B

Baba, Corneliu

(Craiova (Oltenia) 1906 - Bucarest 1997). Figlio del pittore Gh. Baba; diplomato nel 1938 all'accademia di belle arti di Iaşi, dove in seguito insegnò, **B** pratica una pittura realistica «per tradizione, per temperamento e per concezione». Disegnatore eccellente, ottiene nel 1960 la medaglia d'oro all'Esposizione internazionale del libro illustrato di Lipsia. Membro delle accademie d'arte dell'Urss e della Germania Est, membro corrispondente dell'accademia rumena (1963), insignito di numerosi premi ufficiali, nonché del titolo di «artista del popolo» (1963), può considerarsi il maestro della pittura ufficiale rumena. Dipinge soprattutto ritratti e scene popolari, in contraddizione con i principi del realismo socialista. (*sz*).

Baburen, Dirck van

(Utrecht 1595 ca. - 1624). Con Ter Brugghen e Honthorst, è tra i piú celebri caravaggisti dei Paesi Bassi del Nord. Allievo di Paulus Moreelse a Utrecht, si iscrisse alla ghilda della città nel 1611. Poco dopo partí per l'Italia, accompagnato dal pittore David de Haen. A Roma subí l'impulso decisivo che ne orientò l'arte; e di fatto trasse da Caravaggio le composizioni espressive, i violenti tagli di luce e soprattutto il tipo plebeo dei personaggi, che costituisce uno dei tratti caratteristici della sua maniera. Come David de Haen, nel 1617 ca. decorò una cappella di San Pietro in Montorio con numerose composizioni: *Cristo che porta la croce*, *Deposizione nel sepolcro*; quest'ultimo dipinto, che molto riprende da quello di Caravaggio, verrà spesso copiato, e resta una delle composizioni religiose piú celebri del XVII sec. **B** tornò a Utrecht nel 1620 ca. restandovi fi-

no alla morte. Mentre nel corso del suo soggiorno romano aveva eseguito soprattutto composizioni religiose, a Utrecht dipinse soprattutto soggetti profani; come Ter Brugghen, si compiacque della descrizione di concerti e musicisti; *Giovane musico* (1621: Utrecht, CM) e *Suonatore di liuto* (1622: ivi), il *Musico* (Parigi, Museo Marmottan), *Concerto* (1622: Boston, MFA; Leningrado, Ermitage). Nel 1622 partecipò all'esecuzione di una serie di ritratti di dodici imperatori romani ordinata da Federico Enrico d'Orange, dipingendo un Tito (Berlino, castello di Grünewald). Nelle espressioni spesso volgari e nelle pose retoriche dei personaggi, prolungò a Utrecht il caravaggismo del suo periodo romano. (*jv*).

Bacciarelli, Marcello

(Roma 1731 - Varsavia 1818). Allievo a Roma di Benefial, dovette la propria formazione agli ambienti che successivamente frequentò: Dresda, al servizio di Augusto III (dal 1750) e Vienna (dal 1764 al 1766), alla corte di Maria Teresa. Si stabilí nel 1756 a Varsavia, divenendo primo pittore di re Stanislao Augusto Poniatowski (1764-95) e direttore delle iniziative artistiche della sua corte. Per acquistare opere d'arte destinate alle collezioni reali, compí un lungo viaggio in Italia, fino a Napoli, nel 1787; l'Accademia di San Luca a Roma lo accolse come socio. Fu ritrattista abile e fecondo, nonché decoratore (soffitti e grandi pannelli per gli interni neoclassici del Castello reale e di palazzo Łazienki a Varsavia). La sua arte, di tendenza barocca e improntata dal rococò – con echi tiepoleschi e dalla pittura francese – venne poi influenzata dal neoclassicismo. A Varsavia se ne conservano numerose tele. (*sk* + *sr*).

Bachaumont, Louis Petit de

(Parigi 1690- 1771). Era intimo di Mme Doublet de Persan, il cui salotto fu tra i piú frequentati di Parigi. Legato a Troy, Pierre e Boucher, collaborò alla «Correspondance littéraire» e fu autore di un *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture* (1751), di un *Mémoire sur le Louvre* (1751), di *Lettres sur les peintures exposées au Salon* nel 1767, 1769 e 1771, e soprattutto dei *Mémoires secrets*, in 36 volumi, sui *salons* parigini dal 1762 al 1771. (*sr*).

Bache, Julius Simon

(New York 1861 - Palm Beach 1944). Banchiere e direttore della ditta J. S. Bache & Co., raccolse una collezione di primissimo ordine, che lasciò al Metropolitan Museum di New York. La maggior parte delle tele, acquistate con la mediazione di Duveen, riguarda le principali scuole europee dal XV al XVIII sec. La pittura italiana del XV e XVI sec. è la piú ricca, con Bellini, Botticelli, Crivelli (*Madonna col Bambino*), Domenico Ghirlandaio (*Francesco Sassetti col figlio*), Filippo e Filippino Lippi, Mantegna, Signorelli, Tura (*Fuga in Egitto*), Tiziano. La sezione fiamminga comprende pittori primitivi: Dirk Bouts (*Vergine col Bambino*), Petrus Christus, Gérard David (*Natività*), Memling (*Vergine col Bambino*), Rogier van der Weyden, cui va aggiunto Van Dyck (*Autoritratto*). La scuola olandese del XVII sec. figura con Frans Hals, Ter Borch, Vermeer e Rembrandt (l'*Alfiere*). Citiamo pure ritratti di Dürer, Holbein, Velázquez e Goya (*Don Manuel Osorio de Zuñiga*). Alcuni bei dipinti francesi del XVIII sec. (Fragonard, il *Biglietto d'amore*; Boucher; Watteau, gli *Attori della Comédie-Française*, appartenuti a Voltaire), e ritratti di scuola inglese: Reynolds, Gainsborough (tre, tra cui *Lady Mulgrave*) completano il prestigioso complesso. (*sr*).

Bachiacca

(Francesco Ubertini, *detto*) (Borgo San Lorenzo 1494 - Firenze 1557). Figlio di un orafo, fratello di un ricamatore, **B** esordisce con opere, come la *Deposizione dalla croce* (Bassano, MC), che rivelano la forte influenza del Perugino, di cui, secondo Vasari, **B** fu allievo. La sua partecipazione alla esecuzione di pannelli con *Storie di Giuseppe* per la camera nuziale di Pier Francesco Borgherini, accanto ad Andrea del Sarto, al Granacci e al Pontormo, lo colloca già in primo piano nella Firenze allo scorcio del secondo decennio del secolo e nello stesso tempo rivela un nuovo orientamento della sua cultura in direzione, oltre che del Sarto, di fra Bartolomeo e del Franciabigio. **B** traduce gli insegnamenti ricevuti in un contesto che era stato illuminato dalla presenza di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, in un *ductus* minuto, in un cromatismo acceso e smaltato, in un racconto gremito che coinvolge nel suo arguto puntiglio descrittivo anche il paesaggio. A tali risultati contribuí anche l'interesse, evidente

in **B**, per le incisioni di Luca di Leida e di Dürer, con conseguenze del tutto coerenti in opere piú tarde, pur di piú larga impostazione, come la *Decollazione del Battista* (Berlino, Bode Museum) e i *Diecimila Martiri* (Firenze, San Firenze). A partire dal 1539 **B** è attivo in particolare per la corte medicea (apparati per le nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo; affreschi in una grotta del giardino di palazzo Pitti). Verso il termine del suo percorso esegue cartoni per arazzi destinati a Palazzo Vecchio. (*sr*).

Baciccio → Gaulli, Giovanni Battista

Backer, Harriet

(Holmestrand 1845 - Oslo 1932). Si formò a Christiania (1861-74) e compí soggiorni di studio a Berlino (1866), in Italia ed a Monaco (1874-78), ove subí l'influsso dei maestri olandesi, interessandosi soprattutto alla loro soluzione dei problemi della composizione di luce e colore. Con la tela *Solitudine* (1878-80: coll. priv.) attirò l'attenzione al *salon* di Parigi, città nella quale completò la sua formazione dal 1878 al 1880 come allieva di Bonnat e di Gérôme. Fu influenzata dal naturalismo francese, ma fu ugualmente attenta alle lezioni dell'impressionismo: *Interno azzurro* (1883: Oslo, NG) e *A casa mia* (1887: ivi). Si dedicò soprattutto alla pittura di interni e, tornata in Norvegia (1888), scelse come soggetti preferiti interni di fattorie e soprattutto di chiese medievali: *Battesimo di bambino nella chiesa di Tanum* (1892: Oslo, NG); *Giocatori di carte* (1897: ivi). La sua limitata produzione comprende paesaggi e nature morte, nonché alcuni ritratti. (*lø*).

Backer, Jacob Adriaensz

(Harlingen 1608 - Amsterdam 1651). Allievo a Leeuwarden del pittore di storia Lambert Jacobsz, sin dal 1633 si stabilí ad Amsterdam, ove assai presto subí l'influsso di Rembrandt. Fu ritrattista pieno di tatto, che ebbe successo e il cui capolavoro, il *Giovane uomo in grigio* (1634: L'Aja, Mauritshuis), talvolta venne confuso con un Rembrandt (*Saskia*: Tours, MBA). È piú originale nelle tele religiose e mitologiche; esse ricordano insieme Rubens, la scuola di Utrecht e precursori di Rembrandt come L. Jacobsz e Lastman, e difendono, ad Amsterdam, i diritti della grande pittura. I suoi

ampi disegni di nudi (Parigi, Louvre, ENBA; Amburgo, KH) annunciano Boucher, forse attraverso J. van Loo, sul quale **B** esercitò diretto influsso; e cosí pure su A. van den Tempel. Ebbe numerosissimi allievi. (*jf*).

Backer, Jacob de

(Anversa 1540 ca. - 1600 ca.). Pittore fiammingo di soggetti mitologici e religiosi, assai apprezzato ai suoi tempi, sensibile all'arte italiana alla maniera di Floris. Si formò a Firenze e a Roma, dove soggiornò tra il 1557 e il 1560; e fu probabilmente allievo di Antonio Palermo, poi di Hendrick van Steenwijk. Secondo Van Mander sarebbe morto all'età di trent'anni; ma non si fa menzione alcuna delle sue date di nascita e di morte. Si sa che dipinse, per la chiesa della Vergine di Anversa, il *Trittico del Giudizio universale*, tuttora in luogo sulla tomba dello stampatore Christophe Plantin, morto nel 1589. Tra i suoi dipinti si possono citare il *Giudizio universale* (1571: Anversa), e un *Trittico della profezia di Isaia col Calvario e donatori* (Gand, MBA). (*php*).

Backhuysen (Bachhuysen, Backhuyzen), Ludolf

(Emden 1631 - Amsterdarn 1708). Formatosi presso Everdingen e Dubbels, deve di piú a Willem van de Velde il Giovane. Estremamente apprezzato ai suoi tempi, ed esageratamente stimato nel secolo successivo, fu pittore fecondo, esatto nelle sue descrizioni di navigli, ma alquanto monotono. La sua produzione si suddivide tra le vedute portuali, topograficamente precise, i grandi eventi della storia marittima dei Paesi Bassi, e le drammatiche *Tempeste*, (Greenwich, NMM), opere che si adattavano al suo talento, limitato ma gradevolmente aneddotico. Una delle serie migliori di **B** si trova a Greenwich. Il Louvre di Parigi possiede varie sue tele, una delle quali, *Amsterdam vista dall'Ij*, è un dono della città di Amsterdam a Ugo di Lione, ministro di Luigi XIV, nel 1666. (*jf*).

Bačkovo

Monastero ortodosso nei dintorni di Plovdiv in Bulgaria, fondato nel 1083 da Gregorio Bakuriani, generale bizantino di origine armeno-georgiana. I dipinti della cappella funeraria, in parte conservati, dovettero venir eseguiti nel 1100 ca. e sono gli unici esempi dell'arte del XII sec. in Bul-

garia. Le *Scene della vita di Cristo* e la *Dormizione* sono dipinte sotto arcate trilobate; le figure dalle proporzioni allungate, di un insistito grafismo, si contraddistinguono per il riserbo delle pose. La *Visione di Ezechiele* è stata rappresentata in alto sulla parete del nartece; un'altra visione di Ezechiele, quella delle ossa (soggetto assai raro), occupa la parete ovest della cripta. Altri dipinti della cripta rappresentano il *Giudizio universale*. (*sdn*).

Bacon, Francis

(Dublino 1909 - Madrid 1992). Si stabilí a Londra nel 1925. Autodidatta, soggiornò nel 1926-27 a Berlino e a Parigi, ove visitò una mostra di Picasso. Prima disegnatore (progetti di mobili e di arazzi) e arredatore (espose nel proprio studio nel 1930), cominciò a dipingere alla fine del 1929, ma interruppe frequentemente il suo lavoro, che in gran parte distrusse: restano una dozzina di tele dal 1929 al 1944. Le sue prime mostre ebbero luogo a Londra (1949, Gall. Hanover), New York (1953) e Parigi (1957, Gall. Rive-droite). Relativamente influenzato agli esordi dal surrealismo (*Pittura*, 1946: New York, MOMA), ebbe sempre figura d'indipendente nella pittura contemporanea. La maggior parte dei suoi dipinti rappresentano personaggi isolati, in gruppi di due, o piú raramente di tre, immobili o in movimento. Ha trattato soggetti religiosi, in particolare la *Crocifissione*, dal 1933, senza alcuna subordinazione alla rappresentazione tradizionale (*Tre studi di figure ai piedi d'una Crocifissione*, 1944: Londra, Tate Gall.). Spesso assume come punto di partenza un tema iconografico preesistente: *Autoritratto* di Van Gogh (1957), *Papa Innocenzo X* di Velázquez (1953, 1960), la nurse urlante della *Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn (1957) o la fotografia, tratta da un giornale, d'un uomo politico gesticolante. L'opera di **B** cerca di colpire lo spettatore nell'intimo; quest'atteggiamento ha potuto essere tacciato di «esistenzialista», nella misura in cui l'individuo è colpito al cuore dal suo isolamento irriducibile (nella camera, nel letto o in uno spazio totalmente astratto), accentuato dalla frequentissima presentazione in trittico, i cui personaggi giustapposti non comunicano quasi, il che produce un'immagine insieme sequenziale e sincopata, simile al film (*Studi del corpo umano*, 1970: coll. priv.; *Corpi in moto*, 1976: coll. priv.). Oltre a quelli della fotografia e del cinema, l'impaginazione

di **B** utilizza ai propri fini gli elementi plastici ed emozionali derivanti dalle poetiche contemporanee, dall'espressionismo alla Minimal Art. Ma l'essenziale del suo contributo consiste in un'interpretazione inedita del corpo e del volto umano, restituiti in atteggiamenti concisi ma viventi, o in espressioni stravolte ma di schiacciante verità. Un pennello morbido sferza un colore opaco e leggermente granuloso dalle sfumature cangianti ed acide. I personaggi di **B**, al limite di una disgregazione o deformazione da fenomeno ottico, sono paradossalmente dipinti in pose quotidiane: seduti, coricati, sdraiati, addormentati, mentre fanno l'amore, mentre defecano (*Due figure fra l'erba*, 1954: New York, coll , priv.). Un'analogia di atteggiamenti e di situazioni accosta l'uomo all'animale, al cane (1952: New York, MOMA), piú spesso alla scimmia (*Scimpanzé*, 1955: Stoccarda, SG). L'artista ha lasciato di taluni volti, e segnatamente del proprio, variazioni impressionanti per l'accordo tra il gioco del colore e quello dell'espressione (*Autoritratti*, 1967, 1972, 1973; *George Dyer e Isabel Rawsthorne*, 1968; *Henrietta Moraes*, 1969; *Tre studi per un ritratto di Peter Beard*, 1975: coll. priv.). L'influsso di **B** si è esercitato, tra il 1950 e il 1960, soprattutto in Italia, e la Nuova Figurazione ha potuto salutare in lui un vero e proprio precursore. L'artista vive a Londra. È rappresentato in numerosi musei inglesi, americani e tedeschi, nonché a Parigi al MNAM (*Trittico*, 1964) e al Museo Cantini di Marsiglia (*Autoritratto*, 1976). Un'importante retrospettiva gli è stata dedicata nel 1971-72 a Parigi (Grand-Palais) e alla Kunsthalle di Düsseldorf. (*abo + mas*).

Bacon, Nathaniel

(Culford (Suffolk) 1585-1627). Gentiluomo di campagna (fatto nobile nel 1625), nipote del filosofo e lord cancelliere Francis Bacon, amico di Henry Peacham, fu dilettante raffinato; operò probabilmente in Italia, benché il suo stile tradisca soprattutto un influsso fiammingo. La sua opera, poco abbondante, contiene ritratti e interni di cucina ispirati a quelli di Aertsen. È il piú importante pittore inglese della generazione che precede Van Dyck. *Autoritratti* dell'artista si trovano a Londra (NG) e nella collezione del conte di Verulamio a Gorhambury, che ospita pure la *Sguattera*. (*mk + jns*).

Bacot, Jacques

(Saint-Germain-en-Laye 1877 - Parigi 1965). Studioso delle popolazioni himalayane, effettuò diversi viaggi ai confini del Tibet, da cui riportò una rara coll. di dipinti tibetani (*tanka*), che donò in gran parte al Museo Guimet di Parigi nel 1912. Il resto della coll. entrò nel medesimo museo nel 1951. (*gbe*).

Badalocchi (Badalocchio), Sisto, *detto anche* Sisto Rosa

(Parma 1585 - ?, dopo il 1620 ca.). Con l'amico e concittadino Lanfranco studiò per due anni a Parma sotto la guida di Agostino Carracci, allora al servizio di Ranuccio Farnese (1600-1602). Venne quindi giovanissimo a Roma, inviato dal duca Ranuccio, e vi fu allievo di Annibale Carracci, morto nel 1609, e poi del Lanfranco, il quale svolse un ruolo determinante nella sua formazione: a Lanfranco è stato a lungo attribuito il suo *Marte e Venere* (Rouen, MBA). Lavorò a Roma, poi soprattutto a Parma (l'*Angelo custode*, ora nella cattedrale, pagato nel 1619) e a Reggio Emilia (decorazione della cupola e dei pennacchi di San Giovanni Evangelista, 1613). In patria il **B** approfondí le opere di Correggio e di Ludovico Carracci, guardando anche ai risultati dello Schedoni e agli ulteriori sviluppi dell'arte lanfranchiana. Di nuovo a Roma alla fine del 1614, tornò a Parma verso la fine del 1617 eseguendovi numerose pale d'altare, anche per Reggio. Probabilmente fu ancora a Roma sullo scorcio del 1619 (disegni per incisioni pubblicate nel '21). Si ignorano il luogo e la data della sua morte. Con il Lanfranco, nel 1607, pubblicò un'importante serie di incisioni dalle Logge di Raffaello. (*eb* + *sr*).

Bādāmi

Località archeologica indiana (regione del Deccan, stato di Mysore). La città venne scelta come capitale nel VI sec. dal fondatore della dinastia Cālukya, che dominò il Deccan per duecento anni, in una posizione notevole per la bellezza delle rocce e del lago. Il reggente Maṅgaleśa vi fondò un santuario rupestre, i cui dettagli costruttivi sono stati conservati grazie a un'iscrizione datata 578. In particolare, essa menziona la presenza di un'importante decorazione dipinta, nonché la consacrazione di un'immagine di Viṣṇu all'in-

terno del santuario. Di tale decorazione sussistono oggi soltanto frammenti sulla superficie interna della tettoia. È stata proposta l'identfficazione delle due scene tuttora visibili con una rappresentazione del paradiso di Indra e con un'altra della corte del re Kīrtivarman, fratello di Maṅgaleṣa. In assenza di ogni tradizione pittorica nel Deccan meridionale, si è tentati di accostare quest'arte a quella del Nord; tuttavia a **B** la tecnica, vicina al «fresco secco», differisce da quella di Ajaṇṭā o di Bāgh. Lo stile stesso dei dipinti è originale. La delicatezza del modellato, un'espressione di gravità nei volti dagli occhi semichiusi, la dolcezza del colore, in particolare di un certo verde-azzurrastro, conferiscono fascino a quest'arte, caratterizzata dalla sensibilità. Alcune figure si distinguono per il manierismo del contorno, come, nella seconda scena, quella regina il cui gracile corpo sembra piegarsi sotto il peso di una testa troppo greve e di seni generosi. (*jfj*).

Badile, Giovanni

(Verona 1379-1451). Tra i piú interessanti esponenti del tardogotico veronese, è documentato per gli affreschi della cappella Guantieri in Santa Maria della Scala (*Storie di san Filippo Benizi*, 1443), ispirati a quelli di Altichiero a Padova. La sua firma compare nel *Polittico dell'Aquila* (Verona, Castelvecchio), opera cui si lega tutta una serie di dipinti (anch'essi in Castelvecchio), nei quali il pittore appare affiatato con lo stile di Michelino da Besozzo e in anticipo sui modi di Stefano da Zevio (tanto da suggerire l'ipotesi, tutt'altro che peregrina, che alcune opere assegnate a quest'ultimo vadano invece spostate nel catalogo di **B**). (*sr*).

Badt, Kurt

(Berlino 1890 - Überlingen am Bodensee 1973). Svolse sotto la guida di Wilhelm Vöge una tesi di dottorato, sostenuta nel 1913; si stabilí poi sulle rive del lago di Costanza. Costretto ad emigrare, raggiunse Londra nel 1939; tornò in Germania nel 1952. Cominciò a pubblicare solo nel 1956, ma le sue interpretazioni metodiche ed essenzialmente fenomenologiche di opere di artisti francesi (Cézanne, Delacroix, Poussin) esercitarono un decisivo influsso sulla nuova generazione di storici dell'arte tedeschi. **B** dissocia radicalmente le opere d'arte dagli eventi storici; le prime ci in-

teressano in se stesse, mentre i fatti storici sono legati alle conseguenze e da esse assorbiti. Per **B** un disegno coerente della storia dell'arte non risiede, come nella storia degli eventi, nell'interdipendenza e nelle conseguenze delle opere, bensí nel carattere innovatore dei progetti, nei constrasti insiti nella loro natura; inoltre, all'interno del processo artistico egli differenzia i vari progetti e le diverse esecuzioni, scorgendo in ciascuna fase un progetto identificabile con l'opera stessa, che consente di comprenderla e di spiegarla nel suo stadio finale. Con questo metodo studia i disegni di Delacroix, di cui mette in luce le tappe principali, dalla prima idea allo schizzo e allo studio fino alla realizzazione definitiva; interpreta inoltre la tecnica dell'acquerello in Cézanne, insistendo in particolare sul ruolo svolto, nella sua opera, dalla realtà; di Poussin studia soprattutto i passaggi tra i disegni e i quadri finiti. **B** attribuisce all'impostazione del quadro una funzione logica, considerando essenziale e non fortuita la disposizione degli oggetti rappresentati. Le opere principali di **B** sono: *Delacroix Drawings*, Oxford 1946; *Constable's Clouds*, London 1950; *Die Kunst Cézannes*, München 1956; *The Art of Cèzanne*, London 1965; *Wolkenbilderund Wolkengedichte per Romantik*, Berlin 1960; *»Modell und Maler« von Vermeer – Probleme der Interpretation*, Köln 1961; *Die Farbenlehre Van Goghs*, Köln 1961; *Eugène Delacroix*, Köln 1965; *Kunsttheoretische Versuche*, Köln 1968; *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969. (*sr*).

Baegert (Baeghert, Boegert, Boeghert), Derick

(nato a Wesel (Renania-Vestfalia) dal 1476 al 1515). Allievo a Münster di Johann Koerbecke, **B** dipinse nel 1493-94 un *Giuramento dei giudici* per il municipio di Wesel, ove diede prova del suo talento di ritrattista. Le sue opere piú importanti, per lungo tempo attribuite ai fratelli Dünwegge (*Polittico del Calvario*, 1470-75 ca.: Dortmund, Probstei-Kirche; *Calvario*, 1500 ca.; *Sacra Famiglia*, 1490 ca.: Monaco, AP) sono trattate in toni vivi e luminosi, con la robustezza che caratterizza la scuola di Vestfalia. Figura notevole del tardo gotico tedesco (*San Luca mentre dipinge la Vergine e il Bambino Gesú*, 1490 ca.: Münster, Museo; *Discendenza di sant'Anna*, 1490 ca.: Anversa), **B** resta un artista di transizione. (*acs*).

Baellieur, Cornelis de

(Anversa 1607-71). Maestro nel 1626, fu strettamente legato al mondo del commercio d'arte di Anversa: era nipote del grande mercante Forchoudt, e cognato di un altro celebre mercante, Matthys Muson. Si specializzò nella produzione di *Gabinetti di collezionisti*, molto vicini a quelli di Frans II Francken e di Willem van Haecht. A Parigi il Louvre ne conserva uno, datato 1637. (*jf*).

Baertling, Olle

(Halmstad 1911 - Stoccolma 1981). Autodidatta, si stabilisce a Stoccolma nel 1928, cominciando a dipingere sulla scia dell'espressionismo scandinavo (1938), poi nello stile decorativo di Matisse (1939). Viaggia a Londra nel 1947 ed esegue una serie di quadri ispirati alle rovine della città, ove già si presentano le linee nere che nelle sue opere future svolgeranno un ruolo tanto importante. A Parigi nel 1948, frequenta lo studio di Lhote, poi quello, piú determinante per le sue ricerche, di Léger. La sua prima mostra ha luogo a Stoccolma nel 1949; l'anno seguente, tornato a Parigi, incontra Herbin, che gli facilita l'accesso a Réalités nouvelles. I dipinti di questo periodo risentono di tali contatti, e anche della lezione di Mondrian; ma **B** cerca presto di tradurre il dinamismo mediante campi di colore variamente orientati. Nel 1952 comincia a frequentare la Gall. Denise-René, incontra Mortensen e Vasarely, e precisa la sua concezione dei triangoli aperti: il movimento nasce da un sistema di linee nere e di contrasti cromatici intensi. Le linee non sono realmente diritte, e ammettono minime deviazioni di un millimetro, che esaltano il dinamismo dei grandi formati; i campi colorati lasciano ampio posto al nero, secondo l'artista il colore «piú astratto e piú potente» (*Varuna*, 1955: Roma, GNAM; *Agria*, 1959: Amsterdam, SM). Tali spazi colorati angolari si affineranno con la parallela pratica della scultura, a partire dal 1954. Nel 1959-60 **B** esegue una composizione murale per un edificio nel nuovo centro di Stoccolma, inizio di un contributo sempre piú importante all'arredo urbano (1967: progetto artistico del liceo di Uppsala; 1970: progetto artistico dell'università di Stoccolma a Frescati; 1974: centro culturale di Stoccolma). Dal 1962 la gamma dei dipinti è piú ridotta, con dominante violetta e nera, e una mi-

nore di bianco leggermente verdastro (*Ardiam*, 1963: New York, Guggenheim Museum). La temperatura esatta del campo colorato è ottenuta tecnicamente per sovrapposizione di strati a olio resinoso. Nel 1972-73 vengono ampiamente sfruttati l'arancio e il violetto, che investono grandi superfici organizzate dall'angolo retto, dall'angolo acuto e dal percorso in diagonale. **B** unisce nella sua opera alcuni precoci aspetti minimalisti con una concezione del dinamismo cromatico nata nelle ricerche dell'astrattismo geometrico nel corso degli anni '50. (*mas*).

Bagatti Valsecchi, Fausto

(Milano 1843-1914). Con il fratello Giuseppe (Milano 1845-1934) ebbe formazione giuridica; in seguito si applicarono entrambi alla storia dell'architettura. Durante gli ultimi anni del XIX sec. e il primo decennio del XX si dedicarono a collezionare opere d'arte del Rinascimento italiano, raccogliendole in un palazzo di stile rinascimentale edificato a Milano su loro stesso progetto. La *Santa Giustina* di Giovanni Bellini (1475) è la perla della collezione, che contiene inoltre un bellissimo *Ritratto del doge Lorenzo Giustiniani*, attribuibile a Gentile Bellini. Spicca, sull'importante gruppo di pannelli e polittici di scuola lombarda, la *Vergine col Bambino* di Ambrogio Bevilacqua (fine del XV sec.), che costituisce un raro esempio di associazione tra materie e tecniche diversificate; citiamo inoltre opere di Antonio della Corna (pittore di Cremona attivo in tale città e a Padova nella seconda parte del XV sec.), quattro pannelli di Vicenzo Civerchio, e una *Vergine* del Giampietrino. La collezione appartiene tuttora alla famiglia dei fondatori. (*lcv*).

Bagetti, Giuseppe Pietro

(Torino 1764-1831). Nominato capitano-geografo da Vittorio Amedeo III, re di Sardegna, quando il Piemonte fu annesso alla Francia venne incaricato di rappresentare, tra il 1803 il 1806, gli episodi delle campagne napoleoniche in Italia del 1796-97 e del 1800 (due voll. di disegni: Torino, MC; e 76 acquerelli a Versailles). Giunto a Parigi nel 1807, seguí l'esercito francese in Germania e in Russia, disegnando i vari campi di battaglia; nel 1811 eseguí un immenso acquerello, la *Veduta panoramica d'Italia*. Partecipò ai *salons* parigini del 1812 e 1814. Tornato a Torino nel 1815, ottenne la

cattedra di topografia e arte militare all'accademia militare e quella di acquerellista all'accademia di belle arti. Dipinse da allora le gesta di casa Savoia, e paesaggi (*Veduta di Moncalieri*, *La Sagra di San Michele*: Torino, Palazzo reale), destinati a decorare il castello di Moncalieri; pubblicò un'opera teorica (*Analisi dell'unità d'effetto nella pittura e dell'imitazione nelle belle arti*, 1827). (*sde*).

Bāgh

Le grotte di **B** (località archeologica indiana nel Mālwa occidentale) vennero scavate in una falesia sulle pendici meridionali dei monti Vindhya, nell'antico stato di Gwalior. Tracce dell'antica decorazione dipinta, oggi quasi invisibili, sono state ritrovate su una parte della superficie esterna della parete di facciata dei *vihāra* 4 e 5. Il soggetto di tali dipinti non è stato identificato con certezza; si tratta forse di qualche episodio delle vite anteriori del Buddha. Si sono potuti distinguere due donne in preda al dolore, quattro personaggi seduti a gambe incrociate, uno dei quali reca una mitria; e, a seguito di un altro gruppo, una schiera di musicanti e di danzatori; infine, una cavalcata e una sfilata di elefanti. In queste due ultime scene uno dei personaggi è protetto da un parasole, emblema reale. Non resta alcuna iscrizione; ma la qualità tecnica e l'elaborazione dei dipinti consentono di datare **B** alla fine del VI sec. La scena meglio conservata è quella dei due danzatori circondati da una dozzina di musicanti disposti in due semicerchi. Le inclinazioni delle teste, la curva elegante delle mani dalle dita affusolate, la posa variata dei corpi dei musicanti introducono una morbida composizione avvolgente al modo di quelle dei rilievi di Amaravātī. La figura principale è quella del danzatore di sinistra, verso il quale converge la maggior parte degli sguardi e che il compagno di destra segue con gli occhi. Il copricapo e la veste indicano che si tratta senza dubbio di un saltimbanco. Il disegno tende a una certa nervosità della linea e al gusto dell'arabesco. La scena della cavalcata serve di pretesto per la piú bella rappresentazione di cavalli dell'antica India. (*jfj*).

Baghdād

Capitale dell'attuale Irāq, la città venne fondata nel 762 da al-Manṣūr, secondo califfo della dinastia abbaside. Fu il cen-

tro politico, religioso e culturale dell'impero musulmano durante l'intero califfato abbaside. Le numerose biblioteche favorirono il fiorire di una scuola di pittura che, nella prima metà del XIII sec., fu uno dei massimi centri d'illustrazione dei manoscritti.

Esordi della scuola di Baghdād Questa scuola, che ebbe straordinaria fama, raggiunse l'apogeo nel 1250 ca., poco prima della distruzione della città da parte delle orde mongole. Dei suoi capolavori solo un piccolo numero è giunto sino a noi; ma quanto rimane consente d'intravvedere le caratteristiche principali del suo genere e del suo stile. Citiamo due esemplari illustri del *Kitāb al-Bayṭara* (Libro dell'arte veterinaria), datati 1209 e 1210, il primo conservato al Cairo (BN, 8f, Khalil) e il secondo a Istanbul (Topkapı Sarayı, Ahmet III, 2115): rappresentano il medesimo stile e si riferiscono a prototipi bizantini. Le illustrazioni sono, nel complesso, poco elaborate: uomini in atto di curare un cavallo ammalato sono collocati su una linea che rappresenta il suolo, dalla quale emergono ciuffi d'erba e alcune piante. Nondimeno, nell'esemplare di Istanbul una miniatura richiama per la prima volta alla nozione di profondità. Le diverse versioni arabe del manoscritto *De materia medica* di Dioscoride vennero anch'esse illustrare e rappresentano i primi lavori arabo-bizantini. Per imitare i pittori bizantini, che avevano disegnato personaggi accanto ad erbe medicinali allo scopo d'illustrare la guarigione della malattia per merito della pianta, gli artisti arabi disposero essi pure personaggi presso le piante, ma non senza goffaggine nelle proporzioni. L'esemplare eseguito a **B** nel 1224 (New York, MMA, 57.51.21) rivela un netto progresso: i dipinti sono equilibrati meglio e attestano una ricerca di realtà e di vita; alcune miniature sono di concezione puramente araba, come la pesatura dei medicamenti. Fu grazie a simili opere che l'Occidente prese coscienza dell'esistenza di una pittura araba. Tuttavia il pittore ignora ancora tutto dello spazio, e la sua cornice architettonica priva di rilievo ricorda le scenografie dei teatri di ombre «cinesi» tanto diffuse e popolari in Oriente. Senza dubbio per l'intento di animare la propria illustrazione l'artista ebbe l'idea di associare una scena di caccia alla pittura dell'astragalo. La pianta viene rappresentata al modo consueto, con le sue radici, steli e foglie, ma anziché comparire in uno spazio astratto, come nei mano-

scritti bizantini, sta a separare una gazzella balzante dal feroce lupo che l'insegue. La pianta serve pure da asse longitudinale della composizione, evidenziando il verticalismo tipico della scuola di **B** e differenziandola cosí dalle scuole contemporanee di Mossul e della Persia, che preferiscono composizioni piú ampie e piú piatte.

L'età d'oro La scuola di **B** raggiunge la maturità con i dipinti del *Rasā'il Ikhwān al-Ṣafa* (Epistola dei puri: è un'enciclopedia del X sec. caratterizzata dall'estremismo sciita). Eseguiti nel 1287, sono successivi alla caduta della capitale abbaside dinanzi ai Mongoli, ma non vi si notano ancora gli elementi dell'Estremo Oriente che contrassegnarono tanto profondamente i dipinti piú tardi. Il frontespizio di quest'esemplare (Istanbul, Bibl. Süleymaniye, Esad Efendi 3638), benché eseguito alla fine del XIII sec., rappresenta il piú puro stile di **B**, in pieno possesso del suo dinamismo creativo. La scena di destra, nella quale figurano due saggi che conversano con i loro discepoli entro un'inquadratura architettonica, mostra come la composizione serva all'azione e metta in valore la differenziazione tra i personaggi e i rapporti che li collegano. Le illustrazioni fatte a **B** delle *Maqāmāt* (Sedute) del grammatico arabo Ḥarīrī sono pur esse assai rappresentative di questa scuola. Tra i dipinti che illustrano le numerosissime copie di questo testo, particolarmente celebri sono quelli di due manoscritti realizzati a **B** e giunti sino a noi. Il primo (Leningrado, Accademia delle scienze, 523) è stato realizzato tra il 1225 e il 1235; il secondo (Parigi, BN, arabe 5847), del 1237, è di Yaḥyā ibn Maḥmūd al-Wāsiṭī. Queste opere, la cui esecuzione è tanto libera quanto brillante, segnano il culmine della pittura araba. Il fascino che si sprigiona dalla loro spontaneità sorprendente, la varietà delle composizioni che contrappongono scene di movimento e scene statiche, le folle di personaggi in primo piano, fanno di questo complesso un autentico capolavoro. Tali miniature offrono inoltre un documento di prim'ordine sulla vita quotidiana nel mondo arabo dell'antico Irāq, testimonianza viva e autentica di civiltà urbana nella prima metà del XIII sec. L'artista ha cercato di collocare chiaramente gli episodi degli aneddoti che intendeva illustrare. Il realismo di tali dipinti ha rivelato aspetti sconosciuti della vita nel medioevo; in particolare scopriamo case con tetto smontabile, una parte del quale veniva ar-

rotolata per consentire una ventilazione migliore; nonché il modo in cui venivano cuciti i pezzi della chiglia dei battelli. Preziose soprattutto le scene che c'introducono nell'ambiente inaccessibile degli alloggi femminili. In una società in cui la vita pubblica appartiene interamente all'uomo, sono estremamente rari i dettagli sulla vita delle donne; le scene femminili presentate da questi dipinti, come quella del parto difficile nel manoscritto di Parigi, sono pertanto di grande interesse. Il manoscritto di Leningrado è stato sfortunatamente vittima di zelo iconoclasta. Tutte le teste sono state cancellate con un tratto d'inchiostro, gesto sufficiente per il credente scrupoloso a ridurre cosí all'inesistenza i personaggi dipinti. Come nelle opere precedentemente citate, un certo numero di scene rappresentate in questo manoscritto fanno comparire in filigrana la scenografia del teatro delle ombre, come la miniatura di Abū Zayd, eroe di racconti illustrati, che implora la generosità del governatore di Merv, e quella in cui egli si presenta dinanzi al cadí dello Yemen. Si tratta qui di una vera satira sociale, nella quale l'artista ha saputo esprimere il rango elevato del giudice e la situazione miserabile del querelante mediante la disposizione dei personaggi e la scelta dei loro atteggiamenti. Inoltre, l'aspetto psicologico del dipinto prevale sulla ricerca di perfezione decorativa. al-Wāsīṭī, autore di tali miniature, che trasmetteva la sua personale esperienza di vita attraverso i suoi personaggi, ci consente inoltre di evadere, seguendolo, in rappresentazioni totalmente immaginarie, come quella dell'«isola d'Oriente» (fol. 121), che è un paese onirico. Alcuni manoscritti delle *Maqāmāt* sono andati certamente perduti. Un terzo manoscritto proveniente dalla scuola di **B** è stato ritrovato recentemente a Istanbul (Bibl. Süleymaniye, Esad Efendi 2916). Appartiene allo stesso gruppo dei due precedenti, ma sembra piú vicino al manoscritto di Leningrado che a quello di Parigi. Sfortunatamente è completamente sfigurato: un iconoclasta ha fatto scomparire le teste e i torsi dei personaggi. I manoscritti piú tardi della scuola di **B**, come la *Khamseh* illustrata da Ǧunayd nel 1396 e la stessa opera illustrata da Ǧamālī nel 1465, preannunciano nettamente il periodo timuride per lo spirito e l'esecuzione; e pertanto hanno attinenza con la pittura persiana gialairide.

Caratteri originali della scuola di Baghdād A partire da tali opere si possono individuare talune caratteristiche della

scuola di **B**. La pittura irachena conferisce la preminenza all'elemento umano; ed è stata a tal punto influenzata dal teatro delle ombre che non soltanto cerca di imitarne le scenografia, ma a sua somiglianza presenta un'azione drammatica le cui varie fasi sono rappresentate su una scena con la stessa scenografia e i medesimi attori. I personaggi sono dipinti sul vivo, nel fuoco dell'azione, e collocati logicamente entro il rispettivo contesto. L'artista possiede un acuto senso dell'osservazione ed eccelle nell'arte di esprimere l'intricatezza dei sentimenti umani. Tali miniature rivelano un grande senso psicologico e una conoscenza profonda della società del tempo; ogni personaggio è raffigurato a seconda della sua classe sociale con energia ed esattezza, e l'artista non ha trascurato le sfumature, che riflettono il suo senso dell'umorismo. Dal punto di vista dell'esecuzione la scuola di **B** si contraddistingue per il realismo e la varietà delle composizioni, nelle quali si manifesta l'intento di evitare la monotonia. L'artista predilige le contrapposizioni di linee, ove peraltro le verticali predominano, e cerca di rendere un'impressione di profondità. Tratto comune a molte miniature irachene è la presenza di un primo piano, spesso una linea erbosa ove si nascondono gli animali; il saldo contorno del disegno è un'altra caratteristica. Nelle miniature si esprime piú autenticamente l'elemento arabo. Le illustrazioni delle *Maqāmāt*, in particolare, hanno a tal punto assimilato gli elementi stranieri da costituire un fedele specchio della civiltà araba, e se esiste una scuola per la quale si possa parlare di pittura araba, essa è certamente quella della **B** del XIII sec. (*so*).

Baglione, Giovanni

(Roma 1566 ca. - 1643). Dopo inizi in ambito tardo manierista romano (affreschi con *Storie di Maria*, 1598-99: Santa Maria dell'Orto; *San Filippo* e *Offerta dei vasi d'oro fatta da Costantino a Silvestro*, 1600: San Giovanni in Laterano, transetto), fu fortemente influenzato dal naturalismo del Caravaggio (*Estasi di san Francesco*, 1601: coll. priv.; *Santi Pietro e Paolo*, 1601: Santa Cecilia in Trastevere; *Amor Divino che abbatte il profano:* Berlino-Dahlem; ecc.). Un suo grande quadro d'altare (*Resurrezione* per la chiesa del Gesú, 1603, perduta, ma nota attraverso il bozzetto al Louvre) provocò aspre satire da parte di Orazio Gentileschi e del Caravaggio stes-

so, contro i quali il **B** presentò querela (28 agosto 1603). Nelle opere successive (importante dovette essere la perduta *Resurrezione di Tabita* per San Pietro, 1607, che gli valse il Cavalierato di Cristo) il **B** si staccò dal caravaggismo (affreschi nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, 1611-12). Ma l'importanza del **B** risiede principalmente nei suoi scritti storici: *Le Nove chiese di Roma... Nelle quali si contengono le historie, pitture, sculture, architetture di esse,* Roma 1639, e soprattutto *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642 (ed. facsimile Roma 1935), ricchissime di notizie e d'intelligenti osservazioni critiche. (*gp*).

Bagnacavallo

(Bartolomeo Ramenghi, *detto*) (Bagnacavallo 1484 ca. - Bologna 1542). Originario di un centro nella diocesi di Faenza, ma politicamente dipendente da Ferrara. A Bologna, città dove svolse gran parte della sua attività, entrò nella bottega del Francia, la cui eco si avverte in opere della prima maturità, come lo *Sposalizio mistico di santa Caterina da Siena e santi* (Bologna, PN). Si può dubitare che piú tardi si sia recato a Roma e che abbia partecipato alla decorazione delle Logge, come afferma Vasari; ma è certo che fu fortemente influenzato dal capolavoro bolognese del maestro urbinate, la *Santa Cecilia* (ivi), che d'altra parte costituí la base per l'orientamento di numerose personalità di area bolognese ed emiliana in direzione di un moderno classicismo. La sua formula, tuttavia, si apre naturalmente anche ad altri influssi emiliani, soprattutto ferraresi, da Garofalo, da Dosso, da Ortolano, evidenti ad esempio nella grande tavola con il *Redentore e quattro santi* (Bagnacavallo, San Michele), eseguita sullo scorcio del terzo decennio. Nel suo percorso successivo, coerentemente con l'intensificarsi in area padana dell'influenza dei modelli romani anche in seguito alla crisi del 1527, **B** individua nella propria area in Girolamo da Treviso e in Girolamo da Carpi due importanti punti di riferimento, come si vede ad esempio nei *SS. Agnese, Petronio e Ludovico di Tolosa* (Berlino, GG) e nella *Madonna con i SS. Monica, Francesco e tre committenti* (Bologna, Santa Maria della Misericordia). **B** è tra gli esponenti piú caratteristici di quell'ampliamento culturale che coinvolse mol-

ti centri padani, a cominciare dalla Bologna e dalla Ferrara dei Francia e dei Costa, nella tendenza a un devozionalismo classicistico dignitosamente normalizzato in chiave centro-italiana. (*sr*).

Bagüés

Le pitture murali che decoravano l'abside e le pareti della navata della piccola chiesa spagnola di **B** (provincia di Saragozza), antica dipendenza di San Juan de La Peña, sono state recentemente trasferite nel museo diocesano di Jaca. Sull'abside figura l'*Ascensione di Cristo*, in una mandorla circondata da angeli. Nel registro mediano sono schierati gli *Apostoli* con la *Vergine*. Piú in basso sono rappresentati *Cristo in croce tra i ladroni*, la *Salita al Calvario*, le *Sante donne sul sepolcro*. Le pareti laterali erano coperte da numerose file sovrapposte di affreschi: quelle della zona superiore erano dedicate alla *Genesi*, le altre alla vita di Cristo. La decorazione della parete meridionale ci è pervenuta in condizioni assai migliori di quella settentrionale. I personaggi, vivi e spesso agitati, si muovono talvolta entro cornici architettoniche. Tuttavia la tavolozza è piuttosto povera (ocra rosso, ocra giallo, verde, azzurro), e le pieghe sono indicate semplicemente mediante marcate linee scure. Sono stati fatti notare rapporti con Saint-Savin. Il complesso dovrebbe risalire al primo quarto del XII sec. (*jg*).

Baigai, Totoki

(1749-1804). Visse a Osaka, città borghese e commerciale, e fece parte del gruppo di pittori dilettanti provinciali della scuola nanga, di spirito libero e indipendente. Un *Paesaggio* dipinto su paravento è conservato a Tokyo. (*ol*).

bai-hua, bai-miao

Termini della pittura cinese che significano «immagini bianche» o «linee uguali», applicati a uno stile particolare, consistente nell'impiego esclusivo di linee continue «a filo di ferro», vale a dire sottili e di spessore uguale, e privo di colore. Lo stile **b**, la cui invenzione è attribuita tradizionalmente a Wu Daozi, presenta un disegno estremamente netto e preciso, che descrive le forme mediante i loro profili, e si colloca all'opposto delle forme fluide della tecnica «senz'ossa» (*mo gu hua*). (*ol*).

Baiitsu, Yamamoto

(1783-1856). Condiscepolo e amico di Chikutō a Nagoya, visse a Kyoto a partire dal 1820, creando composizioni accuratamente equilibrate di fiori e uccelli e paesaggi monocromi. Impersona il versante raffinato della scuola nanga; sue opere figurano in coll. priv. giapponesi. (*ol*).

Bailly, David

(Leida 1584-1657). Allievo ad Amsterdam del ritrattista C. van der Voort (1603 ca.) soggiornò in Germania (dovette passare per Francoforte e Hanau, e conoscere Stoskopff) e in Italia dal 1608 al 1613, prima di stabilirsi a Leida. Ritrattista esatto, di spirito conservatore legato alla formula del ritratto in miniatura su pergamena, attesta influssi assai diversi: Hals, Rembrandt, Salomon de Bray. È pure noto per le sue precise nature morte di *Vanità* con libri, che sembra abbiano svolto un ruolo importante nella scuola di Leida, influenzando gli Steenwijck, i suoi nipoti ed allievi e Pieter Potter. Nondimeno le affinità con le *Vanità* di Rembrandt e di J. D. de Heem si limitano alla scelta dei soggetti. L'*Autoritratto di Bailly con una Vanità* è conservato a Leida (SM). (*jf*).

Baj, Enrico

(Milano 1924). Formatosi all'Accademia di Brera, gl'inizi della sua attività sono legati al Movimento Nucleare da cui derivano le sue prime opere, di tendenza astratto-gestuale. Nella rivista «Il Gesto», che fondò col critico Jaguer e il pittore Dangelo, diede a tali ricerche una giustificazione teorica. Fu promotore di numerosi movimenti e di programmatici manifesti (*Contro lo Stile*, 1957; *Arte Interplanetaria*, 1959; *Pittura è Realtà*, 1960; ecc.). Dopo il 1955 una serie di soggiorni all'estero gli permisero di prender contatto con avanguardie europee del dopoguerra: il movimento Phases; il gruppo Cobra. La sua pittura si orientò verso un graduale ricupero dell'immagine, sul piano dell'ironia e del humour. Nei «personaggi» (celebre la serie dei *Generali*) l'intervento di materiali sontuosi e anacronistici (usati con la tecnica del collage) permettono d'inserire nei quadri, con valore satirico e demistificatorio, tutta la panoplia di un mondo piccolo-borghese o militare. Numerose esposizioni in Italia, a Pa-

rigi, Londra, Copenhagen, New York. Nel 1964 la Biennale di Venezia gli consacrò una personale, e nel 1965 un *Omaggio* ad *Alternative attuali* all'Aquila. Altre mostre importanti: Museum of Contemporary Art (Chicago, 1971), Palazzo Grassi (Venezia 1971), Palazzo reale (Milano 1974), Galleria d'arte moderna e contemporanea (Verona 1983). (*lm*).
Le sue opere di grande formato, dal 1964 in poi, furono presentate al Centro di belle arti di Miami nel 1984. Tra di esse figuravano una versione rivisitata di *Guernica* (1969), i *Funerali dell'anarchico Pinelli* (1972) e la grande serie dell'*Apocalisse* alla quale ha lavorato dal 1978 al 1984. (*sr*).

Baker, Richard Brown

(Providence R.I. 1912). La sua collezione venne iniziata nel 1949, ma solo dal 1955-56 egli decidette di specializzarsi in arte contemporanea. Con notevole costanza e grande perspicacia nelle scelte, ha acquisito i pezzi principali a mano a mano che comparivano sul mercato. La collezione è eclettica, e comprende dipinti, sculture, disegni e collages di ogni paese; tuttavia la maggioranza è costituita da opere della scuola americana contemporanea. Vasarely, Soulages, Dubuffet, Schwitters sono accanto a Tworkov, Olitski, Robert Morris, Wesselman, Warhol e Frankenthaler. Tra le opere principali citiamo quelle di Pollock (*Arabesco*, 1948), Kline (*Wanamaker Block*, 1955), Noland (*Mercury*, 1963), Lichtenstein (*Washing Machine*, 1961; *Blam*, 1962; *Thinking of Him*, 1963), Rauschenberg (*Interior 2*, 1958) e Rosenquist (*Flower Garden*, 1961). Nel 1971 la collezione comprendeva 693 opere dovute a 364 artisti diversi. **B** fu tra i primi acquirenti della Pop'Art americana; inoltre, piú recentemente, ha raccolto una delle piú importanti collezioni di opere iperrealiste (Bechtle, Cottingham, Toni Blackwell). (*jpm*).

Baker, William

(seconda metà del XV sec.). È noto soltanto per pagamenti versatigli nel 1486-87 per l'esecuzione di pitture murali nella cappella del collegio di Eton. Tali dipinti monocromi rappresentano *Miracoli della Vergine*, *Santi* e *Profeti*; hanno forti analogie con opere fiamminghe contemporanee, il che lascia supporre una formazione fiamminga dell'artista, o una stretta collaborazione con un maestro fiammingo. (*at*).

Bakst

(Lev Rosenberg, *detto*) (San Pietroburgo 1866 - Parigi 1924). Dopo studi presso la scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, seguí i corsi dell'Ecole des beaux-arts di Parigi. Membro fondatore del gruppo Mir Iskusstva, abbandonò rapidamente il ritratto per dedicarsi alla scenografia. Dopo un viaggio in Grecia e a Creta, testimoniato dalle sue prime opere (*Antigone*, *Edipo a Colono*, 1905), lavorò principalmente per Sergej Djagilev, direttore dei Balletti russi. Le sue creazioni piú importanti sono i progetti di scene e costumi per la *Fedra*, i progetti di scene per *Il Dio azzurro* e *L'Après-midi d'un faune*, le scene e i costumi disegnati per *Cleopatra* (1909), *Shéhérazade* (1910), *Lo spettro della rosa* (1911), *L'Après-midi d'un faune* (1912), *Dafni e Cloe* (1912), *Il Dio azzurro* (1912), *Le donne di buon umore* (1917), *La bella addormentata nel bosco* (1921). Collaborò inoltre con Ida Rubinstein (*Le martyre de saint Sébastien*, di D'Annunzio e Debussy), il che provocò la sua rottura con Djagilev. Formatosi nell'ambito dell'Art Nouveau e dello Jugendstil, influenzato dalla miniatura persiana e dall'arte orientale in genere, **B** introdusse nelle scenografie colori luminosi ed intensi, dettagli raffinati e preziosi e un esotismo che il pubblico entusiasta qualificò come «orgia di colori». (*bdm*).

Bālālyk Tepe

Le pitture murali (inizio del VI sec.) di questa località dell'antica Sogdiana, nell'attuale Uzbekistan (Asia centrale sovietica), esplorata nel 1953 dall'archeologo sovietico Albaum, sono di notevole qualità. Ornavano una sala di un castello edificato alla fine del V sec. Le scene di banchetto ne sono l'unico tema: vi si succedono coppie, di uomini e donne, seduti l'uno accanto all'altra, coperti da sontuosi costumi, gioielli e armi e con in mano coppe, bicchieri o specchi; essi sono accompagnati da personaggi di dimensione minore (servitori). Tali scene riflettono la vita dei capi degli Unni Eftaliti, che governarono la regione all'inizio del VI sec., prima di essere soppiantati dai Turchi. I volti rotondi, imberbi per gli uomini, sono di tipo particolare; i costumi si accostano a quelli visibili nelle pitture della regione (Varachśa e Pjandžikent), e si ritrovano persino, in al-

cuni casi, a Bārniyān (Afghanistan). La forma degli oggetti e i motivi dei tessuti si apparentano a quelli dell'Iran. Tali pitture, di bell'effetto decorativo per l'armonia compositiva, la franchezza dei colori e il valore conferito ai dettagli ornamentali, si riallacciano alla scuola pittorica sogdiana, attiva nel VI-VII sec., qual è illustrata dall'esempio di Pjandžent. (*mha*).

Balcar, Jiří

(Kolín 1929 - Praga 1968). Terminati gli studi nella scuola superiore di arti e mestieri di Praga, ha dipinto dal 1955 al 1960 ca. espressive opere sul tema della città (strade, piazze, lungofiume di Praga); ha poi subito l'influsso dell'espressionismo astratto di Pollock. Nel 1959 realizzava le prime incisioni calligrafiche (ciclo dei *Decreti*). Il critico Pierre Restany vi scorge un apporto alla «calligrafia occidentale», mentre il critico cèco Chalupecký lo considera il «riflesso diretto del destino dell'uomo nel mondo contemporaneo». Dopo un viaggio negli Stati Uniti, **B** esegue disegni con iscrizioni e citazioni volutamente disordinate (ciclo PLQRB). A poco a poco la sua calligrafia entra in rapporto con la scrittura della Pop'Art, senza però che egli se ne consideri esponente. (*ij*).

Balchand

(fine del XVI sec. - prima metà del XVII). Cominciò la carriera all'epoca dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605), ma fu particolarmente attivo durante il regno di Jahāngīr (1605-1627). Gli si devono alcune delle celebri decorazioni dei margini di album imperiali, particolarmente una parte di quelle dell'esemplare che va sotto il nome di *Muraqqa Gulshan* (Teheran, bibl. del Gulistān). **B** emerse anche nel genere del ritratto simbolico e idealizzato, molto in auge alla fine del regno di Jahāngīr e all'inizio di quello di Shāh Jahān (1627-58), come si può vedere nel suo ritratto di *Shāh Jahān in piedi su un globo terrestre*, circondato dai suoi quattro figli (Dublino, Chester Beatty Library). È pure autore di un ritratto dei tre figli cadetti di Shāh Jahān mentre passeggiano a cavallo (Londra, VAM), miniatura mirabile sia per la finezza del disegno dei personaggi sia per la poesia del grande, spoglio paesaggio. (*jfj*).

Baldassare Estense

(Reggio Emilia 1432 - Ferrara 1504). Sarebbe stato figlio naturale di Niccolò III d'Este. Studiò in Lombardia e si stabilí poi a Ferrara (1469), ove si fece apprezzare soprattutto come ritrattista. Le opere menzionate da documenti sono scomparse, e quelle tradizionalmente assegnategli (*Ritratto di famiglia:* Monaco, AP) non gli vengono riconosciute dalla critica recente; inoltre appare problematica l'ipotesi di identificarlo con l'autore di alcuni dipinti riuniti da R. Longhi sotto il nome di «Vicino da Ferrara». Le sole opere certe (firmate) giunte fino a noi sono il frammento della decorazione ad affresco dell'Oratorio della Concezione di Ferrara, tre medaglie raffiguranti Ercole I e il *Ritratto di Tito Vespasiano Strozzi* (1499: Venezia, coll. Cini), in base alle quali gli sono stati attribuiti altri ritratti (*Borso d'Este*: Milano, Castello). (*sr*).

Baldi, Lazzaro

(Pistoia 1622 - Roma 1703). Esordí nella bottega di Pietro da Cortona, e nella seconda metà del Seicento si affermò in Roma come uno dei principali capiscuola della corrente barocca. Il suo livello artistico fu però tutto sommato modesto, come furono limitate le sue capacità inventive: malgrado ciò ottenne numerose e importanti commissioni, soprattutto religiose, cui attese con l'aiuto di una fiorente bottega. Nei suoi dipinti si fondono all'originario cortonismo inflessioni classicheggianti desunte dal linguaggio di Sacchi e Maratta, e caratteri napoletani da Mattia Preti e Salvator Rosa (nelle chiese di Roma: *Visione di san Gaetano*: San Silvestro al Quirinale; cappella di santa Rosa, 1668: Santa Maria sopra Minerva; *Adorazione dei Magi* e *Madonna del Rosario*: Sant'Anastasia; *Storie della Vergine*, 1690: Santa Prudenziana). Fu fertilissimo disegnatore e lavorò con particolare frequenza in occasione di canonizzazioni, fornendo dipinti e arazzi per gli apparati, stendardi e incisioni. (*sr*).

Baldini (Ubaldini), Pietro Paolo

(attivo a Roma, 1630-50 ca.). Documentato come «Pietro Paolo del Modello» nella bottega romana di Pietro da Cortona, collabora con G. F. Romanelli e G. Gimignani alla decorazione ad affresco della cappella di palazzo Barberini. In

tutto il suo percorso si mostra fedele, soprattutto nel repertorio decorativo (affreschi della cappella di sant'Anna in Sant'Isidoro a Roma), al primo cortonismo, e ugualmente attento al classicismo poussiniano (tele di Sant'Isidoro, cappelle Buratti e Lante in San Nicola da Tolentino). La *Gloria di san Domenico* (1635 ca.) nella sagrestia di Santa Maria sopra Minerva, e la *Visione di san Simone Stock* (1637 ca.) in quella di Santa Maria Traspontina, dove il **B** si rivela non superficialmente informato dell'opera di Lanfranco e di Andrea Sacchi, sono forse i dipinti che meglio ne illustrano la singolare individualità, pur all'interno del corrente codice cortonesco-classicista di ambito barberiniano. (*lba*).

Baldinucci, Filippo

(Firenze 1625-96). Ebbe l'incarico di riordinare la raccolta di disegni del cardinale Leopoldo de' Medici (oggi a Firenze, Uffizi) e da questo lavoro trasse spunto per la propria grande storia universale dell'arte suddivisa in «decennali»: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1681; solo tre volumi pubblicati durante la vita dell'autore; altri tre postumi; seconda edizione completa a cura di D. M. Manni, Firenze 1767-74), importante fonte di notizie soprattutto per gli artisti toscani. Scrisse anche, per incarico di Cristina di Svezia, una ben documentata *Vita del cav. G. L. Bernini* (Firenze 1682; ed. moderna a cura di S. Samek-Ludovici, Milano 1948) in cui risponde alle critiche rivolte all'artista dopo la sua morte, soprattutto in relazione al fallito tentativo di aggiungere due campanili alla facciata di San Pietro. Difese la propria opera maggiore, e la tesi ivi sostenuta del merito preminente della scuola pittorica toscana, contro le critiche del bolognese Malvasia, in un opuscolo intitolato *La Veglia. Dialogo di Sincero Veri* (Lucca 1684). Importanti anche il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681), il primo del genere, e il *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' piú eccellenti maestri della stessa professione* (Firenze 1686). (*gp*).

La collezione di 1200 disegni raccolti dal **B** costituisce un complesso unico per la conoscenza del disegno fiorentino dal XIV sec. alla fine del XVII. Rimasta intatta e venduta dagli eredi del **B** ai Pandolfini, passò in seguito agli Strozzi; nel 1806 venne acquistata dal Louvre di Parigi. (*sr*).

Figlio terzogenito di Francesco, **Francesco Saverio** (Firenze 1663 - Signa 1738) collaborò con il padre, della cui opera maggiore (*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*) curò l'edizione (vol. V, 1702; voll. III e VI, 1728). Scrisse anche delle *Vite di pittori* il cui manoscritto (cod. Palatino 565) si conserva nella Biblioteca nazionale di Firenze (edito a stampa, Roma 1975, a cura di A. Matteoli). (*gp*).

Baldovinetti, Alessio

(Firenze 1425-99). Oltre che pittore fu disegnatore di mosaici, vetrate, tarsie, autore di oggetti artigianali come scudi e forzieri. Tra le sue opere, non numerose (la maggior parte si trova ancora a Firenze) si possono ricordare tre *Storie di Cristo* negli sportelli dipinti dall'Angelico per la SS. Annunziata, ora a San Marco (1449), la *Madonna e Santi* e l'*Annunciazione* oggi a Firenze (Uffizi), due *Madonne*, a Parigi (Museo Jacquemart-André e Louvre), una *Natività* ad affresco molto guasta nel chiostrino della SS. Annunziata (1460-62), gli affreschi per la cappella del Cardinale del Portogallo a San Miniato (1466-73), una *Trinità* all'Accademia per la cappella Gianfigliazzi a Santa Trinità dove rimangono ancora gli affreschi nella volta (1469). Disegnatore nitido e incisivo, conforme alla tradizione fiorentina della metà del Quattrocento (Paolo Uccello, Andrea del Castagno, ecc.), avvolse le sue figure in una luce calma e diffusa e le inserí in paesaggi ampi ed aperti ispirandosi a Domenico Veneziano di cui terminò nel 1461 gli affreschi di Sant'Egidio, oggi perduti. (*mb*).

Baldrighi, Giuseppe

(Stradella 1722 - Parma 1803). L'artista nasce a Stradella di Pavia il 12 agosto 1722 e nel 1730 circa si trasferisce con la famiglia a Napoli e poi a Firenze, dove i biografi ne ipotizzano l'apprendistato presso Vincenzo Meucci. Nel 1750 compare fra i soci onorari dell'Accademia clementina a Bologna, dove si sarebbe distinto per le particolari innovazioni applicate alla miniatura, che lo portarono all'attenzione del duca di Parma, don Filippo di Borbone. Questi lo invierà dal 1752 al 1756 a sue spese a Parigi, nell'atelier di F. Boucher, di cui assimilerà le espressioni artistiche piú confacenti, spostandosi, poi, subito dopo, verso le esperienze di Desportes e Oudry, come si vede nel primo ritratto degli anni

parigini, quello dedicato a *Jacopo Sanvitale* (Fontanellato (PR), Rocca). Nel 1756, riceve la patente dell'accademia di Parigi con la *Carità romana* (Angers, MBA), un pezzo di buona esecuzione non privo di atmosfere ancora seicentesche. Divenne in seguito pittore di corte a Parma, e poi dal 1760 professore dell'accademia; attorno a lui si raccoglie la generazione piú giovane della scuola parmense del Settecento, quella di Pietro M. Ferrari e di Petitot. **B** rappresenta un tramite importante con la cultura francese e un alto esempio di pittura illuminista, soprattutto per quel senso di oggettività borghese che caratterizza tutta la sua opera. Alla maniera di Oudry dipingerà grandi teste di animali dalla iena al leone all'aquila ad ali spiegate; ma il genere che lo qualifica maggiormente è il ritratto, nel quale **B** esprime la grande capacità di analizzare e tradurre con la stessa obiettiva, calibrata e raffinata verità la fisionomia, gli abiti, gli oggetti d'ambientazione. Vanno ricordati in proposito l'*Autoritratto* (Firenze, Uffizi), l'*Autoritratto con la moglie*, *La famiglia di don Filippo di Borbone* (Parma, GN) e un inedito ulteriore grande ritratto della *Famiglia Ducale* attualmente nel Principato di Monaco; tra le recenti aggiunte si ricorda anche il pastello con il *Ritratto del Paciaudi*. (*lfs*).

Balducci, Giovanni, *detto* il Cosci

(Firenze 1560 ca. - Napoli, dopo il 1631). Fu scolaro del Naldini con cui lavorò in varie occasioni, ovviamente risentendone nello stile. Pervenne poi a risultati formali in linea con l'espressione controriformata, specie con quella di Santi di Tito. Fra il 1575 e il '78 collabora – secondo il biografo Baldinucci – con Federico Zuccari agli affreschi della cupola del duomo di Firenze e nel '78 figura immatricolato all'Accademia del disegno. Nell'80 aiuta il Naldini nella cappella sotterranea di sant'Antonino a San Marco e in seguito l'Allori nella decorazione a grottesche del primo corridoio degli Uffizi. Alla fine degli anni '80 partecipa a grandi apparati pubblici. Del '90 sono i dipinti nell'Oratorio dei Pretoni. Verso il '92 va a Roma, dove lavora in San Giovanni Decollato, in San Giovanni dei Fiorentini, in San Giovanni in Laterano e in Santa Prassede. Nel '96 va a Napoli al seguito del cardinale Alfonso Gesualdo e qui dipinge fra l'altro nel duomo, nel chiostro grande del Carmine Maggiore, in San Giovanni dei Fiorentini, in Santa Maria della Sanità, par-

tecipando al rinnovato clima religioso ch'era alimentato da un numero crescente di confraternite e alternando le commissioni in città con quelle in provincia. Nel meridione il **B** resterà – lavorando anche in Calabria – fino alla morte avvenuta dopo il 1631, anno in cui affresca di nuovo a Napoli nel chiostro del Carmine Maggiore. (*an*).

Baldung, Hans, *detto* Baldung Grien

(Gmünd (Svevia) 1484-85 - Strasburgo 1545). Originario di una famiglia di colti notabili di Strasburgo, ove il padre dal 1492 esercitava la carica di consigliere giuridico del vescovo, fece apprendistato nella bottega di un pittore aderente alla tradizione di Schongauer. Già dotato di un talento molto personale, entrò nel 1503 nella bottega di Dürer a Norimberga, ove si trovò accanto a Hans von Kulmbach, Hans Schäuffelein e Hans Leu. Per differenziarsi dai suoi compagni, e in ragione di una predilezione per il colore verde, **B** cominciò a firmare le opere con una foglia di vite, e poi col monogramma legato HBG (*Grien* 'verde'). Godeva presso il maestro di una posizione privilegiata; gli vennero affidati infatti incarichi importanti di cartoni per vetrate (nella chiesa di Grossgründlach nel 1505, a San Lorenzo di Norimberga e alla Santa Croce di Schwäbisch-Gmünd nel 1506). Conservò tale favore durante i primi tempi dell'assenza di Dürer, che si era recato a Venezia nel 1505. Importante pure, in questo periodo, la sua opera grafica: legni incisi del *Beschlossen Gart des Rosenkranz Mariä* (Hortus conclusus del rosario della Vergine), pubblicato nel 1505, e un complesso di incisioni nel quale si manifestano tutto il suo estro e la sua fantasia creativa. Nel 1507, **B** dipinse a Halle i due polittici dell'*Adorazione dei magi* (Berlino-Dahlem) e di *San Sebastiano* (Norimberga, NM), che attestano l'influsso successivo di Dürer e di Luca Cranach, con, tuttavia, un impegno nuovo e personale sul colore e sui suoi effetti di contrasto. Tali opere gli sarebbero state commissionate per la chiesa di Halle dal cardinale Alberto di Brandeburgo. Alcuni studiosi suppongono che vi sia stato in seguito un nuovo contatto con Dürer a Norimberga. **B** ricomparve a Strasburgo, ove acquisí il diritto di borghesia nella Pasqua del 1509 e il titolo di maestro l'anno seguente. Ricevette da allora numerosi incarichi, tra i quali quelli del margravio Christoph di Bade (*Immagine votiva*: Karlsruhe, KL) e dal com-

mendatore del convento di San Giovanni sull'Isola Verde, Erhart Kienig, a Strasburgo (*Messa di san Gregorio*: Cleveland, AM). Nel maggio del 1512, dopo aver dipinto una *Crocifissione* per la sede strasburghese del convento di Schuutteren (Berlino-Dahlem), si stabilí per cinque anni a Friburgo, ove venne incaricato di dipingere per la cattedrale l'importante polittico del coro e l'altare della famiglia Schnewlin. La prima di tali opere illustra l'*Incoronazione della Vergine*, sul pannello centrale, e la *Crocifissione* sul retro, inquadrate da ante con le figure di san Pietro e san Paolo e scene della *Vita della Vergine*. La seconda opera, la cui parte scolpita, da lui dipinta, venne eseguita da Hans Wyditz, è dedicata al *Riposo durante la fuga in Egitto*, circondata, sulle ante, da scene dell'*Annunciazione*, del *Battesimo di Cristo* e di *San Giovanni a Patmos*. **B** eseguí inoltre una serie di legni incisi e di illustrazioni, nonché i disegni e i cartoni per le vetrate della cattedrale, realizzate dalla bottega di Ropstein sotto la direzione dell'alsaziano Hans Gitschmann. A questa fase fecondissima succede, dalla primavera del 1517, il suo secondo e ultimo periodo strasburghese. **B** diviene membro del Gran Consiglio della città. L'ultimo suo quadro d'altare sembra sia stato il *Martirio di santo Stefano* per l'arcivescovo Alberto di Brandeburgo nel 1522. A contatto con gli umanisti e i riformatori strasburghesi della prima generazione, di spirito assai liberale (i due Sturm, Martiri Bucer), la sua arte cercò all'inizio di rappresentare l'espressione patetica e il carattere delle fisionomie (in particolare per influsso di Indagine), poi, a partire dal 1529, anno della distruzione delle immagini, s'ispirò manifestamente al teatro umanistico. E quanto, in grado diverso, rivelano composizioni come *Piramo e Tisbe* (Berlino-Dahlem), *Ercole e Anteo* (*Kassel*, SKS), *Muzio Scevola* (Dresda, GG) e le *Vergini col Bambino* di Berlino, Norimberga e Vercelli. Nel corso degli ultimi anni di attività le opere di **B** tralasciano la cornice pittorica a profitto del piano offrendo curiose analogie col bassorilievo (*Vergine con Bambino*: Strasburgo). Anche quando riprende da altri maestri singoli dettagli (movimento, ornamenti, architettura), la sua arte rimane assolutamente originale. Tra le ultime opere sono le *Sette età della vita* (Lipsia, MBK), la *Strada verso la morte* (Rennes, MBA: quest'ultima può essere una copia dell'originale scomparso). I dipinti di **B** sono caratterizzati dall'inquietudine e dalla sensualità: sabba

di streghe, coppie con una donna e la morte (in musei di Vienna, Ottawa, Basilea; Berlino-Dahlem), allegorie femminili (Monaco, AP). I medesimi caratteri si ritrovano nei suoi ritratti, dalla fedeltà spesso brutale, e nelle sue interpretazioni, in chiave umanistica, dei temi religiosi tradizionali. (*vb*).

Balen, Hendrik van

(Anversa 1575-1632). Allievo di Adam van Noort, e ammesso tra i maestri dal 1592, comincia però ad avere allievi solo nel 1602 (in particolare Van Dyck e Snyders). Tra il 1593 e il 1602 soggiornò in Italia, in particolare a Venezia, dove incontrò Palma il Giovane, come mostrano i suoi tipi femminili e il colore. È debitore soprattutto di Rottenhammer: in seguito, lo imitò talvolta alla lettera, tanto da farlo spesso confondere con lui. Dipinge minuziosamente, quasi sempre su rame, piccole figure in uno stile amabile e ancora manierista; fa ricorso, secondo un uso frequente tra i pittori del Nord, a specialisti per il paesaggio, gli animali e le architetture: tra i suoi paesaggisti preferiti sarà Bruegel de Velours (l'*Aria*, 1621 (Parigi, Louvre), nella serie dei *Quattro elementi*, dipinti per il cardinal Borromeo). Obbedendo alla moda del quadro di gabinetto, diffusa tra gli umanisti dell'epoca, scelse quasi sempre soggetti mitologici, prediligendo il tema del *Convito degli dèi* (Angers, MBA; Parigi, Louvre). La grande maniera barocca rubensiana comincerà ad influenzare davvero **B** solo dopo il 1620. Nel suo ultimo periodo si dà infatti ai grandi quadri d'altare, per influsso del suo allievo Van Dyck. I suoi quadri di gabinetto sono assai diffusi; ma si tratta, spesso, di copie da sue cose. **B** ha pure eseguito cartoni per vetrate. (*jf*).

Balestra, Antonio

(Verona 1666-1740). Verso il 1690 è a Roma alla scuola di Maratta. Dal 1696 la sua attività si svolge fra la sua città natale e Venezia, dove rimane fino al 1718 svolgendovi un ruolo di opposizione al piú vivace rococò, tramite un senso di compostezza formale che gli deriva dalla formazione marattesca e che innesta su un fondo seicentesco di materia chiaroscurata (*Annunciazione* per la chiesa degli Scalzi; e *San Giovanni Battista nel deserto*, 1700 ca.: Verona, San Nicolò). Fu attivissimo per le nobili famiglie veneziane (Barbarigo,

Barbaro e Savorgnan), nei cui palazzi lavora a fianco di S. Ricci e G. B. Piazzetta. Per l'elettore di Magonza Franz Lothar von Schönborn esegue vari dipinti (*Favole* per il castello di Pommersfelden) d'intonazione lievemente arcadica. Evoluta in senso piú grandioso e teatrale è la composizione delle opere del secondo decennio del Settecento (*Martirio dei SS. Cosma e Damiano*, 1717-18: Padova, Santa Giustina). Dal 1718 vive a Verona, dove prosegue la sua fecondissima attività per le chiese della città e altri luoghi (*Morte di Abele*, *Estasi di san Francesco*, *Gloria di sant'Ignazio*, oggi tutte a Castelvecchio; *Sposalizio di santa Cateirina* per Santa Maria in Organo). Dal 1727 è membro della romana Accademia di San Luca. Fino alla morte è la personalità egemone della pittura veronese; ugualmente importante e ricca è la sua produzione incisoria. Fu suo allievo Giambettino Cignaroli. (*sr*).

Balke, Peter

(Helgøya (Heldmark) 1804 - Oslo 1887). Studiò a Oslo (1827), a Stoccolma (1829-33), ove fu allievo di Fahlcrantz, e a Dresda (1835-36 e 1843-44), ove ebbe come docente il compatriota J. C. Dahl. Durante il suo soggiorno a Parigi (1845-47) ebbe da Luigi Filippo l'ordinazione di trentatre paesaggi del Nord della Norvegia destinati al castello di Versailles. La rivoluzione del 1848 gl'impedí di realizzare il progetto, ma gli schizzi dipinti sono conservati a Parigi (Louvre). Dopo altri due anni a Dresda (1847-1849), **B** tornò a Oslo. Da allora tornò spesso a raffigurare le impressioni ricevute dal suo viaggio del 1832 nella Norvegia settentrionale (Finnmark). Tra i suoi dipinti citiamo il *Faro di Vardoc* (Oslo, NG) e la *Fortezza di Vardoehus* (Bergen, Billedgalleri). (*lø*).

Ball, Hugo

(Pirmasens (Germania) 1886 - Sant'Abbondio (Svizzera) 1927). Scrittore emigrato in Svizzera, fu tra i fondatori del movimento Dada; nel 1916 fu il capofila del dadaismo a Zurigo. Benché, dal 1916, abbia rotto i legami con Dada, gli si deve, con *Fuga fuori del tempo* (Monaco 1927), una preziosa cronaca dell'episodio zurighese. (*pge*).

Balla, Giacomo

(Torino 1871 - Roma 1958). Trasferitosi a Roma nel 1895, risiede per sette mesi a Parigi nel 1900. Dalla cultura figurativa post-impressionista media la tecnica del colore puro dato per filamenti o punti, il taglio fotografico della scena, spesso centrata su un particolare, la scelta di temi desunti dai nuovi agglomerati metropolitani, il *plein-air* dei parchi, il lavoro operaio, gli emarginati, tratti che trasmette altresí ai suoi allievi, Umberto Boccioni e Gino Severini. Firmatario nel 1910 del *Manifesto dei Pittori Futuristi* e del *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista*, diviene il piú vivido traspositore sul piano pittorico dei miti portanti dell'estetica marinettiana: la luce nella sua ricreazione artificiale, esemplificata in *Lampada ad Arco* (firmata 1909, ma posticipata dalla critica al 1910-11: New York, MOMA), e la velocità. Nei dipinti del 1912, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (Buffalo, AG), *Bambina che corre sul balcone* (Milano, GAM), la rappresentazione del movimento, memore delle sequenze cronofotografiche del francese Etienne Marey e simile alle fotodinamiche di Anton Giulio Bragaglia, è resa secondo un'analitica scansione delle fasi di esso, colte nella loro dinamica successione, con un effetto di sventagliamento dell'immagine sul piano. Nel 1913, nelle due serie *Velocità d'automobile* e *Voli di rondine*, il procedimento iterativo viene assimilato in una visione piú sintetica, dove, ad esprimere lo svolgersi e le direttrici del movimento, rimangono scattanti linee-forza, segmenti di circolo e cunei triangolari, che, nella vorticosa compenetrazione e nei tagli segnati da un intenso chiaroscuro, rendono sia la traiettoria e la scia del moto sia la contraria resistenza d'attrito. Il variabile punto di vista dell'osservatore è reso da linee sinuose, «andamentali», che attraversano la composizione. L'evidente affinità di questa ricerca con quella che ispira le *Compenetrazioni Iridescenti*, serie di tele dipinte da **B** tra la fine del 1912 e il '14, che, partendo dall'analisi di un fenomeno naturale, la scomposizione dello spettro cromatico e il suo armonico ricostituirsi nell'entità totalizzante della luce, pervengono a sintesi astratte, permeate, a livello dei contenuti, da allusioni ermetiche a luce e moto, essenza del cosmo (*Mercurio passa davanti al sole*, 1914: Milano, coll. Mattioli). Tale tensione, riscontrabile in opere analoghe di Delau-

nay in Francia e di Marc in Germania, riscatta le *Compenetrazioni* da ogni componente decorativa, pur nell'evidente ascendenza seccessionista della loro coerente maglia geometrica. Dal 1912 al '14, **B**, difatti, si reca a piú riprese a Düsseldorf per eseguirvi la decorazione della casa Lowenstein, di cui cura anche l'arredo. L'esperienza dell'estetizzazione dell'ambiente quotidiano fino all'oggetto d'uso, propria della cultura Jugendstil, le indicazioni del *Manifesto della scultura* di Boccioni del 1913, le tesi di Marinetti sulle «reti di analogie» e «l'immaginazione senza fili», convergono nel *Manifesto della Ricostruzione futurista dell'universo*, redatto da **B** e Fortunato Depero nel 1915: i due artisti propongono – ed eseguono – *Complessi plastici* polimaterici, anche semoventi, intesi a definire, m un mventivo assemblaggio anticipatore di opere costruttiviste e dadaiste, «equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo». Del 1915 è il ciclo pittorico delle *Dimostrazioni interventiste*, di grande vividità coloristica, pur nei limiti dell'enunciazione di una tematica di propaganda. Nel dopoguerra, alla produzione futurista, prevalentemente «applicata» (decorazione ed arredo della sala da ballo Tik-Tak del 1921; arazzi per la mostra di arti decorative a Parigi del 1925), **B** affianca in pittura un ritorno alla figurazione, che diviene scelta esclusiva a partire dalla metà degli anni '30: paesaggi urbani e ritratti, pur se realisti, sono resi con accentuazione dinamica del colore-luce che presuppone le precedenti esperienze. (*mgm*).

Balletta

(Francesco di Antonio Zacchi, *detto il*) (Viterbo 1407 ca. - risulta già morto nel 1476). La prima opera attribuita a Francesco di Antonio, erroneamente ritenuto figlio di Antonio da Viterbo, è il trittico con il *Salvatore benedicente*, la *Madonna* e *san Giovanni* sul recto e la *Madonna orante fra i santi Giovanni Battista e Cristina* sul verso nella chiesa di San Lorenzo a Tuscania, opera fortemente ritardataria, anche per imposizioni liturgiche e di committenza, ma pure consapevole della contemporanea pittura senese (Sano di Pietro, Andrea di Bartolo). Del 1441 è il polittico con la *Madonna, il Bambino e santi*, unica opera firmata e datata, nella chiesa di San Giovanni in Zoccoli a Viterbo. Qui si evidenzia l'attenzione alla pittura senese fra Trecento e Quat-

trocento e a quella dei Sanseverino, di Ottaviano Nelli, di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, insomma al tardo gotico delle province dell'Italia centrale. Alle stesse fonti guarda il polittico della *Madonna del Cardellino* (Viterbo, *mc*). Nella chiesa di Santa Rosa è il polittico firmato raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino fra le sante Rosa e Caterina d'Alessandria*. L'intervento piú esteso del **B** è la decorazione di due cappelle nella chiesa di Santa Maria Nuova a Viterbo (terza cappella da sinistra: *Madonna in trono con il Bambino*, *san Giovanni*, *una devota*, *il Cristo Eucaristico*, *un Santo vescovo*; cappella di Sant'Ambrogio: *Crocifissione e santi*, ritenuta tra le sue opere migliori). Della produzione tarda va menzionato il *San Marco*, per la chiesa omonima a Viterbo. (*dgc*).

Balletti russi

La compagnia dei **B r** (1909-29) nacque dall'unione di due talenti particolarmente sensibili alla ricchezza inesplorata dell'arte russa: Michail Fokin e Sergej Djagilev. Scoprendo l'importanza del movimento nella danza di Isadora Duncan, il coreografo Michail Fokin (San Pietroburgo 1880 - New York 1942) comprese quale capovolgimento si potesse introdurre nei balletti classici che Marius Petipa aveva formato a San Pietroburgo; dal canto suo Sergej Djagilev (1872-1929), dilettante, amatore d'arte, fondatore della rivista «Mir Iskusstva» («Il mondo dell'arte»), appassionato di tutto ciò che intuisse di rivoluzionario nell'arte contemporanea, era perfettamente cosciente di quanto la Russia dovesse all'Occidente, ma anche di tutto ciò che l'Occidente ignorava della Russia. Sin dall'esposizione del 1900 il pubblico parigino si era interessato al folklore del padiglione russo. Nel 1906 Djagilev presenta, al Salon d'automne, «Due secoli di pittura e di scultura russa»; nel 1907, rivela i maggiori compositori russi, Rimskij-Korsakov, Borodin, Musorgskij. Il successo di tali manifestazioni incoraggia Djagilev a presentare nel 1908, con scene di Golovin, Juon e Benois, il *Boris Godunov*.

Nascita e trionfo dei Balletti russi (1909-1914) Da questa memorabile serata nacque l'idea delle stagioni russe. Il 19 maggio 1909, al teatro dello Châtelet di Parigi, vengono rappresentate alcune danze tratte dal *Principe Igor´* (scene e costumi di Nikolaj Rerich), *Il festino* (scene di Konstantin Ko-

rovin, costumi di Lev Bakst, Aleksandr Benois e Korovin), *Il padiglione di Armida*, balletto interamente dovuto a Benois, e, il 2 giugno, *Cleopatra*, per la quale Lev Bakst aveva fornito scene sontuose, e le *Silfidi*, balletto danzato tra le scene romantiche di Benois. Questo primo spettacolo dei **B r** rivelò un'arte totale ove la danza maschile, rimessa in auge da Nižinskij, s'integrava nel balletto concepito come opera collettiva e non piú come cornice per la prima ballerina; il movimento, grazie al coreografo, si confaceva alla musica colorata e ricca dei russi; e soprattutto Djagilev aveva conferito ai pittori il ruolo svolto sino ad allora dagli scenografi: l'opera pittorica ha un ruolo tanto piú importante in quanto è concepita in rapporto alla musica e all'attore. Il giudizio molto sicuro di Djagilev e il suo gusto per le manifestazioni d'avanguardia produssero nelle stagioni seguenti spettacoli ugualmente apprezzati. Gli si deve nel 1910 la rivelazione del giovane Igor´ Stravinskij, che egli aveva incaricato della partitura dell'*Uccello di fuoco*, danzato con le raffinate scene di Golovin, che quanto a vivacità gareggiano con le scene favolose di Bakst per *Shéhérazade* di Riniskij-Korsakov, presentata nel medesimo programma; la ricchezza dei colori impiegati da Bakst, la rievocazione di un Oriente magico, influenzarono addirittura la moda, come testimoniano alcune collezioni di Paul Poiret. La straordinaria sfilata di personaggi di Benois, che anima il *Petruška* stravinskiano nel 1911 immerge ancora una volta il pubblico nella tradizione folkloristica russa; ma già *Lo spettro della rosa*, creato nello stesso anno su libretto di J.-L. Vaudoyer, e l'*Invito al valzer* di Weber, orchestrato da Berlioz, annunciano la tendenza dei **B r** a divenire extranazionali; il costume a petali di rosa dello *Spettro*, dovuto a Bakst, mostra la versatilità del talento del pittore. Nel 1912 i **B r** divengono una compagnia indipendente con sede a Montecarlo. Essa perde rapidamente il suo carattere puramente nazionale; Djagilev ricorre non piú all'antico patrimonio slavo, ma agli uomini che ritiene capaci di rinnovare l'arte; e non sempre le sue creazioni saranno comprese. Malgrado le scene assai belle di Bakst, *L'Après-midi d'un faune*, creato nel 1912 sul preludio di Debussy, suscita uno scandalo; la sinfonia coreografica di Ravel *Dafni e Cloe* trova cattiva accoglienza; il costume di Nižinskij per *Il Dio azzurro*, balletto ideato da Jean Cocteau su musica di Reynaldo Hahn, fu una creazione di Bakst po-

co apprezzata, malgrado la sua bellezza. Ancora maggiore è lo scandalo l'anno seguente, per la presentazione della *Sagra della primavera* di Stravinskij. Invece *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov, creato nel 1914 con le scene rosso e oro di Natalja Gončarova, ormai legata ai **B r** come Michail Larionov, ha grande successo, e corrobora la novità dell'alleanza tra canto corale e danza. Ma il pubblico si stanca dell'esotismo decorativo e accoglie con freddezza *La leggenda di Giuseppe*, per la quale José Maria Sert e Bakst avevano creato scene e costumi ispirati all'opulenza decorativa del Veronese.

1915-23 Il primo periodo dei **B r** ha fine con la guerra. Il momento è contrassegnato da una certa titubanza, dovuta sia agli avvenimenti internazionali sia alla rottura tra Djagilev e Fokin. Tuttavia la compagnia trova un nuovo maestro del balletto in Leonid Mjasin (Léonide Massine), assecondato da Michail Larionov, che appronta scene e costumi perfettamente confacentisi alla coreografia, come quello del *Sole di notte* nel 1915 o dei *Racconti russi* nel 1917. Djagilev provoca allora un nuovo scandalo, rinnovando nel contempo l'effetto di sorpresa dei primi spettacoli, col presentare nel 1917, in un'atmosfera particolarmente tesa a causa della guerra, un balletto che fu ricco di conseguenze per l'evoluzione dell'arte rivelando al grande pubblico il cubismo: *Parade*, con soggetto di Cocteau, musica di Satie, scene e costumi di Picasso, coreografia di Mjasin. Il legame tra attore e scena, problema fondamentale della scenografia, viene qui realizzato attraverso un ribaltamento dei valori: la scena si anima a spese degli attori. *Parade* consacra il genio intuitivo di Djagilev, che seppe riunire attorno a un balletto i massimi nomi dell'arte contemporanea, e segna una svolta importante nella storia dei **B r**, deslavizzati e divenuti i rappresentati dell'avanguardia internazionale. Da questo periodo le scenografie verranno tutte firmate da maestri della pittura: nel 1919 Derain fornisce scene e costumi della *Boutique fantasque*, Picasso quelli del *Tricorno*, balletto spagnolo la cui riuscita venne assicurata da un perfetto accordo tra la musica di Manuel de Falla, le scene di Picasso e la coreografia di Mjasin; nel 1920. Matisse disegna bellissimi costumi, tra i quali venne particolarmente notato quello della Morte, con un mantello rosso foderato di nero, per *Le chant du rossignol*, balletto che Stravinskij trasse dalla sua opera

Le Rossignol, presentata nel 1914; Picasso inventa scene e costumi spogli e semplici per *Pulcinella*, che Stravinskij adattò da Pergolesi. Tuttavia i **B r** conoscono nel 1921 una grave crisi: Mjasin lascia Djagilev, Stravinskij vede diminuire il proprio ascendente a profitto di Prokof´ev, che Djagilev aveva incaricato sin dal 1915 della partitura di *Chout*, messo in scena nel 1921 a cura di Larionov; ma Prokof´ev è ancora sconosciuto, la sua musica sorprende e le scene di Larionov non piacciono. Si riprende *La bella addormentata nel bosco* con la coreografia di Marius Petipa, ma con scene di Bakst; l'accoglienza è fredda e l'anno si conclude con problemi finanziari aggravati dalla ricerca di un maestro del balletto. L'arrivo di Bronislava Nižinskaja, sorella del danzatore e coreografa eccellente, e l'aiuto di Mlle Chanel consentono di mettere in scena nel 1922, con le scene di Léopold Survage, l'opera comica di Stravinskij *Mavra* e il suo balletto *Renard*, danzato con le scene di Larionov, e nel 1923 di creare *Nozze*, ove Stravinskij mescola danza e canto; lo scenografo si è inchinato dinanzi alla magia incantatrice del balletto; i costumi nero e bianco disegnati da N. Gončarova sono di estrema raffinatezza e sobrietà.

Gli ultimi anni dei Balletti russi (1924-29) La attività dei **B r** durante i loro ultimi anni, dal 1924 al 1929, è caratterizzata dall'interpretazione delle opere piú moderne. Marie Laurencin adotta un'eleganza raffinata per i costumi e le scene delle *Biches*, satira dei costumi del dopoguerra che B. Nižinskaja mette in scena nel 1924 su musica di Francis Poulenc. Il *treno azzurro* rivela il medesimo spirito: i personaggi di Cocteau, vestiti da Coco Chanel, recano nomi significativi come «Beau Gosse», «les Poules», ecc. Nello stesso anno le tonalità ocra e verdi di Braque conferiscono una raffinatezza sottile al sipario, alle scene e ai costumi del balletto *Les Fâcheux*, messo in scena da B. Nižinskaja su musica di Georges Auric. Ormai nessun artista è propriamente legato ai **B r**, ma i pittori piú noti partecipano alle loro creazioni. Il coreografo di *Barabau* (1925) è George Balanchine, il pittore è Maurice Utrillo; *I marinai* è montato da Leonid Mjasin su musica di Georges Auric con le scene di Pedro Pruna; a Braque si devono scene e costumi di *Zefiro e Flora*. Nel 1926, *Jack in the Box* riunisce i talenti di George Balanchine, Derain, Erik Satie e Darius Milhaud, e una manifestazione surrealista stigmatizza Miró e Max Ernst, che

forniscono i dipinti di *Giulietta e Romeo*. Ma nel 1927 la scena da balletto subisce una trasformazione radicale con *La chatte*: servono di cornice alla coreografia ideata da Balanchine sulla musica di Henri Sauguet le costruzioni in materia plastica trasparente di Naum Gabo e Anton Pevsner. Questo balletto ottenne un successo molto maggiore del *Pas d'acier*, creato nello stesso anno su musica di Prokof´ev, scene e costumi di Georgij Jakulov, discepolo di Tatlin; ma quest'apoteosi del lavoro, la cui azione si svolge su due diversi livelli realizzati mediante ponteggi metallici, in fin dei conti poco spazio lascia alla danza. A Boris Košno, considerato il delfino di Djagilev, sono dovuti i libretti di due balletti presentati nel 1928: *Ode* ebbe scarso successo malgrado gli intenti di spettacolo totale dello scenografo Čelišev; *Gli dèi mendicanti* venne presentato con le decorazioni abbozzate da Bakst per *Dafni e Cloe* (1912), e i costumi disegnati da Juan Gris per le *Tentazioni della pastorella* (1924), *L'Apollo Musagete* di Stravinskij segna un ritorno al classicismo sia nella musica sia nelle scene di André Bauchant, nei costumi di Chanel e nella coreografia di Balanchine. Le trame dei due ultimi balletti presentati da Djagilev prima della sua morte nell'agosto del 1929 sono ancora dovuti a Boris Košno: l'impegno di originalità posto da De Chirico nel disegno delle scene e dei costumi del *Ballo* rese delicato il compito del coreografo, e malgrado la maestria di Balanchine il balletto riuscí male; per contro *Il figliol prodigo*, danzato con le scene ed i costumi molto colorati di Rouault sulla partitura di Prokof´ev, segna il punto di partenza della grande coreografia moderna di George Balanchine; è l'ultimo balletto messo in scena da Djagilev.

Posterità dei Balletti russi I venti anni di attività dei **B r** sconvolsero la concezione stessa di spettacolo. L'importanza che Djagilev conferiva al balletto – lo considerava una sintesi di tutte le arti – suscitò la formazione di altre compagnie rivali (Balletti svedesi). Dal canto suo Ida Rubinstein, dopo un soggiorno nella compagnia russa, mise in scena balletti all'Opéra; la stagione del 1928 fu particolarmente significativa: ella aveva al suo fianco A. Benois, B. Nižinskaja, Stravinskij, Ravel, tutti già collaboratori di Djagilev, che l'assecondarono nuovamente per la stagione del 1934. Dopo la morte di Djagilev, subentrarono i **B r** di Montecarlo, che si atteggiarono ad eredi del maestro e tentarono di rin-

novame le esperienze. Il colonnello Vladirnir de Basil (1888-1951) e René Blum (1878-1944), aiutati dai coreografi George Balanchine e Leonid Mjasin, sconcertarono il pubblico nel 1932 presentando *Présages*, con la scenografia surrealista di André Masson, danzato sulla Quinta sinfonia di Čajkovskij; l'anno seguente, viene danzato *Choreartium*, sulla Quarta di Brahms, con scene di Tereškovič. Nel 1939 Miasin mette in scena *L'étrange farandole*, con scene di Matisse, su musica di Šostakovič. Durante i venticinque anni nel corso dei quali Sergej Lifar´ s'impose all'Opéra di Parigi, i balletti subirono, per sua mediazione, l'influsso dello stile di Djagilev; alcune opere, come *Salade* nel 1935 (scene e costumi di Derain, musica di Darius Milhaud), sono rimaste celebri. Tuttavia, benché influenzato dal suo maestro, Lifar´ non proseguí le medesime ricerche. Gli apporti di Jean Cocteau, di Christian Bérard e di Boris Košno e Roland Petit influenzarono lo stile del coreografo mantenendo intorno alle sue imprese l'atmosfera delle creazioni di Djagilev, di cui gli autori erano stati amici e collaboratori. *Les forains*, balletto creato nel 1945 (scene e costumi di Ch. Bérard, soggetto di B. Košno, musica di H. Sauguet) sono nello spirito di Cocteau e ricordano *Parade*. Inoltre, Roland Petit sa scegliere i pittori; rinnova completamente il tema di *Carmen* nel 1949, non soltanto con la sua originale coreografia, ma anche grazie alle scene colorate di Antoni Clavé. (*bdm*).

Balletti svedesi

Nel 1920 il giovane e ricco svedese Rolf de Maré (1888-1964), aperto a tutte le forme dell'arte moderna, e il coreografo Jean Börlin (1893-1930) scritturavano i ballerini del teatro reale dell'Opera svedese, fondando la compagnia dei **B s** e rinnovando cosí l'esperienza di Djagilev undici anni prima. I due erano stati messi in contatto dal coreografo Michail Fokin, uno dei fondatori del gruppo russo, che dopo il litigio con Djagilev aveva lavorato all'Opera di Stoccolma, dove aveva avuto come allievo Börlin e come ammiratore Rolf de Maré; la presenza di Fokin legittima il parallelismo che si può stabilire tra Balletti russi e **B s** e il carattere internazionale della loro produzione. Per il suo Primo spettacolo, Maré riprese *Giochi* di Debussy, creato nel 1913 da Djagilev con scene e costumi di Bakst; accolto da Hébertot alla Comédie des Champs-Elysées con scene di Bonnard,

questo balletto era accompagnato da *Iberia* di Albeniz (scene di Steinlen) e dalla *Notte di san Giovanni*, tratta dal folklore svedese. La composizione del programma ricorda le scelte di Djagilev e il suo gusto per l'avanguardia; il richiamo a pittori come Steinlen e Bonnard deriva direttamente dalle lezioni del russo. Questo richiamo alla pittura come elemento attivo dello spettacolo è spinto assai lontano in *El Greco* (1920), serie di scene mimate su musica di Inghelbrecht, con scenografia tratta interamente da tele di El Greco. L'apporto pittorico è in questo caso tale che si tratta piú di un'esplosione musicale della pittura che di un balletto propriamente detto. All'opposto, prevale la poesia in *L'uomo e il suo desiderio* (1921), poema di Claudel danzato su musica di Darius Milhaud con scene di Andrée Parr, che l'autore stesso chiamava «il mio poema plastico». Jean Cocteau, come già aveva fatto per Djagilev con *Parade* (1917), forní a Rolf de Maré uno spettacolo totale, risultato di un lavoro di gruppo che riuní i grandi nomi dell'arte contemporanea: gli *Sposi della torre Eiffel* (1921), la cui musica era di Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, i costumi e le maschere di Jean Hugo, le scene di Irène Lagut. Con la *Creazione del mondo* di Darius Milhaud (1923), per la quale Fernand Léger forní una decorazione monumentale e Blaise Cendrars il tema, Börlin sembra abbia voluto dare un equivalente della *Sagra della primavera* di Stravinskij, presentata da Djagilev nel 1913. Tuttavia risulta piú innovativo in *Within the Quota* (1923), balletto americano, ove la musica popolare di Cole Porter è al servizio di un tema americano. Qui scene e costumi prediligono la discrezione, cosí da non distogliere l'attenzione dalla musica e dal soggetto. All'opposto, tutta l'arte di Foujita si ritrova nelle scene e costumi della *Singolar tenzone* (1924); le scene e costumi di *La giara*, dovuti a Giorgio De Chirico, sono veri e propri quadri. L'arte dei **B s** raggiunge il culmine in *Relâche* (1924), «balletto istantaneista in due atti e un intermezzo cinematografico e la coda di un cane». Il tema e le scene erano di Francis Picabia, la musica di Erik Satie, l'intermezzo di René Clair. Picabia scriveva: «Relâche è il movimento senza scopo... non ci sono scene, non ci sono costumi, non ci sono nudi, c'è soltanto spazio, lo spazio che la nostra immaginazione ama percorrere»; Picabia fece muovere i ballerini su uno sfondo di dischi do-

rati fulgenti di luce. Quanto all'intermezzo (*Entr'acte*), è un film nel quale si dà libero corso al piacere dell'invenzione. *Relâche* fu l'ultimo balletto presentato prima dello scioglimento della compagnia da parte del suo fondatore. (*bdm*).

Ballin, Mogens

(Copenhagen 1871-1914). Formatosi in un'accademia privata, scoprí l'arte francese presso Mette Gauguin. A Parigi entrò in contatto, nel 1891, con i pittori moderni, e grazie a Verkade divenne un fedele del «tempio dei Nabis», per i quali organizzò una mostra a Copenhagen nel 1893. Ha lasciato pochi dipinti, soprattutto paesaggi e nature morte nello stile della scuola di Pont-Aven e dei Nabis (*Paesaggio bretone*, 1891: Saint-Germain-en-Laye, Museo del priorato). Poi abbandonò la pittura per dedicarsi all'arte decorativa. (*hb*).

Balten (Baltens), Pieter, *alias* Pieter Custodis

(Anversa 1525 ca. - 1598). Il suo vero nome è Baltenszoon («figlio di Balten»). Membro della ghilda nel 1540, produsse paesaggi e scene di genere alla maniera di Bruegel il Vecchio (*San Martino*: Amsterdam, Rijksmuseum) e soprattutto incisioni (raccolte di ritratti di nobili dei Paesi Bassi, edite nel 1575, nel 1578 e nel 1584), con la firma di Petrus Balthazarus. La sua opera dipinta si confonde inestricabilmente (a parte un vivace *Paesaggio* poco noto, 1581: L'Aja, Museo Bredius) con quella dei Pieter Bruegel padre e figlio (i monogrammi P.B. sono gli stessi); ma egli va considerato come un artista relativamente indipendente e parallelo a Bruegel I, anche perché apparteneva alla ghilda dei pittori undici anni prima di quest'ultimo. (*jf*).

Balthus

(Balthazar Klossowski de Rola, *detto*) (Parigi 1908 - Rossignère 2001). Il padre era critico d'arte, la madre pittrice; grazie alla sua famiglia conobbe Bonnard, Roussel e Derain. Dipinse sin dall'età di sedici anni, ed incontrò in Svizzera il poeta R. M. Rilke, che ne fece pubblicare, con sua prefazione, i primi disegni (*Mitsou*: *quarante images*, Zürich und Leipzig 1921). I dipinti eseguiti prima del 1930, in particolare scene parigine, riflettono vari influssi, tra cui quello di Bonnard (*Giardino del Lussemburgo*, 1927 ca.: New York,

coll. priv.). Tenne la prima mostra a Parigi nel 1934 (Gall. Pierre). La sua tematica ed il suo stile si precisano verso quest'epoca: scene della vita quotidiana (la *Strada*, 1933: New York, MOMA), scene d'interno (*Fanciulla col gatto*, 1937: Chicago, coll. priv.), e ritratti (*Derain*, 1936: New York, MOMA; *Mirò e sua figlia*, 1937-38: ivi; *Marie Laure de Noailles*: coll. priv.), piú vicini al realismo fantastico dei pittori tedeschi (Grosz, Dix, Beckmann) o a quello del gruppo francese *Forces nouvelles* (1935), che al surrealismo propriamente detto, benché esso continuasse ad interessare **B** (si legò ad Antonin Artaud e a Giacometti). Dopo il 1940 si afferma quanto si è potuto definire l'«erotismo intimista» di B: fanciulle in interni, addormentate, mentre fanno toeletta, candide o perverse, tranquille o angosciate (il *Salotto*, 1942: New York, coll. priv.; la *Camera*, 1949-50: Svizzera, coll. priv.). È stato spesso sottolineato il rigore tutto classico della composizione in **B**, grande ammiratore di Piero della Francesca, fedele alla tradizione di Cézanne e di Seurat, nonché l'aspetto scenografico della sua impaginazione (*Passage du Commerce-Saint-André*, 1952-54: Parigi, coll. priv.).
Il suo stile sobrio e misurato deve alla meditazione degli affreschi medievali il gusto delle zone di colore piatto e opaco; egli conferisce al disegno un apparente primato sul colore, che si fa piú sottile intorno al 1960, in particolare nei paesaggi del Morvan (Chassy), che conciliano l'euritmia cézanniana e la geometria rigorosa e stupefatta dei panorami del Quattrocento (*Grande paesaggio*, 1960: Parigi, MNAM). Prezioso disegnatore, passa facilmente da una tecnica all'altra (matita, penna, carboncino, acquerello); ha lasciato illustrazioni per *Cime tempestose* (1933) di Emily Brontë, scenografie per *I Cenci* adattato da Artaud (1944), per *Cosí fan tutte* (festival di Aix-en-Provence) e per la *Peste* e *Stato d'assedio* di Camus, che scrisse la prefazione alla sua mostra nella Gall. P. Matisse a New York nel 1949. Il pittore amò trattare a piú riprese il medesimo tema, dando talvolta sapienti variazioni d'una stessa composizione, con un gusto delle «serie» che rammenta, una volta di piú, Cézanne: i *Giocatori di carte* (1944-45: Parigi, coll. priv.; 1948-50: Gran Bretagna, coll. priv.; 1973: Rotterdam, BVB); il *Sogno* (1955-56; 1956-57: Parigi, coll. priv.); le *Tre sorelle* (1959-64; 1964-65; 1965: Parigi, coll. priv.). La grande cultura di **B**, cui Piero della Francesca e Paolo Uccello sono familiari, come Pous-

sin ed Ingres, gli consente di spaziare, apparendo talvolta vicinissimo a Courbet (la *Montagna*, 1936: New York, MMA) e, altre volte, all'arte orientale (*Camera turca:* Parigi, MNAM; *Figura con tavolo rosso*, 1967-76: New York, coll. priv.).
È stato dal 1961 al 1976 direttore di Villa Medici. Ha esposto poco; ha avuto importanti retrospettive presso il Musée des arts décoratifs di Parigi nel 1966, alla Tate Gallery di Londra nel 1968 e a Marsiglia nel 1973. Disegni recenti esposti nella Gall. Claude-Bernard (novembre 1971) lo designano, soprattutto per alcuni studi di nudi giovanili, come l'erede della tradizione del XIX sec. scaturita da Degas, Cézanne e Bonnard. (*sr*).

Baltimora

Museum of Art Fondato nel 1914, aperto nel 1923 e ampliato successivamente piú volte, conserva pitture e incisioni di tutte le scuole, provenienti in particolare dalle coll. J. Epstein (Van Dyck), Frick Jacobs (Rembrandt, Hals), Saidie A. May (XX sec.). Nel 1949 fu arricchito dalla collezione delle sorelle Cone. Claribel ed Etta Cone si iniziarono all'arte moderna frequentando gli studi degli artisti a Parigi, ove soggiornarono all'inizio del secolo. Cominciarono a collezionare opere francesi del XIX sec. (Delacroix, Corot), nonché dipinti di Van Gogh, Gauguin e Cézanne. Ammiratrici delle prime opere di Picasso, strinsero durevoli legami di amicizia con Matisse. La loro collezione comprende complessi eccezionali di questi due artisti (senza contare i disegni e le sculture, 42 tele di Matisse, datate dal 1895 al 1947, e 17 Picasso, dal 1900 al 1933), nonché opere di Redon, Bonnard e Braque.
Walters Art Gallery Venne costituita in base alla collezione lasciata per testamento alla città di **B** da Henry Walters (1848-1931), che proseguí, tanto sul piano industriale quanto su quello artistico, l'opera del padre, William Walters, fondatore delle prime reti ferroviarie americane. Questi, dal 1850, aveva cominciato a raccogliere dipinti della scuola di Barbizon e quadri accademici. Con tale fondo iniziale, Henry Walters costituí collezioni che volle universali e caratteristiche di tutte le civiltà, dai Sumeri ai nostri giorni. Le raccolte di pittura comprendono opere italiane (importante complesso del XIV e XV sec.), spagnole (XIV sec., Murillo, Ribera, Goya), tedesche (Cranach), fiamminghe (ta-

vole di Champmol, Hugo van der Goes, Van Dyck) e olandesi del XVII sec. (Rembrandt, *Ritratto di Hendrickje Stoffels*). Il XVIII sec. è rappresentato da inglesi (Hogarth, Romney, Gainsborough), francesi (Pater, Lancret, Nattier) e italiani (Tiepolo). Il XIX sec. francese, particolarmente importante e vario, comprende opere di Ingres (*Odalisca con schiava*), Géricault, Daumier, Millet, Corot, Gérôme, Monet, Manet e Degas. La galleria conserva pure uno tra i complessi piú importanti di manoscritti miniati esistenti negli Stati Uniti, in particolare del XV sec. francese, nonché un insieme senza pari di smalti francesi. (*gb*).

Baltrušaitis, Jurgis

(Lituania 1903 - Parigi 1988). Si forma prima in Germania alla scuola di Worringer, Spengler e Schmartzov; quindi, dall'inizio degli anni '20, è a Parigi con l'intenzione di dedicarsi al teatro. Tuttavia entrando in contatto con Henri Focillon – il grande storico dell'arte, specialista del mondo medievale e romanico oltreché conoscitore e ammiratore dell'arte orientale, del quale **B** diventerà il discepolo preferito – dimentica il suo originario progetto, laureandosi, sempre con Focillon, con una tesi sul «gesto». Già nel 1929, nel saggio *Etudes sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, analizzando un soggetto ancora pressoché inesplorato, tenta di accertare gli eventuali contatti esistenti tra i modi architettonici europei e certe manifestazioni stilistiche tipiche della Russia. Cosí l'età romanica si presenta come il vasto luogo di un confronto, riproposto da **B** ancora piú approfonditamente in *Art sumérien, art roman* (1934). Dal 1932 al 1939 **B** insegna all'università di Kaunas in Lituania; in questi anni lo studioso sposta la sua indagine dalle influenze stilistiche e dalla identificazione di scuole sul dato figurativo vero e proprio, sugli ornamenti, sui simboli. Nasce da qui un saggio importante, *Quelques survivances des symboles solaires dans l'art du Moyen Age* (1937), l'appassionata ricerca delle raffigurazioni del sole, della ruota spiraliforme, della croce nei loro complessi significati e nelle loro continue metamorfosi in epoca romanica. Emergeva da quello studio una produzione artistica in cui le imitazioni di vegetali e di animali, l'infittirsi dei segni zoomorfi, applicati per giunta su ornamentazioni già ricche, delineavano i contorni di un'immaginazione tesa verso le categorie del grottesco, del satiri-

co, del demoniaco. Sottilmente attratto da tali forme espressive e in grado di sapersi muovere perfettamente tra di esse, **B**, nel 1939, continua la sua esplorazione con *Cosmographie chrêtienne dans l'art du Moyen Age*, dove tutta la produzione decorativa propria del medioevo viene intesa come la traduzione, secondo un particolare metodo di scrittura, di una visione del mondo, di un pensiero. In *Masches et Emblemes* (1953), ripercorrendo l'opera di Alciato, **B** mostra, sullo sfondo, un medioevo «mostruoso», ritornato verso uno dei suoi momenti originari anche tramite la contaminazione di una certa antichità con l'iconologia medievale. Tutte queste ricerche sfociano nel fondamentale *Le Moyen Age fantastique – Antíquités et exotismes dans l'art gotique* (1955), dove la domanda di fondo riguarda ancora una volta l'entità dell'influenza che, tanto incredibilmente, l'*imagerie* orientale, asiatica, aveva esercitato sull'arte medievale, determinandone la poderosa inclinazione al fantastico. Attraverso i metodi di un'iconologia comparata, il colloquio tra le due culture si scorge anche su minime bizzarrie, monete, arabeschi, particolari di quadri, grilli, facendo emergere dall'ombra, accanto ai piú noti aspetti cristiano-umanistici dell'arte gotica, il profilo macabro, soprannaturale di un'intera epoca. E da questa inesauribile curiosità per i lati piú oscuri dell'arte e della cultura che nascono anche i successivi saggi *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux* (1955), *Aberrations et légendes des formes* (1957), *Réveils et prodiges – Le Gotique fantastique* (1960), *La quête d'Isis* (1967) – dove sulle tracce dell'antica dea si dipana un viaggio affascinante tra Saint-Germain-des-Près a Parigi e la Germania, e l'India – e, ancora, *Le Miroir* (1978). **B** ha tenuto corsi d'insegnamento in molte università europee e americane, tra cui a Parigi, Utrecht, Colonia, Yale. (*mdc*).

bamboccianti

Il termine compare per la prima volta nella *Satira sulla Pittura* di Salvator Rosa, databile alla metà del quinto decennio del Seicento, e nella lettera di Andrea Sacchi a Francesco Albani, scritta da Roma nel 1651 e pubblicata dal Malvasia nella *Felsina pittrice*. In entrambi i testi sono elencate le caratteristiche tematiche di un genere pittorico detto «bambocciata», i cui autori sono appunto chiamati **b**. Ben presto usato dagli scrittori d'arte in accezione negativa, il

termine indica i seguaci, per lo piú fiamminghi e olandesi, di Pieter van Laer, soprannominato «Bamboccio»; a Roma, a partire dal quarto decennio del Seicento e, con diverse caratteristiche, fino alla fine del secolo, i **b** dipinsero scene di genere di soggetto popolare e, piú specificamente, romano, in tele di formato ridotto e a piccole figure. I temi della bambocciata consistono in episodi di vita contadina e urbana e hanno come protagonisti contadini, straccioni e mendicanti, talvolta raffigurati realisticamente, ma assai piú spesso soggetti a caratterizzazione in chiave grottesca. Studi recenti sull'evoluzione della bambocciata e sui suoi protagonisti hanno chiarito tuttavia come la tematica bambocciante risalga solo in parte alla produzione di Van Laer; si ritrova infatti solo in un esiguo numero di opere databili verso la fine del suo periodo romano, come la *Piccola* e la *Grande Calcara*, in cui compaiono per la prima volta il motivo dei giocatori di morra e le figurine di straccioni che presto i suoi seguaci renderanno popolari.
Furono infatti riprese da **Andries Both** (Utrecht 1612 – Venezia 1641), a Roma dal 1634. Mentre le sue prime opere eseguite a Roma risentono della scena di genere neo-bruegheliana rinnovata in Olanda da Adriaen Brouwer, il disegno con la *Distribuzione della minestra ai poveri* (Amsterdam, Rijksprentenkabinet) datato 1636 indica come l'artista fosse in grado di rinnovare il suo repertorio attraverso l'osservazione di un'inedita realtà urbana. Altrettanto tipici di un certo filone bambocciante i soggetti di opere databili fra il 1637 e il 1641, quali le due *Scene di osteria* e i *Suonatoti ambulanti* di Feltre (MC), e la *Calcara* di raccolta privata. Nei dipinti citati e nei *pendants* tardi *Distribuzione della minestra ai poveri* e *Suonatori in un cortile* (Monaco, AP) Both mostra di condividere anche gli interessi paesistici di Van Laer, ambientando le sue scene popolari a piccole figure in una cornice urbana attentamente osservata nella successione di spazi e nei contrasti luminosi. Alcuni dei suoi temi furono ripresi dal fratello **Jan Both** (1618-52), che nella sua produzione piú specificamente bambocciante, limitata al soggiorno romano (1636-41), si dimostra però piú interessato alla resa degli effetti luminosi e atmosferici del paesaggio urbano. Nel *Mercato a Campo Vaccino* (Amsterdam, Rijksmuseum) Jan Both arricchisce il repertorio della bambocciata con motivi nuovi e destinati a lunga fortuna; nella *Veduta*

della Calcara sul Tevere (Londra, NG) l'artista piega invece il suo impegno realista alla raffigurazione del paesaggio, appena animato dalle piccole figure dei giocatori di carte: essi confermano la stretta contiguità d'intenti che, almeno in un primo tempo, unisce paesisti e **b**.

Tale commistione d'interessi caratterizza la produzione di **Thomas Wijck** (Beverwijck 1616 - Haarlem 1677), attivo a Roma fra il 1640 e il 1642. Tema dominante delle opere presumibilmente eseguite in Italia sono infatti i cortili e le piazzette di una Roma «minore» animata da figurine di lavandaie e venditrici di frutta. Nei disegni eseguiti dal vero e successivamente rielaborati Wijck sembra attratto, come i paesisti italianizzanti, dalla continuità tra antico e nuovo e dal contrasto tra i resti ancora imponenti e suggestivi della Roma antica e la loro riutilizzazione nella città moderna. Il realismo delle sue scene romane e l'impaginazione della veduta risentono indubbiamente dell'opera tarda di Andries Both e di Pieter van Laer.

La produzione di Van Laer dei primi anni '30 è invece all'origine dell'opera di **Jan Miel** (Beveren Waes 1599 - Torino 1664), attivo a Roma fino al 1658. Nelle prime opere documentate, il *Ciabattino* e i *Giocatori di bocce* del 1633 (Parigi, Louvre), e in molte altre ad esse accostabili, Miel si ricollega infatti ai dipinti di soggetto rustico del Bamboccio, quali le due versioni della *Sosta di cacciatori* o i *Viaggiatori in un cortile* (Firenze, Uffizi). Le scene di vita contadina, spesso replicate con poche varianti, prevalgono nella sua prima attività, per arricchirsi di nuovi spunti tematici nel corso degli anni '40, in contiguità con l'opera del Cerquozzi (*Ritorno dalla vendemmia*; *Arrivo dei viaggiatori*, coll. priv.). Assai piú di Van Laer e del Cerquozzi, Jan Miel può dirsi responsabile delll'invenzione e della diffusione dei motivi iconografici che fino alla fine del secolo caratterizzeranno la bambocciata: si vedano il *Cavadenti* (già coll. Caraceni) e le numerose scene di carnevale, tra cui il dipinto conservato a Hartford.

Di statura assai piú rilevante è **Michelangelo Cerquozzi** (Roma 1600-60), autore di battaglie, nature morte e di soggetti sacri e profani a piccole figure. La sua tematica non si differenzia sostanzialmente da quella di Miel se non in dipinti nati da probabili spunti autobiografici *(Conversazione in giardino*: conservato a Kassel) o storici *(Rivolta di Masaniello*: Roma, Gall. Spada). La sua produzione si distacca

però da quella del fiammingo per una vena narrativa assai piú varia e articolata, la felice differenziazione dei tipi fisici e una piú esatta percezione di situazioni tipicamente italiane. Nelle sue opere migliori, come le *Nozze dei contadini* (già coll. Gerini), viene meno quella tendenza alla tipizzazione che costituisce il limite del realismo bambocciante. Particolarmente rilevante dal punto di vista tematico e qualitativo è il gruppo di bambocciate riunite intorno all'*Acquavitaro*, al *Tabaccaro* e al *Venditore di ciambelle* (Roma, GNAA); tradizionalmente attribuito a Pieter van Laer, il gruppo è stato provvisoriamente riferito a un anonimo Maestro dei Mestieri romani, probabilmente attivo a Roma nella seconda metà degli anni '40 e identificato da alcuni studiosi con il giovane **Johannes Lingelbach** (Francoforte 1622 - Amsterdam 1674). Quest'ultimo, a Roma dal 1647 al 1650, riprende infatti numerosi motivi già presenti nel gruppo citato (si veda il *Cavadenti* datato 1651: Amsterdam, Rijksmuseum), ma la sua tendenza a moltiplicare i nuclei narrativi nell'ambito di una stessa composizione differenzia la sua produzione da quella, assai piú sobria ed essenziale, del Maestro dei Mestieri. La stessa tendenza genericamente italianizzante si constata nell'opera di **Anton Goubau** (Anversa 1616-1698), direttamente influenzato da Jan Miel, mentre una vena narrativa piú vivace e spigliata caratterizza **Theodor Helmbreker** (Haarlem 1633 - Roma 1696), con cui il genere si conclude.
Del tutto isolata la figura di **Michael Sweerts** (Bruxelles 1618 - Goa 1664), che sarebbe improprio definire solo bambocciante. Benché i temi delle opere eseguite durante il soggiorno romano (1646-51) richiamino la produzione dei **b**, egli se ne distacca per l'impegno profondamente realista e la partecipe serietà con cui, nelle *Opere di Misericordia* o nella *Famiglia del contadino*, raffigura un'umanità lacera e diseredata senza mai cedere al gusto per l'aneddoto e per la narrazione briosa che distingue invece la piú tipica bambocciata. Solo a Sweerts e al suo particolare realismo si addice insomma la definizione di «caravaggista a passo ridotto» con cui Roberto Longhi nel 1943 inaugurava la riscoperta dei **b**. (*lt*).

Bamboccio → Laer, Pieter van

bambú

Importante tema della pittura cinese, nella quale i **b** costituiscono una categoria particolare (Xuauhe Hua pu). I **b** esistevano già all'epoca delle Sei Dinastie (IV-VIII sec.): i contorni delle foglie e delle canne tracciati a inchiostro venivano allora campiti a colori, secondo una tecnica accurata ed accademica cui poi ricorsero Bo (attivo nel secondo quarto del XIII sec.) in epoca Song e Wang Yuan in epoca Yuan. Dopo un'eclissi in epoca Tang (VII-IX sec.) i **b** ricompaiono in epoca Song grazie a Wen Fong, il maestro del genere, e al suo amico e discepolo Su Shi, seguiti da Wang Ting-yun: si trattava di letterati che trovavano in questo soggetto un pretesto per «giochi d'inchiostro» monocromi prossimi alla calligrafia, l'arte piú importante per la Cina. Nondimeno fu in epoca Yuan, nel XIV sec., che si definí la simbologia dei **b**, divenendo un tema vero e proprio. Il **b**, che può piegarsi sino a terra senza spezzarsi, diviene l'immagine della purezza del letterato perseguitato che rifiuta il giogo della corte mongola; simbolegga inoltre la fedeltà nell'avversità, poiché resiste al gelo dell'inverno e al peso della neve, e pertanto spesso viene chiamato «giada fredda» o «giada verde». I **b** si prestarono da allora a tutte le possibili variazioni pittoriche, secondo il capriccio di coloro che li trattavano. Alcuni, come Gu An o Ke Jiusi, nella scia di Wu Zhen o di Wang Fu, andavano oltre la ricerca di una somiglianza formale per tentare di esprimere l'identità dell'artista e del suo soggetto attraverso una fattura calligrafica; altri all'opposto, come Li Kan, autore di un trattato sull'argomento, si dedicarono a una descrizione minuziosa e colorata, annunciando la tendenza accademicizzante che doveva affermarsi nel corso dei secoli seguenti e da cui si libera soltanto l'esplosiva personalità di un Xiu Wei. Instancabilmente studiato e riprodotto, il tema del **b** diviene infatti un soggetto favorito degli artisti cinesi a partire dagli Yuan, venendo trattato sia come elemento del paesaggio, sia, piú spesso, isolato o in combinazione con un'altra pianta, un uccello o una roccia. (*on*).

Bāmiyān

Centro monastico ed artistico dell'Afghanistan (prov. di Kabul, I ? - VIII sec. d. C.). Punto d'incontro tra Oriente e Occidente, situata in una valle circondata da falesie a mezza

strada tra Bactra e Pēshāwar, **B** era ideale luogo di sosta e di rifornimento dei carovanieri e dei pellegrini che percorrevano il lungo cammino della via della seta. Collegava, attraverso lo Hindū Kush, le parti indiana e sciita dell'impero che i Kuṣāṇa avevano unificato nel I sec. d. C. L'imperatore Kaṇiṣka (seconda metà del I sec., benché questa data resti discussa), fervente buddista, vi favorí la costruzione di monasteri e lo sviluppo di un'arte nella quale forme ellenistiche, mescolandosi a un'antica tradizione locale, illustravano i temi buddisti. Le tracce di quest'arte detta greco-buddista si riscontrano agli esordi dell'arte di **B**, sin dal II sec. d. C. Un altro incontro fu però determinante, quello con l'Iran sasanide intorno al III sec.; infine notiamo gli influssi buddisti dell'India dei Gupta (V-VI sec.), che vennero anch'essi a fondersi in questo complesso dando vita a una scuola che viene correttamente denominata «irano-buddista». Dopo la caduta dei Sasanidi nel 647, i conquistatori arabi sottomisero all'Islam gli ultimi re di **B** nel 770, distruggendo la fondazione buddista. Benché sia impossibile indicare una datazione precisa, si può seguire nell'arte di **B** una certa evoluzione, che sfocia in uno stile originale attraverso l'assimilazione delle influenze straniere. Le costruzioni piú antiche risalirebbero al II sec.; ma ne attestano l'esistenza solo monete e manoscritti. Le grotte ed i colossali buddha, in piedi o seduti in nicchie scavate nella tenera pietra della falesia, sussistono ancor oggi. Le grotte comprendevano, oltre alle celle, un santuario e una sala, dipinti e scolpiti. Due buddha in piedi, tagliati nella roccia, uno alto 35 m (III sec.), l'altro 53 m (V o VI sec.), un tempo dorati, instancabilmente copiati in versioni ridotte, dovevano servir di modello per tutta l'Asia buddista. Altri grandi buddha seduti si trovano in prossimità di un gruppo di grotte adorne di pitture murali. Certi buddha «acconciati» portano un diadema, mentre il buddha ortodosso non portava alcuna acconciatura: Śākyamūnī diviene cosí il re divinizzato del mondo. Tale formula testimonia un'evoluzione nel pensiero buddista del Gandhāra; queste pitture, come litanie devote, avrebbero dunque lo scopo di glorificare il Buddha e i bodhisattva in quella nuova forma del buddismo, il *mahāyāna*, che trasformava in religione una semplice morale. Essenzialmente religiose, scevre di qualsiasi aspetto aneddotico, esse sono il riflesso di tale recente direzione di pensiero. Dato che co-

privano le pareti e i soffitti delle grotte, oltre che le nicchie dei grandi buddha, hanno subito restauri frequenti. La varietà della loro fattura può esser dovuta soltanto alla molteplicità degli influssi recepiti e agli stili personali dei monaci-artigiani itineranti, di origine diversa, che le eseguirono. La tecnica impiegata è già quella di tutta l'Asia centrale: sulla parete da dipingere si stendeva uno strato d'impasto di argilla con paglia tritata, poi un fine strato di gesso. Su tale campo l'artista tracciava l'abbozzo con tratti di pennello agili e liberi in rosso, ripresi talvolta in nero senza calco né mascherina; e in seguito stendeva i colori, in genere netti e contrastati, in larghe zone piatte. Il modellato venne utilizzato solo per i drappeggi e solo dopo che l'influsso gupta fece ricercare un effetto plastico. Secondo la tecnica indiana, il modellato si ottiene non ricorrendo a un'illuminazione proveniente da un determinato punto (ombre), ma mediante zone di diverso colore. Ad Ajaṇṭā in India, l'ombra del giallo è rossa; a **B**, chiazze arancio dànno l'illusione del volume. La gamma dei colori, minerali o vegetali, fabbricati sul luogo, è meno ricca che nell'Asia centrale: azzurri, ocra, aranci predominano unitamente a tonalità chiare e raffinate di rosa e di grigio.

Lo stile antico «greco-buddista» Agl'inizi, la fattura sembra ispirata dalle sculture del Gandhāra: nella grotta G, che costituisce forse il santuario piú antico, una ricerca di tipo originale, volta a creare un'illusione di *trompe-l'œil*, unisce pittura e scultura; il buddha principale, seduto all'indiana, con veste drappeggiata stilizzata, dipinta, che si accosta a quella del Gandhāra, è in leggero rilievo; il resto della scena è piatto. Questa tecnica, di uso raro altrove, si trasmetterà però fino in Cina nelle grotte buddiste di Mai-qi-shan del VI sec. La grotta D è ancora di tradizione gandhāriana, con i *Buddha in cammino* incorniciati di arcatelle o separati da colonne, ma vi si riconoscono già temi puramente sasanidi: teste di cinghiale, medaglioni ornati di perle che circondano uccelli affrontati recanti nel becco una collana, motivo che avrà fortuna nelle oasi del bacino del Tarim.

Lo stile medio irano-buddista Il secondo stile corrisponde all'apogeo dell'arte di **B** (IV-V sec.). All'interno della nicchia di Buddha, interamente ornata da pitture, si hanno apporti d'ispirazione iraniana: una divinità con nimbo entro un disco dentellato, in piedi sulla sua quadriga, circondata da per-

sonaggi in volo, sarebbe un dio cosmico: tema conosciuto sin dall'antica India, ma in favore soprattutto in Iran e nell'Oriente romano, e destinato a spingersi fino a Dun-Huang, alle porte della Cina. Il dio è vestito alla moda iraniana: tunica, lunga spada, nastri svolazzanti, kosti (emblemi sasanidi di dignità). Donatori, rappresentati a mezza figura, recano un diadema con globo e falce di luna che ricorda le corone dei re sasanidi. L'influsso sasanide compare anche nello stile: tendenza alla simmetria, grandiosità e immobilità della figura centrale, in contrasto con l'agitarsi delle sciarpe delle dee in volo. Benché si distinguano cosí, in quest'arte composita, caratteristiche occidentali – i personaggi femminili, con ali ed elmo, sono di tradizione ellenistica -, le tendenze iraniane si andranno affermando: il «Bel Bodhisattva» (volta della nicchia di uno dei buddha seduti) viene rappresentato in maestà e in atteggiamento ieratico; l'intensità dello sguardo, che rievoca un «contenuto spirituale» (Hackin), il trattamento dei capelli, i kosti sono apporti iraniani, mentre l'arcatella «a frontone tagliato» sopra il bodhisattva ricorda il Gandhāra.

Lo stile recente indiano I gruppi di coppie di geni in volo (medaglioni dipinti nella nicchia del buddha di 53 m) offrono un esempio specialissimo dell'influsso dell'India gupta su un complesso nel quale sono già assimilate le lezioni dell'arte iraniana. Tali gruppi corrispondono al periodo piú recente dell'arte di **B**. I volumi sono ben equilibrati; il volo dei geni, agili, ondeggianti e privi di sforzo, ricorda quello dei personaggi celesti di Ajaṇṭā. Ma qui i corpi s'inflettono liberamente; il dorso nudo dei personaggi maschili, la rappresentazione delle mussole svolazzanti nonché il trattamento dei volti dai grandi occhi a mandorla, sono puramente indiani; e cosí pure il disegno espressivo delle mani, dalle dita affusolate e flessibili, la cui preziosità ricorda il manierismo delle languide principesse di Ajaṇṭā. Ma restano sensibili gli apporti dell'Iran: diadema a tre falci di luna, kosti, donatore in tunica aderente e stivali. Questo stile recente (datato alla seconda metà del VI sec. per analogia con l'arte indiana del V sec.) è uno stile specifico di **B**, che si diffonderà tanto verso la Sogdiana e la Battriana (Turkestan russo attuale) quanto verso est: il suo influsso, che sta all'origine della scuola sasano-gupta del Fondukistan, sarà esplici-

to a Qyzyl, nel Turkestan cinese, e si farà avvertire fino in Cina e in Giappone. (*ea*).

Bande noire

L'appellativo di «pittori della **B n**» venne conferito ad alcuni pittori francesi che, affascinati dai violenti contrasti della regione bretone, esponevano alla Société national des beaux-arts opere dal colore cupo. Charles Cottet nella *Sepoltura bretone* (1895: Lilla, MBA), Lucien Simon nella *Processione* (1901: Parigi, MO), s'ispiravano contemporaneamente al realismo di Courbet e alla struttura cézanniana per rendere l'immutabilità di quella terra malinconica, in solide tele ove il tratto vigoroso sottolinea la composizione per masse. Cottet restò fedele a quest'aspra ispirazione (*Nel paese del mare*, 1898: Parigi, MO), ritrovandola nelle aride colline della Spagna; mentre Simon dipinse pure bei ritratti (*Autoritratto*, 1909: Lione, MBA) e scene intime piú impressioniste (*Conversazione serale*, 1902: Stoccolma, NM). André Dauchez dipinse soprattutto greti e lande monotone (*Bruciatori di alghe*, 1898: Moulins), mentre René Ménard eseguiva paesaggi storici (*Prime stelle*, 1899: Lione, MBA) e grandi decorazioni (l'*Età dell'oro*, 1909: Parigi, pannelli dipinti per la Facoltà di giurisprudenza, attualmente al MO). La maggior parte dei pittori della **B n** sono rappresentati a Quimper (MBA). (*tb*).

Bandinelli, Baccio

(Firenze 1493 - 1560). La sua opera scolpita, improntata al desiderio di uguagliare Michelangelo e al tempo stesso di contrapporglisi, tenta una risposta al virtuosismo del rivale B. Cellini con un classicismo alquanto freddo e greve. La sua attività di pittore, attestata da Vasari, ci è nota per un gruppo di autoritratti (Firenze, Uffizi; Boston) e per una *Leda con Castore e Polluce* (Roma, vendita Nevin 1907), di cui esiste un disegno preparatorio (Londra, BM). I numerosi disegni (presenti nelle maggiori collezioni europee), di un virtuosismo un po' corsivo, sono spesso stati confusi con quelli di Michelangelo. Si tratta soprattutto di studi per sculture o incisioni, eseguite da Béatrizet e Marco da Ravenna. Accanto a disegni di questo tipo, influenzati, oltre che da Michelangelo, da Andrea del Sarto, da Rosso e da Pontor-

mo, occorre ricordare quelli, di tono assai diverso, permeati di schietti accenti naturalistici. (*fv* + *sr*).

Ban Yulin

(?1899 - Parigi 1977). Dopo aver studiato presso Liu Haisu a Shanghai, la signora **B** soggiornò una prima volta in Europa dal 1921 al 1928 (Lione, Parigi e Roma). Docente all'università centrale di Nanchino fino al 1935, si stabilí nel 1937 a Parigi, ove fu socia del Salon d'automne. Autrice di numerosi nudi femminili che sono tra le sue opere migliori, è uno dei rari artisti cinesi che abbia saputo padroneggiare la tecnica straniera dell'olio, pur mantenendo una sicurezza di linea nella quale traspaiono le sue origini (Parigi, Museo Cernuschi). (*ol*).

Bapteur, Jean

(Friburgo?, documentato nel 1427-57). Fu pittore e miniatore alla corte di Amedeo VIII di Savoia fra Thonon, Ginevra, Torino e Chambéry, dal 1427 al 1453. I documenti riguardano apparati per tornei e feste, e dal 1428 al 1434 un'opera di grande importanza nell'ambito della miniatura tardogotica, il manoscritto miniato eseguito a Thonon (con figure, *istoriae* di **B** e fregi del savoiardo Peronet Lamy) dell'*Apocalisse* per Amedeo VIII (Madrid, Escorial). Formatosi sulla miniatura francese, ma in particolare attento agli esempi della cerchia d'avanguardia operante per il duca di Berry con i fratelli Limbourg, **B** viaggiò per l'Italia nel 1427 (fu a Milano, Lodi, Padova, Bologna, Firenze, Siena, Roma), riportandone forti impressioni, dalla miniatura viscontea come dagli affreschi del Trecento padano in Lombardia e a Padova. L'ampiezza dei risultati eccezionalmente poetici di **B** (cui è stata attribuita dalla Griseri anche la preziosa tavola della *Crocifissione* conservata a Torino) emerge dalle pagine dell'*Apocalisse*, mirabile *trait-d'union* tra Borgogna e Italia, dove si ritrovano il realismo lirico dei fiamminghi e lo spazio italiano. Gli affreschi di Jaquerio a Sant'Antonio di Ranverso (Torino) confermano le relazioni tra i due pittori. (*ag*).

Bara-Bahau

Comune del Bugue, circondario di Sarlat (Dordogna), ove venne scoperta nel 1951 una grotta che ospita incisioni di

animali (una quindicina, tra cui un *Toro* piuttosto notevole) e vari segni incisi nella roccia. Il rilievo è dovuto all'abate Glory. L'arcaismo di tali opere, che si collocherebbero verso il Magdaleniano medio, sarebbe dovuto alla natura friabile della roccia, difficile da lavorare, piú che a mancanza di maturità artistica. (*yt*).

Barabás, Miklós

(Márkusfalva 1810 - Budapest 1898). Formatosi in contatto con i docenti di disegno e i pittori della sua provincia, sulle prime disegnò ritratti per guadagnarsi da vivere. Dopo aver frequentato per breve tempo (1829) l'accademia di Vienna conobbe il pittore inglese W. L. Leitch, che nel 1834-35 lo iniziò alla maniera inglese dell'acquerello. Nel 1835 si stabilí a Budapest, ove la sua presenza conferí nuovo impulso alla pittura ungherese. Fu paesaggista e pittore di genere, ma sua forma d'espressione favorita rimase il ritratto (olio, acquerello o litografia). Molti personaggi del suo tempo posarono per lui (*Franz Liszt*, 1847: Budapest, GN). **B** serbò fino alla fine della sua carriera uno stile realista, di una delicata precisione, apparentato al Biedermeier (*Madame Bittò*, 1874: ivi). (*dp*).

Barabino, Nicolò

(Sampierdarena 1832 - Firenze 1891). Allievo di Giuseppe Isola all'Accadernia Ligustica, moderatamente aggiornato sulla cultura dei «veristi» toscani e del Morelli, fu pittore fecondo e fortunato di scene storiche, bibliche e religiose (*Pier Capponi e Carlo VIII*, *Galileo davanti all'Inquisizione*, *I vespri siciliani*, 1874 ca.: Genova, palazzo Celesia; in palazzo Orsini, un ciclo dantesco e altri dipinti celebrativi del progresso e della scienza). Viaggiò all'estero e fu in Francia, dove – come testimoniano i suoi taccuini di appunti – s'interessò anche a Manet, benché poi dimostrasse di apprezzare maggiormente la pittura piú ufficiale e talvolta facile di Gerôme, Meissonier, Bouguereau. (*sr*).

Baranov-Rossiné, Vladimir

(Cherson (Ucraina) 1888 - campo di concentramento, 1942). Partecipò a Mosca all'avanguardia russa, accanto a Larionov, alla Gončarova, ai fratelli Burljuk, e come loro s'interessò dei problemi del colore; sperimentò allora vari proce-

dimenti, dal *cloisonnisme* al tocco orientato di Van Gogh (*Autoritratto*, 1907: coll. priv.; *Sole al tramonto sul Dnepr*, 1907: coll. priv.). Tra il 1910 e il 1914 è a Parigi e non è indifferente al cubismo (*Fucina*, 1911: Parigi, MNAM), la struttura del quale associa peraltro ad effetti di composizione e di colore piuttosto matissiani (*Tavolo color malva*, 1912: coll. priv.). Nel contempo giunge all'espressione non figurativa (*Composizione astratta*, 1910: Parigi, MNAM); *Sinfonia n. 2*, 1913: coll. priv.). Dopo una breve visita in Scandinavia, resta in Russia dal 1917 al 1925, anno in cui torna a Parigi fondandovi un'accadernia di pittura. A partire dal 1915, aveva cominciato a mettere a punto il suo «pianoforte optofonico», presentato a Mosca al teatro Mejerchol′d, che associa suono e colore: i tasti del pianoforte comandano i movimenti di dischi colorati attraverso i quali passa il fascio di luce di un proiettore. Una ricostruzione di questo apparecchio, che anticipa le realizzazioni cinetiche, è conservata a Parigi al MNAM, che nel 1972-73 ha dedicato al pittore una mostra. (*sr*).

Baratta, Carlo Alberto

(Genova 1754-1815). Fu pittore eclettico, formatosi presso l'Accademia Ligustica di belle arti, ma sensibile a varie suggestioni, dalla pittura di Valerio Castello e del Castiglione, a quella di Pompeo Batoni, al neoclassicismo, specie nei disegni. La sua autentica vocazione si rivela, tuttavia, nelle opere della maturità, svolte in chiave narrativa, come gli affreschi raffiguranti l'*Apparizione della Vergine* e il *Trasporto della Sacra Immagine* eseguiti fra il 1804 e il 1805 nel presbiterio della cattedrale di Chiavari. La stessa vena è presente nei dipinti con la *Presentazione al tempio* (Camogli, Santa Maria Assunta) e la *Vergine tra i SS. Antonio Abate e Gaetano Thiene* (Pontedecimo, Parrocchiale). (*agc*).

Barbalonga, Antonio

(Messina 1603-49). È a Messina, in contrapposizione ad A. Rodriguez massimo esponente siciliano del caravaggismo, l'iniziatore della cultura classicista. Da Francesco Susinno (1724) si sa che il **B**, dopo un iniziale alunnato presso il pittore messinese G. S. Comandè, passò a Roma dove fondamentale fu per l'arte sua l'incontro con Domenichino, ai cui modi stilistici rimase legato per tutta la vita. Di questo pe-

riodo romano rimangono l'*Eterno con i santi Andrea Avellino e Gaetano* nella chiesa di San Silvestro al Quirinale e i due affreschi con la *Stigmatizzazione di san Francesco* e l'*Estasi di san Francesco* nella Cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria, eseguiti su cartoni dello Zampieri. Rientrato a Messina nel 1634, lavorò molto per il Senato, per ordini religiosi e per privati. Furono suoi allievi D. Marolí e A. Scilla, pittori tra i piú significativi del Seicento messinese. Opere sue si conservano a Messina (Ritratto di *F. M. Alberti*, *Pietà*: Museo regionale) e a Taormina (*Vergine e Santi:* chiesa di Sant'Antonio; *Vergine e Santi carmelitani:* chiesa di Santa Caterina). (*lh*).

Bárbara

Le due absidi laterali dell'abside della chiesa di Santa María de Bárbara (provincia di Barcellona), senza dubbio consacrata dall'arcivescovo di Barcellona sant'Oleguer (1116-37), sono state decorate nella stessa epoca dal Maestro di Poliña. Vi si ritrovano i colori grigio-azzurro, carminio, verde, nonché il gusto dell'artista per le composizioni complicate. L'iconografia è eccezionale: sull'abside sud appare *Cristo tra san Pietro e san Paolo*; sotto ne sono rappresentati i *Martíri*. A nord, la *Croce*, sostenuta da Costantino e sant'Elena, è adorata dagli angeli. Un *Pantocrator* circondato da 24 vecchi, che copriva la volta della crociera, era della stessa mano; è scomparso in un incendio del 1936. Un altro artista, apparentato stilisticamente ai miniaturisti e ai pittori su tavola di Vich, ha rappresentato nel 1200 ca., nell'abside centrale, *Cristo* nel tetramorfo; mentre due registri sono dedicati all'*Infanzia di Cristo* e all'*Entrata in Gerusalemme*. Lo stesso affrescatore ha dipinto sull'arco trionfale il *Peccato di Adamo ed Eva*, l'*Offerta di Caino e di Abele*, il *Giudizio di Salomone*. (*jg*).

Barbari, Jacopo de'

(Venezia 1450 ca. - Malines 1512-16). Dal 1490 è al servizio dell'imperatore Massimiliano in Germania ed esegue incisioni su metallo nella tradizione mantegnesca ma tenendo presenti anche alcune finezze grafiche ispirate all'opera di Martin Schongauer. Tra il 1490 e il 1500 è di ritorno a Venezia; a questa data il suo stile risente in maniera determinante di quello di Alvise Vivarini (*Sacra Conversazione con*

donatore: Berlino-Dahlem). A Venezia lavora per tre anni al suo capolavoro, la *Pianta di Venezia* incisa su legno, edita nel 1500 dal mercante norimberghese Anton Kolb. Dopo questa impresa riprende a peregrinare per le corti del Nord come ritrattista e miniatore: al servizio dell'imperatore (1500), del duca di Sassonia (castello di Wittenberg, 1503), dell'Elettore del Brandeburgo (1508), di Filippo di Borgogna (castello di Suytburg, 1509), infine della granduchessa Margherita d'Austria, reggente d'Olanda (Malines, dal 1510). Tra i suoi ritratti possiamo citare quello di *Enrico di Meclemburgo* (1507: Mauritius, HM) e il *Ritratto di giovane* (1505: Vienna, KM). Nel corso dei suoi viaggi incontra, oltre a Dürer, Cranach, Wolgemuth, Mabuse, Luca di Leyda. Il suo successo in Germania e nei Paesi Bassi si può spiegare con l'interesse delle corti nordiche per il Rinascimento italiano, ma anche con la protezione di Kolb e con la stima che ne ebbe Dürer, che riconobbe di aver appreso da lui (nel 1495) il canone delle proporzioni umane. A Dürer tuttavia rimandano alcune sue opere squisite, come la *Natura morta* (1504: Monaco, AP); o il *Grifone* (Londra, NG). E attraverso i disegni di **B** che la cultura italiana raggiunse artisti quali Mabuse e Van Orley. (*ab* + *sr*).

Barbault, Jean

(Viarmes 1718 - Roma 1762). Allievo di Jean Restout, è conosciuto quasi soltanto per alcune tele e incisioni, tutte eseguite a Roma, ove la sua presenza è documentata dal 1747. Due anni dopo l'artista, senza aver ottenuto alcun premio, era pensionante dell'Accademia di Francia; ma, in seguito alla disgrazia del direttore, Jean-François de Troy, che gli aveva affidato la realizzazione di una copia del *Battesimo di Costantino* di Raffaello, ne fu espulso (1753). Le *Quattro parti del Mondo* (1751: Besançon, MBA), i ritratti dei suoi compagni di accademia, travestiti in occasione della mascherata turca del 1748 (*Sultano greco:* Parigi, Louvre), fanno di **B** uno degli artisti piú spiritosi della colonia francese di Roma. Il suo tocco, piú caldo di quello di Jean-François de Troy, di Subleyras o di Vleughels, l'umorisino dell'invenzione, la vivacità dell'esecuzione (*Cocchiere del papa*: Digione, MBA; *Fanciulla dotata* e *Cavalleggero*: Orléans, MBA; *Paesaggi*: Angers, MBA) lo pongono al livello dei migliori maestri minori

del tempo. Una mostra a lui dedicata si e tenuta nel 1974-75 nei musei di Beauvais, Angers e Valencia. (*pr*).

Barbello, Gian Giacomo

(Crema 1604 - Calcinate Bresciano 1656). Acquafortista oltre che pittore. Tradizionalmente gli viene attribuita una prima educazione napoletana, ma è piú verosimile una formazione su esperienze venete (Crema era nel territorio di Venezia) e soprattutto cremonesi (Campi) e milanesi (Cerano, Fiamminghini e Morazzone). La sua vasta produzione, quasi tutta ancora esistente e in gran parte documentata, si concentra nelle province di Cremona, Bergamo e Brescia. Tra le prime opere sono i *Quindici Misteri del Rosario*, affrescati nell'Oratorio di San Rocco a Montodine (1611-18). A Crema restano due cicli ad affresco in San Giovanni Decollato e Santa Maria delle Grazie (1636-41), ancora stilisficamente legati a schemi tardo manieristici. Del periodo tardo è il vasto e celebrato ciclo decorativo del palazzo Moroni a Bergamo (con G. B. Azzola). Le sue ultime opere si caratterizzano per un colore brillante e chiaro che oltre a dimostrare la sua adesione ad esempi milanesi del primo Seicento, precorre aspetti della decorazione settecentesca. (*ada*).

Barberini, Maffeo

(papa Urbano VIII) (Firenze 1568 - Roma 1644). Fu chiamato nel 1584 a Roma alla corte di Gregorio XIII dallo zio Francesco, che gli lasciò in seguito una grande fortuna. Nominato nunzio apostolico a Parigi nel 1604, fu sempre di tendenze assai francofile. Cardinale nel 1617, venne elevato al pontificato nel 1623. Per il lusso e il nepotismo fu aspramente criticato fino alla sua morte. Fu il piú notevole mecenate romano del XVIII sec.: ancora cardinale, sin dal 1595 ca. chiedeva al giovane Caravaggio di fargli il ritratto (Firenze, coll. Corsini) e nel 1603 il *Sacrificio d'Isacco* (Firenze, Uffizi). Da Roma tenne corrispondenza con Peiresc, il collezionista di Aix. La sua raccolta conteneva tra l'altro opere del Correggio, di Andrea del Sarto, di Giulio Romano, del Parmigianino. Affidò incarichi anche a Guido Reni e al Pomarancio, e «scoprí» Bernini, di cui possedeva una scultura, il *San Sebastiano* (1615-17 Lugano, coll. Thyssen). Divenuto papa protesse Bernini, cui affidò grandi incarichi per San Pietro. Ancora per San Pietro chiese opere al Cavalier

d'Arpino e a Passignano, a Domenichino, Camassei, Romanelli, ai francesi che proteggeva (Vouet, Valentin, Poussin), e soprattutto a Lanfranco e Pietro da Cortona. A quest'ultimo affidò nel 1624 gli affreschi della chiesa di Santa Bibiana, e soprattutto la decorazione (1633-39) del soffitto del grande salone di palazzo Barberini, gloria della famiglia. Fu lui ad imporre al nipote Taddeo, proprietario del palazzo, la scelta di Pietro da Cortona. Il suo gusto eclettico ma aperto alle correnti piú innovatrici, segnò profondamente la storia della pittura a Roma. Ebbe tre nipoti:

Francesco (Firenze 1597 - Roma 1679), fratello di Antonio e Taddeo, cardinale nel 1623, si recò in missione diplomatica a Parigi nel 1625, intessendo con la Francia numerosi legami; ebbe in dono sette arazzi su cartoni di Rubens (*Storia di Costantino*: oggi a Filadelfia, AM). Nel 1648 dovette andare in esilio in Francia; tornò in Italia nel 1652. Di grande cultura letteraria e appassionato d'arte, si circondò di personalità come Cassiano dal Pozzo e il cavalier Marino, ed ebbe una magnifica biblioteca. Commissionò a Poussin la *Morte di Germanico* (consegnata nel 1628: Minneapolis, Inst. of Arts) e piú tardi (1638) una *Presa di Gerusalemme* (Vienna, KM). Ma ammirava soprattutto l'arte di Pietro da Cortona: per lui ottenne l'incarico di un quadro d'altare per San Pietro, e la ricostruzione (1635) della chiesa dei Santi Luca e Martina. Nel 1663 ordinò a Lazzaro Baldi e Ciro Ferri dodici cartoni per arazzi dedicati alla vita di Urbano VIII. Procurò incarichi a pittori stranieri: cosí Vouet, Valentin e Poussin lavorarono per San Pietro. Valentin, che ne dipinse il ritratto (perduto), per lui realizzò pure l'*Allegoria di Roma*, commissionatagli nel 1627 (Roma, Istituto finlandese, villa Lante). Il cardinale incontrò Velázquez durante il soggiorno di quest'ultimo a Roma nel 1650. Francesco rappresenta una tendenza opposta a quella del fratello Antonio, come ben dimostra la relativamente scarsa simpatia per Poussin dopo il *Germanico*: contribuí al trionfo di Pietro da Cortona, rappresentante del barocco dominante, a detrimento di Sacchi, rappresentante di un'arte piú sobria e misurata.

Taddeo (Roma 1603 - Parigi 1647). Fratello dei cardinali Antonio e Francesco e capo della famiglia, poco s'interessava d'arte, lasciando allo zio e ai fratelli la cura di arredare palazzo Barberini, venduto dagli Sforza nel 1625. I lavori di Maderno e di Borromini ebbero termine nel 1633; Pietro

da Cortona e Sacchi furono i principali artisti incaricati della decorazione. Taddeo acquisí dai Colonna il titolo di principe di Palestrina e dagli Sforza quello di Valmontana, e divenne prefetto di Roma. Alla morte dello zio andò in esilio e morí a Parigi, dopo aver recuperato i propri beni per l'intervento di Mazzarino.

Antonio (Roma 1607-71). Fratello di Taddeo e Francesco, fu nominato cardinale nel 1627. Dovette stabilirsi in Francia nel 1645 in seguito all'elezione al soglio di Innocenzo X Pamphili; vi fu poi nominato arcivescovo di Reims. Grande mecenate e collezionista, possedeva i *Ritratti di uomini illustri* di Giusto di Gand e Berruguete, che da Urbino portò a Roma. Protesse soprattutto Andrea Sacchi, per il quale ottenne incarichi per la chiesa dei Cappuccini e per palazzo Barberini. Alla morte del pittore (1661) si rivolse al suo allievo Carlo Maratta, che ne dipinse il ritratto (Alnwick Castle, del duca di Northumberland). Per la chiesa di Santa Maria della Concezione affidò incarichi a pittori della «vecchia generazione» (Reni, il Domenichino, Lanfranco, Turchi), nonché a giovani artisti (Camassei, Sacchi, Cortona). Fece eseguire da Poussin dipinti rappresentanti *Uccelli* (oggi perduti). (*sr*) .

Barbieri, Giovan Francesco → Guercino

Barbizon

Piccolo villaggio ai Margini della foresta di Fontainebleau, divenuto nel XIX sec. un centro d'attrazione per i pittori presi dall'interesse romantico per il paesaggio dipinto dal vero, tanto che l'appellativo «scuola di **B**» finí per designare una certa concezione del paesaggio.

Sin dal 1822 l'albergo Ganne di **B** fu ospitale verso gli artisti. Uno dei suoi primi clienti fu Aligny, e con lui Brascassat, Dagnan, Flers, Huet, Français. Corot, che vi andò prima di partire per l'Italia, vi ritornò spesso. Rousseau, fedele sin dal 1833, si stabilí in una casa del villaggio nel 1846; vi morí nel 1867. Diaz vi comparve nel 1837, contemporaneamente a Cabat. Courbet scoprí **B** nel 1841. In quel periodo Barye cominciò a dipingerne i paesaggi. Millet, fuggendo l'epidemia di colera, fu accolto presso il Ganne, nel 1849, da Célestin Nanteuil e Louis Boulanger; decise di stabilirvisi, e vi trovò la morte nel 1875. Pure nel 1849 giun-

geva Jacque, mentre Troyon vi soggiornava dal 1846. Invece Dupré e Daubigny, che vengono collegati alla scuola di **B** e che esponevano insieme ai pittori ad essa appartenenti, vi fecero soltanto brevi apparizioni.
Lunghissimo sarebbe elencare i paesaggisti venuti in questo luogo, non solo francesi ma anche stranieri: belgi (Xavier e César De Cock, Hippolyte Boulenger, fondatore della scuola di Tervueren, detta di «**B** belga» da Thoré-Bürger, Alfred De Knyff, Victor de Papeleu), rumeni (Andreesco, Grigoresco), svizzeri (Bodmer, Menn, Sutter), italiani (Serafino di Tivoli, Nino Costa), tedeschi (Knauss, Liebermann, Saal), ungheresi (Munkácsy, Páal), americani (Wyatt Eaton, Babcock, Hunt, Inness, Home Martin, Robinson), olandesi (Kuytenbrouwer, che vi invitava il suo amico Jongkind). Tali pittori si disperdevano verso i luoghi che li hanno resi celebri, scoscesi e selvaggi come le alture del Jean-de-Paris, le gole di Apremont, la landa di Arbonne, la spianata di Belle-Croix, o folti come il Bas-Bréau; o ancora dirigendosi verso le pianure fertili ed uniformi di Chailly e di Macherin. Finita la giornata si riunivano, in cerca di mutui incoraggiamenti e consigli. Nacque, verso il 1850, l'abitudine di ritrovarsi ogni sabato nel granaio di Théodore Rousseau. A tali riunioni venivano da Parigi personaggi appassionati d'arte (Gavet, Tillot, Sensier), critici (Thoré-Bürger), letterati (Th. Gautier, Murger). Pittori amici come Daumier, Ziem, Decamps, le frequentavano assiduamente.
La genesi e l'evoluzione dell'arte di **B** sono quelle del paesaggio francese del XIX sec. All'alba di tale secolo pittori come Georges Michel, Valenciennes o Michallon si esercitavano a dipingere dal vero, comprendendo la necessità d'un ritorno alla natura. Il «paesaggio ideale» francese erede di Lorrain e di Poussin prevaleva a quel tempo nella tradizione del paesaggio storico. Si dovette giungere alla rivoluzione del 1830 perché il «paesaggio dal vero» acquisisse piena notorietà: esso venne da allora sostenuto dal nuovo regime, i cui promotori erano per la maggior parte orléanisti. Tale avvento d'uno spirito risolutamente anticlassico fu sostenuto dalla crescente influenza della scuola inglese. Sin dalla caduta dell'Impero gli artisti d'oltre Manica affluirono sul continente legandosi in amicizia con la nuova generazione di pittori. I «quaderni di viaggio» in cui annotavano con spontaneità i paesaggi francesi vennero ampiamente divulgati dal-

la stampa, e cosí pure le loro incisioni. Furono accolti dai *salons*: quello del 1824 rivelò a Parigi Constable. Infine, l'attrattiva dell'Inghilterra fu tanto forte che numerosi pittori francesi traversarono la Manica. Guillon-Lethière, futuro maestro di Rousseau, fu tra i primi, seguito da Dupré, Jacque, Troyon, Corot, Daubigny, per citare i soli paesaggisti. Tuttavia il ruolo svolto dagli artisti britannici fu soprattutto quello di intermediari nei confronti della tradizione del paesaggio olandese del XVII sec. Cosí i paesaggisti francesi si interessarono alla pittura dei Paesi Bassi; i pittori di **B** copiavano e acquistavano quadri del Seicento olandese. Rousseau e Millet possedevano parecchi dipinti e numerose stampe olandesi. Si ha filiazione diretta tra Ruisdael o Hobbema, Potter o Cuyp, Pieter de Hooch o Van Ostade, e Rousseau, Diaz, Duprè, Troyon o Jacque. La scuola di **B** si contraddistinse per uno spirito che accomunava molti degli artisti che vi si raccoglievano; per essi il ritiro di **B** era una fuga dinanzi ad una civiltà nuova che li atterriva: meccanizzazione dell'uomo, nascente gigantismo delle città. Nell'amore per la natura e la sua rappresentazione essi ricercavano, insieme l'espressione della loro emozione, una risposta alla propria inquietudine. I pittori di **B** volevano essere prima ritrattisti della natura che cantori della campagna. Rousseau analizzava l'albero nella sua anatomia, e le rocce nella loro sostanza. Le scene rurali di Millet non sono né aneddoti sentimentali né manifestazioni sociali: glorificano i gesti nobili e primitivi dei lavoratori dei campi e delle madri di famiglia. Con l'aiuto di annotazioni e studi dal vivo, o semplicemente a memoria come Millet, questi artisti ricreavano nel loro studio una natura esasperata nel ricordo, sia lavorando a bulino su lastre sia manipolando una pittura che la loro insoddisfazione spingeva a riprendere senza tregua. Da qui un impasto appesantito e colori che la luce esaltata rende artificiosi. Da tale procedimento nacque una maniera nuova che si determinò soprattutto dopo il 1855. Questi pittori scoprirono che giustapponendo i piccoli tratteggi di colore puro accrescevano l'intensità luminosa della propria tavolozza, schiarendola. È questo uno dei lasciti piú concreti di cui beneficerà la generazione successiva degli impressionisti. Sisley, giunto a **B** nel 1860, vi trascinò presto Renoir, Bazille e Monet; in quella foresta, lontano dallo studio di Gleyre, essi ritrovarono l'aria aperta cui

aspiravano e gli incoraggiamenti dei pittori che, con intenzionalità diverse, avevano aperto loro la strada. (*ht*).

Barbus

Con il termine **B** (o *primitifs* o *penseurs*) viene indicato un piccolo gruppo di giovani pittori, allievi di David che, tra il 1796 e il 1801 costituirono una specie di setta artistica, animata da ideali estetici informati piú o meno direttamente a orientamenti primitivistici. Secondo E.-J. Delécluze, principale fonte sui **B**, il capo carismatico del gruppo era Maurice Quay (1779-1803 ca.) e gli altri esponenti Lucile Messageot, Jean-Pierre Franque (1774-1860), Joseph-Boniface Franque (1774-1833), Jean Broc (1771-1850), Antoine-Hilaire-Henri Périé (1780-1833), Guillaume-François Colson (1785-1850), e gli scrittori Jean-Antoine Gleizes (1773-1843) e Charles Nodier (1780-1844). La loro presenza nell'atelier di David coincide con il momento delle *Sabine* (1797-99), che segna il noto mutamento tematico e stilistico in senso «piú greco». I **B** estremizzano le posizioni del maestro fino al rifiuto della produzione artistica moderna e all'adesione incondizionata allo stile greco piú antico, sui modelli della pittura vascolare prefidiaca, dei vasi ritenuti etruschi e del Quattrocento italiano. Ammiratori di Omero, della Bibbia e di Ossian, i **B** auspicano il ritorno a una presunta purezza primigenia dell'arte, a un gusto semplice e primitivo, contrassegnato in pittura da forme ampie e armoniose, da ombre leggere, dall'importanza attribuita alla linea. Inoltre, sfoggiando atteggiamenti anticonformisti e ritirandosi a vivere a Chaillot, in un vecchio convento abbandonato, secondo un modello di semplicità quasi religiosa, i **B** tentano di coniugare gli ideali estetici dei primitivismo con una riflessione esemplare sul tema della funzione dell'arte nella società dell'epoca. Al rinnovamento della pittura essi associano infatti l'ideale utopico della rigenerazione dei costumi; con queste idee e questi comportamenti i **B** hanno lasciato una traccia nella storia dell'arte, mentre poche e scarsamente significative sono le opere rimaste. Di Quay Delécluze ricorda un quadro forse mai terminato, *Patroclo che restituisce Briseide ad Agamennone*, mentre è conservato, ma non di certissima attribuzione, un *Ritratto di giovane* (Aix-en-Provence, Museo Granet). G. Levitine ha rintracciato due dipinti di Lucile Franque, *La famiglia Messa-*

geot-Charve e un *Ritratto di Gleizes* (Quintigny, coll. priv.). Le tendenze del gruppo sono documentate piuttosto da due opere di J. Broc, la *Scuola di Apelle* (1800: Parigi, Louvre), ecletticamente ispirato a Raffaello, e la *Morte di Giacinto* (1801: conservato a Poitiers), e dall'*Ossian che declama le sue odi* di P. Duqueylar (1800: Aix-en-Provence, Museo Granet), un simpatizzante dei **B**. Gli altri adepti si dedicarono, dopo lo scioglimento di fatto della setta, a una carriera pittorica di scarso rilievo, priva di tracce significative delle posizioni giovanili. (*sbo*).

Barcellona

Origini Del suo passato iberico romano e persino visigoto, **B** non ha conservato alcuna testimonianza di attività pittorica notevole. Nell'XI e XII sec. lo sviluppo della miniatura romanica è superato dalle produzioni dei grandi monasteri della Catalogna settentrionale.

Epoca gotica Fu l'arte gotica (XIV e XV sec.) che rivelò a **B** le sue possibilità: alcuni dipinti murali vengono rapidamente sostituiti da polittici a pannelli multipli. La grande sala del palazzo reale, il Tinell, viene decorata nel 1300 ca. da una sfilata di guerrieri in onore delle imprese di Pietro III il Grande, e tradisce chiaramente un influsso francese. Gli affreschi della cappella di San Miguel de Pedralbes (1346), dipinti da Ferrer Bassa, pittore e miniaturista della casa reale, sono la prima manifestazione dello stile italo-gotico che si svilupperà fino alla fine del secolo. Arnau Bassa, figlio e socio di Ferrer, restò fedele ai modelli italiani (*Polittico di san Marco*), e cosí pure Ramón Destorrents, successore di Ferrer Bassa alla corte di Catalogna e d'Aragona; nel 1357 Ramón Destorrents accolse nella sua bottega Pedro Serra, continuatore dello stile italianeggiante (*Polittico dello Spirito Santo*) e socio del fratello Jaime nel 1363. Con la comparsa di Borrassa dieci anni dopo la pittura si allineò allo stile gotico internazionale, il cui spirito naturalista è vivo e dinamico.

XV secolo Cosí **B** fu centro di un'arte nuova. La prosperità economica della città integrò alla clientela dei capitoli, delle parrocchie, dei monasteri, quella delle confraternite di mestiere, i cui membri, arricchitisi di recente, desideravano adornare con pitture di valore la cappella della chiesa in cui si riunivano. Le botteghe dei maestri di **B** si organizza-

rono e la loro reputazione si affermò: i Serra, Destorrents, Borrassa. Quest'ultimo non soltanto assumeva giovaili apprendisti, ma anche pittori secondari (Pedro Arcayna). Alcuni vi rimanevano a lungo, altri erano solo di passaggio (Gerardo Gener). Il maestro firmava i contratti, era responsabile dei temi scelti, eseguiva gli schizzi e il disegno, sorvegliava l'insieme e dava gli ultimi ritocchi. Si ammetteva che collaboratori intervenissero nell'esecuzione di un polittico; ma si esigeva che il maestro dipingesse di sua mano i volti, le mani e, in generale, tutte le carni. Dalla bottega di Borrassa dovette uscire Bernardo Martorell, che si mantenne fedele alla tradizione del gotico internazionale. Il suo ruolo venne ripreso da Jaime Huguet (attivo a **B** tra il 1448 e il 1492). Figura dominante della pittura gotica, eseguí immensi polittici che vanno da quello di *San Vicente* di Sarriá a quello di *San Agustín* di **B**, ove si coglie già la parte svolta dai collaboratori. I piú vicini al suo talento furono i membri della famiglia Vergos: Jaime Vergos II e i suoi figli Pablo e Rafael.

XVI secolo Dopo quest'apogeo l'attività di **B** non si arresta, ma si esprime in modo diverso; nessuno raccoglie l'eredità del gotico, un certo numero di stranieri si succede nella capitale della Catalogna, privata del proprio ruolo politico dopo il fallimento della rivolta contro il re d'Aragona, e frustrata nella sua potenza commerciale dalle conquiste turche nel Mediterraneo e dalla scoperta dell'America. Il cordovano Bermejo dipinse una *Pietà* (1490: Barcellona, Museo della Cattedrale) la cui prospettiva del paesaggio in profondità preannuncia il Rinascimento; il tedesco Bru eseguí il *Martirio di san Cugat* (Barcellona, MAC); il portoghese Pedro Nuez riassunse le tendenze nuove nel *Polittico della Passione* destinato alla chiesa di San Justo y Pastor; il greco Serafi dipinse tele per le porte dell'organo della cattedrale (1540 ca.: Barcellona, Museo della Cattedrale). Il carattere religioso dei soggetti venne mantenuto, e tutti questi artisti dipinsero polittici in modo industriale. Il XVI sec. ha almeno il merito di definire il ruolo dei pittori, che nel 1519 ottennero per privilegio di essere suddivisi in tre gruppi: pittori di polittici, pittori su tela, doratori; nel 1596, le due prime categorie ne costituirono una sola, la cui confraternita si riunì in una cappella della chiesa di San Miguel sotto il patrocinio di san Luca.

XVII secolo Nel XVII sec. – periodo di guerra e rovina per la Catalogna – l'attività si disperse tra pittori piú volte segnalati nei documenti contemporanei, ma solo in virtú del fatto che rivestivano una carica di console nella loro confraternita, o che erano pittori ufficiali della città. Malgrado ciò Jaime Huguet decorò pareti e cupole della cappella del Rosario nel convento di Santa Catalina; Pedro Cuquet e il suo collaboratore Francisco Gassen dedicarono a *San Francesco di Paola* quaranta dipinti per l'omonimo convento; Abdon Ricart, come pittore della città, organizzò la decorazione delle feste urbane (e delle esequie della regina Maria Luisa d'Orléans nel 1689). Il ritratto trovò un buon interprete nell'italiano Gallo, autore di un *Filippo IV* (1626: Barcellona, MAC). Nel 1688 venne regolamentato il titolo di maestro, che poteva ottenersi soltanto dopo sei anni di apprendistato e due di bottega, confermati da un esame di disegno e dall'esecuzione di un dipinto.

XVIII secolo All'inizio del secolo successivo, si delinea un rinnovamento pittorico – che si amplierà nella seconda metà del secolo col dispotismo illuminato di Carlo III e la ripresa dell'attività economica – con Antonio Viladomat, decoratore (1700 ca.) della cappella di San Paolo del convalescenziario nell'ospedale della Santa Cruz, nonché autore di scene della *Vita di san Francesco d'Assisi* e di tele allegoriche delle *Quattro stagioni* (Barcellona, MAC), le une e le altre rivelatrici di un forte interesse per il paesaggio. Vildomat ebbe come allievi i fratelli Tramulles: Manuel, scenografo, e Francesco, che tentò di creare a **B** un'accademia di belle arti (1758), sostituita piú tardi dalla scuola di disegno della nuova loggia del commercio (la Lonja). I due fratelli diedero grande impulso all'incisione, senza abbandonare la pittura religiosa; Manuel rappresentò *Carlo III mentre prende possesso del suo canonicato* (1760: Barcellona, Museo della Cattedrale), e Francesco arricchí due cappelle della cattedrale con le sue tele rappresentanti *Santo Stefano* e *San Marco* (1763). Alcuni artisti si specializzarono nella decorazione d'interni, come Francisco Pla in palazzo Moya e nel palazzo vescovile, e Pedro Pablo Fontana, cui si debbono le scene storiche delle sale della nuova dogana (Gobierno civil). Il francese Joseph Flaugier (allievo di David), direttore della scuola di belle arti di **B** durante l'occupazione francese, ornò con

un'*Apoteosi della Vergine* la cupola della chiesa di San Severo y San Carlo Borromeo.

XIX secolo Correnti diverse articolano il XIX sec., per la maggior parte in rottura con la tradizione. All'accademismo dei primi anni succede lo stile romantico, con J. C. Anglés e Pablo Rigalt. Piú originale la scuola realista, impersonata da Ramón Martí Alsina, formatosi presso la scuola di belle arti della Lonja, autore di marine, paesaggi, scene di vita urbana, e dal suo allievo Torrescasana. Mariano Fortuny, allievo del pittore nazareno Lorenzale, attratto dallo splendore della luce e dall'intensità del colore (*Battaglia di Tétouan*: Barcellona, MAM) ama pure le scene di genere, che tratta con virtuosismo (la *Vicaría*: ivi). (*mbe*).

Il 1900 e il «modernismo» catalano Il «modernismo» catalano, che investí tutte le forme d'arte, culminò nel 1900. Era iniziato nel 1890, data della prima mostra di Casas, Clarasó e Rusiol; e terminò nel 1911, anno della morte di Isidro Nonell. Già nel 1888, in occasione dell'esposizione universale di **B**, si era costituito un complesso movimento, che rispondeva a varie irrequietudini e alle correnti europee. Si concretizzò in pittura un idealismo formalista molto peculiare, raccogliendo le tendenze piú eteroclite: l'impressionismo, il neoimpressionismo, gli insegnamenti degli inglesi Morris e Ruskin, il contemporaneo movimento di Parigi, la Secessione viennese, il simbolismo di pittori come Böcklin e Stück, ma anche quello di musicisti come Wagner e Debussy, e di scrittori come Ibsen e Maeterlinck. Giornali e riviste diffusero idee talvolta tanto disparate, che è difficile definire i tratti comuni alle diverse personalità raggruppate come «modernisti». «La Vanguardia», «l'Aveno», «Forma» e «Pel y ploma» testimoniano dell'attività del «modernismo» di **B**, diffuso in gran parte grazie allo scrittore e pittore Santiago Rusiñol da quando risiedette a Sitges («Cau Ferrat») e grazie anche a Ramón Casas e a Miguel Utrillo. Negli ultimi anni del XIX sec. gli artisti catalani ritennero l'atmosfera di Parigi piú propizia di quella di Roma, dov'era consuetudine formarsi. Tutti o quasi tutti trascorsero sulle rive della Senna i loro primi anni di apprendistato. Rapidamente la pittura catalana acquisí la propria personalità. E benché la composizione del gruppo sia estremamente complessa, si potrebbe tracciare la storia del movimento partendo dal naturalismo, che ancora persiste

nell'abile Ramón Casas, ritrattista e cronista di costume, per giungere all'impressionismo e alla scuola paesaggista di Olot, nonché ai colori esaltati di Joaquín Mir, passando per l'influsso di Bonnard e Vuillard su Joaquín Sunyer, che sfociò in una visione mediterranea un poco italianeggiante. L'influsso di Steinlen, Beardsley, Mucha e Toulouse-Lautrec divenne allora manifesto, e il movimento si concluse con Isidro Nonell e Anglada Camarasa, che ebbe stima internazionale. Non va dimenticato il brillante decoratore Jose Maria Sert; e si deve ricordare che in tale clima artistico si svolse parte della giovinezza di Picasso; questi frequentava, malgrado la differenza di età, i maestri riconosciuti del «modernismo», principalmente nella birreria Els Quatre Gats, e subí tra l'altro l'influsso di Casas e Nonell. La personalità dell'architetto Gaudí contribuí a stimolare le ricerche innovatrici del «modernismo» catalano; dal 1906 in poi, la Gall. Dalmau diede nuovi impulsi esponendo le opere dei pittori francesi contemporanei (1912: impressionisti, *fauves* e cubisti) e, ancora durante la guerra, **B** divenne un centro particolarmente attivo: mostra d'arte francese organizzata da Vollard (1916), pubblicazione da parte di Picabia della rivista dadaista «391» (1917), traduzione in catalano dei poeti francesi Apollinaire, Reverdy, Max Jacob. In tale ambiente Miró scoprí gli elementi fondamentali del suo stile, elaborato nel periodo detto «del *fauvisme* catalano» (1915-17): paesaggi e ritratti verranno esposti nella Gall. Dalmau. nel 1918, anno in cui venne fondato l'«Agrupacion Combat», con Artigas e Miró. Nel 1921 infine Siqueiros pubblicò a **B** il suo manifesto per un'«arte rivoluzionaria messicana». Con Madrid, **B** è stata il principale centro dell'arte contemporanea spagnola. Vi hanno contribuito la fondazione del Museo Picasso (1961), la Fondazione Miró sulla collina di Montjuich (1970) e l'organizzazione della prima fiera dell'arte (1976). (*jdlap*).

Dall'inizio del nostro secolo, la città di **B** ha compiuto un notevole sforzo per organizzare ed arricchire collezioni fino ad allora ospitate in modo precario. Le tappe essenziali si ebbero nel 1907, 1919, 1932. La Junta de Museos (il consiglio dei musei), fondata nel 1907, doveva manifestare assai presto la propria efficacia raggruppando dipinti in un nobile edificio classico – l'arsenale del XVIII sec., cuore della cit-

tadella di Filippo V trasformata in parco municipale – e aggiungendo al suo corpo principale due ali. D'altro canto vi collocava nel 1919 gli affreschi romanici di chiese pirenaiche, distaccati dalle pareti durante gli anni precedenti per mano di tecnici italiani e che, salvati dall'umidità e dall'abbandono, dovevano divenire il miglior ornamento del museo. Infine, nel 1932, la città comperava in blocco la coll. Plandiura, complesso eccezionalmente ricco per quel che riguarda la pittura antica, ma comprendente anche dipinti moderni importanti, in particolare un gruppo di opere giovanili di Picasso. Il museo venne allora trasferito sulla collina di Montjuich nel palazzo costruito per l'esposizione del 1929. Aperto nel 1934, suscitò curiosità e ammirazione; attraversò senza danni la guerra civile. Ma nel 1945 si decise di separare le collezioni di pittura antica da quelle di pittura moderna. Il museo d'arte della Catalogna restò a Montjuich, mentre il museo d'arte moderna tornava alla Cittadella, che ha occupato fino al 1988. Una nuova sistemazione del Palacio Nacional de Montjuich, intrapresa nel 1987 sotto la direzione dell'architetto Gae Aulenti, prevede un raggruppamento delle collezioni, dall'arte romana all'epoca contemporanea.

Museo de bellas artes de Cataluña Il museo di Montjuich costituisce una cornice (il parco di Montjuich) incomparabile per una collezione di pittura romanica che non ha rivali al mondo. Vi si può seguire tutto lo sviluppo di una scuola particolarmente ricca, nelle sue due forme parallele: pittura murale e «frontale». In base ad affreschi di chiese di montagna, preservati per la loro remota collocazione dal variare delle mode, si può seguire l'intero ciclo, dall'inizio nel XII sec. alla fine del XIII, attraverso i suoi migliori esempi (San Quirce de Pedret, San Juan de Bohí, San Pedro del Burgal, Esterri de Cardos), dominato dai grandiosi complessi delle due chiese di Tahull: San Clemente (*Cristo in maestà* e *Apostoli*) e Santa Maria (*Vergine in maestà* e *Re magi*). Tali dipinti sono stati rimontati in absidi simili a quelle delle chiese originarie, che ne assicurano l'isolamento e la necessaria distanza; sono accompagnati da illustrazioni fotografiche e topografiche. La collezione di frontali (o antependi) non è meno ricca, con esempi caratteristici di vari tipi di maestà (Seo de Urgel) o narrativi (Durro). D'altro canto, lo sviluppo delle sale gotiche consente di seguire l'evoluzione com-

pleta della scuola catalana fino all'inizio del XVI sec. Oltre all'idea che esse forniscono di una produzione di media qualità sovrabbondante, vi sono rappresentati alcuni tra i principali maestri catalani, mediante opere fondamentali: i Serra per l'arte italianeggiante del XIV sec. (*Polittico della Vergine*), il valenzano Dalmau, pittore del comune (*Vergine dei consiglieri*, 1445), e introduttore delle nuove tecniche fiamminghe; e soprattutto Jaime Huguet e i suoi discepoli, i Vergos, che dominano l'arte di **B** nella seconda metà del XV sec. (*San Giorgio*, *Polittico di san Vincenzo*, *Polittico di sant'Agostino* di Huguet; *Polittico di Granollers* dei Vergos). Numerosi sono anche i quadri degli artisti aragonesi d'influsso catalano, come Garcia de Benabarre. La rinascita del XVIII sec. è rappresentata attraverso le opere del suo protagonista, Viladomat, vigoroso pittore religioso con i venti grandi quadri della *Vita di san Francesco* e pittore di genere e paesaggista gradevole (le *Stagioni*). Infine, il museo di **B**, che sulle prime era puramente catalano, si è arricchito da circa trent'anni di doni e acquisizioni (tra cui l'importante donazione Cambo) che vi hanno fatto entrare molte opere importanti: andaluse (il *San Paolo* di Velázquez, una delle rare opere giovanili note; l'*Immacolata* del 1632 e il *San Francesco morto* di Zurbarán), valenciane (il *Martirio di san Bartolomeo* di Ribera, del 1644; *San Girolamo* di Juan de Ribalta) e persino castigliane (Carreno, Camilo, Solis); la collezione Cambo, contenente cinquanta dipinti di artisti non spagnoli (Filippo Lippi, Sebastiano del Piombo, Fragonard), è stata lasciata nel 1947 alla città. La collezione del XIX sec. è senza dubbio la piú completa di Spagna per chi voglia seguire lo sviluppo della pittura di storia, di paesaggio e di genere, nonché quella del ritratto, dal neoclassicismo davidiano ai giorni nostri; e ciò non soltanto per la Catalogna, ma per l'intera Spagna. Tra i complessi piú notevoli, vanno citati: la sala dedicata al catalano Fortuny, il piú brillante virtuoso e colorista del XIX sec.; la raccolta di paesaggisti catalani dell'inizio del XX sec., tra cui spicca Joaquín Mir; e soprattutto l'eccellente documentazione del «modernismo» catalano del 1900 con Rusiñol e Casas (tra cui il gruppo di 175 ritratti a carboncino costituisce pure un documento storico importante). Se le opere di Picasso dovevano logicamente passare al nuovo museo dedicato all'artista, il suo amico e maestro Nonell, pittore cangiante e malinconico dei sobborghi barcellonesi e gi-

tani, mantiene nel museo d'arte moderna il posto privilegiato che merita.

Museo de la Catedral La cattedrale di **B** è in se stessa un museo; le sue cappelle serbano una decina di polittici delle principali botteghe catalane del XV sec. (Borrassa, Martorell, Garcia de Benabarre, Huguet), tra cui un importante Martorell, il *Polittico della Trasfigurazione* (1450). Ma un museo vero e proprio, collocato in una cappella del chiostro, contiene molti dipinti importanti: una predella del XIV sec. che narra la *Vita di sant'Onofrio*, la predella di un polittico di Martorell (scene della *Passione*), una *Pietà* di Huguet, nonché due pezzi eccezionali: il *Messale di sant'Eulalia*, gioiello della miniatura catalana, di Destorrents (1403) e la grandiosa *Pietà del canonico Despla*, di Bartolomé Bermejo (1490).

Museo de historia de la ciudad Il museo storico della città, che ripercorre esemplarmente – nel cuore del quartiere antico e sui resti della città romana – tutto lo sviluppo urbano storico ed economico di **B**, espone le pitture murali scoperte nel 1944 nel vicinissimo palazzo reale. Tali dipinti, che decoravano la grande sala del Tinell e che rappresentano le truppe catalane in marcia, sono testimonianze eccezionali della pittura profana durante il XIII sec. (*pg*).

Fondazione Miró Costruiti sulle pendici della collina di Montjuich dall'architetto Jose Luis Sert, amico di lunga data di Miró, gli edifici della fondazione Miró sono stati inaugurati nel giugno 1975. L'artista desiderava infatti riservare alla città natale una parte importante della sua produzione: quasi trecento opere (dipinti, disegni, sculture e arazzi). A tale fondo si è aggiunta la collezione di Joan Prats, amico d'infanzia dell'artista, con alcuni tra i primi dipinti del maestro. Le grandi sale, rischiarate da lucernari a sezione parabolica, sono state appositamente modellate per ospitare le ultime composizioni dell'artista: *drippings*, cordami, pitture murali (*Per la cella di un solitario*). Scopo di questa fondazione non è soltanto quello di presentare un museo monografico, ma anche di creare un centro di studi d'arte contemporanea aperto ad ogni ricerca e creazione attuale. (*cre*).

Museo Picasso La sua nascita risale al 1961, quando il poeta e critico Jaime Sabartès, compagno di giovinezza e poi devoto segretario di Picasso, donò alla città di **B** alcuni dipinti (*Célestine*, 1902) e numerose stampe del maestro. Considerato sin da allora il germe di una fondazione molto piú im-

portante, il museo venne collocato, d'accordo con l'artista, in uno dei piú bei palazzi della calle Moncada, strada aristocratica per eccellenza della **B** medievale, il cui restauro e riorganizzazione vennero realizzati con gusto. Da allora il museo si è arricchito costantemente; Picasso, in particolare, gli ha donato una cinquantina di studi dipinti, variazioni su *Las Meninas* di Velázquez. All'inizio del 1970, qualche mese dopo la morte di Sabartès, Picasso faceva una donazione molto piú ampia alla città che aveva visto affermarsi la sua vocazione, e per la quale serbava una personale predilezione: molte centinaia di opere giovanili, dipinte a **B** e che vi si trovano tuttora, presso suo nipote, completamente inedite. Per tale motivo il museo ha un'importanza assolutamente unica per lo studio dell'opera del maestro e per la storia della pittura moderna. (*pg*).

Barcsay, Jenö

(Katona 1900 - Budapesrt 1988). Allievo dell'accademia di belle arti di Budapest, effettuò viaggi di studio a Firenze (1926-27) e a Parigi (1929-30). Dal 1929 operò regolarmente a Szentendre, ove costituí una scuola di cui divenne il capofila. I paesaggi di questo periodo, rappresentati in vedute dall'alto, mostrano una rigorosa costruzione formale (*Colline*, 1934: Budapest, GN). L'evoluzione del pittore è contrassegnata dall'abbandono del colore e da un'interpretazione molto piú astratta: *Cavalletto e tavolo* (1957: Budapest, coll. priv.); *Doppia architettura* (1965: ivi). Interessato al problema della rappresentazione del corpo umano, **B** ha pubblicato un'*Anatomia artistica* (1953). Docente nell'accademia di belle arti dal 1945, ha esposto al padiglione ungherese della Biennale di Venezia nel 1964. (*dp*).

Bardellino, Pietro

(Napoli 1728-1810). Artista poco noto del rococò napoletano, dotato di fervida fantasia e di raffinato senso del colore. Le sue qualità pittoriche si manifestano specialmente in varie decorazioni a fresco, nelle quali rifiutando i dettami neoclassici del Mengs, penetrati intorno alla metà del secolo nell'ambiente napoletano, mostra una fede assoluta nella virtú del cromatismo di ascendenza giordanesca e giaquintesca e un tenero amore per decorazioni dalle forme libere ed ampie e di vivo senso atmosferico. Decorò, nel 1756, il

soffitto della Farmacia degli Incurabili; negli anni successivi dipinse le tele per la Confraternita dei Bianchi allo Spirito Santo e per la Chiesa di Regina Coeli (*Ester e Assuero* e il *Battesimo di sant'Agostino*) a Napoli. L'opera piú famosa è l'affresco nel soffitto del salone del Museo nazionale, pure a Napoli, con la raffigurazione delle *Virtú che incoronano i sovrani Ferdinando di Borbone e Carolina d'Austria* (1781; primo «modello» e «modello preparatorio», rispettivamente a Cleveland, AM, e a Bologna, Coll. Volpe). (*ns*).

Barendsz, Dirk

(Amsterdam 1534-92). Allievo di Tiziano, fu a Venezia nel 1555 ca.; nel 1562 tornò ad Amsterdam. La sua opera fondamentale resta il monumentale trittico dell'*Adorazione dei pastori* (1550-60 ca.: Gouda), unico suo dipinto religioso conservato e tra i rarissimi quadri di chiesa olandesi risparmiati dagli iconoclasti del XVI sec. **B** vi appare una personalità prebarocca segnata dal doppio influsso della grande maniera veneziana e dall'espressionismo di Heemskerck. Il *Banchetto* del 1566 (Amsterdam, Rijksmuseum), il cui possente realismo è confrontabile con quello di Pieter Pietersz, costituisce, dopo Anthonisz, un punto fermo importante nella storia del ritratto collettivo nei Paesi Bassi, che condurrà a Hals e a Rembrandt. I suoi pochi disegni noti (Amsterdam, Rijksmuseum; Londra, VAM) attestano una chiara parentela con i convegni galanti di un Hieronymus Francken per il loro contenuto tra allegorico e moraleggiante; introducono direttamente alla pittura di genere mondana, tanto coltivata all'inizio del XVII sec. nei circoli di Haarlem e di Amsterdam. L'opera di **B** è sfortunatamente andata per tre quarti perduta, il che impedisce definitivamente di restituire all'artista il suo autentico posto: quello di un Maerten de Vos olandese, in prima fila tra tutti i manieristi nordici. (*jf*).

Bargheer, Eduard

(Amburgo 1901-1979). Autodidatta, si ispirò a Munch e alla tradizione espressionista, poi a Klee, che incontrò nel 1936; ma si formò mediante viaggi in Francia, in Olanda, in Inghilterra e soprattutto a Ischia in Italia, ove si stabilí definitivamente nel 1939. Espose per la prima volta ad Amburgo nel 1926. Pittore di paesaggi luminosi e primitivi che legano l'uomo alla natura, si distinse in particolare nell'ac-

querello: pescatori e reti, vigne, tetti in riva al mare, opere la cui struttura piana e piuttosto lineare è peraltro sobriamente dinamica. Dopo due viaggi in Africa (1962, 1966), il colore trasparente costituisce la trama di motivi piú geometrici, facendo risaltare il fondo bianco della carta in un modo che ricorda gli acquerelli tunisini di Klee e di Macke. **B** ha partecipato alla Biennale di Venezia (1948), al Künstlerbund di Berlino (dopo il 1950), a Documenta II di Kassel, ed è rappresentato in particolare in musei di Amburgo, Essen, Colonia, Kassel, Mannheim. (*hm*).

Bari

Pinacoteca Nata ufficialmente nel 1928, con sede nell'ex convento dei domenicani, fu trasferita nel 1936 nel nuovo Palazzo della provincia, che la ospita ancor oggi. Il suo patrimonio, in origine limitato a un piccolo nucleo di dipinti provenienti da chiese e conventi pugliesi, fu in quell'occasione ampliato con le donazioni Ferrara, Bianchi e Castellaneta, con acquisti e con depositi di opere delle Gallerie nazionali di Napoli e di Roma. Ristrutturata nel 1967, le è stata da allora conferita una fisionomia spiccatamente regionale. Il materiale esposto comprende una sezione medievale (sculture dei sec. XI-XIV, icone pugliesi dei sec. XII-XIV), dipinti veneti provenienti da chiese della regione (Vivarini, Bellini, Bordon, Veronese, Tintoretto), pittura pugliese dei sec. XV-XVI e napoletana e di scuola napoletana dei sec. XVII-XVIII (con opere del Maestro degli Annunci e di Finoglio, Vaccaro, Giordano, Bonito, De Mura), un prezioso nucleo di dipinti del Giaquinto, una raccolta di pittura dell'Ottocento (De Nittis, Netti, Morelli, Boldini, Patini), ceramica pugliese dei sec. XVII-XVIII. Dal marzo '87 la Pinacoteca si è arricchita della donazione Grieco, cinquanta importanti dipinti dell'Ottocento e Novecento (Zandomeneghi, Mancini, Boldini, Lega, Fattori, De Chirico, Morandi, De Pisis). Negli ultimi anni è stato incrementato l'acquisto di opere d'arte contemporanea, originalmente esposte accanto a quelle di arte antica. (*cge*).

Baring, Thomas

(? 1799 – Bournemouth 1873). Proveniente da una famiglia di banchieri, fu uomo politico; dal 1835 ca. cominciò a raccogliere un'importante collezione di quadri antichi, soprat-

tutto olandesi, fiamminghi e italiani. Nel 1846 acquisí 43 dipinti della coll. Verstolk e nel 1848 le pitture italiane, spagnole e francesi appartenenti al padre, Sir Thomas Baring; tra esse figuravano *San Girolamo* di Antonello da Messina (Londra, NG), Madonne di Bellini e di Raffaello, una *Sacra Famiglia* di Sebastiano del Piombo (Londra, NG), un *Ecce Homo* di Reni, nonché opere dei Carracci, di Pietro da Cortona, Murillo, Ribera, Rubens, parecchi Claude Lorrain, tra cui *Ascanio a caccia* (Oxford, Ashmolean Museum) e *Diana che parte per la caccia* (Cleveland, AM), schizzi di Rubens e Vari Dyck e l'*Adorazione dei magi* di Rembrandt. **B** acquistò una piccola collezione di primitivi fiamminghi e tedeschi, in particolare un ritratto di Petrus Christus (Londra, NG), numerosi quadri italiani, tra cui l'*Orazione nell'Orto* di Mantegna e una *Sacra Famiglia* di Perin del Vaga (Londra, NG), alcuni quadri spagnoli, tra i quali *San Tommaso di Villanueva* e *Don Andres Andrade* di Murillo; tra quelli olandesi e fiamminghi si avevano esempi interessanti di Berckheyde, Bol, Cuyp, Koninck, Lingelbach, Metsu, Pinacker e Wouwerman, un paesaggio di Rembrandt, parecchi Ruisdael, Steen e Teniers, il *Suonatore di chitarra* e il *Conte di Newport* di Van Dyck. **B** comperò pure tele moderne di Bonington, Collins, Etty e Wilkie. Il primo conte di Northbrook (1826-1904), che ereditò la collezione, l'arricchí di alcuni quadri, tra cui la *Regina Enrichetta Maria* di Van Dyck (oggi a New York, Frick Coll.), ma ne vendette anche molti. Altre opere andarono disperse in seguito, in numerose aste presso Christie (in particolare il 12 dicembre 1919), e la collezione è rimasta solo parzialmente nelle mani della famiglia. (*jh*).

Barisani, Renato

(Napoli 1918). Si forma sotto la guida di De Grada, Marini, Pagano e Semeghini presso l'istituto d'arte di Monza. La sua ricca e variata produzione artistica, figurativa fino al 1949, affronta in seguito tematiche formali astratto-geometriche con prevalente uso di ferro, plexiglass e oggetti meccanici. Degli anni '50 è la sua partecipazione al movimento per l'arte concreta a Milano. Dopo la parentesi informale degli anni '60 torna alle geometrie e ai *collages* realizzati con vinavil e colori a spray. Nel 1977 Napoli gli dedica un'ampia retrospettiva a villa Pignatelli. (*bdr*).

Barker, Thomas

(Monmouthshire 1769 - Bath 1847). Figlio di un pittore di animali, si stabilí assai presto a Bath, dove visse fino alla morte, tranne un soggiorno a Roma (1791-94). Autodidatta, si specializzò nei paesaggi e nelle scene campestri, queste ultime molto influenzate da Gainsborough. Ha lasciato pure ritratti, come la *Moglie dell'artista* conservata a Bath. Assai popolare, espose talvolta alla Royal Academy di Londra (1791, 1829), ma soprattutto, a partire dal 1807, alla British Institution. È rappresentato a Londra (Tate Gall. e VAM). (*mk*).

Barlach, Ernst

(Wedel 1870 - Güstrow 1938). Importante esponente dell'espressionismo tra le due guerre, studiò scultura ad Amburgo, Dresda e Parigi; le sue prime opere restano ancora legate all'estetica *fin de siècle*. Collaborò infatti alle riviste «Jugend» e «Simplicissimus» a Berlino. Un viaggio in Russia (1906) segna una data decisiva nell'evoluzione del suo stile, da quel momento caratterizzato da una semplificazione della forma, tendente al monumentale, e da un'intensità visionaria nell'espressione dei sentimenti. Non meno importante, quantunque di carattere piú descrittivo che simbolico, l'opera grafica di **B** (1910-30), intrapresa dal momento in cui si stabilí a Güstrow; essa comprende litografie e legni incisi. Vanno citate le illustrazioni per i suoi stessi drammi: *Der tote Tag* (Il giorno morto), 1912; *Der arme Vetter* (Il cugino povero), 1919, ove **B** rappresenta la lotta oscura tra le forze del Bene e del Male. Piú stilizzati, i legni vanno dal pessimismo di *Der Kopf* (La testa, 1919) allo stile trionfale del *Lied an die Freude* (Canzone alla gioia, 1927), passando per il fantastico e il grottesco (*Walpurgisnacht* (La notte di Walpurga), 1923). (*cg*).

Barlow, Francis

(Lincolnshire o Londra, menzionato a partire dal 1648 - Londra 1704). Formatosi presso il ritrattista William Sheppard, entrò nella corporazione dei pittori della città nel 1650 e verso il 1652 conseguí l'autonomia nell'esercizio della sua specialità, la pittura di animali (uccelli, pesci, scene di caccia). Dal 1660 al 1680 eseguí su questi temi tele decorative de-

stinate a case di campagna nel Surrey, in particolare Ham House, Richmond e Pyrford (le opere di quest'ultima si trovano oggi nella vicina casa di Clandon Park). **B** fu pure disegnatore e illustratore molto fecondo, collaborando alle *Multae et Diversae Avium Species* (1658) ed eseguendo a partire dal 1666 i disegni per un'edizione delle *Favole* esopiane. (*mk*).

Barna (Berna)

(prima metà del XIV sec.). È forse la personalità piú rimarchevole della cerchia di Simone Martini. Il Ghiberti e il Vasari lo ricordano con notizie, peraltro inesatte, e con grande ammirazione, e quest'ultimo indica persino l'anno della sua morte al 1381. Ma la critica ha potuto facilmente dimostrare che l'attività del pittore si è svolta in epoca piú antica, approssimativamente fra il 1320 e la metà del secolo. È interessante notare a questo riguardo che un pittore di nome Barna Bertini è ricordato come abitante in Siena, nella contrada di San Pellegrino, nel 1340. L'opera che concordemente gli è attribuita è il ciclo con *Storie del Nuovo Testamento* nella collegiata di San Gimignano. Gli affreschi occupano le pareti di cinque campate della navata, ciascuna delle quali contiene quattro «storie», piú una lunetta superiore. Nella parete di fronte, sopra gli archi del colonnato, entro lunette, dipinse una serie di *Profeti*. In questi affreschi, databili approssimativamente intorno al 1330, **B** riconduce a una severa concezione arcaizzante, quasi neoduccesca, la cultura di Simone Martini, non senza qualche precoce relazione con l'arte dei Lorenzetti. La sorprendente originalità del pittore si rivela nella meditata convivenza tra naturalismo ed espressività, di cui si avvale la trama narrativa delle scene, con l'impianto severamente e quasi astrattamente disciplinato delle composizioni (*Disputa nel Tempio*, *Cattura di Cristo*, *Crocifissione*, ecc.). Non poche opere su tavola sono raggruppabili intorno a questi affreschi. Fra le piú antiche sembrano essere la *Madonna col Bambino* (Asciano), da riunire forse a quattro figure di *Santi in cattedra* (Palermo, coll. Bordonaro); Pisa, e Altenburg, SM; il *Redentore benedicente* (Douai, Museo della Certosa) e i due *Santi monaci* (Altenburg, SM); il dittico con la *Vergine* e la *Pietà* (Firenze, Museo Horne). Sono infine documento della progressiva libertà del **B** rispetto a Simone Martini e alla sua

scuola le seguenti opere, che finiscono per avvicinarsi alla linea di gusto del Maestro di palazzo Venezia: la *Crociffisione e Deposizione* (Oxford, Ashmolean Museum), una *Pietà* (coll. priv. inglese), l'*Annunciazione e sei Santi* (Berlino), l'*Assunzione* (Monaco), lo *Sposalizio di santa Caterina* (Boston), la *Madonna col Bambino* (Portland), e il *Cristo portacroce* (New York, coll. Griggs). (*cv*).

In tempi recenti l'esistenza di un pittore senese di nome **B** è stata seriamente messa in discussione, a partire da un saggio di G. Moran (1976) che dimostrava come la creazione di questa personalità pittorica fosse originata da una non corretta lettura delle fonti. Si tende ora per lo piú a riferire le opere già attribuite al fantomatico **B** a Federico Memmi, fratello di Lippo con il quale firmò nel 1347 un polittico già a Carpentras in Provenza, ora disperso. Viene tuttavia ritenuto valido il coerente catalogo che nel tempo si era andato costituendo intorno al nome **B**, analogamente a quanto si è verificato, ad esempio, per la personalità pittorica individuata da Longhi come «Stefano» e oggi riconosciuta, in seguito al responso di documenti venuti alla luce, in quella dell'assisiate Puccio Capanna. (*sr*).

Barnaba da Modena

(seconda metà del sec. XIV). La sua prima formazione avvenne a contatto con la pittura trecentesca bolognese, capeggiata da Vitale da Bologna; ma tutta la sua attività posteriore si svolse fuori dalla patria, in zone prevalentemente periferiche e soprattutto in Liguria e in Piemonte, dove la sua attività è documentata in numerose opere dal 1361 al 1383. Dalla Liguria egli dovette inviare opere anche in Spagna, come rivela il polittico multiplo dipinto per la chiesa di Murcia (Madrid, Prado). Del primo periodo bolognese restano una preziosa tavoletta, ispirata allo stile di Vitale, raffigurante un *Noli me tangere* (Milano, coll. priv.) e la *Santa Caterina e devoti* (coll. priv.), datata 1352. In Liguria **B** aderí invece a certi modi di arcaico bizantinismo ancora fiorenti in quella regione, d'importazione anche veneziana. Infatti nelle sue numerose *Madonne*, che rappresentano il suo tema prediletto, egli adotta una composizione di tipo frontale, talvolta con agemine dorate, un colore smaltato e un fosco chiaroscuro delle epidermidi. Citiamo, tra le piú belle, la piú antica, compiuta a Genova nel 1367 (Francoforte, SKI), quel-

la della Galleria Sabauda di Torino del 1370, quella della chiesa di San Giovanni ad Alba del 1377 e l'ultima, conservata a Pisa (MN), del 1380, che documenta un suo breve soggiorno pisano verso quell'epoca. Soprattutto nelle Madonne piú tarde, nel paliotto del 1374 (Londra, NG) e nel polittico del 1380 (chiesa di Lavagnola) **B** mostra di voler addolcire il suo stile con una tenerezza maggiore di sentimenti e un gusto decorativo di marca senese, nel quale la linea acquista un'ondulata eleganza gotica. Risalgono agli ultimi anni della sua attività il *Giudizio Universale* (Genova, Sant'Agostino) e l'*Annunciazione* (Altenburg, SM). (*lcv*).

Barnard, John

(? - 1784). Figlio di Sir John Barnard, sindaco di Londra nel 1737, fu amico intimo del politico John Wilkes. Nella sua casa londinese di Berkeley Square, aperta in permanenza agli artisti e agli appassionati d'arte, raccolse una delle piú belle collezioni d'incisioni mai costituite, contenente oltre 17 000 pezzi. Da Schongauer a Bartolozzi, essa comprendeva l'opera completa di incisioni di grandi maestri (Rembrandt, Mantegna, Marcantonio Raimondi, Rubens, Van Dyck e Hollar), incisioni famose per la qualità della stampa e il perfetto stato di conservazione. **B** collezionava anche quadri, e possedeva opere italiane e olandesi, nonché disegni di scuola italiana, olandese e fiamminga (Parmigianino, Rubens, Van Dyck). La collezione è andata tutta dispersa: i disegni nel 1787 presso Greenwood, le incisioni nel 1798 presso Philipe, i quadri nel 1799 presso Christie. (*jh*).

Barnard Castle

Bowes Museum John Bowes (1811-85), che sposò nel 1854 la contessa Giuseppina di Montalbo (1825-74), ereditò un'immensa fortuna e cominciò a collezionare dal 1840. Dopo il matrimonio si stabilí a Louveciennes; e appunto in Francia i Bowes acquistarono la maggior parte della loro collezione di mobili, oggetti d'arte, arazzi, disegni, dipinti. Lasciarono Louveciennes nel 1862 e decisero di far costruire un museo per ospitare la collezione. Dopo aver pensato in un primo momento a Calais, scelsero infine Barnard Castle nella contea di Durham in Gran Bretagna; la prima pietra del museo fu posta nel 1869; ma né l'uno né l'altra videro

la fine dei lavori. Il museo fu aperto dopo la loro morte, nel 1892.
Le collezioni riflettono il gusto dei fondatori: pochi quadri inglesi, fiamminghi o olandesi, tranne un grande *Trittico della Passione* del Maestro della Vergine tra le vergini. Invece, alcuni bei quadri italiani: Sassetta, Primaticcio (il *Ratto di Elena*, già nella collezione della regina Cristina di Svezia). Tiepolo (i *Cavalli del sole*); francesi, con Stella (la *Sacra Famiglia*), Boucher (il *Mulino*), Hubert Robert (la *Demolizione della chiesa degli Innocenti nel 1785*); e soprattutto un importante gruppo spagnolo, i cui capolavori restano un El Greco (San *Pietro*) e due Goya (*Interno di prigione* e *Ritratto di Melendez Valdes*, 1797). (*jv*).

Barnes, Albert C.

(Filadelfia 1872-1951). Medico e chimico, si formò una notevole fortuna in seguito alla scoperta dell'argyrol; ciò gli consentí di abbandonarsi alla passione per l'arte. Raccolse a Merion, presso Filadelfia, in un edificio di stile neoclassico che fece costruire nel 1924, una collezione dedicata per la maggior parte alla pittura francese della seconda metà del XIX e del XX sec. Come molti collezionisti americani dell'epoca, cominciò acquistando qualche tela della scuola di Barbizon. Ma nel 1912 un amico gli portò da Parigi opere di Renoir, Van Gogh, Gauguin, Seurat; vari viaggi a Parigi svilupparono in lui la predilezione per gli impressionisti e i loro successori; mentre Leo e Gertrude Stein lo ponevano in contatto con pittori moderni. Consigliato da Paul Guillaume, si entusiasmò per Soutine (*Donna in poltrona*) e Modigliani (*Nudo*, *Ritratto di Zborowski*) e invitò Matisse, di cui possedeva numerose tele di primo piano (la *Gioia di vivere*, 1905-1906; *Trittico marocchino*, 1911; le *Persiane*, 1929), a decorare la grande galleria del suo museo (la *Danza*, 1932-33). Vi sono rappresentati i pittori piú importanti dell'epoca, spesso con opere fondamentali (Seurat, le *Poseuses*, 1886-88; Manet, la *Biancheria*, 1875; Van Gogh, il *Fattore Roulin*); e la sua raccolta di Renoir (180 tele), Soutine, Matisse, Picasso e Cézanne (forse la piú importante collezione di suoi dipinti, comprendente i *Giocatori di carte*, 1892 ca.; le *Grandi Bagnanti*) è fondamentale per la conoscenza di questi pittori. Un certo numero di tali opere venne riprodotto nei volumi pubblicati da **B** e V. de Mazia, in

particolare *The Art of Renoir* (New York 1935) e *The Art of Cézanne* (New York 1939).
Aperta nel 1924, la Fondazione **B** accoglie studiosi, ma resta poco accessibile al grande pubblico. (*gv*).

Barnuevo

(Sebastián de Herrera) (Madrid 1619-71). Importante personalità della scuola madrilena, fu pure architetto e scultore, come il suo maestro Alonso Cano. Fu nominato nel 1671 pittore ufficiale del re. Dipinse importanti complessi decorativi in chiese madrilene (cappella della Sagrada Familia, San Isidro). Lo stile è piú ricco di quello di Cano, cui si ispira; i suoi disegni, molto numerosi, vengono spesso confusi con quelli del maestro. (*aeps*).

Barocci, Federico

(Urbino 1535-1612). Le complesse origini culturali del maggior pittore italiano della Controriforma, intesa come costruzione di una società devota e onesta, per il tramite di una vasta poetica degli affetti, nascondono anche radici familiari e artigiane. Nipote di un ottimo scultore lombardo attivo nel grande cantiere di Federico da Montefeltro, nel palazzo di Urbino, e fratello di matematici, costruttori di strumenti di precisione e di orologi, **B** vive in tal modo il tramonto del Rinascimento urbinate e la sua trasformazione in un sistema matematico e scientifico pregalileiano. L'acme espressivo del suo lirismo è in realtà una inquieta e incisiva presenza negli anni della sopravvivenza di una città e di una corte, quella di Francesco Maria Della Rovere, e piú ancora quella indimenticabile dei Montefeltro. Esplicitamente vi si colgono atteggiamenti autobiografici, identificazioni cristologiche (e cioè nei momenti della passione del Cristo) e impressioni calate in un moderno sentimento del luogo. La finestra di casa è spesso il proscenio esclusivo della *Crocifissione di Cristo*, le porte affacciate nelle strade di Urbino sono luoghi di Sacre Famiglie, le torri del Palazzo ducale l'ultimo segno di vita nel tramonto del *Calvario*, prima della *Resurrezione*.
Dopo prove giovanili venate, come la *Santa Cecilia* della cattedrale di Urbino (1555 ca.), di arcaiche citazioni raffaellesche e perfino lottesche, è nel *San Sebastiano* della stessa chiesa la letterale esplosione, due anni dopo, di una vitalità, di

una narratività sostenute da una sintassi probabilmente correggesca, prima sconosciuta. È proprio da questa esperienza che occorre far nascere molti fra gli aspetti compositi di ciò che, quindici anni piú tardi, si chiamerà, nei Carracci, «romanzo storico» della grande pittura rinascimentale.
In realtà, il successivo viaggio a Roma – nella quale **B** subentrò alla subitanea fama del conterraneo Taddeo Zuccari – gli consegnerà il ruolo di primattore di una riforma sensitiva, capace di esprimersi soprattutto in affresco e cioè in un ambito tecnico nel quale mai piú le condizioni di salute gli consentiranno d'impegnarsi. Opere come il soffitto del casino di Pio IV nei giardini vaticani, e altre nei palazzi (1561-63), offrono materia all'immagine dell'ultimo manierismo internazionale, quella che dagli Zuccari porterà fino alle decorazioni di Santa Maria Maggiore e anche alla giovinezza di Guido Reni.
L'abbandono di Roma è violento, giustificato da avvelenamento (o da malattia); preoccupante il distacco per almeno un paio d'anni dal mestiere. Ma la riapparizione dell'artista in Urbino, con dipinti come la *Madonna di San Giovanni* (1565 ca.), la *Crocifissione* o la *Madonna di San Simone* subito successive, e oggi tutte nella Galleria nazionale delle Marche, e di nuovo, come nel *San Sebastiano* del duomo, un critico ed aperto esame della tradizione rinascimentale, del suo equilibrio fra uomo e natura. Pur con cromatismi rarefatti, e sulla base di un disegno strutturalmente molto forte, la sinopia del Correggio – forse noto attraverso qualche dipinto e soprattutto grazie a disegni – torna ad emergere con marcata sensualità.
Fra il '67 e il '69 la *Deposizione* della cattedrale di Perugia è improvvisamente, determinatamente un'innovazione dinamica e spaziale che letteralmente attorce gli spazi, scava vortici cromatici e torna in molti modi a scoprire un'irrealtà – quella del manierismo toscano, per esempio – che si regge su un senso teatrale di consumata esperienza. La folata letteralmente *flamboyant* del dipinto è minuzioso frutto, quasi ostinatamente artigiano nel suo adempiersi tecnico, di modelli operativi nei quali il disegno consuma tutti i gradi dell'esperienza: dallo schizzo allo studio, all'abbozzo «per i colori» e, disgiunto da esso, all'abbozzo «per i lumi»: e infine al dipinto terminale. In quest'ultimo, ogni tocco, ogni tono, ogni luminosa incandescenza, devono essere portati

da una perfezione senza ritorno e dunque senza ritocco. Non tornerà piú altrettanto veemente e musicalmente densa la volontà di rappresentazione in **B**. Fino agli anni '74-76, nei quali lentamente prende corpo il *Perdono di Assisi*, e cioè la pala d'altare di San Francesco di Urbino, quella strepitosa abilità si consuma piuttosto in ritratti, come quello di Francesco Maria Della Rovere (1572: Firenze, Uffizi), oppure in Sacre Famiglie di svaporata, dolcissima emotività (Piobbico, Santo Stefano; Londra, NG). Il *Perdono* è a sua volta un omaggio, anche se lontano, a Raffaello e a Tiziano: ma ciò che piú conta è la sensazionale sicurezza dello spazio, dominato da un'aerea maestria, un senso di sospesa grazia che oscilla fra il simbolo della «cristiana letizia» e una perdurante, indimenticabile identità naturalistica, e anzi psicologica. Al tema si dedicano anche l'incisione con le *Stimmate* (Bartsch 3), dove per la prima volta l'acquaforte italiana innova il sistema di un prodigioso *plein air* dovuto alla replicazione delle morsure; e l'*Immacolata* (Urbino, GN), nella quale sembra prepararsi – con l'antica forma della *Madonna di Misericordia* – la popolosa, gremita, fiorita dimensione narrativa della *Madonna del Popolo* (Firenze, Uffizi). Dal 1574 al 1579 l'enorme pensiero di questa composizione occupò la mente dell'artista, dando luogo ad una vasta e complicata descrizione delle opere di misericordia dove offerte e accettazioni, invocazioni e risposte si inseguono entro una trama di affetti e movenze, atti, sguardi, attenzioni tali da condensare, entro un ordito tanto puntuale come quello visivo, una materia naturalmente complicata qual era quella della riforma cattolica.

Ancora sulla cadenza conseguente e quasi musicale di disegno, bozzetto, quadro, nasce a cavaliere dei primi anni '80 la bellissima *Sepoltura* della chiesa di Santa Croce a Senigallia: un dipinto nel quale la materia piú doviziosamente sembra aggregarsi per istituire, nella immediata posterità, rapporti con Annibale Carracci, e piú lontano, anche con Rubens. Una posterità che, pur ricorrendo ad una piú arcaica invenzione a «vortice», si affida anche al *Martirio di san Vitale* che raggiunse Ravenna nell'83 – e che fu registrato a puntino da Annibale nel bel mezzo del fregio di palazzo Fava a Bologna – e che oggi si trova a Milano (Brera).

Ma è insieme anche il tema binario della *Pesca miracolosa* di Bruxelles, un tempo a Pesaro, e della stessa *Annunciazione*

della Vaticana, eseguita per il santuario di Loreto (ambedue fra 1580 e 1584), a scandire una serena riflessione su Raffaello: e specie per quei cartoni degli arazzi vaticani dove solennemente si era dispiegato il senso della storia, la dignità della lingua italiana. **B** ne consuma quasi segretamente il livello di alta accademia, ricorrendo a intimità sognanti come quelle della *Visitazione* della Chiesa Nuova a Roma (1583-86), il quadro preferito da san Filippo Neri.
È probabile che, a giudicare dal cartone superstite (Parigi, Louvre), la *Fuga di Enea* dipinta fra il 1586 ed il 1589 per Rodolfo II d'Asburgo incidesse drammaticamente sulla esoterica fantasia della corte. Il dipinto, purtroppo a tutt'oggi smarrito, ritorna dieci anni piú tardi nella versione della Galleria Borghese, certo meno innovativa e però densa di suggestioni per tutta la cultura del barocco romano e berniniano. Della capacità inventiva ancora intensamente diramata e sperimentale del **B** testimonia la spettacolare composizione a semicerchio della *Circoncisione* già a Pesaro, oggi al Louvre, datata nel 1590 ma frutto di molti anni di riflessione e di studio. Si direbbe anzi che essa costituisca l'ultima offerta al grande secolo della pittura italiana, il Cinquecento, cui l'urbinate certo appartiene: ma proiettato con sicurezza di intuizioni verso l'intensità del naturalismo barocco cui altri, da Reni al Murillo, daranno definitiva figura.
Il nuovo secolo, nel quale quell'emotivo senso dello stato montefeltresco – cui **B** strettamente lega un inedito sentimento del luogo – conoscerà il piú malinconico tramonto, enumera opere di ardua invenzione, come la *Crocifissione di Genova* (1596) o l'*Ultima cena* della cattedrale di Urbino (1599), insieme a sempre piú incalzanti riduzioni e depauperazioni del narrare liturgico, quasi a stringere il dettato a significati di immediata, solitaria poesia. Cosí il grande *Crocifisso* del Prado di Madrid (1604), il cui paesaggio riassume passionalmente e autobiograficamente il luogo e il modo di un'intera vita mutamente trascorsa in vista di quell'Appennino cui già Torquato Tasso aveva segnato il profilo roveresco. Cosí, soprattutto, la bellissima, vaporosa *Beata Michelina* (1606: Roma, PV), estasi di sensi e d'anima che appare una volta ancora sul cielo notturno di Urbino, anzi nel quadro stesso della finestra volta al Palazzo ducale.
L'ultimo dipinto del **B**, ormai attanagliato dalla malattia, è identificabile in quella *Madonna Albani* (Roma, Banca Na-

zionale del Lavoro) che si imposta come un ultimo omaggio al Rinascimento, e in particolare a Raffaello. A lungo interpretato come l'ultimo pittore dell'età di riforma, oppure come il premonitore di un'età barocca, **B** colma di sé una intera, lunga stagione della cultura artistica italiana; e piú esattamente quella che si distende nell'arco non breve della Controriforma. Di essa, **B** descrive la volontà di costruzione sentimentale, e perfino istituzionale. Una società di oneste e temperanti virtú si leva dal fondo di una condizione di vita grazie all'allegrezza, alla gioiosità di una perfetta conoscenza cristiana. **B** è un pittore nato in una delle ultime corti rinascimentali italiane, ne rappresenta anzi e a lungo la dignità politica, il messaggio culturale. La voce che la sua pittura alza al cielo non conosce l'ottimismo fisiologico, naturalistico che sarà dei Carracci, e neppure la visionaria ingegneria liturgica di Ludovico. Inimitabile come la sua stessa acquerellata espressività, la poesia del **B** trattiene ancora la natura all'interno piú intimo dell'uomo, e ne definisce piuttosto il grado psicologico, profondo e insondabile, ove a volte trema ancora il fantasma del manierismo: pronto negli ultimi anni tuttavia ad esplodere quasi in un incendio spirituale qual è quello della sensazionale, abbozzata *Assunzione della Vergine* di Urbino (GN). (*aem*).

barocco

Il termine 'barocco', mai usato durante il XVII sec., è stato utilizzato da principio per definire uno stile architettonico maturato a Roma e propagatosi in altri paesi. Dall'architettura il termine è stato esteso alla scultura e alla pittura, nonché ad altre forme della produzione artistica contemporanea. Benché le date del **b** varino dall'uno all'altro paese, si è d'accordo nel collocarlo, nel suo insieme, tra l'inizio del XVII sec. e la prima metà del XVIII.

Barocco e Controriforma All'inizio del XVII sec., l'Europa era divisa in seguito alle guerre di religione. Le forze innovatrici della borghesia e della Riforma minacciavano l'Europa degli Asburgo. Stati come l'Olanda, l'Inghilterra, la Svezia, le città mercantili e una Francia che, malgrado l'assolutismo dei suoi monarchi, trovò la sua forza nella ricchezza della sua borghesia, si scontrarono con un mondo in pieno auge, ma già prossimo al declino. La Germania era divisa in piccoli regni a struttura ancora feudale. La Spagna

era stata quasi rovinata dalle guerre di Filippo II, dall'espulsione dei ceti moreschi e dalla debolezza dei suoi re. Nel bel mezzo di quest'Europa in guerra, Roma godeva un periodo di pace. E qui maturò la cultura del **b**: arte trionfale ma anche arte atta ad illustrare; segnerà l'apoteosi di una chiesa universale, che già universale non era piú. Benché non si possa ridurre il **b** al solo aspetto religioso, non può trascurarsi il fatto che si è diffuso soprattutto nei paesi per i quali la sottornissione al Concilio di Trento costituiva un fondo culturale comune, e che ha incontrato vive resistenze in tutti i paesi riformati, l'Olanda in particolare. Occorre guardarsi dall'identificare **b** e Controriforma. Tuttavia, dal punto di vista della storia delle idee, non va dimenticata l'importanza della difesa e della rivalorizzazione delle immagini: da un lato esse favorivano, all'opposto della Riforma, lo slancio dell'opera d'arte religiosa; dall'altro garantivano la continuità della tematica e della forma del Rinascimento. Se il **b** non era l'arte dei gesuiti, non va sottovalutato l'influsso degli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio, soprattutto all'inizio del secolo.

La pittura barocca a Roma Nel XVII sec. Roma era un crocevia di esperienze pittoriche. Caravaggio, opponendosi alla tradizione, e i Carracci, rinnovando l'arte dell'affresco, aprirono la strada alla sperimentazione di linguaggi nuovi. Il primo, in nome della realtà, si liberò dalle raffinatezze manieriste trasformandole in contrasti tra luce e ombre. Egli iniziò il rinnovamento profondo dell'inconografia religiosa sostituendo a una visione agiografica della storia una visione viva e drammatica. Il secondo artista che a Roma contribuí alla definizione del linguaggio della pittura barocca fu Annibale Carracci. Tra il 1597 e il 1604 eseguí la decorazione della Galleria Farnese, punto di partenza della grande decorazione barocca. Le scene sono ancora suddivise secondo gli schemi compositivi manieristi dei «quadri riportati», ma sono unificate da un ritmo dinamico che annuncia il rinnovarsi del linguaggio. Una vigorosa corrente classicistica (R. Wittkower impiega il termine di «barocco classico») dominò la prima metà del secolo. Gli allievi dei Carracci – il Domenichino, Guido Reni, il Guercino – eseguirono a Roma grandi cicli decorativi. Il successo ottenuto da Lanfranco rispetto al classicismo del Domenichino rivelò la trasformazione del gusto. Nella cupola di Sant'Andrea del-

la Valle (1621-25), Lanfranco, aboliti gli schemi di partizione decorativa, si impegnò in una complessa prospettiva illusionistica ispirata al Correggio di Parma. Nel 1621 il Guercino eseguí l'*Aurora* sul soffitto del Casino Ludovisi – antitesi di quella dipinta da Guido Reni nel Casino Rospigliosi – composta in fregio secondo il principio del quadro riportato. Il Guercino adottò una prospettiva illusionistica con architetture che si aprono verso il cielo. Pietro da Cortona dipinse gli affreschi piú complessi per «invenzioni» e tecnica illusionistica. Pittore, architetto e decoratore fu contemporaneo di Bernini e di Borromini. In una delle sue opere maggiori, il soffitto di palazzo Barberini (1633-39), le architetture e le sculture finte si fondono in un effetto di pittura totale, e le complesse allegorie vengono unificate dal movimento, cosí che il contenuto didattico si trasforma in puro ritmo. Nello scomparto principale la Divina Provvidenza, in trono sulle nuvole al di sopra di Cronos e della Parca, riceve dalla mano dell'Immortalità una corona di stelle e indica lo stemma dei Barberini. Il poema emblematico dettato da Bracciolini prosegue sulle quattro scene intorno alla cornice centrale e illustra l'opera temporale del pontefice. È cosa notevole che anche le forme proseguano senza essere interrotte dalla cornice, mascherata dagli atlanti in stucco dipinto, oltre la quale sconfinano i personaggi troneggianti sulle nuvole. La cornice fa dunque parte integrante del quadro, e l'intero spazio si trova ad essere profondamente unificato. Il colore, influenzato dai veneziani, è caldo e sottolinea l'unità dell'opera. Il contrasto dei complementari viene impiegato sapientemente per evidenziare non soltanto rapporti formali, ma anche centri di significanza: cosí nell'alternarsi dei rossi e dei verdi delle Muse che sostengono la corona d'alloro, i cui intervalli cromatici ritmano il volo dei potenti personaggi in scorcio. Il cerchio che rappresenta la gloria dei Barberini si trova sull'orbita di un altro movimento circolare piú generale, che ha come centro la luce divina. Tutta questa concatenazione di significati emblematici, quasi metafore intessute, viene unificata dal movimento. In questo poema sacro tutto si fa ritmo puro, e le forme sembrano generarsi spontaneamente l'un l'altra. Nel suo *Trattato* Pietro da Cortona confronta l'affresco al genere della poesia epica, con un tema principale ma con diversi episodi che sono necessari per collegare i gruppi. Queste teorie, che illu-

strano bene la concezione unitaria della pittura barocca, sono combattute da Sacchi e dai suoi discepoli, che dànno il cambio alla generazione classicizzante degli allievi di A. Carracci e che, in nome della leggibilità dell'opera, confutano il gran numero di personaggi che l'«unità multipla» giustifica. Gaulli, detto Baciccio, riprende le idee sostenute da Cortona contro Sacchi. Nella sua decorazione del *Gesú* (1674-79), influenzata da Bernini, statue vere di angeli e l'architettura della chiesa si fondono con l'affresco. Si costituisce cosí un'entità pittorica ove non esiste piú alcuna frontiera, ma integrazione, tra i diversi mezzi espressivi. L'artista cerca di sorprendere lo spettatore mediante quest'esplosione della cornice, ove la realtà non si distingue piú dall'illusione. L'occhio non può soffermarsi sui personaggi, ma attraversa zone di luce e d'ombra. Non si distinguono piú masse e colori: la concezione mistica della luce divina conferisce al soggetto un'unità ineffabile. Nel 1691 padre Pozzo, autore di un *Trattato della prospettiva*, scenografo e virtuoso della quadratura, illustra nella volta di Sant'Ignazio l'opera missionaria dei gesuiti. Qui il soggetto vero è costituito dalle gigantesche architetture finte, che prolungano quelle vere e fra le quali si sperdono minuscole figure.

La pittura barocca in Italia fuori di Roma Il **b** romano non fu l'unico **b** esistente in Italia. Si svilupparono scuole assai ricche e molto diverse fra loro: soprattutto a Genova, con G. B. Castiglione, B. Strozzi, G. de Ferrari, A. Magnasco; a Napoli, feudo caravaggesco ove operavano lo spagnolo Ribera e i suoi allievi; a Milano, ove Morazzone e Cerano erano influenzati dalla dottrina borrominiana. A Venezia, la cui produzione figurativa del precedente secolo aveva vitalizzato tutta la pittura europea dell'epoca, brillarono le «ultime fiamme» del **b**: la festa si dissolse nel tocco «impressionistico» dei suoi pittori. Gli affreschi di Tiepolo fanno già parte di un'epoca diversa.

La pittura barocca nei Paesi Bassi spagnoli Rubens, personalità di livello europeo, incaricato spesso d'importanti missioni diplomatiche, si stabilí ad Anversa dopo un soggiorno a Roma dal 1600 al 1608. La sua pittura si riallaccia da un lato all'arte fiamminga e dall'altro assimila la novità delle ricerche che da Michelangelo, attraverso gli artisti di Parma e di Mantova, arrivano a Tintoretto. La composizione geometrica rinascimentale, fatta di contrasti multipli

ed equilibrati, non resiste alla vitalità dell'arte di Rubens. Ogni stabilità viene abolita e l'eterogeneità dell'universo viene colta nel mutare di esso. Gli intenti apologetici dei committenti favoriscono l'esplosione di questo mondo grandioso e turbinante, ove la storia diviene allegoria vivente. I quadri della Galleria de' Medici, fatti per il palazzo del Lussemburgo (Parigi, Louvre), sono un bell'esempio del modo in cui Rubens ha saputo trasfigurare i fatti della cronaca contemporanea. Nel *Ratto delle figlie di Leucippo* (1618 ca.: Monaco, AP), lo scorcio e la torsione si associano a un lirismo straordinario del colore. Rubens non rispetta piú i sistemi del chiaroscuro italiano, ottenuto con l'aggiunta del nero: le ombre brune sono rese incandescenti da un po' di rosso, soprattutto negli incarnati chiari. I corpi delle donne, madreperlacei e ravvivati dal carminio, si contrappongono ai corpi bruni dei rapitori in un gioco di curve e controcurve, il cavallo baio e quello pomellato sono integrati in una spirale le cui opposizioni sono prese in un ritmo generale turbinante. A partire dal 1620 Rubens eseguí le grandi composizioni dei *Magi* di San Michele ad Anversa, dell'*Assunzione* della cattedrale, dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*, e dei grandi cicli di *San Carlo Borromeo* ad Anversa e a Whitehall in Inghilterra; disegnò pure gli arazzi per i carmelitani di Madrid. La sua influenza, immensa in tutta Europa, contrassegnò particolarmente la pittura fiamminga, senza che alcuno abbia saputo raccoglierne l'eredità grandiosa per intraprendere nuove ricerche. Van Dyck, che lavorò nella bottega di Rubens intorno al 1618 prima di percorrere l'Italia e l'Inghilterra, fu soprattutto il ritrattista d'un'aristocrazia raffinata e languente. Nei suoi quadri il movimento è sospeso, ma la resa dei materiali tocca la perfezione nello sfavillio delle luci e nel riverbero delle sete. Il realismo di Jordaens rappresenta soprattutto il tema della fine del banchetto, e in questo lavoro a tutto corpo il tocco leggero che Rubens possedeva si trasforma. Le altre botteghe di Anversa sono suddivise tra la tradizione di Bruegel e il caravaggismo.

La pittura barocca nell'Europa centrale La guerra dei trent'anni ritardò la fioritura della pittura barocca nell'Europa centrale. L'Italia, attraverso padre Pozzo, che operava a Vienna, fu l'ispiratrice principale della decorazione dei soffitti, ove si moltiplicano le false architetture in *trompe-l'œil*.

Le grandi realizzazioni di soffitti dipinti in Austria furono il frutto della collaborazione tra l'architetto Fischer von Erlach e il pittore J. M. Rottmayr nel castello di Vranov in Moravia (1695). Nella chiesa di San Mattia a Breslavia Rottmayr unificò le tre volte architettoniche in una grande composizione pittorica ellittica, forma privilegiata del **b**. Una progressione guida l'occhio dal bordo dell'ellissi, che rappresenta una balaustra cui si appoggiano alcuni personaggi, fino al centro, ove risplende il chiaro alone del nome di Cristo. D. Gran dipinse il soffitto della Biblioteca nazionale di Vienna nel 1726. Con P. Troger, la scuola viennese rafforzò il suo trionfo avviandosi verso il rococò. I fratelli Asam, E. Quirin, architetto e scultore, e Cosmas Damian, pittore, proseguirono a Monaco di Baviera, nella chiesa di San Giovanni Nepomuceno, l'illusione ottica tra pittura e architettura. Il potente scorcio del soffitto dipinto della cattedrale di Praga concorse ad accentuare lo slancio determinato dalle colonne tortili che partono dalla prima galleria. Gli effetti d'ombra e di luce sono fatti risaltare dall'illuminazione naturale proveniente dalle finestre, che unifica l'atmosfera. Le linee architettoniche contribuiscono alla messa in scena del dipinto collocato sul fondo della galleria.

La pittura barocca in Francia La Francia del XVII sec. rimase essenzialmente classica; ma anch'essa ha un «suo» **b**, o quanto meno qualche affinità con questa estetica. Poussin stesso, durante i suoi primi anni a Roma, fu sensibile ad esso. Vale la pena di confrontare le sue due visioni dei *Pastori d'Arcadia*. Nella prima versione (1629-30: Chatsworth, Gran Bretagna), i pastori hanno un moto di sorpresa dinanzi a un monumento funebre che hanno appena scoperto. Sul sarcofago, che esce dalla cornice, figurano un teschio e l'iscrizione «Et in Arcadia ego». La composizione è dominata dalle diagonali: quelle dei corpi dei pastori, del sarcofago, degli alberi e della stessa inquadratura del dipinto. Tutto è movimento, il tocco è brioso, la luce drammatica, il colore caldo e tizianesco. Nella seconda versione (1640 ca.: Parigi, Louvre), le diagonali sono scomparse e con esse il movimento, e il colore si è raffreddato: anziché intensificare il tono caldo del suo complementare, come i veneziani, Poussin lo tempera mediante un tono freddo. Il sarcofago, donde è scomparso il teschio, è divenuto un blocco classico rettangolare, intorno al quale i personaggi immobili si raccol-

gono come in un bassorilievo. L'iscrizione è divenuta il centro reale e ideale di una composizione chiusa ove la sorpresa si è trasformata in meditazione filosofica. Poussin rifiuta volontariamente il suo precedente movimento barocco a favore di una composizione sempre piú controllata. I pittori francesi che, a Roma, erano risolutamente barocchi, ritroveranno in Francia le influenze classiche. Cosí è per S. Vouet. Durante il suo soggiorno a Roma, dal 1614 al 1627, rimase influenzato da Caravaggio, dall'arte decorativa dei napoletani e dal modellato saldo del Domenichino; tornato a Parigi, temperò la propria eloquenza, come mostra la *Presentazione al Tempio* (1641: Parigi, Louvre), ove le diagonali sono equilibrate dalle verticali delle architetture, e la rappresentazione è meno emotiva di altre volte. Nondimeno il movimento agita queste sontuose rappresentazioni, e l'esecuzione resta rapida e briosa. Vouet ebbe popolarità immensa, e gli vennero affidati numerosi lavori di decorazione, in particolare quello dell'Hôtel Séguier, ove egli è memore dei procedimenti veneziani e dell'illusionismo del Correggio. J. Blanchard e F. Perrier subirono anch'essi influssi romani, e persino in Le Brun, pittore ufficiale del regno, garante della dottrina classica, si possono scoprire tratti barocchi. All'inizio del secolo, i Rubens del ciclo di Maria de' Medici al Lussemburgo suscitarono scarso interesse; per converso l'artista fiammingo influenzò una parte della pittura degli ultimi anni del XVII sec., soprattutto in seguito alla *querelle* tra i poussinisti, sostenitori del disegno, e i rubensiani, difensori del colore. Charles de La Fosse venne influenzato dal colore dei veneziani meditato attraverso Rubens. Il suo schizzo per il soffitto del salone di Apollo nei grandi appartamenti di Versailles (Rouen, MBA) si organizza secondo schemi compositivi barocchi, ma lascia già intravedere la leggerezza, la chiarezza e la grazia rococò. La Fosse riassume le tendenze di pittori come Jouvenet e A. Coypel, che cooperavano con lui nella decorazione della cappella di Versailles e degli Invalides. Il gusto del re e della Corte mutò negli ultimi anni del secolo, aprendo spiragli al **b**: le tendenze romane, giunte attraverso le stampe, furono accettate soprattutto nei polittici di provincia. Tuttavia lo stile barocco si diffonde in Francia piú particolarmente nella decorazione effimera per feste e apparati funebri, di cui gli incisori ci hanno trasmesso il ricordo.

La pittura barocca in Spagna La Spagna tiene fermo con rigore alle idee controriformistiche. La canonizzazione di molti santi e la campagna in favore dell'Immacolata Concezione fissano un'iconografia nuova. Gli incarichi degli istituti monastici furono importanti quanto quelli dei palazzi. I particolarismi regionali e i legami col passato erano tanto forti che è difficile definire le relazioni di questa pittura, che si evolve seguendo i propri ritmi, col **b**. I ritratti statici e scultorei di Zurbarán rivelano una continuità con l'arte del secolo precedente e si collocano nella linea dei polittici e delle sculture sivigliane. Murillo contrapponeva alle mistiche sublimità di Zurbarán una pietà piú amabile. È il pittore favorito del ramo piú popolare dell'ordine di San Francesco, i cappuccini, che caldeggiano una devozione tenera ed espansiva. Velázquez, pittore di corte, era invece in contatto continuo con la pittura europea: incontrò Rubens nel 1628, fu a Venezia e a Roma (1629 e 1649). È dunque al centro di tutte le ricerche pittoriche contemporanee. Nelle *Filatrici* (1657: Madrid, Prado) la realtà osservata e quella intessuta s'incontrano in un'unità di atmosfera e di tono, il tocco non rispetta piú il contorno e riduce i volumi a pure macchie di colore. In *Las Meniñas* (1656: ivi), opera che riprende in particolare il tema degli specchi, le forme si dissolvono nel gioco della luce e dell'ombra: in questi giochi dello sguardo la pittura si riduce, come osserva Lafuente Ferrari, «a pura apparenza, pura visibilità, realtà soggettiva, fino al limite estremo in cui sembra dissolversi». Durante il regno di Carlo II, la pittura rifletté caratteri piú nettamente barocchi. Francisco Herrera il giovane studiò a Roma e dall'Italia riportò il gusto per la pittura d'altare a colonne tortili, gli scorci, le diagonali. Carreño de Miranda, influenzato dalla tecnica di Rubens, riletté in tono minore il fasto pomposo e triste della corte di Carlo II. Valdés Leal, dopo aver dipinto con tecnica focosa opere in cui il movimento si concerta con un colore brillante, interpretava con macabra violenza il tema della fuga del tempo e delle decadute grandezze in *Los Jeroglificos de nuestras postrimerias. Finis gloriae mundi et in ictu oculi* (Siviglia, ospedale della Caridad). Le architetture della sacrestia dell'Escorial si prolungano nella Sagrada Forma, in cui C. Coello crea un'illusione di specchio. In realtà, ad eccezione di F. Rizi, sono soprattutto gli italiani ad eseguire in Spagna le pitture a soffitto. Nel 1692, alla morte di Coel-

lo, i cui affreschi sono scomparsi in un grande incendio, il napoletano Luca Giordano, che deve alla sua celerità il soprannome di «Luca fa presto», proseguí l'esecuzione degli affreschi dell'Escorial. Se il termine 'barocco' è anzitutto sinonimo di «architettura», esiste realmente una pittura che merita questa qualifica. Concepita in funzione di un edificio, che essa modifica o assimila, si compiace dell'illusionismo delle pareti forate, dell'espansione e del movimento, degli apparenti squilibri che dissimulano una coerenza interna rigorosa. Sia che si tratti del soffitto Barberini che dell'universo di Rubens, questa pittura, di decorazione o di cavalletto, ha creato un nuovo spazio dinamico che realizza l'unità nel molteplice e la permanenza nel movimento.

Definizioni Fu J. Burckhardt, nel *Cicerone* (1860), a riabilitare il termine 'barocco', senza tuttavia superare i pregiudizi dei classicisti: «L'architettura barocca parla lo stesso linguaggio di quella del Rinascimento, ma è un linguaggio degenere». Quest'opinione fortunatamente è cambiata. H. Wölfflin la attenuò qualche anno dopo in *Renaissance und Barock*, dove sosteneva che il **b** non è un periodo di decadenza dello stile classico, ma uno stile autonomo; tale tesi prosegue poi nella sua opera maggiore, *Principi fondamentali di storia dell'arte* (1915). Egli suddivide la storia dell'arte in cicli, e per il periodo che gli serve di esempio, tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVIII sec., mette in rilievo due modalità di visione totalmente diverse nelle arti figurative: il classicismo rinascente e il **b** del XVII sec. La sua analisi resta uno tra gli approcci piú raffinati al **b**, e in particolare alla pittura, che per sua stessa natura è difficilmente riducibile al rigido schema d'una definizione. Wölfflin fissa cinque categorie stilistiche: 1) Lo stile classico è lineare, si riferisce ai limiti dell'oggetto definendolo e isolandolo. Lo stile barocco è pittorico, i soggetti si riferiscono in modo del tutto naturale all'ambiente. 2) Lo stile classico è costruito per piani, il **b** in profondità. 3) Il classicismo è forma chiusa, il **b** è forma aperta. 4) L'unità dello stile classico è ottenuta nella chiara distinzione dei suoi elementi; quella del **b** è un'unità indivisibile. 5) Il classicismo mira anzitutto alla chiarezza, mentre il **b** subordina l'essenza dei personaggi alla loro relazione. L'opposizione intorno a cui si concentra l'analisi di Wölfflin è quella che contrappone tattilità e visualità: rispettivamente l'essenza scultorea del classicismo e l'essenza

visuale del **b**. Sulla sua scia, la critica tedesca estese il concetto di «barocco» a tutte le forme della vita spirituale del XVII sec. Nel 1921, in *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Il barocco arte della Controriforma), W. Weisbach definí l'arte barocca come l'espressione della Controriforma trionfante e dell'assolutismo politico, ai quali deve i suoi caratteri di eroismo e di misticismo. Nel 1932 E. Mâle isolava, nel suo studio iconografico sull'*Art réligieux après le concile de Trente*, i temi specifici della Controriforma: martirio, visione, estasi, morte. E. d'Ors, in *Du Baroque*, definiva lo stato d'animo all'origine della cultura barocca come interprete di quanto la misura e la norma reprimono. Il **b** va ricollegato al fenomeno di civiltà che contrappone razionalità e sensibilità, maschile e femminile, apollineo e dionisiaco. Dalla preistoria al giorni nostri d'Ors individua non meno di ventidue forme dell'eterno barocchismo. H. Focillon, che non ha dedicato al **b** opere specifiche, vede in questo fenomeno un «momento della vita delle forme» nel quale esse, liberate dalla necessità di rapportarsi al tutto, vivono di per se stesse. Le caratteristiche della fase barocca sarebbero dunque l'indifferenza rispetto alle funzioni, la controcurva, l'enfasi decorativistica, l'espandersi dello spazio. Lo storico V.-L. Tapié, nel 1957, con *Baroque et Classicisme*, ha proposto un approccio sociologico al **b** studiando il propagarsi dello stile della *Roma triumphans* nelle zone a organizzazione terriera in cui la società, sorretta da una solida struttura agricola, è fortemente gerarchizzata. Le zone di diffusione minore sarebbero quelle a struttura borghese. P.-H. Minguet, nella sua ipotesi sull'*Estétique du Rococo* (1966), sosteneva che l'architettura tedesca del XVIII sec. non può essere identificata con il linguaggio barocco vero e proprio ma piuttosto con lo stile rococò, e proponeva una definizione positiva di tale stile. In *Le Mirage baroque* (1967), P. Charpentrat non giunge fino a proscrivere il termine 'barocco', ma ne auspica un uso ristretto. (*va*).

Baronzio, Giovanni

(attivo nella prima metà del XIV sec.; morto prima del 1362). Di lui ci rimane un polittico firmato e datato 1345 (Urbino, GN). La critica moderna ha saputo rendere certo il suo catalogo riducendolo a pochi dipinti: un'*Incoronazione della Vergine* (già New York, coll. priv.), il polittico con la *Vergine e*

otto Santi di San Francesco a Mercatello, e la tavola con *Sei storie di Cristo* (New York, MMA). In queste opere **B** dimostra una immobile fedeltà agli schemi della tradizione locale, sforzandosi di accordarla ad un arcaizzante ideale giottesco. (*cv*).

Barr, Alfred Hamilton jr

(Detroit 1902). Dopo aver insegnato per alcuni anni in vari colleges e università, divenne nel 1929 il primo direttore del Museum of Modern Art (MOMA) di New York. Dal 1946 fino al suo ritiro nel 1967 occupò la carica di direttore delle collezioni, e da allora continua ad influire sull'istituzione, di cui è tra i *trustees* piú eminenti. Sotto la sua direzione il museo ebbe la sua prima fioritura e definí le opzioni fondamentali. **B** non soltanto contribuí all'arricchimento delle collezioni con una politica illuminata e spesso audace di acquisti (Picasso, le *Demoiselles d'Avignon*, i *Tre musicisti*; Jackson Pollock, *Number One*); ma si adoperò pure affinché nel museo venissero creati nuovi dipartimenti (fotografia, film, architettura, disegno industriale).
Lo stile che **B** seppe imporre al MOMA divenne rapidamente un modello per gli altri musei americani. Tra le prime mostre che organizzò vanno citate quelle sull'*Architettura moderna* (1932), l'*Arte africana* (1935), il *Cubismo* e l'*Astrattismo* (1936), l'*Arte fantastica*, *surrealista*, *dada* nello stesso anno, il *Bauhaus* (1938). È pure autore d'importanti monografie su Picasso e Matisse. (*jpm*).

Barra, Didier

(Metz 1590-95 ca. - menzionato a Napoli ancora nel 1647). Di origine lorenese fu attivo in Italia, riscoperto di recente dalla critica: è uno dei due pittori designati con l'appellativo di «Monsú Desiderio», dato che tale appellativo è stato nel nostro secolo erroneamente attribuito ad un altro pittore nativo di Metz, vivente a Napoli dal 1910 ca., François de Nomè («Monsú Francesco»). Menzionato a Metz fino al 1608, Didier **B** (il vero «Monsú Desiderio») era a Napoli nel 1631, data dell'*Eruzione del Vesuvio* (Roma, coll. Allomello), assai vicina alla *Veduta panoramica di Napoli* (1647: Napoli, Museo di San Martino), unica opera firmata e datata (sul retro), partendo dalla quale è stata ricostruita la personalità dell'artista. A Didier **B** si riferisce il De Dominici

(1742) menzionando «Monsú Desiderio, famoso pittore di prospettive e vedute di città». Infatti **B** è soprattutto un topografo, addirittura un cartografo, e fonda la sua arte su un'osservazione rigorosa e dettagliata della realtà, sull'esempio dei pittori dei Paesi Bassi. Ma nei tre panorami del Museo di San Martino a Napoli, e in quelli che dipinse come sfondi per i San *Gennaro protegge la città dall'eruzione* (quadri di Onofrio Palumbo alla Trinità dei Pellegrini e di Marullo in San Gennaro dei Cavalcanti), non è privo di lirismo, e riscatta con notazioni luministe la secchezza documentaria del suo linguaggio. Sono da aggiungere al catalogo del **B** altre tele analoghe a quelle sicure, come un'altra *Veduta di Napoli* (coll. Austin), vicinissima a quella datata 1647, e una *Veduta di Posillipo* (Napoli, coll. Arino). (*sde* + *sr*).

Barré, Martin

(Nantes 1924). Si formò presso la scuola di belle arti di Nantes; soggiornò una prima volta a Parigi nel 1943. Ai suoi primi esordi fu influenzato da Picasso e Miró; lavorò per il teatro (scenografia per *Udienza a porte chiuse* di Sartre e *Medea* di Anouilh, 1946-47). Nel 1948 si stabilí a Parigi, esponendo nel 1949 le sue ultime opere figurative nella Gall. du Vert-Galant. Molti anni di ricerche e la riflessione sull'apporto di Mondrian e di Malevič lo condussero nel 1954 a un astrattismo molto costruito, ove forme ocra si distaccano su fondo bianco. Dopo una fase piú dinamica (1959), che risente della scoperta di Hals (viaggio in Olanda nel 1958), progressivamente andò liberando la superficie della tela, animata soltanto da pochi segni di diverso orientamento (*Pittura*, 1965: Stoccolma, MM). La serie detta «delle zebre», ove intervengono bande parallele (1967), poi quella «delle frecce» (1967-68) preannunciano una rianimazione della superficie (1972-74): tratteggi colorati blu o ocra, trasparenti sotto strati di bianco o stesi in superficie, modulano uno spazio nel quale s'inscrivono pure tracciati geometrici lievi, seguendo una griglia ove è privilegiato il quadrato. Tra il 1963 e il 1967 **B** ha abbandonato il pennello e la spatola per la bomboletta aerosol. L'artista ha esposto a Parigi, ed è rappresentato a Parigi (MNAM e MAMV), New York (Guggenheim Museum), Oslo (Fond. Sonja Henie - Niels Onstad), Rio de Janeiro (MAM) e Stoccolma (MM). (*mas*).

Barret, George, *detto* il Vecchio

(Dublino 1728 o 1732 - Londra 1784). Figlio di un mercante di tessuti, frequentò una bottega di pittura a Dublino e sviluppò in Irlanda il suo stile di paesaggista. Stabilitosi a Londra nel 1762, ebbe subito successo e, divenuto nel 1768 membro fondatore della Royal Academy, fino alla fine della sua carriera ricevette numerosi incarichi, soprattutto di vedute di case di campagna inserite nel paesaggio campestre. Nel 1755 s'ispirò alla regione dei Pennini per decorare con paesaggi illusionistici (eseguiti ad olio su lastra), una sala di Norbury Park nel Surrey. Il suo stile, in chiave piú popolare e pittoresca, è analogo a quello di Wilson.
Il figlio **George**, detto Barret il Giovane (1763-1842), anch'egli pittore, è noto soprattutto come acquerellista. (*mk*).

Barry

(Jeanne Bécu, contessa du) (Vaucouleurs 1743 - Parigi 1793). Favorita di Luigi XV dal 1768, si occupò poco di politica, ma s'interessò d'arte, manifestando un gusto personale sensibile alle nuove tendenze di un linguaggio che cominciava a liberarsi dal rococò per imporre le linee semplici del neoclassicismo, destinato a diffondersi alla fine del secolo. Tali tendenze si concretarono nella concezione e nella decorazione del nuovo padiglione che ella fece costruire nel suo possedimento di Louveciennes, dono del re nel 1768. Si rivolse a Claude-Nicolas Ledoux, che costruí un padiglione ornato da un portico a colonne a forma di tempio greco. Per la decorazione interna dell'edificio, nel 1771 Mme du **B** chiese a Fragonard quattro pannelli decorativi, che furono collocati nel 1772; ma nel 1773 li rimandò all'artista (oggi a New York, Frick Coll.), sostituendoli con quattro pannelli di Vien e confermando cosí il suo gusto per la novità dello stile neoclassico. Vien eseguí le opere in quello stile greco-romano che il suo allievo David doveva poi sviluppare: *Due giovani greci scoprono Amore addormentato* (Parigi, Louvre), *Due giovani greci sacrificano sull'altare dell'amicizia* (Chambéry, prefettura), *Due amanti si uniscono sull'altare dell'imene* (ivi), *Amore incorona la sua amante* (Parigi, Louvre). Altri dipinti di Vien sono stati sequestrati a Louveciennes durante la Rivoluzione, tra cui la *Venditrice di amorini* (Fontainebleau). Mme du **B** possedeva inoltre la *Brocca spezzata* di Greuze (Parigi, Lou-

vre). Le sue coll. comprendevano dipinti fiamminghi e olandesi, tra cui il celebre *Ritratto di Carlo I d'Inghilterra* di Van Dyck (Parigi, Louvre). (*gb*).

Barry, James

(Cork (Irlanda) 1741 - Londra 1806). Frequentò prima la scuola di belle arti di Cork; nel 1763 partí per Dublino portando con sé numerosi quadri di storia, e qui fece una viva impressione al filosofo e futuro uomo di Stato Edmond Burke. Questi lo portò con sé a Londra (1764), dove incontrò Reynolds e James Stuart, l'«ateniese», che ammirò. Visitò Parigi nel 1765, e dal 1766 al 1771 fu a Roma, dove studiò soprattutto le antichità e subí l'influsso del neoclassicismo. Tornato a Londra, divenne associato della Royal Academy nel 1772, poi accademico nel 1773. Espose all'accademia dal 1771 al 1776 e, nominato nel 1782 professore di pittura, vi tenne corsi che vennero giudicati tendenziosi; le sue relazioni coi colleghi erano state sempre difficili, ed egli venne escluso dall'accademia nel 1799. Da allora visse delle sue incisioni, e morí in povertà.
Si dedicò quasi esclusivamente alla pittura di storia, d'ispirazione classica (*Ritratto allegorico di Burke e del pittore nelle fattezze di Ulisse che fugge da Polifemo*: Cork, Crawford Municipal Art Gall.; *Filottete*, 1770: Bologna, PN; *Giove e Giunone*: Sheffield, AG). Dipinse pure un bel quadro shakespeariano, *Lear e Cordelia* (1774: Londra, Tate Gall.), ma la *Morte di Wolfe* (1776: Saint John (Canada), New Brunswick Museum) venne male accolta. Suo capolavoro è la serie di tele che hanno per soggetto il *Progresso della civiltà*, dipinte di sua iniziativa, e praticamente senza retribuzione, per la grande sala della società delle arti a Londra. Il ciclo è considerato «il piú vasto complesso realizzato da un pittore inglese del XVIII secolo nell'autentico grande stile». A proposito di queste tele, pubblicò un commento polemico, cogliendo cosí l'occasione per condannare il funzionamento deplorevole del mecenatismo e della protezione degli artisti e dell'arte in Inghilterra, e attaccando l'arte del ritratto, che disdegnava e che praticava di rado. Era legato alla teoria del sublime, e aveva letto il saggio di Burke sul sublime e sul bello (1757), un'eco del quale si trova nella serie destinata alla società delle arti. Per i motivi e la forza del tratto, il suo stile rivela l'influenza del neoclassicismo, nonché di Miche-

langelo e Raffaello; ma il vigore e la stravaganza della fantasia lo pongono tra i precursori del romanticismo. (*mk*).

Barth, Paul Basilius

(Basilea 1881 - Riehen 1955). Di famiglia colta, si formò a Monaco, in Italia e a Parigi (1906-14). Dipinse numerosi paesaggi spesso molto colorati, ritratti e nature morte, ove si avverte l'influsso di Cézanne (*Natura morta con bicchiere di vino*, 1945: Ginevra). (*cg*).

Barthélemy d'Eyck → Maestro dell'Annunciazione di Aix

Bartoli, Pietro Sante

(Perugia 1635 - Roma 1700). Studia disegno a Roma presso Jean Lemaire e Poussin. Della sua attività di pittore non sono state individuate testimonianze concrete, mentre cospicua è la sua produzione di incisore: la serie dalle logge di Raffaello (*Parerga atque ornamenta*), dagli arazzi vaticani (*Leonis admirandae virtutis imagines*), dalla Stanza di Costantino e da vari dipinti di Giulio Romano, inclusi gli affreschi di palazzo Te. Legato d'amicizia con G. P. Bellori, ne condivise l'ideale classicista. Fu al servizio di Luigi XIV e di Cristina di Svezia; alla sua passione di collezionista di antichità si devono importanti serie di incisioni da monumenti classici (le colonne traiana e antonina, le *Nozze Aldobrandini*), particolarmente apprezzate nel secolo successivo da Winckelmann per l'obiettività della trascrizione, che prescindeva da ogni interpretazione proponendosi una resa fedele del soggetto rappresentato. (*lba*).

Bartoli Natinguerra, Amerigo

(Terni 1890 - Roma 1971). Studia presso l'accademia di Roma dove dal '38 al '60 è titolare della cattedra di pittura. Inserito nell'ambiente artistico-letterario del Caffè Aragno, e quindi delle riviste «Valori Plastici» e «La Ronda», recupera le fila della tradizione pittorica utilizzando colori caldi e terrosi (*Gli amici al Caffè*, 1929: Roma, GNAM). Partecipa alle biennali di Venezia ('30, '32, '50) e a numerose quadriennali ('31-59, '65). Acquista grande fama di ritrattista nonché di disegnatore satirico e umoristico. (*ddd*).

Bartolini, Luigi

(Cupramontana (Ancona) 1892 - 1963). Studiò all'accademia di Roma; le sue prime incisioni all'acquaforte sono del 1914. Il suo percorso artistico restò estraneo ad ogni avanguardia, legato piuttosto alla tradizione naturalista italiana dell'Ottocento e allo studio delle stampe di Rembrandt, Goya, Fattori, Signorini e dei grandi incisori del Settecento italiano. Sviluppò diverse maniere che egli stesso definí «maniera bionda», «nera» (di una violenza di tono quasi espressionista), «lineare» (a linea tratteggiata pura e leggera, intesa allo studio della luce). Nell'acquaforte il suo segno è corsivo, nervoso, essenziale nella resa dell'oggetto. Attorno al 1930 datano numerosi paesaggi delle Marche e della Sicilia; poco dopo, le serie *Gli insetti*, *Le farfalle*, *Gli uccelli*, e quella dedicata alle scene di caccia. Premiato nel 1932 all'esposizione degli Uffizi con Morandi e Boccioni, e nel 1935 alla Quadriennale di Roma. Meno rilevante la produzione pittorica; sue opere si trovano nelle gellerie di Roma, Firenze, Milano, Torino. Svolse inoltre intensa attività letteraria, con poesie, una serie di scritti polemici sulla pittura e, tra i numerosi romanzi, *Ladri di biciclette* (Milano 1948) ambientato nella Roma sottoproletaria (da cui il noto film di De Sica). Collaborò, tra l'altro, a «Il selvaggio». La sua pittura, di getto e spesso come «elementare», in qualche modo «diaristica», ha le sue nascoste radici nell'osservazione dei macchiaioli e della varia cultura implicata nelle Secessioni. (*lm*).

Bartolo di Fredi

(Siena 1330 ca. - 1410). È uno dei piú documentati fra i piccoli maestri attivi nel circondario senese (San Gimignano, Collegiata: affreschi con *Storie dell'Antico Testamento*, 1367; Montalcino, parte dei polittici del 1382 e del 1388) e in Siena. Fu a lungo, con pigra diligenza, un fortunato divulgatore degli ormai invecchiati schemi della scuola locale. (*cv*) .
La sua prima opera nota è la *Madonna della Misericordia* del museo diocesano di Pienza, f. d. (1364 ca.), dove evidente è la sua formazione sui modi di Lippo Memmi e Jacopo di Mino. Di recente gli sono state riferite altre opere sicure: l'*Adorazione dei pastori* (1374 ca.: New York, MMA) e gli importanti affreschi della cappella maggiore del duomo di Volter-

ra (1377-1380). Altre sue opere, in alcune delle quali collaborò il figlio Andrea, sono a Parigi (Louvre) e Siena (PN). (*sr*).

Bartolomeo da Camogli

(notizie dal 1339 al 1346; morto nel 1348 ca.). Pittore ligure, detto Pellerano, nel 1339 tiene bottega a Genova ed è incaricato di eseguire una tavola destinata alla chiesa di San Siro. L'unica sua opera sicura è la *Madonna dell'Umiltà*, firmata e datata 1346 (Palermo, GN), della quale non è nota con precisione la collocazione originaria. La tavola sembra avere un illustre precedente iconografico nell'affresco con la *Madonna dell'Umiltà*, eseguito tre anni prima da Simone Martini sul portale del duomo di Avignone, che il pittore mostra di conoscere. Altri elementi suggeriscono, tuttavia, che **B** avesse visto anche altre opere di Simone, anteriori all'affresco avignonese. Tali conoscenze si fondono con la cultura di base dell'artista, legata al mondo ligure-provenzale, a partire dalla formazione, che poté svolgersi nell'area del Maestro di Santa Maria di Castello. (*agc*).

Bartolomeo da Miranda

Originario del piccolo villaggio di Miranda presso Terni, non se ne conoscono con esattezza gli estremi cronologici. Dalle sue opere piú antiche, quali la *Madonna col Bambino* (firmata), l'*Annunciazione* nella chiesa di Santa Maria di Pietrarossa presso Trevi, e la serie di affreschi votivi raffiguranti tutti la *Madonna col Bambino* nel portico della stessa chiesa (datati 1449), appare evidente come il pittore si sia formato nell'ambito di una tradizione figurativa dominata dalle personalità di Giovanni di Corraduccio, del Maestro di Eggi e di Bartolomeo di Tommaso. Con quest'ultimo collabora forse alla decorazione della cappella Paradisi nella chiesa di San Francesco a Terni. Ad una data assai prossima agli affreschi di Pietrarossa il pittore è attivo anche a Trequanda nel Senese, dove dipinge una *Madonna col Bambino e santi* nella chiesa dei Santi Pietro e Andrea.
Per quanto riguarda le opere su tavola a lui attribuite e databili nel decennio 1460-70 (oggi conservate nel Museo diocesano di Spoleto), soltanto quella proveniente dalla chiesa di San Pietro a Spoleto sembra possedere caratteri stilistici tali da far pensare a una fase piú matura dell'attività di **B**, a cui può facilmente ricongiungersi anche il frammento di af-

fresco con la *Comunione di santa Caterina* nella chiesa di San Domenico a Spoleto, e dubitativamente la piú tarda tavola della parrocchia di Picciche, che presuppone già la conoscenza degli affreschi del Lippi nel duomo di Spoleto. (*mrs*).

Bartolomeo della Gatta

(Pietro Dei, *detto*) (Firenze 1448-1502). Si formò a Firenze nell'ambito verrocchiesco, in parallelo con il giovane Perugino, come si può indurre dalle opere attribuite alla sua giovinezza; l'*Assunzione di Maria* (Cortona, San Domenico) e l'affresco con una *Santa martire* e *San Girolamo* (Pistoia, San Domenico). Verso il 1470 entrò nell'ordine camaldolese, assumendo il nome di **B**, e trasferendosi stabilmente ad Arezzo. In questa città ebbe modo di studiare gli affreschi di Piero della Francesca, la cui influenza è sensibile nella chiara luminosità e nel senso spaziale di opere come il *San Lorenzo* (1476: Arezzo, Badia), la piú antica opera datata, e il *San Rocco* del 1479 (Arezzo). Negli anni 1482-83 **B** cooperò nel ciclo di affreschi della Cappella Sistina con il Perugino (*Consegna delle chiavi*) e il Signorelli (*Testamento e morte di Mosè*), e la collaborazione con quest'ultimo dovette prolungarsi anche negli anni successivi, traendone il **B** alcuni schemi compositivi, il Signorelli certa finitezza «fiamminga» nell'esecuzione. Ma nella *Madonna col Bambino tra i santi Pietro, Paolo, Giuliano e Michele* (1486) e nelle *Stimmate di san Francesco* (1487: Castiglion Fiorentino) **B** torna alle proprie predilette composizioni in tralice, e del Signorelli non è piú che il vago ricordo. Rimane aperto il problema dell'attività di **B** durante l'ultimo decennio del secolo, a meno che non sia possibile riconoscerla nel gruppo di opere solitamente riunito sotto l'insegna del Maestro di Griselda. Opere dove a un'eleganza grafica degna del Botticelli si accompagna una esecuzione a tratteggio fitto, ad ombreggiatura profonda, a pagliuzze luminose, estremamente simile a quella di **B**. Tipico artista eccentrico, di confine, **B** non identificò se stesso con alcuna delle culture dominanti, ma seppe, rimanendo sempre su di un piano di qualità elevatissimo, farsi tramite attivo degli scambi che uniscono, nella seconda metà del secolo, la cultura fiamminga a quella dell'Italia centrale (Piero di Cosimo, Biagio d'Antonio), la toscana alla umbra (Perugino, Signorelli), la umbra alla veneziana (Piero della Francesca, Carpaccio). (*gp*).

Bartolomeo (Baccio) della Porta, fra

(Bartolomeo di Paolo di Jacopo, *detto*) (Firenze 1472-1517). Ben presto si afferma come la figura chiave tra i fiorentini all'aprirsi del Cinquecento, riassumendo in sé le aspirazioni, talvolta contraddittorie, d'una cultura che esitava tra l'esempio di Raffaello – presente a Firenze nel 1506 – e l'irrealtà ansiosa del primo manierismo, che si avverte dal 1510-15 in poi. Giovanissimo, apprende l'arte alla bottega di Cosimo Rosselli, da cui anche può essere stato incoraggiato all'imitazione del Perugino. Nel 1491 ha inizio quella società con Mariotto Albertinelli destinata a durare molto a lungo; dieci anni dopo **B** diviene frate domenicano nel convento di Prato. Dai documenti disponibili risulta che svolse quasi interamente la sua attività a Firenze e che compí due brevi viaggi a Venezia (1508) e a Roma (1513-14). La sua prima opera è senza dubbio un'*Annunciazione* (1497: Volterra, Duomo), terminata da Albertinelli. Nello stesso momento dipingeva a grisaille le due facce delle ante d'un tabernacolo destinato a ospitare una Vergine di Donatello (*Natività*, *Circoncisione* e *Annunciazione*: Firenze, Uffizi), e per Santa Maria Nuova un *Giudizio universale* a fresco, poi staccato (Firenze, MSM). Fra il 1504 e il 1507 dipinse un'*Apparizione della Vergine a san Bernardo* per la Badia, versione calma e semplificata del quadro dipinto da Filippino Lippi per la medesima chiesa. Di ritorno dal viaggio a Venezia, sempre con Albertinelli aprí (1509) la bottega di San Marco, ove si successero, dopo il 1512, fra Paolino e Sogliani. **B** realizzò in questo periodo le sue piú larghe composizioni, sintesi un po' fredde delle nuove aspirazioni del Rinascimento maturo, soggiogate dall'esempio di Raffaello e di Leonardo: *Matrimonio mistico di santa Caterina* (1511: Parigi, Louvre); *Pala Carondelet*, in collaborazione con Albertinelli (1511-12: Besançon, Cattedrale); *Dio Padre con due sante* (1508: oggi a Lucca); *Madonna con Sant'Anna e dieci santi*, commissionata nel 1510 dalla signoria fiorentina (Firenze, MSM), e lasciata incompiuta nel 1513. Nel 1514, durante il soggiorno a Roma, ricevette l'incarico di due figure monumentali di *San Pietro* e *San Paolo* per San Silvestro al Quirinale, portate a termine da Raffaello (Roma, PV). Gli ultimi anni sembrano contrassegnati da un'enfasi un po' affettata (*Vergine della misericordia*, 1515: conservata a Lucca; *Salvator mun-*

di, 1516: Firenze, Pitti; *Annunciazione*, 1515: Parigi, Louvre). La costruzione rigorosa della *Deposizione* di palazzo Pitti, terminata da Bugiardini dopo la sua morte, influenzerà talune ricerche del giovane Andrea del Sarto.
I primi disegni di **B**, eseguiti a penna, per la fattura estremamente delicata rammentano lo stile piú abbreviato dei quattrocentisti fiorentini (Filippino Lippi e Piero di Cosimo). Alcuni sono rari e acuti studi di puro paesaggio, la cui libertà esecutiva è, per i tempi, notevole (Parigi, Louvre; e serie dei *Paesaggi* un tempo nella coll. Gabuzzi). (*fv* + *sr*).

Bartolomeo di David

(notizie dal 1506 - morto nel 1544). Questo artista, la cui attività si svolse prevalentemente a Siena, è documentato da numerosi documenti pubblicati dal Milanesi (1856) e da Borghesi e Banchi (1898). La critica moderna l'aveva invece dimenticato prima che si rievocasse il suo intervento accanto al Beccafumi nella cappella del Manto dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, dove, circa il 1513, aveva affrescato un perduto presepio (Gallavotti, 1980). Spetta a Fabio Bisogni (1982) l'aver collegato un pagamento all'artista con i quattro tondi del Museo civico di Siena raffiguranti *La Vergine con il Bambino e san Giovannino*, *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, *Sant'Andrea*, *Sant'Onofrio*, quasi certamente provenienti dal cataletto della confraternita di Sant'Onofrio. Le sue prime opere per la certosa di Pontignano (1506) e per la compagnia del Corpo di Cristo di Capalbio (1510) sono perdute. La Sricchia Santoro (1981 (1987), 1982) ha ricostruito il percorso artistico di **B** attribuendogli anche opere non documentate, come i cinque pannelli con le *Virtú teologali e due angeli incensanti* nella collezione Chigi Saracini, e come l'intervento nell'affresco con la *Battaglia di Isso* nella stanza di Alessandro e Rossane (Roma, Farnesina). Con il delinearsi della personalità di **B** la cultura artistica del Cinquecento senese acquisisce un'importante testimonianza di un periodo assai piú articolato di quanto sia ora documentabile. (*dgc*).

Bartolomeo di Giovanni

(documentato a Firenze nel 1488). Autore di cassoni, spalliere, soggetti sacri fu influenzato da Ghirlandaio, Botticelli, Piero di Cosimo, con i quali collaborò in ruoli subordi-

nati. La sua personalità fu ricostruita da **B**. Berenson (1903) dapprima sotto il nome allusivo di Alunno di Domenico [Ghirlandaio], a causa della frequente collaborazione fra i due. **B** eseguí numerose predelle per opere del maestro: quelle del duomo di Lucca (1475 ca.) e dell'*Adorazione dei magi* dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze (cui si riferisce l'unico documento – 1488 – che faccia riferimento indiscutibilmente a lui), altre a Firenze (Uffizi) e nella pinacoreca di Narni. (*sr*).

Bartolomeo di Tommaso

(Foligno 1408-11 ca. - Roma 1454 ca.). La sua formazione ebbe luogo tra il 1425 e il 1432 probabilmente in Ancona, dove viveva la sua famiglia, nell'ambito della pittura marchigiana dei Salimbeni e di Gentile (fase documentata dalla *Madonna con il Bambino* già in San Giacomo a Pergola e dalle *Storie di san Francesco* divise tra Venezia (coll. Cini) e Baltimora (WAG). Il suo stile si andò via via arricchendo, in seguito a viaggi in varie località dell'Italia centrale, di spunti senesi, veneti, bolognesi e delle prime novità rinascimentali toscane. Nel 1432 eseguí su commissione di Rinaldo Trinci il trittico di San Salvatore a Foligno (smembrato). Nel trittico Rospigliosi (1445: Roma, PV) egli rivela uno stile fortemente espressivo, imbevuto di fantasia gotico-internazionale e in rapporto con i modi di Andrea Delitio, con il quale infatti, secondo i documenti, aveva in precedenza collaborato negli affreschi (quasi interamente perduti) della tribuna di Sant'Agostino a Norcia (1442), a cui partecipò anche Nicola da Siena. L'influsso del Senese appare particolarmente sensibile negli affreschi recentemente riconosciuti a **B** in San Francesco a Cascia (1440-50). La sua opera maggiore resta il ciclo della cappella Paradisi (Terni, San Francesco), nel quale lo stile aspro e violento del pittore, profondamente irrealistico, raggiunge effetti fortemente grotteschi. Dal 1451 al 1453 è a Roma, dove dipinge in Campidoglio e nei palazzi vaticani (i frammenti del fregio rinvenuti nella sala dei Chiaroscuri in Vaticano vanno però ascritti alla bottega). (*sr*).

Bartolomeo Veneto

(menzionato dal 1502 al 1546). Di origine in parte cremonese, esordisce nella bottega di Giovanni Bellini, di cui si

dichiara discepolo (serie di *Madonne* fra il 1502 e il 1509; *Circoncisione*, 1506: Parigi, Louvre). È meglio noto per i suoi ritratti di giovani alla moda dagli abiti a strisce e a scacchi multicolori, dalle zazzere acconciate capricciosamente, con grandi medaglioni figurati appuntati sulle tese dei cappelli, con la mano all'elsa dello spadino. Il soggiorno di Dürer a Venezia nel 1506 aveva dato luogo alla moda del ritratto «alla tedesca», genere che **B** interpretò piú volte (*Ritratto*, 1512: conservato a Houston Tex., altro a Roma, Pal. Barberini). Ritratti eseguiti intorno al 1520 di *Suonatrici di mandola* (1520: Boston, Gardner Museum; Milano, Brera), di *Salomè* (Dresda, GG) e di cortigiane (Francoforte, SKI) dalla testa inclinata, lo sguardo languido, i capelli inanellati, che rivelano l'ascendente di pittori come il Boltraffio e Andrea Solario. Forse **B** si era allora trasferito definitivamente in Lombardia. Un terzo gruppo di ritratti, per le fogge e il taglio a tre quarti della figura, appartengono a un periodo piú tardo (*Ludovico Martinengo*, 1546: Londra, NG): in essi traspare qualcosa della ritrattistica bresciana del Moretto. (*ab* + *sr*).

Bartolozzi, Francesco

(Firenze 1727 - Lisbona 1815). Figlio di un orafo; trascorse parte della sua vita in Inghilterra. Studiò prima all'accademia di Firenze (col Ferretti e J. Hugford) e a Venezia (nello studio dell'incisore J.W.Wagner); poi si recò a Milano e quindi a Londra (1764) – per riprodurre i disegni della collezione reale – ove divenne incisore di Giorgio III, e fu accolto nella Royal Academy nel 1768. Nel 1802 partí per Lisbona per dirigere l'accademia nazionale di belle arti, e vi insegnò l'incisione. Rese popolare uno stile d'incisione a puntinato («a granito»), spesso impiegando un inchiostro speciale rossastro (detto «rosso **B**») per simulare una sanguigna, e ispirandosi direttamente ai maestri antichi e moderni. Abilissimo e tecnicamente inventivo, la tendenza al sentimentale della sua maniera si adattava particolarmente all'opera del suo amico e compatriota fiorentino Cipriani, e a quella di Angelica Kauffmann. Realizzò incisioni d'interpretazione da S. Ricci, Zuccarelli, Piazzetta, Dolci, dai bolognesi (Carracci, Guercino) e da ritratti di inglesi contemporanei (Reynolds, Gainsborough); oltre a copie dai grandi maestri del passato, incise anche soggetti originali, illustra-

zioni e frontespizi per libri. Di lui rimangono circa 2500 lastre. (*mk* + *sr*).

Bartsch, Adam von

(Vienna 1757 - Hietring (Vienna) 1821). Soprattutto iconofilo, fu primo custode della biblioteca imperiale. Gli si deve un prezioso repertorio in venti volumi: *Le peintre-graveur* (Vienna 1803-21), contenente il catalogo di numerosissimi incisori e tuttora opera di riferimento. (*hz*).

Baruffaldi, Gerolamo

(Ferrara 1675 - Cento 1755). *Le Vite de' pittori e scultori Ferraresi* scritte da **B** tra il 1704 e il 1707, pubblicate postume nel 1844, furono, nell'insieme della sua produzione letteraria, l'unica opera dedicata alla storia artistica di Ferrara. Figlio di un archeologo dal quale ereditò la passione per l'erudizione, ebbe tuttavia un atteggiamento spregiudicato nei confronti del documento storico. Nelle *Vite*, piú che falsificare i documenti – come gli hanno talvolta rimproverato – li interpretò liberamente senza verificarne la coerenza sulla base delle opere. Nei suoi scritti distingue il periodo di «risorgimento» delle arti, quando la maniera dura e la «diligenza» che caratterizzava le opere dei primi artefici cedeva il passo a un fare piú morbido e naturale nei dipinti di Garofalo e di Girolamo da Carpi, dall'età moderna, che, al contrario, non veniva interpretata seguendo una linea evolutiva o di «decadenza», ma solamente vista attraverso la vita e le opere degli artisti. Malgrado i limiti di questo erudito non conoscitore, la sua opera servì come base di ogni successiva ricerca sugli artisti ferraresi. (*sag*).

Barye, Antoine

(Parigi 1795-1875). A quindici anni iniziò l'apprendistato presso un incisore su metalli, indirizzandosi verso la scultura. Desideroso di apprendere il disegno, l'anno seguente entrò nello studio di Gros. Fu uno dei massimi scultori dei XIX sec.; ma non va dimenticata la sua attività di pittore, e piú precisamente di acquerellista. I suoi acquerelli rappresentanti animali (Parigi, Louvre) riscossero ancor prima delle opere di scultura il favore del pubblico. Copiava i maestri al Louvre (Rubens), ma preferiva il «modello dal vivo». Disegnava gli animali al Jardin des Plantes o nei serragli delle fie-

re, spesso accompagnato da Delacroix, che lo ammirava. Nelle sue ricerche analizzava l'animale fin nella struttura dei muscoli e dello scheletro, ne ricavava poi schizzi con l'aiuto di calchi, traendone un'opera rifinita, ritoccata a piú riprese, mediante l'uso di acquerelli d'inchiostro di China, guazzo, o pittura a olio. Per gli esiti di tale procedimento, **B** si apparenta strettamente ai pittori di Barbizon, con i quali si associò a partire dal 1841. Dipinse i paesaggi della foresta di Fontainebleau, nei quali liberava le bestie selvatiche studiate in cattività: paesaggi d'un impasto un po' pesante e opaco quando sono dipinti a olio, e invece luminosi e cangianti quando sono trattati ad acquerello, e che un sentimento romantico dotava talvolta d'un aspetto tragico amplificato da una tormentata fattura (le *Gole d'Apremont*, il *Jean de Paris*: Parigi, Louvre). (*ht*).

Basaiti, Marco

(menzionato a Venezia fra il 1496 e il 1530). Fu allievo di Alvise Vivarini, di cui termina la pala con *Sant'Ambrogio e santi* (Venezia, Chiesa dei Frari) lasciata incompiuta da Alvise nel 1503. Nelle prime opere, soprattutto nelle due grandi pale del 1510 e del 1516 (*Vocazione dei figli di Zebedeo* e *Orazione nell'orto*: Venezia, Accademia), l'influenza del Bellini contribuisce ad addolcire la plasticità cristallina di origine quattrocentesca. La sua personalità lo porta ad accostarsi naturalmente a Cima da Conegliano, mentre il lirismo con cui sente il paesaggio dimostra un'assimilazione, da parte del pittore, del nuovo clima artistico e della pittura di Giorgione. (*ab* + *sr*).

Basan, Pierre-François

(Parigi 1723-97). Comperò un fondo di lastre ed aprí un laboratorio in palazzo Serpente. Benché stimato dai contemporanei per la brillante esecuzione, ebbe ruolo di animatore e mercante d'arte piú che d'incisore. Le lastre uscite dalla sua officina sono state raccolte in sei volumi e chiamate comunemente *Œuvre de Basan* (1761-79), ma il merito della loro realizzazione spetta in gran parte ai suoi collaboratori. Come editore ed esperto, **B** organizzò la riproduzione in stampe di coll. (gabinetti Choiseul e Poullain) e diresse alcune aste. Fu pure autore di un *Dictionnaire des graveurs*, pubblicato nel 1767 e riedito nel 1789. (*mtmf*).

Basāwan

Pittore indiano moghul della corte dell'imperatore Akbar (attivo nella seconda metà del XVI sec.). Abū l-Fazl lo cita come uno dei quattro massimi artisti moghul, asserendo che non ebbe rivali nel disegno, nei ritratti, nel colore e nell'arte di rappresentare la natura illusionisticamente. **B** partecipò a numerosi grandi lavori collettivi tra il 1580 e il 1600 e in particolare svolse ruolo attivo nella decorazione dell'*Akbar Nāmeh* e del *Razm Nāmeh* di Jaipur. Operò di solito in collaborazione con altri artisti, ma è l'unico autore di due miniature del *dīwān* dell'amīr Khosrau Dihlavi, l'*Indú che sfugge a un derviscio* e la *Visita di Iskander all'eremita* (New York, MMA), miniature cui vengono accostate opere come il *Mullah che accusa di orgoglio un derviscio* (Oxford, Bodleian Library), o una *Scena di corte* dell'*Anwār-i-Subailī* (Benares, Bharat Kala Bhavan), nonché il *Poeta spregiato* (coll. priv.); cui va aggiunta una serie di disegni mitologici (Parigi, Museo Guimet). **B** si distingue dai contemporanei per la sua conoscenza profonda dell'arte europea e per l'interesse che nutrí nei riguardi del colore, mentre il disegno rimase spesso evanescente. Eccelse particolarmente nella pittura di paesaggi dalle lontananze bagnate di luce diffusa; impaginatore abilissimo, seppe conferire intensa vitalità alle sue composizioni, dai molteplici personaggi. (*jfj*).

Baschenis, Evaristo

(Bergamo 1617-77). Discendente da una famiglia di pittori attiva nel Bergamasco dal sec. XV, è uno dei maggiori autori di nature morte italiane del Seicento, grande ma isolato continuatore della pura tradizione del conterraneo Caravaggio – del quale poté probabilmente vedere quadri a Roma, ove dovette recarsi in qualità di sacerdote –, a cui appare legato anche contenutisticamente dalla preferenza per la rappresentazione di strumenti musicali: indubbio riflesso della fama europea, fra Cinquecento e Seicento, dei grandi liutai bresciani e cremonesi. L'analisi della sua attività è resa estremamente difficoltosa sia dalla mancanza di date (unica nota in un quadro di *Strumenti musicali e libri* firmato e datato «Venezia 1647» (Merate, coll. priv.); nel Settecento vi erano otto quadri del **B** nella libreria di San Giorgio Maggiore a Venezia), sia dalla rarità di opere non rap-

presentanti strumenti musicali (*Cucine*: Milano, Brera, e due a Mapello, coll. priv. con evidenti rapporti con i *bodegones* spagnoli; *Bambino con dolciumi*: (Bergamo, coll. priv.); e due quadri di *Ritratti con strumenti musicali* (Bergamo, coll. priv.), ancora legati alla scuola bresciana del Cinquecento. Bellissime opere firmate a Bruxelles e al BVB di Rotterdam. (*mr*).

Basilea

Il medioevo Le frontiere, che abbracciavano l'Alsazia e il Giura, posero il vescovado di **B** sotto il doppio influsso dell'alta Renania e della Francia. La costruzione della cattedrale (1006-1019) da parte dell'imperatore Enrico II fu il primo grande evento della storia artistica di **B**. Alcuni dipinti sul soffitto della cripta della cattedrale e ritratti di donatori nelle chiavi di volta del convento di Klingenthal sono praticamente le uniche opere che ci restino del XIII e XIV sec. Tuttavia i nomi di numerosi artisti attestano un'attività intensa. Il primo vero documento di pittura è un piccolo *Polittico* del convento di Mariastein, eseguito nel 1410 ca. nella tradizione gotica tedesca e conservato a Ginevra. L'inizio del XV sec. è caratterizzato da una tendenza al naturalismo, che appare in un'opera vicina al polittico di Mariastein: le *Ante d'altare* della coll. Staechelin (1420 ca.), anch'esse opera d'un maestro della scuola dell'alta Renania. Tali opere, e una *Crocifissione* (1420-30: Colmar, Museo di Unterlinden) costituiscono un punto di partenza per una seconda fase in cui gli artisti tenderanno a una nuova definizione dello spazio e del dato naturalistico.

Il XV secolo e gl'inizi del XVI Il concilio di **B** (1431-49), attirando numerosi mecenati ed artisti, aprí la città agli influssi stranieri; Konrad Witz e Peter Malenstein furono i piú notevoli. Il concilio darà a **B** un secolo di fioritura artistica straordinaria, sulla quale sarà decisivo l'influsso di Witz. La *Danza macabra* del convento dei Predicatori e l'*Ars moriendi* del Maestro E. S. (attivo tra il 1440 e il 1468) sono caratteristici di tale attività. Per il XV sec. citiamo i Gilgenberg, Hans Balduff, Dürer (giunto a **B** nel 1491, ed entrato in relazione con Amerbach) e Holbein il Giovane (che nel 1515 si trasferí a **B**, trascorrendovi i sedici anni piú fecondi della sua vita). Schongauer, in contatto con **B**, esercitò sulla scuola un influsso confrontabile a quello di Grü-

newald o di Baldung Grien. Hans Herbster, Urs Graf e il Maestro D. S. furono i piú brillanti esponenti di questa scuola all'inizio del XVI sec.

Dal XVI al XVIII secolo Dopo la Riforma, la scarsità delle committenze e la partenza di Holbein paralizzarono la vita artistica di **B**. Alla fine del secolo, la decorazione del municipio per mano di Hans Bock mise termine a questo brillante periodo. Il XVII sec. si segnala quasi unicamente per Josef Heintz e per gli editori e ritrattisti Matthäus Merian, padre e figlio. Il XVIII sec. fu a **B** soprattutto un secolo di architettura; tra i principali pittori citiamo R. Huber, Esperlin, J. H. Keller, M. Neustück, e soprattutto Emmanuel Handmann, che fu tra i primi a disegnare paesaggi alpestri.

Il XIX secolo Böcklin, nato nel 1827, trascorse solo alcuni anni a **B**, ma vi realizzò i dipinti murali del museo e del padiglione Sarrasin, nonché gran numero di tele (Basilea, KM). Il XIX sec. è povero di buoni pittori (Stückelberg, Schider, autore di nature morte, il paesaggista Sandreuter), ma **B** diede i natali ad uno dei massimi umanisti moderni, Jakob Burckhardt.

Il XX secolo All'inizio del XX sec., a parte pittori direttamente tributari di Hodler, vanno notati Hans Stocker, Errist Coghuf, Nicolas Stöcklin e soprattutto Paul Barth, ritrattista e paesaggista di talento. Oggi alcuni giovani pittori, in gran parte legati a tendenze internazionali, svolgono a **B** un'attiva vita artistica. (*bz*). **Kunstmuseum** Il fondo base di uno dei piú importanti musei svizzeri si costituí nel XVI sec., partendo dalle collezioni di Bonifazio e Basile Amerbach. Acquisito nel 1662 dall'università, non cessò di arricchirsi di numerosi ed importanti apporti, e può oggi considerarsi una delle piú importanti raccolte pubbliche d'Europa. I complessi piú notevoli sono quelli della scuola dell'alto Reno, con K. Witz per il XV sec., Cranach, Grünewald (*Crocifissione*) e Holbein il Giovane. A tale primo fondo si aggiunse, nel 1823, il gabinetto d'arte d'un altro giurista, Rémi Faesch (1595-1670), comprendente soprattutto opere svizzere e tedesche del XV sec. Oltre 350 pezzi fiamminghi e olandesi rappresentano i Paesi Bassi del XVI e del XVII sec., in particolare Ruisdael e Van Goyen. La pittura francese compare soltanto a partire dal XIX sec., rappresentata da Courbet, Delacroix, Corot, una serie di impressionisti, Cézanne, Gauguin, Van Gogh. Oltre all'eccezionale collezio-

ne cubista della donazione Raoul La Roche, la sezione moderna ospita opere di Arp, Chagall, Klee, Sam Francis, Pollock, Johns, Beuys, Newman, Still e Heizer. Nel 1967, a seguito di un referendum popolare, il museo acquistò un *Arlecchino* e i *Due fratelli* di Picasso, provenienti dalla coll. Stacchelin. In seguito Picasso donò quattro suoi pezzi, tra cui la *Famiglia* (1906) e un acquerello preparatorio per le *Demoiselles d'Avignon* (1907). Il museo raccoglie infine un complesso di pittori svizzeri, in particolare Leu, Bock, Buchser, Böcklin, Hodler, Auberjonois. È integrato da un ricco gabinetto delle stampe. (*gb* + *bz*).

Basilicata

L'attuale estensione territoriale della **B** – simile a un cuneo che s'insinua tra Campania, Puglia e Calabria – rimonta al 1663, quando all'arca gravitante intorno a Potenza fu annesso il Materano, già appartenente alla Terra d'Otranto. Le caratteristiche geomorfologiche della regione (scarso sviluppo costiero; prevalenza assoluta della montuosità in quasi tutto il territorio, solcato dalle valli del Bradano, del Basento, dell'Agri e del Sinni, digradanti verso le piane di Metaponto e Policoro; inadeguata viabilità) se non hanno certamente facilitato le comunicazioni interregionali, hanno comunque consentito, forse proprio per questo, la conservazione di un cospicuo e in buona parte ancora inedito patrimonio artistico, in particolare pittorico. Con una generalizzazione senza dubbio un po' forzata, si può affermare che mentre la parte occidentale della regione ha gravitato culturalmente verso Napoli e, in genere, l'ambito campano, quella orientale ha fortemente risentito della vicinanza della Puglia, cui essa fu legata non solo da vincoli amministrativi, ma anche dalla comunanza di alcune diocesi di confine. In questo panorama sostanzialmente statico non mancano comunque penetrazioni di opere e di pittori da zone limitrofe, circostanza che ha contribuito a svecchiare la stagnante e ripetitiva cultura pittorica locale e ad allinearla, in alcuni casi, a quella dei centri egemoni vicini (soprattutto Napoli).

Alto medioevo e medioevo La diffusione già dall'alto medioevo, nella parte orientale della regione, dell'habitat rupestre, comprendente un notevolissimo numero di chiese «in grotta» (nella sola Matera e nel suo agro se ne contano ben

115) lascerebbe presumere che sin da quell'epoca dovesse aver corso in **B** la pratica della pittura murale, anche se le testimonianze che ne sopravvivono non sono generalmente anteriori al XII-XIII sec. Il documento piú antico (metà del sec. X) è rappresentato dal ciclo di affreschi nella cripta del Purgatorio presso Matera. Ritenuto dai piú espressione del ribattito in **B** della pittura «beneventana» (Benevento: chiesa di Santa Sofia; San Vincenzo al Volturno: Cripta di Santa Maria de Insula) e quindi di cultura schiettamente occidentale, esso è forse piú esattamente da considerare, sulla base di recenti studi su questi piú famosi prototipi, uno dei termini di diffusione della pittura di accezione strettamente bizantina, che ha in questo periodo Roma come centro d'irradiazione. All'XI sec. viene comunemente datata una *deisis* nella chiesa-grotta di San Michele a Monicchio, mentre probabilmente al XII sec. appartiene un importante ciclo pittorico di stretta accezione costantinopolitana, con *Storie neotestamentarie*, nella chiesa di Santa Maria, già cattedrale di Anglona (presso Tursi), oggi rimasta solitaria e suggestiva testimonianza di un paese che non esiste piú. Una vera e propria esplosione del fenomeno della pittura a fresco, per lo piú in ambito rupestre, si avrà nel XIII sec. (Matera: chiese della Vaglia, San Nicola dei Greci, Madonna delle tre Porte, cripta di Santa Lucia alle Malve, San Giovanni in Monterrone, Santa Maria de Ydris, ecc.; Anzi: Santa Maria), epoca in cui si afferma una koinè linguistica – che accomuna gli affreschi lucani a quelli pugliesi, serbocroati e mediorientali – alla diffusione e omogeneizzazione della quale dovettero contribuire non poco i frequenti scambi col bacino mediterraneo orientale. In tali affreschi le figure di santi, per lo piú iconiche e coperte da abiti ornati da motivi floreali o orbicoli, hanno il capo circondato da nimbi perlinati. Alla fine del XIII sec. risalgono anche le piú antiche testimonianze di pittura su tavola che ci siano pervenute (*Madonna Platitera con Bambino* nella chiesa di San Martino a Venosa; frammento di *Odighitria* (?) nella chiesa di Santa Maria a Banzi).

Età sveva e angioina Influssi di marca tutt'affatto diversa penetrano invece da Napoli e dal Mediterraneo occidentale nella regione del Vulture sul finire del sec. XIII. Se ne avverte la presenza nell'accento brutalmente espressionistico, in cui si è voluta cogliere un'eco catalano-rouissillonese, de-

gli straordinari affreschi raffiguranti il *Contrasto dei vivi e dei morti* e *Scene dei martirî dei SS. Lorenzo ed Andrea* nella cripta di Santa Margherita a Melfi; isolato riflesso nella regione del clima intensamente francesizzante dei primi due decenni angioini, quando il giustizierato di **B** fu affidato al provenzale Bertrand de Baume. A questo inserto chiaramente mediato dalla capitale del regno, fa riscontro il vasto brano a fresco, databile a circa la metà del XIV sec. e raffigurante il *Giudizio finale*, di recente riaffiorato su una parete della cattedrale di Matera. Qui il tema d'ascendenza bizantina viene interpretato in chiave narrativa e vernacolare: se non proprio di mano del Rinaldo da Taranto che eseguí l'affresco di analogo soggetto nella chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi, esso ne è comunque una diretta filiazione, a testimonianza di come una delle «fonti di approvvigionamento» della cultura pittorica lucana di questo periodo fosse anche il territorio del napoletanizzato principato di Taranto. Opera di uno squisito frescante napoletano è la leggiadra *Santa Caterina* dipinta su un pilastro della chiesa abbaziale di Venosa, la cui presenza nell'isolato feudo lucano è stata posta in relazione con la possibile cominittenza dei Pipino, signori di Bari, Potenza, Minervino e Altamura. A dopo gli anni '70 si collocano, per motivi iconografici e stilistici, gli affreschi che coprono pareti e volta della cripta di San Francesco ad Irsina – l'antica Montepeloso – pregni degli umori senesi, fiorentini, romani che caratterizzano la cultura pittorica napoletana del terzo quarto del Trecento. Da Napoli giungono anche dipinti su tavola come il trittico della Rabatana di Tursi (da Anglona), attribuito a un maestro della cerchia dei fescanti attivi ad Irsina, quello già a Colobraro e oggi nell'Episcopio di Tursi, il cui autore è stato identificato col Maestro delle tempere francescane (il supposto Pietro Orimina), nonché il trittichetto del palazzo vescovile di Acerenza, inseribile nell'area di Niccolò di Tommaso. I contatti con Napoli rappresentano comunque, nella pittura lucana dell'epoca, un'eccezione. Piú frequente è il monotono ripetersi di moduli iconografici e stilistici tardobizantini che, ormai svuotati di nerbo e di sostanza, continuano a popolare volte e pareti di chiese rupestri.

Quattrocento Col Quattrocento anche in Basilicata cominciano a trovare corso – favoriti dagli stimoli rivenienti tan-

to dal versante tirrenico quanto da quello adriatico – episodi che annunciano ormai la civiltà tardogotica cortese. Se l'aggrondato ed espressivo *Sant'Antonio Abate* affrescato entro una nicchia dell'omonimo Convicinio a Matera rimanda alla già ricordata attività napoletana di Niccolò di Tommaso, piú spiccatamente orientate in senso «internazionale» sono l'elegante *Santa Barbara*, fiancheggiata da un riquadro a soggetto bucolico, e la *Madonna con Bambino*, entrambe nella cripta di Santa Barbara a Matera, che emergono per altezza qualitativa in un panorama pittorico variegato, in bilico tra il vecchio e il nuovo. Opere assegnabili a poco dopo la metà del Quattrocento si rinvengono ad Atella (affresco con la *Madonna della Misericordia* in Santa Lucia, carico di ricordi umbro-laziali; tavola con la *Madonna con Bambino* nella chiesa Matrice, memore di Giovanni di Francia), Venosa (tavola con la *Madonna della Misericordia* in Episcopio), Genzano (tavolette, di cui una rubata, nella chiesa del Sacro Cuore). Ma è nella chiesetta francescana di San Donato a Ripacandida che si ha l'episodio piú significativo del gotico internazionale in **B**. L'impianto della chiesa, ad aula unica coperta da volte a crociera a sesto acuto, si presta ad accogliere la vivacissima narrazione di episodi veterotestamentari distribuiti nelle vele e nei peducci delle volte, mentre i pilastri accolgono figure di santi. Gli inserti paesaggistici ed animalistici, l'eleganza delle soluzioni lineari, il gusto aneddotico e miniatorio rimandano all'opera di maestranze certamente non locali, con tutta probabilità marchigiane, e ad un punto di stile a metà tra i fratelli Salimbeni e il primo Gentile da Fabriano. Alle stesse maestranze, che si spostavano probabilmente lungo la via segnata dalla presenza di insediamenti francescani, sono da assegnare anche alcuni affreschi nella chiesa di San Francesco a Potenza. Tralasciando i riflessi, anche in ambito locale, della cultura tardogotica internazionale (testimoniati dai rovinatissimi affreschi della chiesa di Santa Maria delle Rose a Lavello), ricorderemo almeno la schiera di figure di *Santi* «cortesi» e la *Madonna con Bambino* rinvenuti recentemente nella cattedrale di Matera, in un registro inferiore rispetto a quello del *Giudizio finale* trecentesco già citato, databili a poco dopo la metà del Quattrocento. Sul finire del secolo si hanno le prime, sporadiche importazioni di dipinti veneti nella regione, fenomeno che risulta assai meno imponente

dell'analogo che si verifica in Puglia: dal polittico di Cima da Conegliano nella chiesa del Crocifisso di Miglionico (1499), al Polittico smembrato della chiesa di San Francesco d'Assisi a Matera e al trittico della chiesa Madre di Genzano, entrambi attribuiti a Lazzaro Bastiani, al trittico della cattedrale di Tricarico, assegnato dubitativamente al belliniano Jacopo da Valenza.

Cinquecento Con la prima metà del Cinquecento non si verificano mutamenti sostanziali nella pittura locale: gli unici artisti che valga la pena di ricordare (Nicola da Nova Siri, attivo a Senise, e Antonio Aiello, presente a Rivello e forse a Maratea) possono essere considerati epigoni di provincia della cultura gotica internazionale, con qualche forzatura espressionistica il primo, recuperi dalla locale tradizione bizantina il secondo. A rinnovare il linguaggio figurativo locale contribuiscono, piú che le importazioni di opere dalla Puglia (un *Cristo alla colonna* del cretese Angelo Bizamano nella chiesa del convento a San Mauroforte; una *Madonna e Santi* del monogrammista ZT – assai attivo in Terra di Bari – nella cattedrale di Tricarico; un corale nella cattedrale di Matera, splendidamente miniato da Reginaldo Piramo di Monopoli, finissimo artista di cultura squarcionesco-ferrarese), gli arrivi di dipinti da Napoli. Al classicismo neoraffaellesco proposto da alcuni dipinti (a Banzi e a Bella) usciti dall'*entourage* di Andrea da Salerno, vengono preferiti i riflessi umbro-laziali dei pittori del chiostro del Platano (tavola di Francesco da Tolentino nell'Episcopio di Melfi). Se è dubbio che sia proprio Stefano da Caiazzo l'autore del polittico in San Nicola a Tolve, è però certo che un gruppo di dipinti a Pietrapertosa, riuniti sotto il nome di Giovanni Luce da Eboli – la cui firma compare solo negli affreschi del convento di San Francesco –, presentano chiari accenti umbro-laziali, che ci fanno certi di come questo filone riscuotesse particolare favore. Di tutt'altro vigore la personalità di Simone da Firenze che, dagli anni '20 ai '40, reduce probabilmente da Napoli, lascia un cospicuo numero di tavole e polittici a Senise, Salandra, Armento, Stigliano, Potenza, San Chirico Raparo (due scomparti, questi ultimi, ora conservati a Reggio Calabria) dove, nei cipigli fieri e aggrondati e nella vivacità pungente dei volti e delle pose, mostra di aver assimilato la lezione del manierismo polidoresco. Piú che a Simone, del quale ripete talvolta alcune fisionomie, è

ai riflessi della corrente umbro-laziale (Giovanni Luce, soprattutto) che si riallaccia Giovanni Todisco da Abriola (doc. 1545-66), che ha lasciato affreschi, spesso in forma di ciclo, in molti piccoli centri della Lucania (Sant'Arcangelo, Cancellara, Anzi, ecc.), dove reinterpreta schemi compositivi ed iconografici di varia provenienza, desunti con tutta probabilità da stampe e disegni, con un delizioso accento vernacolare e aneddotico che, se certamente non raggiunge le vette dell'arte, colpisce per la singolare vivacità e la capacità di adeguarsi alla devozione popolare nutrita dell'ineffabile ingenuità dei Vangeli apocrifi. Nella seconda metà del Cinquecento anche la **B** accoglie senza riserve, come tutto il territorio del viceregno napoletano, i portati del piú aggiornato tardomanierismo della capitale, in tutti i molteplicifiloni in cui questo si articola: dalla pittura liquida e cangiante di Teodoro d'Errico, presente nella regione con due dipinti (a Pomarico e a Potenza), a quella piú soda e monumentale di Francesco Curia (Colobraro), al neovenetismo di Fabrizio Santafede (probabile autore della pala sull'altar maggiore della cattedrale di Matera), alla stretta osservanza piniana di Michele Manchelli (Anzi e Oliveto Lucano). Presenti anche Silvestro Buono (a Brienza), Giovanni Vincenzo Forlí (a Lagonegro e ad Albano), Giovanni Balducci (a Cancellara), Ippolito Borghese (a Lauria e a Castelsaraceno). Particolarmente rilevanti le immissioni fiamminghe, riflesso della diaspora di pittori all'indomani delle lotte religiose nei Paesi Bassi: oltre il Teodoro d'Errico già citato, mandano opere Cornelis de Smet (a Muro Lucano e a Colobraro, quest'ultima perduta), il meno noto ma piú rappresentato Cristiano Danona di Anversa (a Melfi, Ripacandida, Atella, Rapolla, Tursi, ecc.), Wenzel Cobergher (a Picerno, perduta), Rinaldo Fiammingo (ad Albano, perduta), oltre ad altri rimasti anonimi (Bella: chiesa di Santa Maria delle Grazie). In questo clima è attivo, tra gli anni '60 e '90 del Cinquecento, Antonio Stabile, pittore potentino non ignoto al De' Dominici. I soli suoi dipinti firmati sono quelli nella chiesa napoletana dei SS. Severino e Sossio e un'*Annunciazione* nella chiesa di Sant'Anna a Lavello in cui, oltre Antonio, appone la sua firma anche il fratello Costantino, noto per un dipinto a Spinazzola. Per il resto la sua produzione, sparsa in numerosi centri della **B** (Tramutola, Acerenza, Potenza, Tricarico, Oppido, Stigliano, Vietri, Sa-

landra, ecc.) e in Puglia (Gravina, Bitonto), piú che dagli esiti recenti della pittura napoletana sembra influenzata ancora da schemi raffaellesco-sabatiniani, tratti da stampe e ripetuti monotonamente, spesso utilizzando gli stessi cartoni e adottando una gamma cromatica acida e fredda. La sua pittura luminosa e raggelata riscosse un successo straordinario e creò una schiera di seguaci, tra cui ricordiamo lo Iacobetta di Spinazzola di cui resta un dipinto, datato 1595, nell'Episcopio di Acerenza, e Domizio Persio, autore di una mediocre *Vergine in trono e Santi* ora nella cattedrale di Matera, noto soprattutto per la sua famiglia d'appartenenza, una delle piú nobili di **B**.

Seicento La prima metà del XVII sec. è caratterizzata dal progressivo intensificarsi delle importazioni di dipinti di pittori napoletani (Carlo Sellitto, a Pignola, Viggiano, Grottole; Giuseppe Marullo a Matera; Onofrio Palumbo a Potenza) e dall'emergere di due artisti locali di notevole levatura, Giovanni De Gregorio detto il Pietrafesa (doc. 1569-1646) e Pietro Antonio Ferro (doc. 1604-1634), entrambi autori di un cospicuo nucleo di dipinti sparsi in tutta la regione. È probabile che le indubbie inflessioni emiliane del primo siano dovute alla conoscenza di stampe di opere carraccesche, mentre forse a contatti diretti si devono le connessioni con l'Azzolino e, soprattutto, con Ippolito Borghese. Da non confondere con Pietrafesa è un suo omonimo di poco piú tardo, appartenente, al pari di Girolamo Bresciano di Pietragalla e di Francesco Paterno, alla sua scuola. Un discorso sostanzialmente simile può farsi per Pietro Antonio Ferro che, su un fondo di cultura tributaria del Curia e dei «fiamminghi» romano-napoletani, innesta desunzioni di vasto raggio derivategli soprattutto – come di consueto – da stampe; desunzioni che non lo sollevano al di sopra dei riecheggiamenti di maniera avvertibili anche nei suoi seguaci, tra i quali è da segnalare Francesco Guma (doc. 1626-28). Meno fecondo del Pietrafesa e del Ferro, ma non privo di una sua autonoma personalità artistica in cui possono riconoscersi prestiti dal Persio, dal Danona nonché dall'Azzolino e dal Borghese, è il materano Giovanni Donato Oppido (doc. 1601-34), cui si deve tra l'altro la pala di *San Carlo Borromeo che adora la Vergine* nella cattedrale di Matera. Contemporaneamente o poco piú tardi, dalla Puglia giungono i dipinti di Alessandro Fracanzano (una *Pietà* nella chiesa di San Pietro

Caveoso a Matera) e del figlio Francesco (una riberesca *Testa di Apostolo* nella Matrice di Pomarico), di Carlo Rosa (*San Gaetano e l'Angelo* nella cattedrale di Matera), di Nicola Gliri (i *Dottori della Chiesa* in Sant'Anna a Lavello), mentre da Napoli continuano ad affluire dipinti, tra cui un'*Immacolata* di Andrea Vaccaro a Pisticci. A queste importazioni si deve aggiungere l'arrivo da Roma dei dipinti di Carlo Maratta nella cattedrale di Venosa e, se si deve dar credito a un'attribuzione recentemente avanzata, quelli di soggetto venatorio di Karl Ruther nel Castello di Melfi (tardive importazioni sono invece le tele di scuola del Preti, di non eccelsa qualità, nella chiesa Matrice di Montescaglioso).

Dal Settecento al Novecento Col nuovo secolo, nonostante il perdurare di sporadiche importazioni dalla Puglia e dalla Calabria, dominante è l'influenza napoletana, che si esercita sia attraverso l'invio di opere direttamente da Napoli, sia con soggiorni di studio di pittori lucani nella capitale. Le svariate decine di artisti noti e meno noti, attivi in o per la **B**, il cui nome è spesso legato a una sola opera, impedisce di fornire un panorama dettagliato, costringendoci a far cenno solo dei piú interessanti. Fra i giordaneschi grande seguito ebbe, in **B** ma anche in Puglia, Andrea Miglionico (Cilento, doc. 1663-1718), cui si devono numerosissimi dipinti il nucleo piú consistente dei quali è concentrato ad Irsina (cattedrale e chiesa del Purgatorio). Fra i solimeneschi si distinguono i napoletani Francesco Celebrano e Andrea d'Aste e il pugliese Leonardo Antonio Olivieri, ma non mancano locali come Matteo Pacella. Presenti anche i demuriani (Lorenzo De Caro) e i dematteisiani, con Domenico Guarino e Giovambattista Lama (al quale, piú che al De Matteis, va ascritta la *Sant'Eulalia* della chiesa di San Donato a Ripacandida). Tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento merita di essere ricordato forse solo Francesco Maugeri, attivo a Brienza, mentre non si eleva da un livello provinciale il gravinese Giovanni Donadio, che alla fine del secondo decennio dell'Ottocento lasciò nel palazzo Fittipaldi di Anzi e nell'annessa cappella alcune tele di soggetto profano e religioso. Nell'Ottocento, accanto a una stanchissima e attardata pittura devozionale, è da ricordare Michele Tedesco, nativo di Moliterno, che aderirà alla scuola dei macchiaioli, mentre nel secolo successivo alla **B** è da collegare il nome di Carlo Levi che, durante il suo confino nella

regione, realizzò alcuni grandi dipinti, molti dei quali conservati presso la fondazione Levi di Matera. Il collezionismo privato ha trovato scarsissima eco nella regione, se si eccettua la pinacoteca d'Errico, costituita da circa trecento dipinti di scuola napoletana dei sec. XVII-XVIII già appartenenti al principe di Fondi, e ospitata nella sede della soprintendenza di Matera. (*cge*).

Baškirceva, Marija

(Ganronzi (governatorato di Poltava) 1860 - Parigi 1884). Molto influenzata dal suo maestro Bastien-Lepage e da Manet, ha lasciato ritratti (*Autoritratto*, 1882: Parigi, Petit-Palais) e scene di genere che ebbero gran voga (il *Meeting*, 1884: Parigi, MO). Poco dopo la sua morte ne sono stati pubblicati gli scritti: *Diario* (1887); *Cahiers intimes* (1925). Il Museo Chéret di Nizza conserva molti suoi quadri. (*ht*).

Basoli, Antonio

(1774-1848). Si formò nell'ambito della bolognese Accademia clementina, distinguendosi per la precoce svolta neoclassica, favorita dall'amicizia con Pelagio Palagi e dai brevi ma decisivi soggiorni fuori città (particolarmente a Firenze, Roma, Milano). Professore in accademia – di ornato prima e poi anche di ornato architettonico – nutrito di cultura archeologica, **B** appare molto ben aggiornato sulle novità artistiche francesi e inglesi, da lui conosciute per il tramite dell'incisione di cui fu cultore, nonché assiduo sperimentatore nella lunga serie di tavole, con scenografie, decorazioni di stanze, vedute urbane, a piú riprese riunite in volume. Tutte vengono a costituire una testimonianza sorprendente delle sue qualità inventive e di un eccezionale fervore operativo, oggi solo di rado verificabile su esemplari pittorici sopravvissuti. Gli anni della maturità vedono un incremento delle intuizioni visionarie e dichiaratamente anglofile, e il precisarsi di uno spregiudicato atteggiamento sperimentale, confermato dall'adozione della tecnica litografica. (*rg*).

Bassa, Ferrer

(attivo dal 1324 al 1348). Lavorò per i re d'Aragona Alfonso IV e Pietro il Cerimonioso. Sua opera principale (unica che gli si possa attribuire con certezza) sono gli affreschi del

monastero di Pedralbes a Barcellona, che contribuirono a dare un orientamento nuovo alla pittura spagnola. I dipinti murali della piccola cappella di San Michele, adiacente al chiostro, furono commissionati da Saportella, badessa di questo convento francescano; vennero eseguiti nel 1346. Comprendono una ventina di scene, tra cui quindici grandi composizioni, disposte su due registri; uno è dedicato alla passione di Cristo (*Flagellazione*, *Cristo che porta la croce*, *Crocifissione*, *Deposizione dalla croce*, *Deposizione nel sepolcro*), il secondo alle gioie di Maria (*Annunciazione*, *Natività*, *Glorificazione* e *Incoronazione della Vergine*). Figure isolate di santi (*San Giovanni Battista*, *San Giacomo*) e sante (*Sant'Eulalia*, *Santa Caterina*) completano l'insieme, che serba ancor oggi tutta la sua freschezza. L'artista supera le reminiscenze francesi del primo gotico e rivela una conoscenza certa, benché se ne ignori tuttora la fonte, di Giotto e dei senesi: la *Glorificazione* e l'*Incoronazione della Vergine* ricordano le grandi composizioni di Duccio, di Simone Martini e dei Lorenzetti; alcuni episodi della Passione richiamano i loro equivalenti nella cappella dell'Arena a Padova. Alle forme giottesche, stabili e massicce, il pittore aggiunge movimento e vita (*Annunciazione*); conferisce profondità allo spazio e cerca di caratterizzare l'espressione delle fisionomie. Fondi uniformemente verde scuro valorizzano i colori e talvolta si caricano di una decorazione vegetale, alberi o fogliame (*Adorazione dei Magi*, *Cristo che porta la croce*). Malgrado questi caratteri personali, **B** è considerato il primo rappresentante dello stile italogotico nella pittura catalana del XIV sec.

Il figlio **Arnau** (XIV sec.) collaborò con lui. Eseguí, forse con Ramón Destorrents, pittore del re, dipinti murali oggi scomparsi nel chiostro del monastero di Pedralbes a Barcellona. È il probabile autore del *Polittico di san Marco* (Manresa, collegiata di Santa Maria de la Aurora). Una ricevuta del 1346 ci dice che la confraternita dei calzolai gli avrebbe commissionato un polittico per la cattedrale di Barcellona. La critica (F. P. Verrié, J. Ainaud) ha avanzato l'ipotesi, oggi accolta, che il polittico sia stato acquistato da una confraternita di Manresa quando quella di Barcellona, dotata di una cappella piú vasta nel 1432, ebbe chiesto a Jaime Huguet un nuovo polittico in sostituzione dell'antico. L'opera presunta di Arnau Bassa reca ancora lo stemma dei calzolai di Bar-

cellona. Rappresenta al centro san Marco nell'atto di consacrare vescovo di Alessandria l'ex calzolaio Anania e, tra le scene narrative, san Marco mentre scrive il suo Vangelo, e cura Anania ferito, nella sua pittoresca botteguccia, tutta piena di calzature; vengono poi il battesimo di Anania e della sua famiglia, l'arresto di san Marco mentre celebra la messa, il suo martirio, la sua provvidenziale inumazione. L'opera è tra le prime e tra le piú belle dello stile italo-gotico in Catalogna; alcuni storici l'attribuiscono a Destorrents; ed è servita per lungo tempo a designare il suo autore, allora anonimo (il Maestro di san Marco). (*mbe*).

Bassanello

Nome convenzionale proposto da R. Longhi (1946) per indicare l'autore, tuttora anonimo, della suggestiva pala della *Pietà con i SS. Pietro e Scolastica* in Santa Maria Assunta al Bassanello (Padova), tradizionalmente riferita a Pietro Marescalchi. Recentemente (F. Zuliani, 1976) sono state ad essa collegate due tele ad evidenza della stessa mano, un *Santo Stefano* sul mercato antiquario svizzero e un *San Lorenzo*, pendant del precedente, datato 1638 e conservato a Kansas City; il gruppo sarebbe opera di un pittore spagnolo della prima metà del Seicento, tra Alonso Caño e Zurbarán. Si tratta tuttavia di un problema ancora aperto e dibattuto. (*sr*).

Bassano

(Jacopo da Ponte, *detto il*) (Bassano 1515 ca. - 1592). Dopo un primo alunnato presso il padre, si reca a Venezia alla scuola fiorente di Bonifacio de' Pitati. Le tre tele a soggetto biblico eseguite per il Palazzo pubblico di Bassano (oggi a Bassano, MC) del 1535, manifestano una sintesi personale dell'influenza bonifacesca e di elementi originali: gli schemi narrativi improntati a Bonifacio si uniscono a un nuovo naturalismo. La sua provenienza dall'entroterra veneto lo rende sensibile ai fermenti naturalistici diffusi nella pianura padana, ma anche alle tendenze manieristiche. Tra il 1535 e il 1540 si interessa alla pittura del Pordenone, da cui trae soprattutto la struttura plastica, e su cui **B** innesta brani di una naturalezza sorprendente, ormai lontani dall'influenza di Bonifacio: *Sansone e i filistei* (Dresda, GG), *Adorazione dei Magi* (Gran Bretagna, Burghley House, coll. Exeter). La cor-

rente manieristica, particolarmente viva a Venezia intorno al '40, spinge **B** verso nuove soluzioni, ed egli vi aderisce con entusiasmo. Tutti i quadri di questo periodo hanno ciascuno un valore sperimentale a sé. Tra il 1540 e il 1550 **B** esegue opere molto diverse fra loro: ad opere come il *Martirio di Santa Caterina* (conservato a Bassano), dove sono echi del Pontormo, la *Decollazione del Battista* (Copenhagen, SMFK), dove le figure affilate ed eleganti sono inserite in una spazialità rarefatta, o l'*Andata al Calvario* (Gran Bretagna, Weston Park, coll. Bradfort), suggestionata dalle stampe tedesche, si alternano opere come la *Natività* (Hampton Court) o il *Riposo nella fuga in Egitto* (Milano, Ambrosiana). In tutte queste opere si avverte l'influenza delle stampe giunte a Venezia dall'Emilia e dal Nord; in esse la tavolozza si è schiarita, ed è divenuta piú fredda. L'ampia pennellata si frantuma in pennellate piú brevi, che traducono gli accidenti grafici in soluzioni pittoriche. Il decennio 1550-60 è decisivo per la maturazione del gusto del **B**. Nell'*Ultima Cena* (1550 ca.: Roma, Gall. Borghese) le teste degli apostoli e gli oggetti sul tavolo sono messi in rilievo mediante un disegno nervoso e un'accentuazione delle ombre. Quest'opera segna la fine della fase piú sperimentale del **B** e rivela la meditazione sul linguaggio chiaroscurale del Tintoretto, alla quale si aggiungerà quella sullo Schiavone: l'*Andata al Calvario* conservata a Budapest. La tensione formale rimane altissima, e brani di una realtà quasi secentesca, spagnola, s'incontrano dentro una spazialità rarefatta, stravolta: ad esempio l'asino che allunga il collo sul fiore rosso nella *Natività* (Stoccolma, NM). Attraverso un prezioso gioco di luci, egli ottiene tumultuosi drappeggi e scolpisce un'anatomia nodosa dei corpi. Nell'*Adorazione dei pastori* (Roma, Gall. Borghese), su un cielo limpido e freddo figure e animali divengono presenze fantastiche e preludono ormai a El Greco. Alleggerite dal linearismo parmigianesco (sentito ora soprattutto attraverso lo Schiavone), le forme si torcono, si accavallano, mantengono una verità epidermica. I dettagli realistici che nei quadri eseguiti tra il 1540 e il 1550 erano racchiusi entro contorni netti, prendono ora un nuovo aspetto e vengono immersi m uno spazio colmo d'ombra e dunque piú evocativo (*Lazzaro e il ricco epulone*: Cleveland, AM). Tra il 1550 e il 1560 **B** dà a queste ombre una valenza temporale, albe e tramonti compaiono nei suoi quadri, sempre piú

risolti in chiave paesistica. Un luminoso particolare qualifica l'opera del **B** in questo momento, giocato su gamme fredde, ottenute con l'uso prevalente delle terre, e il tocco ne è il veicolo primario, l'effetto che ne risulta è, nella sostanza, lirico e fantastico, nutrito profondamente dell'esperienza manieristica. Questo momento del gusto bassanesco si realizza in una nuova interpretazione della storia biblica: esodi e parabole raccontate sullo sfondo di albe e di tramonti, tra tovaglie spiegate per il pasto contadino, aratri e paioli di cucina, tragiovenche e pecore che arrivano o partono. È qui la prima formulazione di un tipo di quadro, che il **B** svolgerà piú ampiamente, e con spirito diverso, tra il 1560 e 1570. Accanto a opere come la *Partenza per Canaan* (Hampton Court) e la *Parabola della semina del grano* (Lugano, coll. Thyssen), ve ne sono altre, come l'*Epifania* (Vienna, KM), dove si conserva inalterata quella tensione allucinata che toccherà El Greco. Con l'*Epifania* siamo prossimi alla *Crocifissione* di san Teonisto del 1562, conservata a Treviso, che è uno dei capisaldi per la cronologia, per nulla facile, del pittore. Il Cristo sulla croce è isolato su un cielo altissimo che si va incupendo di spesse nuvole, mentre sotto, sulle colline da cui si alza la croce e dove stanno le Marie e Giovanni, la luce è fredda e tersa. È un'invenzione altissima, che commuoverà El Greco, ma anche Veronese: la quale conclude il decennio precedente, ma anche introduce a qualcosa di nuovo. Ormai **B** si libera dai fantasmi del manierismo e si volge a una piú distesa naturalezza. Il brano potente del Cristo sul fondo incupito delle nubi è costruito con un luminismo intenso, vivido, acceso, e certe parti delle figure nell'aria chiara preludono per l'orchestrazione dei toni freddi ai brani «impressionistici» di dieci anni dopo. Poco oltre è il *San Gerolamo* (Venezia, Accademia) di una naturalezza che apre verso il Borgianni e il Seicento piú realistico. La *Natività* del 1568, conservata a Bassano, definisce una nuova fase, che si realizza in un complesso di grandi pale. Liberatosi dell'immaginario allucinato degli anni precedenti, il pittore si abbandona a una lirica della luce, alla magia del tocco, a una pittura che è natura e artifizio insieme. L'impianto delle pale è narrativo, con tagli che scalano le figure in diagonale, e l'intonazione è spesso crepuscolare, in modo che l'esito poetico sia tutto affidato alla tessitura luministica cosí vibrante, al frangersi e incrociarsi dei tocchi di luce e di ombra sul-

le mezze tinte: come nel *San Valentino battezza Lucilla* (conservato a Bassano). L'ispirazione, bucolica e pastorale, si ritrova nei quadri che illustrano le pagine piú diverse della Bibbia: dai cicli del Diluvio alla vita e passione di Cristo. Tutti questi soggetti sono raccontati attraverso cucine e cortili, sullo sfondo di frasche di campagna, spesso di notte, al lume di fiaccole, candele, carboni ardenti (*Partenza per Canaan*: Venezia, Palazzo ducale; *Annunzio notturno ai pastori*, Praga, NG). L'ispirazione narrativa e campestre di questo momento si precisa nell'invenzione delle allegorie dei mesi e delle stagioni, con la rappresentazione della vita agreste e domestica nei vari momenti dell'anno. Alla diffusione di questo genere biblico-pastorale e allegorico contribuí molto la bottega, dove dal 1570 ca. è attivo il figlio Francesco, a cui si uniranno gli altri suoi figli, Giambattista, Leandro e Gerolamo. Questo tipo di quadro ebbe molto successo presso i collezionisti privati a Venezia e all'estero, e la grande richiesta costrinse Jacopo a far replicare piú volte le sue invenzioni dalla bottega, da cui deriva la difficoltà di distinguere fra la mano sua e quella dei figli. Verso il 1580 il gusto di **B** muta nuovamente: nel *San Martino* conservato a Bassano l'apparizione improvvisa del santo tutto armato e del cavallone bianco sul fondo scuro della grotta incrina il telaio piú aggiustato e composto delle pale precedenti e introduce una ventata di inquietudine. Questo nuovo orientamento matura nel decennio successivo. L'interpretazione che ora dà delle storie della Passione è piú drammatica. L'orditura luministica di dieci anni prima viene smagliandosi sotto l'urgenza di un sentimento angosciato, per una ripresa di fantasia allucinata. Riemergono i ricordi del tempo giovanile; ma del tutto nuovo, nella storia del pittore, è il linguaggio degli ultimi quadri, cosí interiorizzato e drammatico, nato di certo da un incontro con le meditazioni dell'ultimo Tiziano e dell'ultimo Tintoretto (*Susanna*, 1585: Nîmes, MBA). La sua vita si svolge tutta a Bassano, senza episodi di rilievo, lavorando per le chiese di Bassano e dintorni, lontano da Venezia dove trionfavano Veronese e Tintoretto. Egli è, con Tintoretto e Veronese, uno dei protagonisti del manierismo veneto. La sua arte oscilla tra due tendenze: fantastica e allucinata, che prelude a El Greco; l'altra naturalistica e luministica, di fronte alla quale gli studiosi hanno spesso pronunciato il nome di Velázquez e degli impressionisti. **B**

ebbe quattro figli pittori: **Francesco** (Bassano 1549 - Venezia 1592), **Leandro** (Bassano 1557 - Venezia 1622), **Gerolamo** (Bassano 1566 - Venezia 1621), **Giambattista** (Bassano 1553-1613). Di essi due acquistarono notorietà. Francesco, che si trasferí a Venezia nel 1579, continua la produzione paterna di scene domestiche e campestri e s'impegna poi in alcune imprese monumentali, risentendo della scuola tintorettesca (tele nelle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio in Palazzo ducale a Venezia); Leandro, che arriva a Venezia qualche anno dopo, si distingue per i suoi ritratti molto somiglianti e dà un accento illustrativo alla maniera paterna nel gusto della Venezia alla fine del XVI sec. (serie dei *Mesi*: Vienna, KM). (*ab* + *sr*).

Bassante, Bartolomeo

(Brindisi 1618? - Napoli 1650 ca.). Impropriamente registrato come «Passante» da De Dominici, che ne attesta la stretta dipendenza dai modi di Ribera, venne identificato da Longhi con l'anonimo Maestro degli Annunci (opinione ormai superata dagli studi piú recenti). È noto per due opere firmate: un'*Adorazione dei pastori* (Madrid, Prado) e un *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Napoli, coll. priv.). Da questi e dagli scarsi dipinti attribuibili con una certa sicurezza si ricava il profilo di un pittore tutto sommato non corrispondente a quello descritto dal biografo napoletano, affine, piuttosto che a Ribera, a De Bellis nel momento piú fortemente condizionato dal «naturalismo classicizzante» di Bernardo Cavallino. (*sr*).

Bassen, Bartholomeus van

(Anversa 1590 ca. - L'Aja 1652). Debuttò a Delft, poi all'Aja, ove nel 1627 fu decano della ghilda; nel 1639 divenne architetto di stato. Come pittore si specializzò, a somiglianza di D. van Delen e di Steenwijck, nella fredda invenzione d'interni di chiese e vedute di palazzi, trattandoli in uno stile manierista classicheggiante, con ricche decorazioni architettoniche e un gusto della prospettiva insieme rigoroso e complesso. Il Mauritshuis dell'Aja possiede un *Interno di chiesa gotica* firmato; le raccolte reali britanniche un *Festino presso Federico V, re di Boemia* (Hampton Court). (*jf*).

Bassetti, Marcantonio

(Verona 1586-1630). Allievo a Verona di F. Brusasorzi, si recò poi a Venezia, ove s'interessò soprattutto del Tintoretto. Un soggiorno a Roma tra il 1615-16 e il 1620 ca. fu determinante per la sua personalità. Sin dalla prima opera romana infatti egli concretò una reazione del tutto personale ai principî del caravaggismo (*Compianto su Cristo morto*: Roma, Gall. Borghese), cui giunse senza dubbio attraverso la mediazione determinante del Borgianni e del Saraceni, che l'aveva accolto nella propria cerchia e col quale egli collaborò, unitamente a Alessandro Turchi, alla decorazione a fresco della Sala Regia al Quirinale (1616-17). Probabilmente nel 1617-18 eseguí due dipinti, oggi perduti, nella chiesa tedesca di Santa Maria dell'Anima a Roma. Nel 1618 è documentata la sua presenza all'Accademia di San Luca. Il superamento della tradizione manierista, sia veronese sia veneziana, non è per lui, come per molti altri caravaggeschi, un laborioso processo di liberazione; si tratta di un atto polemico, compiuto, in primo luogo, sugli schemi che quella medesima tradizione gli aveva trasmessi, e che egli volontariamente adotta per contrapporli alla nuova visione e, in qualche misura, ridicolizzarli. Ne risulta un linguaggio violento, che nel suo capolavoro, inviato in patria da Roma e collocato nel 1619, i *Cinque Vescovi di Verona* (Verona, Santo Stefano), si avvicina a quello del maestro lombardo, aprendo insieme in direzione del grande Serodine. Una scritta sulla piccola tela del *Paradiso* (Napoli, Capodimonte) testimonia che il **B** a Roma la eseguí per il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII: per il suo marcato saracenismo, il dipinto è collocabile all'inizio del soggiorno romano, 1616 ca. Quando **B** tornò nella propria città, il suo tono si fece piú rustico, toccando talvolta accenti brutali nella ricerca di una potente espressività (*Incredulità di san Tommaso*, firmato e datato 1627: Verona, già in San Tomio e ora a Castelvecchio), o invece sobrio e controllato, in alcuni ritratti la cui penetrante forza psicologica è stata, non senza ragione, paragonata a quella di Rembrandt: *Sant'Antonio mentre legge un libro*, 1620 ca., ancora fortemente caravaggesco (Verona, Castelvecchio); *Vecchio con libro*, datato 1626 (ivi). Al 1628 ca. è databile la grande lunetta con l'*Incoronazione della Vergine* (Verona, Sant'Anastasia), in cui,

oltre ai dati stilistici già rilevati in altre opere, e pur sempre innestati in una tradizione di pittura veneziana (Tintoretto e, soprattutto, Bassano), sono leggibili soluzioni analoghe a quelle del Felti mantovano, anch'egli, come il Bassetti, suggestionato da Bassano e piú dal Borgianni. Con Turchi e Ottino, suoi compatrioti, fece di Verona uno dei principali centri del caravaggismo nell'Italia settentrionale; e fu, di questa triade, la personalità piú forte. (*grc* + *sr*).

Bassi, Giambattista

(1784-1852). Di Massalombarda, dal 1800 è a Bologna dove studia in accademia con Vincenzo Martinelli. Dal 1808 pensionato a Roma, può contare sul sostegno di Canova, Palagi, Pietro Giordani tra gli altri. Nei primi anni della Restaurazione, la netta preminenza sulla scena romana come pittore di paesi, accanto agli olandesi Voogd e Teerlink e al francese Chauvin, è sanzionata dall'attenzione della stampa specializzata e in qualche misura confermata dalla precoce menzione di Turner (1819). Con professionismo consumato il **B** ripercorre i repertori cari al classicismo seicentesco, con dichiarata predilezione per la versione piú contrastata e sentimentale del Dughet: in tal modo viene a segnare un netto progresso rispetto alla recente tradizione arcadica o neoclassica, e prepara la successiva affermazione del paesaggismo «romantico». (*rg*).

Bastaro → Puglia, Giuseppe

Bastarolo → Mazzuoli, Giuseppe

Bastiani, Giuseppe

(Macerata, documentato dal 1593 - dopo il 1630). Sono da riunire sotto il nome di **B** le opere che un'antica tradizione storiografica, che risale al Lanzi, vedeva divise tra gli inesistenti Girolamo Bastiani e Giuseppino da Macerata. Attivo nelle Marche e in Umbria (tele e affreschi nella cattedrale di Fabriano, nel Santuario delle Vergini di Macerata e nell'oratorio di San Giovanni Decollato a Stroncone di Terni), il pittore mostra di essersi formato a Roma su esempi bolognesi ma soprattutto su opere del Cavalier d'Arpino, del Roncalli e del Baglione, fra tarda maniera e primo naturalismo. Del 1630 (o piú tardi: l'ultima cifra non è leggibile) è

La consegna delle chiavi dei cappuccini di Macerata, desunto dall'analogo dipinto di Guido Reni originariamente nella chiesa di San Pietro in Valle a Fano. (*miv* + *sr*).

Bastiani, Lazzaro

(documentato nel 1449; morto a Venezia nel 1512). Il periodo iniziale è qualitativamente il piú alto (*Epifania*: New York, PML), quando nel settimo decennio costeggia Bartolomeo Vivarini e il Crivelli, ma con un'eleganza minuziosa, da miniatore. Poi si smarrisce di fronte ai nuovi tempi (Giovanni Bellini e Antonello). I disegni di Jacopo Bellini restano per lui un sicuro punto d'appoggio, mentre si accosta al nuovo attraverso Alvise Vivarini (nel nono decennio). Nell'ultimo decennio del secolo e oltre la sua pittura acquista un tono narrativo, e risente del Carpaccio, ma piú nella mediazione di Gentile Bellini. Numerosi suoi dipinti si conservano a Venezia, galleria dell'Accademia (*Morte di san Gerolamo*, *Esequie di san Gerolamo*, *L'offerta della reliquia della Santa Croce*). (*ab*).

Bastien-Lepage, Jules

(Damvillers (Meuse) 1848 - Parigi 1884). Allievo di Cabanel, ma amico di Zola e adepto della scuola naturalista (*Piccolo lustrascarpe a Londra*, 1882: Parigi, MAD) illustrò la vita contadina. Epigono di Millet e di Courbet, con le sue scene di lavori campestri, eseguite in cromolitografia (il *Fieno*, 1877: Parigi, MO) ebbe molto successo e numerosi imitatori. Fu pure ritrattista, ricercato dalla società parigina: *Sarah Bernhardt* (Montpellier). Il municipio di Montmédy ospita un museo **B-L** (dipinti e disegni). (*bt*).

Bataille, Nicolas

(Parigi, noto dal 1373 al 1400). Fu il piú celebre tra gli arazzieri parigini del XIV sec.; forniva regolarmente la corte. Intorno al 1380 eseguí per il duca d'Angiò l'*Apocalisse di Angers*, famosa già ai suoi tempi, e numerosi arazzi a soggetto storico, non conservati. In base alle rassomiglianze tecniche con l'*Apocalisse*, si attribuisce alla bottega di **B** una serie di *Nove prodi* (1385-95 ca.: New York, Cloisters), con l'arme del duca di Berry. (*nr*).

Bata Shanren

(nome d'arte di Zhu Da) (1626-1705). Annoverato dai critici cinesi fra i Quattro Monaci e tra gli Individualisti Qing, **B** ebbe un'esistenza alquanto misteriosa. Tutto ciò che ne sappiamo è che, dopo aver rifiutato di assumere gli incarichi ufficiali cui i suoi successi agli esami gli davano diritto, alla caduta dei Ming (1644), con i quali era apparentato, entrò in un monastero buddista del Jiangxi. I biografi dell'artista variano fortemente a partire da questa data, ma sono tutti concordi nel riconoscergli un'indole eccentrica, che gli faceva «lanciare urli quando si metteva a dipingere», di solito in uno stato di lieta ebbrezza. La parte essenziale e migliore della sua opera sta nei suoi rapidi schizzi di uccelli, fiori o pesci, abbozzati con pochi tratti variati a pennello monocromo, talvolta umido, talvolta secco. Malgrado una finta e ingannevole goffaggine, le sue composizioni rivelano un sottile senso dello spazio, la cui simulata negligenza si apparenta a quella degli antichi maestri chan. **B** permeò i suoi soggetti di un'umanità eccezionale nella pittura cinese; i suoi pesci pigri, i suoi uccelli aggressivi, col loro nuotare indolente o il loro sguardo corrucciato paiono personaggi umani trasformati. Gli stessi caratteri stilistici e lo stesso virtuosismo si trovano nei suoi paesaggi, piú rari, nei quali l'intuizione sembra prendere il sopravvento sulla volontà classica di costruzione. Benché si debba diffidare di un grandissimo numero di falsi o di copie moderne, **B** ha lasciato un'opera abbondante, oggi dispersa tra molte collezioni pubbliche (a Stoccolma, Honolulu, Cincinnati, Boston, Cleveland; Freer Gall. di Washington) o private (numerose collezioni giapponesi, tra cui la coll. Sumitomo ad Oiso, cinesi ed occidentali: coll. J.-P. Dubosc, Lugano; Vanotti, ivi; Crawford, New York). (*ol*).

Batoni, Pompeo Girolamo

(Lucca 1708 - Roma 1787). Figlio di un affermato orafo, apprese le prime nozioni di disegno nella bottega del padre e mostrò subito di preferire alla pratica dell'oreficeria lo studio dei colori e della pittura. A quindici anni avrebbe già copiato due opere del Guercino e una *Madonna* del Salimbeni. Apprese qualche nozione di disegno dal vivo presso due artisti locali, G. D. Lombardi e G. D. Brughieri. Quasi ven-

tenne si trasferí a Roma con l'aiuto di una pensione fornitagli da mecenati lucchesi. Trascorse i primi anni romani nelle consuete attività dei giovani che, nella prima metà del Settecento, si recavano a Roma per istruirsi sul classicismo e l'antico; si esercitò da solo nel disegno di modelli dal vivo, nella copia di opere antiche, di Raffaello al Vaticano e alla Farnesina, dei Carracci a palazzo Farnese. Perso l'aiuto dei mecenati lucchesi, che non ne apprezzarono il matrimonio con la figlia del custode della Farnesina, fu costretto a vendere copie e disegni a viaggiatori di passaggio, a miniare ritratti e a decorare ventagli. Dipinse anche figure in quadri di paesaggi di Van Lint, Paolo Anesi, Andrea Locatelli e Van Bloemen. Dopo aver frequentato la scuola del Masucci, studiò presso Francesco Ferdinandi, detto l'Imperiali, che lo mise in contatto con antiquari e committenti d'alto rango. La prima commissione importante, una *Madonna con Bambino e santi* per la chiesa di San Gregorio al Celio, è del 1732-34. Ricevuti diversi riconoscimenti nell'ambiente romano e lucchese, dal 1741 entrò a far parte dell'Accademia di San Luca; fu supervisore nelle classi di pittura dell'Accademia capitolina del nudo a piú riprese dal '56. Divenuto figura di primo piano a Roma e conquistata una solida posizione economica, ebbe numerosi allievi, tra i quali Gesualdo Ferri (1728-88), Angelo Giacinto Banchero (1744-94), Gaspare Landi (1756-1830), Giuseppe Teosa (1760-1848); si affermò a livello europeo sia come ritrattista, sia come autore di soggetti religiosi e storico-mitologici, richiedendo dalla metà degli anni '50 compensi talmente alti che la cerchia dei possibili committenti si restrinse alla piú ricca aristocrazia europea, ai sovrani. Dipinse infatti per Federico il Grande, per Maria Carolina regina di Napoli, per Caterina di Russia, Maria Teresa d'Austria e Giuseppe II, per il granduca Paolo I futuro zar della Russia. Fino all'anno della sua morte realizzò senza sosta opere piú prestigiose e impegnative. Dal 1780 si occupò soprattutto delle sette pale d'altare commissionategli da Maria I del Portogallo per la chiesa del Sacro Cuore a Lisbona. Eseguite con l'aiuto di molti collaboratori, le tele furono portate a termine dopo la sua morte dal figlio Felice. Ripercorrendo le tappe fondamentali della sua produzione artistica, si individuano facilmente i diversi apporti e le fonti molteplici della sua pittura. Fin dagli anni dell'apprendistato le sue preferenze s'indirizzano con evi-

denza verso il recupero attraverso il disegno del linguaggio piú puro del classicismo romano. Partendo dallo studio del «naturale, Raffaello e l'antico» (Boni), ricomponendo il percorso che va dai Carracci fino al Maratta, **B** matura in un primo momento un linguaggio rigidamente classicheggiante, su cui influisce notevolmente la pittura rigorosa e monumentale dell'Imperiali. Con puntuali citazioni da Raffaello, Guido Reni, Guercino, Domenichino e dall'Imperiali esegue, infatti, le sue prime opere importanti: la già citata pala per San Gregorio al Celio, la *Presentazione al tempio* (1735-36) per la chiesa bresciana di Santa Maria della Pace, *Cristo in gloria con quattro santi* (1736-38) per la chiesa dei SS. Celso e Giuliano. Del 1737 è il *Trionfo di Venezia* (Raleigh N.C., AM) per Marco Foscarini, ambasciatore veneziano a Roma. Nel dipinto sono presenti precisi riferimenti ad A. Carracci, Pietro da Cortona (Clark, 1959), all'Albani e al *Trionfo di Flora* di N. Poussin. Nelle figure di Minerva e Marte, ispirate a statue antiche di collezioni romane, appare con evidenza il gusto archeologico di **B**, che in alcuni particolari raggiunge la preziosa rifinitura di un manierista. L'esecuzione elegante e curata, cui forse contribuisce l'esperienza tecnica dell'oreficeria, e il carattere scultoreo delle figure e dei drappeggi, probabilmente favorito dall'attività disegnativa dei primi anni romani, restano caratteristiche costanti di tutta la sua produzione.

Sintesi di decoro, regola, di una concezione scultorea della pittura e nello stesso tempo di istanze drammatiche ed emotive, il *Trionfo di Venezia* precisa ulteriormente l'evoluzione finguistica del **B** e assume il valore di vero e proprio punto di riferimento nel percorso che porterà, con l'affermazione del neoclassicismo, all'oratoria civile della pittura di storia nella seconda metà del secolo.

Tra il 1737 e il '39 dipinge *La Verità scoperta dal Tempo* e altri soggetti allegorici inseriti nel soffitto di palazzo Colonna a Roma. In essi si avvertono un cambiamento e un rinnovamento che trovano piena espressione nelle opere posteriori al '40. Il suo stile risulta ora piú complesso, meno austero, arricchito di nuovi apporti nel colore e nella luce. La nuova ricchezza cromatica e la maggiore intensità emotiva, unite alla modellazione ferma e tornita del disegno e a un'esecuzione sempre definita e dettagliata, sembrano ispirate ad un possibile avvicinamento al Correggio e al Baroc-

ci, oltre che a un recupero misurato e ragionevole del luminismo del tardo barocco di Conca, Giaquinto, Luti e in particolare di F. Trevisani. Sensuale e raffinata, la pittura del **B** esprime ora un ideale di grazia e delicata eleganza, pienamente espressa nella resa delle figure femminili. Tra i suoi committenti si distinguono i conti Merenda di Forlí, per i quali esegue numerose opere tra cui la serie degli *Apostoli* dipinti tra il 1740 e il '43 (quasi interamente conservata a Basildon Parck (Berckshire), coll. Iliffe). In questi anni esegue l'*Annunciazione* (1746-49: per Santa Maria Maggiore, su commissione di Benedetto XIV); l'*Estasi di santa Caterina* (1743: Lucca, PN), concepita con evidente riferimento alla Santa Teresa del Bernini in Santa Maria della Vittoria; la *Vergine col Bambino e san Giovanni Nepumoceno* (1743-46: Brescia, Santa Maria della Pace); il *Martirio di san Bartolomeo* (1749: Lucca, PN); il *Martirio di san Giacomo* (1752: chiesa delle Anime del Purgatorio a Messina; ora al Museo comunale). Con la *Caduta di Simon Mago* (1746-55: prima destinata a San Pietro e poi collocata in Santa Maria degli Angeli) raggiunge il punto piú alto del suo sviluppo di pittore di storia. «Esempio supremo della sua retorica matura» (Clark, 1967), l'opera risulta una sintesi particolarmente felice degli apporti del classicismo e delle ricerche contemporanee sulla luce e il colore.

L'attività di ritrattista l'occuperà d'ora in poi per tutta la vita, soppiantando la produzione di soggetti religiosi e mitologici. Del 1744 è il primo ritratto: *Joseph Leesen* (Dublino, NG). In seguito, seguendo schemi già avviati nella metà degli anni '30 da F. Trevisani, elabora la nuova tipologia del ritratto per giovani stranieri di passaggio a Roma in occasione del *grand tour*. Inserendo nel quadro busti, statue, architetture classiche e rovine con valore emblematico o sfondi con la campagna romana alle spalle del personaggio spesso in posa classicheggiante, egli risponde con successo all'entusiasmo per l'antico e al gusto archeologico alimentato dagli scavi. Spesso su indicazione del cardinale Alessandro Albani, protettore di Mengs e Winckelmann, molti inglesi e irlandesi si rivolgono a lui.

Con il *Ritratto del duca Karl Eugen di Württemberg* (1753-54): Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek), vero e proprio capolavoro di misurata oratoria, **B** s'impone come ritrattista alla moda a livello europeo. Circa settanta sono i

ritratti di amatori di antichità individuati da Steegman nel 1946. Per ricchezza di citazioni spiccano il *Ritratto di Thomas Dundas* (1764: Aske Hall, March. di Zetland, West Yorkshire) e del *Conte Cirillo Razumowsky* (1766: Vienna, coll. Razumowsky), in cui nello stesso ambiente sono raccolti l'Apollo e l'Antinoo del Belvedere, il Lacoonte, l'Arianna della collezione vaticana. Ancora al Trevisani, oltreché al ritratto mitologico francese, **B** si ispira nella tipologia del ritratto femminile come personificazione di una dea o di una musa per la *Marchesa Merenda in veste di Flora* (1739-40: Londra, coll. priv.); per *Lady Fetherstonehaug in veste di Diana* (1751: Uppark nel Sussex) o, piú tardi, per *Alessandra Potoka in veste di Melpomene* e *Isabella Potoka in veste di Euterpe* (1780: Varsavia, MN). Nella sua copiosa produzione, le cui fonti vanno dopo il '50 dai ritratti di Thomas Hudson ad Angelica Kauffman, si succedono diverse tipologie, pose, tagli compositivi: ambientazioni tipicamente arcadiche (*Sir Humphrey Morice*, 1761-62: Northon Conyers (North Yorkshire), coll. James Graham); celebrazioni retorico-eroiche (il *Generale William Gordon*, 1766: Fyrie Castle, coll. Ian ForbesLeith), raffigurazioni realistiche nella tradizione del *portrait de vérité* (l'*Arcivescovo Giovan Domenico Mansi*, 1764 ca.: Lucca, PN; *Ritratto di Cardinale*, 1765: Londra, coll. priv.). Nel 1769 esegue il ritratto doppio di *Giuseppe II d'Austria col fratello Leopoldo II di Toscana* (Vienna, KM). Preciso nelle somiglianze, elegante e curato nell'esecuzione, **B** acquisisce negli anni sempre maggiori capacità di penetrazione psicologica. Soprattutto negli ultimi ritratti (*Thomas Giffard*, 1784: Chillington Hall (Wolverhampton), coll. Peter Giffard; la *Contessa Maria Benedetta di San Martino*: Daylesford House (Gloucestershire), coll. H. H. Thyssen-Bornemisza; la *Marchesa Barbara Durazzo Brignole*, 1786: coll. ignota) saprà cogliere i personaggi nella spontaneità di una posizione o di uno sguardo, pervenendo – anche attraverso l'anticovenzionalità del taglio – a una «naturalezza» e a una caratterizzazione di notevole immediatezza in cui trova piena espressione lo spirito del secolo. Nelle opere di soggetto religioso e storico-mitologico eseguite per i grandi d'Europa (*Alessandro e la famiglia di Dario*), 1764-65: Potsdam, Neue Palais; *Achille, Teti e Chirone*, 1770: Leningrado, Ermitage; *Ritorno del figliol prodigo*, 1733: Vienna, KM; *Sacra famiglia*, 1777: Leningrado, Ermitage) il suo stile appare meno opu-

lento e nitido nel segno, ma piú prezioso e rifinito nella sua gravità. La fama e le scelte stilistiche del **B** non risentono che marginalmente del contatto diretto con i tre piú prestigiosi teorici del neoclassicismo: A. R. Mengs, col quale intrattiene un rapporto di «amichevole rivalità», piú volte a Roma dal 1741; J. J. Winckelmann, giunto dalla Germania nel '55 e J.-L. David, dal 1775 *pensionnaire* dell'accademia di Francia. Lontano dal rigore ideologico e dalla suprema austerità del neoclassicismo, **B** preferisce la natura e la grazia alla filosofia e al rigore. La sporadicità dei suoi contatti con l'Accademia di San Luca è una conferma della sua indifferenza per i problemi teorici e le battaglie ideologiche. Il suo rapporto con la pittura è privo d'intellettualismo: nel 1784 esorta Canova a studiare Bernini e contemporaneamente si entusiasma per il *Giuramento degli Orazi* di David. «Fatto per sentire tutte le grazie e le piú fine sottigliezze dell'arte», **B** non ha ambizioni teoriche o morali nel contatto con l'antico. Soggetti storico-mitologici come *Enea abbandona Didone* (1747: Londra, coll. B. Ford), *Cleopatra e M. Antonio morente* (1763: Brest, Museo municipale), *La continenza di Scipione* (1770-72: Leningrado, Ermitage) esprimono un gusto eclettico, rispondente alle esigenze di una «ragionevole» misura tra sentimento e ragione, tipica dei contemporanei melodrammi di Pietro Metastasio. D'altra parte anche opere dalla connotazione profondamente diversa per la destinazione devozionale e prettamente popolare, come il famosissimo *Sacro Cuore* (1765-67) per la chiesa romana del Gesti, sono da ricondurre a un'analoga misura del sentimento poetico, contenuto nei limiti di una voluta semplicità espressiva, che prescinde da ogni idealità che non sia quella di rispondere con ossequio alle richieste della committenza.
Anche negli ultimi lavori (*Madonna e santi*, 1780: Chiari, chiesa dei filippini; *Allegoria della devozione universale al Sacro Cuore*, 1781, e *Ultima cena*, 1783: Lisbona, Sacro Cuore), **B** cerca di coniugare senza complicazioni teoriche monumentalità e grazia, elementi di classicismo ed accenni sentimentali di gusto rococò, compiacendosi di un ideale di bellezza nettamente divergente da quello neoclassico. Tutta la sua opera, difficilmente inscrivibile in una definizione unitaria sia per apporti sia per punti di arrivo, si può pertanto ricondurre, d'accordo con Clark (1967), al grande stile «tra

il tardo barocco (e il suo breve crepuscolo rococò) e il vero neoclassicismo». (*rco*).

Battem, Gerrit van

(Rotterdam 1636 ca. - 1684). Fu paesaggista, risiedette a Utrecht nel 1667, poi si stabilí, nel 1669, a Rotterdam. Numerosi ne sono i disegni e guazzi di paesaggi invernali; piú rari i quadri a olio. Secondo la tradizione, sarebbe stato allievo di A. Furnerius, pittore della cerchia di Rembrandt. Tuttavia un suo dipinto, la *Grande veduta del Reno* (Arnhem), si accosta piuttosto alla maniera di Saftleven. Operò pure per Jacob van Ruisdael: colmò molti suoi paesaggi di piccole figure: *Riva a Egmond aan Zee* (Londra, NG). Molti siti boschivi di **B** vengono ancor oggi attribuiti a Jacob van Ruisdael; la galleria del castello di Schleissheim possiede un *Paesaggio boschivo* di sua mano. Ha pure lasciato *Interni di cucina* (Rotterdam, BVB), nella tradizione di Sorgh e di Van der Poel. (*php*).

Battistello → Caracciolo, Giovan Battista

Battke, Heinz

(Berlino 1900 - Francoforte 1966). Studiò dal 1920 al 1925 a Berlino sotto la direzione di Karl Hofer; viaggiò per diversi anni, soggiornò a Parigi dal 1927 al 1929 e si stabilì a Firenze nel 1935. Influenzato agli inizi dall'espressionismo, si orientò a poco a poco verso il surrealismo. **B** unisce a uno spirito romantico tutto germanico una chiarezza di forma specificamente latina, che lo indurrà a scegliere, come mezzo espressivo, la matita. Tuttavia, i suoi disegni hanno il carattere finito del dipinto. Sono figurativi; ma gli oggetti, che non hanno né forma esterna definita né materialità, sono trasparenti e si compenetrano: la *Cattedrale* (1952: Francoforte, SKI). Una prospettiva ortogonale a centri divergenti fa nascere una costruzione fantastica che sovrappone le forme nel tempo e nello spazio. Il legame con la realtà è scomparso: il *Guardiano del bersaglio in volo* (1950: Düsseldorf, KM), *Trappola per uccelli sul limitare del bosco* (1949: San Paolo). **B** venne nominato nel 1956 docente all'accademia di Francoforte. Gli sono state dedicate mostre personali (Monaco 1951, Berlino 1953, Karlsruhe 1952 e 1967). Gli si debbono inoltre le seguenti pubblicazioni: *Die Kulturge-*

schichte des Ringes (Berlino 1938) e *Aufzeichnungen eines Malers* (Baden-Baden 1951). (*hm*).

Bauch, Kurt

(Neustadt (Meclemburgo) 1897 - Friburgo i. B. 1975). Dopo studi di storia dell'arte condotti a Berlino, Monaco e Vienna, sostenne nel 1922 a Friburgo, sotto la guida di Hans Jantzen, una tesi su Jacob Adriaensz Backer. Assistente al museo di Sankt Annen di Lubecca e presso Hofstede de Groot all'Aja, venne nominato professore incaricato a Friburgo nel 1926. Da Francoforte, dove aveva seguito Jantzen nel 1931, tornò nel 1933 ancora a Friburgo: qui gli era stata affidata la cattedra di storia dell'arte, che conservò fino al 1963.
La sua concezione di una storia dell'arte avente come fine l'opera d'arte in sé, in quanto «creazione» storica unica e non legata al tempo, ha influenzato tutta una generazione di storici dell'arte tedeschi. **B** rifiuta di considerare la storia dell'arte come una storia delle idee, entro la quale l'opera d'arte sarebbe mera testimonianza, o addirittura espressione di qualcos'altro dall'arte. In *Abendländische Kunst* (Arte occidentale, Berlino 1952) si sforza di indicare i punti culminanti dell'evoluzione storica dell'arte europea. Le sue teorie sono raccolte in un volume intitolato *Studien zur Kunstgeschichte* (Studi di storia dell'arte, 1967). **B** ha dedicato la maggior parte dei suoi lavori all'opera giovanile di Rembrandt e al suo ambiente (*Der frühe Rembrandt*, 1933) e ai precursori del maestro (*Oud Holland*, 1935-41, 1951-55). L'importante pubblicazione *Der frühe Rembrandi und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils* (Il giovane Rembrandt e il suo tempo. Studi sul significato storico del suo stile giovanile, 1960), sintesi delle sue ricerche, contiene un'approfondita analisi della situazione artistica generale in Olanda nel primo quarto del XVII sec. L'evoluzione del giovane Rembrandt viene esaminata alla luce dell'arte dei suoi maestri e della sua reazione rispetto ai vari generi pittorici allora in voga. (*hm*).

Baudelaire, Charles

(Parigi 1821-67). Se il suo nome riporta subito alla mente le poesie delle *Fleurs du mal*, esso è pure strettamente legato alla storia dell'arte. In tutta la vita del poeta, infatti, l'arte

e gli artisti occuparono un posto di cui egli stesso precisò il senso in un nota famosa, ove si dice che le immagini, sin dall'infanzia, erano state per lui una grande passione. Dopo i primi esordi letterari, **B** pubblicò il suo primo saggio di critica d'arte nel 1845, in occasione del *salon*: testo nel quale si conformava alla legge dei generi, analizzando piú o meno lungamente le opere. Nondimeno, una viva ammirazione per Delacroix, considerato «il pittore piú originale dei tempi antichi e dei tempi moderni», e il sorprendente elogio della *Fontana della giovinezza* di W. Haussoullier fanno già presentire l'originalità del suo pensiero. Nel 1846, dando il resoconto della mostra del bazar Bonne-Nouvelle e del *salon*, **B** adottava uno stile nuovo, precisando il senso che d'ora innanzi intendeva conferire alla propria critica: «Per essere giusta, cioè per avere la propria ragion d'essere, la critica deve essere parziale, appassionata, politica». E i suoi giudizi, di un'altezza di vedute eccezionale malgrado alcuni «errori», ne fanno uno dei massimi critici d'arte di tutti i tempi. Al di là dell'analisi pura e semplice di un'opera, egli andò elaborando un'intera dottrina, insistendo sul ruolo primordiale, a suo avviso, dell'«immaginazione sovrana», e sostenendo che il «disegno astrae» mentre il «colore [è] epico». Esprimendosi sia nei resoconti sui *salons* ufficiali (*Exposition universelle de 1855*, *Salon de 1859*), che negli scritti, piú o meno noti, relativi alla caricatura (*De l'essence du rire; quelques caricaturistes français et étrangers*), all'acquaforte (*Peintres et aquafortistes*), all'arte d'intento filosofico, a Constantin Guys (il *Pittore della vita moderna*), a Delacroix, al realismo, l'estetica di **B** si distingue soprattutto per lo studio degli effetti di colore. Criticò duramente il realismo di Courbet e il naturalismo di J. Breton, i quadri di contadini di Millet. Amò invece, oltre a Delacroix, alcuni incisori (Bresdin, Méryon) e il pittore Guys, esemplare, per **B**, della concezione pittorica della vita moderna. Piú difficile è capire il motivo dell'ostinato, silenzio su Manet, peraltro suo amico, di cui **B** loderà le acqueforti e *Lola di Valenza*, mentre nulla dirà del *Déjeuner sur l'herbe*, né dell'*Olympia*. Per l'intelligenza penetrante del gusto e la vastità delle idee, **B** come critico d'arte – attività che rimane sempre legata a quella di poeta – appare davvero la prima grande voce dell'estetica moderna, per cui «l'arte pura significa creare una magia sug-

gestiva, contenente insieme l'oggetto ed il soggetto, il mondo esterno all'artista e l'artista stesso». (*ms*).

Baudewyns (Boudewyns, Bauduins), Adriaen Frans I

(Bruxelles 1644-1711). Iscritto nel 1665 alla ghilda di Bruxelles come allievo di I. van der Stock, vi opera con Genoels e soprattutto con Van der Meulen, di cui sposa la sorella e di cui incide numerose composizioni in uno stile vigoroso (generalmente col nome di Bauduins). Tornato a Bruxelles, sembra abbandonare questa prima maniera ampia e decorativa, derivata da Huysmans e da J. d'Arthois, per dipingere piccoli e accurati paesaggi, ora nello spirito di Bruegel di Velours, ora in uno stile italianeggiante. Gli sono attribuite numerose opere, che possono vedersi in musei di Aquisgrana, Anversa, Bruxelles, Lilla, Parigi, Roma, Dresda e Budapest.
Ebbe un nipote paesaggista: **Adriaen Frans II**, nato a Bruxelles nel 1673, cui Thiéry attribuisce un *Paesaggio* ora ad Amsterdam al Rijksmuseum. (*jl*).

Baudo, Luca

(notizie dal 1491 al 1509-10). Originario di Novara, viene ricordato a Genova a partire dal 1491, ma non si possiedono indicazioni sulla sua formazione, né sull'attività precedente. La prima opera nota, il *Presepe* firmato e datato 1493 (Genova, palazzo Bianco), rivela un artista di cultura lombarda di radice foppesca. I dipinti successivi, dalla *Presentazione al tempio* (Le Mans), al *Sant'Agostino tra i SS. Monica e Ambrogio* (1497: Genova, San Teodoro), all'*Adorazione del Bambino* (1499: Savona, PC), alla *Natività* (1501: Milano, MPP), di recente posta in relazione con le due tavole raffiguranti i SS. *Eligio e Ampelio* (Albenga, Museo diocesano) attribuite al **B**, al *Trittico di san Bartolomeo* (1503: Pontedassio (Imperia), Parrocchiale), mostrano l'avvicinarsi del pittore a una maggiore ricerca sulla spazialità, cui non sono talvolta estranei suggerimenti fiamminghi, forse mediati dal Brea. (*agc*).

Baudoin, Pierre-Antoine

(Parigi 1723-69). Fu allievo di François Boucher (*Scene della vita della Vergine*, 1767: coll. priv.) e ne sposò la figlia. Eseguí soprattutto guazzi e disegni rappresentanti scene fa-

miliari e galanti (la *Sposa indiscreta*: Parigi, MAD), resi popolari dalle incisioni, dovute in particolare a Simonet, Choffard e Moreau il Giovane. Le sue composizioni sono trattate in stile aneddotico (l'*Amore frivolo*: Parigi, Museo CognacqJay), che scompare soltanto nei soggetti storici, piú elaborati (*Frine accusata d'empietà*, 1763, lavoro per l'ammissione all'Académie: Parigi, Louvre). Le opere presenti nella sua bottega vennero vendute, come di consueto, dopo la sua morte, ma la ricca coll. di quadri, disegni, stampe e oggetti d'arte che egli aveva raccolto fu messa all'asta solo nel marzo 1786.
Attraverso il catalogo di questa vendita emerge il gusto tipico di un collezionista della metà del sec. XVIII: vi si trovano da un lato i grandi maestri italiani, rappresentati soprattutto dai disegni (Michelangelo, Raffaello, i bolognesi del XVII sec.), dall'altra una scelta di quadri italiani e spagnoli, piuttosto originale (Ribera, Murillo, Luca Giordano, Mattia Petri, Solimena), fiamminghi (Jordaens, Bloemaert), francesi (Stella, Bourdon, Le Sueur, Galloche, Subleyras, Restout, Lagrenée). Grazie ai suoi legami personali con l'artista, **B** possedette pure un certo numero di disegni di Boucher. (*cc* + *ad*).

Baudouin

(Silvain Raphaél, conte di) (Parigi 1715-97). Ufficiale nelle guardie francesi, il conte di **B** era egli stesso incisore: *Esercitazione della fanteria francese ordinata dal re il 6 maggio 1755*, infolio apparso nel 1757. Frequentatore abituale dei salotti letterari di Parigi, possedeva una delle collezioni piú celebri della città. Nel 1784 Caterina di Russia acquistò dal conte di **B** i suoi 115 quadri (di cui egli serbava la copia) per la somma di cinquantamila rubli. Il complesso passò poi all'Ermitage di Leningrado.
Tranne un bell'*Autoritratto* di G. M. Crespi e un *Mattino sul porto* di Claude Lorrain, la coll. era dominata dalle scuole nordiche. Giustamente celebri erano i Rembrandt (Ritratto di *J. Decker*, *Donna dinanzi allo specchio*, *Donna che si prova gli orecchini*, *Pallade*: quest'ultima entrata poi nella coll. Gulbenkian a Lisbona); sei Van Dyck (*Ritratto di Jan Bruegel de Velours*), quattro Van Ostade, opere di Teniers, Wouwerman, G. Dou, Brouwer, Rubens (sei quadri, in particolare il *Ritratto di giovane uomo*), Ruisdael (*Strada con mendican-*

te), Jordaens completavano il panorama della pittura nel XVII sec. nelle Fiandre e nei Paesi Bassi. (*ad*).

Baudry, Paul

(La Roche-sur-Yon 1828 - Parigi 1886). Prix de Rome nel 1850, per tutta la vita dipinse di preferenza nudi femminili, ninfe e dee (*Toeletta di Venere*, 1858: Bordeaux, MBA). Malgrado il vivo successo della sua *Charlotte Corday* (*salon* del 1861: Nantes, MBA), abbandonò i soggetti storici per i ritratti, ove primeggiò (*Ritratto di Madeleine Brohan*, 1860: Parigi, MO; *Charles Garnier*, 1868: ivi) e per i temi religiosi (*San Giovanni* Battista, 1857: Amiens, Museo di Piccardia; *Visione di sant'Uberto*, 1882: Chantilly, Museo Condé). L'ammirazione profonda per il Rinascimento italiano traspare nei suoi grandi soffitti mitologici, di grande luminosità (*Ratto di Psiche*, 1884: Chantilly, Museo Condé). Per il foyer dell'Opéra di Parigi (1864-74) compose una vasta decorazione allegorica che ricopre tre soffitti e trenta pannelli incorniciati. Vi dimostra forse eccessiva fedeltà al classicismo (i *Poeti civilizzatori*), ma anche fattura ampia e sicuro talento di colorista (le *Muse*). (*tb*).

Baugin, Lubin

(Pithiviers 1612 ca. - Parigi 1663). Pochi documenti ci dànno notizie sulla sua vita e sui suoi maestri, e pochi quadri sono stati sino ad oggi ritrovati (degli undici ordinatigli per Notre-Dame a Parigi, solo quattro sussistono). Accolto come maestro pittore in Saint-Germain-des-Près nel 1629, l'artista soggiornò in Italia, a partire dal 1636, per diversi anni. Nelle sue *Vergini col Bambino* (Parigi, Louvre; Londra, NG; Nancy; Rennes, MBA) e nelle poche grandi composizioni religiose come quelle del museo Granet di Aix-en-Provence (*Presentazione della Vergine al Tempio*, *Nascita della Vergine*), di Notre-Dame a Parigi (*Martirio di san Bartolomeo*) o della chiesa di Andrésy negli Yvelines (*Adorazione dei pastori*), è palese l'influsso della scuola di Fontainebleau; ma non meno determinante è il ricordo delle tele di Raffaello, di Barocchi, del Correggio, che poté studiare in Italia, e soprattutto quello delle opere del Parmigianino e di Guido Reni (l'imitazione di quest'ultimo gli valse il soprannome di «piccolo Guido»). Quattro nature morte firmate «Baugin» (*Dessert di cialde* e i *Cinque sensi* a Parigi (Louvre), *Natura*

morta di prugne a Rennes (MBA); *Natura morta con candela* a Roma (Gall. Spada) hanno fatto pensare a due artisti dal medesimo nome. Ma documenti d'archivio, nonché prove stilistiche – arditezza di toni cromatici, raffinatezza e preziosità nell'impaginazione – hanno dimostrato che si tratta del medesimo autore. (*pr*).

Bauhaus

Origini storiche Scuola di architettura e di «arti applicate» fondata nel 1919 a Weimar dall'architetto Walter Gropius. L'insegnamento poggiava sull'applicazione, teorica e pratica, della sintesi tra arti plastiche, artigianato e industria. Gropius si considerava il successore di Ruskin e Morris, nonché di Van de Velde e del laboratorio monacense del Werkbund. Dalla metà del XIX sec., numerosi movimenti spinti dall'estetica sociale di Ruskin e di William Morris avevano cercato di reagire sia all'industrializzazione sia all'accademismo vittoriano, creando laboratori, o meglio corporazioni, di spirito romantico-medievale, con lo scopo di rigenerare l'arte mediante l'artigianato e di produrre oggetti belli per tutta la popolazione. Ma, orientandosi esclusivamente verso la decorazione e rifiutando la macchina, questi gruppi (i principali furono la Century Guild di Mackmurdo e Crane, 1882, e l'Arts and Crafts Exhibition Society di Morris, 1888) scomparvero, presto assorbiti dall'Art Nouveau. Già nel 1890, Henry van de Velde scorgeva nell'ingegnere l'architetto del futuro e, dieci anni piú tardi, Adolf Loos, in un opuscolo intitolato *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e delitto), patrocinava una poetica del funzionalismo quale verrà adottata negli Stati Uniti da Sullivan e da Wright. Il primo tentativo di risolvere il conflitto tra la tecnica industriale e la cultura artigianale di Morris venne compiuto da Muthesius, creatore del Deutscher Werkbund (Unione tedesca del lavoro) nel 1907 a Monaco. Tuttavia l'atteggiamento ancora individualistico ed esclusivo dei membri dell'Unione comportò il fallimento dell'esperienza. Nel 1914 Henry van de Velde, direttore del Museo delle arti decorative e dell'Accademia di Weimar, costretto a lasciare il suo posto, raccomandò all'arciduca un giovane insegnante del Werkbund, Gropius, che si era fatto notare sin dal 1910 per l'audace costruzione di edifici dalle forme rigorosamente funzionali: le officine Fagus di Alfeld.

Programma Entrato in carica nel 1919, Gropius fuse subito le due istituzioni in una, dandole nome Staatliches Bauhaus (Casa statale delle costruzioni) e redasse un manifesto che poneva i principî di un'arte della civiltà industriale: «Lo sbocco di ogni attività plastica è l'architettura. Le arti avevano in altri tempi, come compito supremo, l'abbellimento dell'edificio; e, oggi, vivono in un individualismo presuntuoso da cui potrà liberarle soltanto una collaborazione stretta e cosciente di tutti i lavoratori. Architetti, pittori, scultori dovranno reimparare a conoscere e a comprendere l'arte multipla del costruire nel suo insieme e nei suoi elementi... Architetti, scultori, pittori, tutti dovremo tornare all'artigianato... Non esiste differenza essenziale tra artista e artigiano. L'artista è un artigiano superiore... Creiamo dunque una nuova corporazione di artigiani senza la distinzione di classe che erige un muro d'orgoglio tra artisti e artigiani. Impariamo a volere, a inventare, a creare insieme il nuovo edificio del futuro, che sarà un tutto entro una forma unica: architettura *e* scultura *e* pittura, costruzione eretta un giorno da milioni di mani di artigiani come simbolo cristallino d'una nuova fede». Da tale credo emerge che, pur rimanendo sempre centrale, il problema dell'unità delle arti veniva ora considerato con una consapevolezza piú realistica dei bisogni della società e una piú risoluta certezza del possibile valore estetico del prodotto industriale di massa. In altri termini, si trattava di integrare l'arte alla vita, di superare le contraddizioni che la contrappongono alla scienza non piú respingendo il mondo della macchina, ma utilizzando i mezzi che esso ci offre: la macchina sensibilizzata consentiva di sfuggire al formalismo attraverso il concetto di funzione. Donde l'importanza del lavoro di gruppo in un'attività artistica che integri l'artigianato a livello creativo e l'industria a livello produttivo. Tutte le arti emanano dall'architettura, ma a loro volta sono gli elementi di quella struttura finale che è l'edificio. Inoltre Gropius insiste sulla formazione artigianale degli allievi, che devono acquistare familiarità con tutti i materiali, iniziarsi ai linguaggi di tutte le forme ed essere padroni di tutte le leggi compositive. Cosí pure, non vi saranno piú professori veri e propri, ma una comunità di «maestri» e di «discepoli» uniti in uno spirito di collaborazione piú che d'insegnamento. Il programma, fissato partendo dalle teorie del colore e delle for-

me di Adolf Hölzel, comprendeva anzitutto un corso elementare (Vorlehre), organizzato e impartito prima da Itten, poi da Klee. Consisteva in un affrancamento dell'allievo da tutte le viete convenzioni artistiche attraverso la sperimentazione individuale di forme e materiali grezzi, di colori elementari, della composizione, del disegno geometrico, in breve del vocabolario di base, assai ampliato, dei vari linguaggi creativi. Il corso si divideva poi in due rami paralleli: l'uno era dedicato ai materiali e alla loro elaborazione, e di conseguenza al mestiere (e in particolare all'uso della macchina come utensile), nonché al lavoro di gruppo (Werklehre); l'altro era dedicato allo studio teorico avanzato della forma, del disegno e dei colori (Formlehre). Dopo tre anni di studio l'allievo diveniva apprendista esattamente come nelle corporazioni medievali, e ciò gli consentiva sia di esercitare liberamente uno degli «artigianati» cui era stato iniziato, sia di presentarsi all'esame di «apprendista del **B**» (*Bauhausgesellenprüfung*), e di accedere all'ultimo ciclo, lo studio della costruzione (*Baulehre*), caratterizzato da un lavoro in comune con i maestri in cantiere e in laboratorio. Tale ultima fase veniva completata da una formazione ingegneristica. Prima grande scuola di tecnologia moderna, il **B** non intese creare uno stile; ma, come dichiarò Gropius a Darmstadt nel 1959, «il fondamento del **B** è un processo di sviluppo indipendente, non la creazione di un nuovo stile. Esso segue un'idea organica che può trasformarsi per corrispondere ai fattori mutevoli della vita, ma non si riallaccia né a un'epoca, né a una città, e neppure a una nazione. Per questo esso è radicato non soltanto in Europa, ma nelle due Americhe, in Australia e in Giappone».

La pittura del Bauhaus La situazione dei pittori non era diversa da quella degli altri maestri: essi erano anzitutto artigiani che, come affermava il manifesto, potevano beneficiare, a un certo momento, di un involontario stato di grazia che dava al lavoro delle loro mani le forme dell'arte. Di fatto, è certo che i pittori prodigiosi di cui Gropius seppe circondarsi non ne avrebbero accettato l'invito se non fossero stati persuasi dell'importanza dell'artigianato. Tra i piú rilevanti notiamo Johannes Itten, che restò al **B** dal 1919 al 1923 ed era responsabile del corso preliminare, mentre Lyonel Feininger insegnò pittura e teorie della forma dal 1919 al 1933, Gerhad Marcks ceramica (1919-24), Paul Klee ve-

trate e tessuti (1920-29), Oskar Schlemmer scultura (1921-29), Wassily Kandinsky affresco (1922-33), László Moholy-Nagy lavorazione dei metalli e dei materiali sintetici, nonché fotografia (1923-28), Georg Muche arazzo (1921-27). All'inizio, il dipartimento di pittura del **B** proseguí e sviluppò il movimento di Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro), e lo stesso fecero, in funzione del Werkbund, l'architettura e le arti applicate. Vi si ritrovavano infatti i pittori della mostra di Der Sturm nel 1913, Klee, Kandinsky, Feininger, Muche. Ma quest'eredità si modificò rapidamente per influsso del costruttivismo russo introdotto da Moholy-Nagy e da Albers. L'insegnamento della forma in quanto tale e in quanto struttura plastica era fondamentale.

Klee e Kandinsky Si aveva allora, in merito a tale insegnamento, una disputa tra i membri, che prese corpo in due opere comparse nella serie di pubblicazioni del **B**: gli *Schizzi pedagogici* di Klee (1925) e *Punto*, *linea*, *superficie* di Kandinsky (1926). Klee insiste sulla nozione di elaborazione propria dell'arte; per lui il problema non era tanto conoscere il grado di concretezza o di astrazione della realtà visibile, quanto di *osservare* una natura dinamica nel suo sviluppo organico. L'arte è una «trasformazione», una metafora plastica della natura. «Essa non ha rapporto col visibile, – notava nel 1920 nella sua *Schöpferische Konfession* – essa rende visibile». Donde un insegnamento fondato sul punto, che, messo in moto, faceva apparire la «linea attiva», essa stessa mobile e rivelatrice della «superficie attiva», i cui effetti si combinavano in uno spazio che Klee denominava «zona mediale». L'impiego stesso di tali termini dimostra se non l'influsso di Kandinsky almeno la concomitanza originaria delle loro problematiche. Per Kandinsky, il concetto di compiutezza, di composizione, di armonia prevalevano su quello del divenire della forma. Egli preferiva per le sue opere la qualifica di «concrete» anziché «astratte», come d'altronde Klee, i cui corsi, nello spirito, si accostavano ai suoi. Di fatto Kandinsky stabiliva uno stretto parallelismo tra teoria e pratica, ma l'analisi avveniva sempre entro la prospettiva della forma compiuta, cui egli conferiva un valore oggettivo e impersonale sostituendo all'«esigenza interiore» dell'artista una «necessità intellettuale», fedele ad una sorta di esistenza prestabilita dell'opera. Si avevano cosí tre gradi nell'elaborazione del «disegno analitico». In primo luogo

l'elemento in quanto tale nelle sue relazioni con gli altri elementi; poi la loro strutturazione sommaria e l'evidenziazione delle articolazioni, o «tensioni», della costruzione mediante segni spessi o mediante il colore; infine, eliminando uno dopo l'altro gli elementi secondari, venivano conservati unicamente i focolai energetici e le tensioni. In una fase terminale, il complesso del disegno veniva ulteriormente semplificato per giungere alla massima sobrietà e nel contempo al cuore della densità espressiva, dove il segno diventa simbolo. Lo scambio d'influssi tra il **B** e i pittori fu considerevole. Feininger, per esempio, proveniente dal cubismo e impegnato nei problemi delle relazioni spaziali, apporterà nel **B** una tecnica razionalista del disegno d'architettura. Cosí pure Schlemmer, formatosi come scultore e appassionato di teatro sperimentale, creerà una figura umana rigida, un manichino di concezione monumentale, integrandola in un'architettura vigorosa, ideale. O ancora Moholy-Nagy, sin dal 1922, riduce un costruttivismo lirico al piú rigoroso equilibrio geometrico. Infine è certo che, nei suoi acquerelli «musicali», Klee è debitore della pittura di Hirschfeld-Mack, mentre l'insegnamento dell'arazzo lo sensibilizzò alla tessitura della tela. Si assiste peraltro, sin dagli anni '20, a una convergenza dei movimenti costruttivisti verso il **B**. In particolare doveva instaurarsi uno scambio di idee estremamente fecondo tra il suprematismo di Malevič, di Gabo e di El Lisickij, fondatore a Mosca di un'istituzione simile al **B**, il Proun. Ancor piú stretti furono i contatti con la rivista «De Stijl», con pubblicazioni reciproche e con la creazione a Weimar nel 1922 di un effimero gruppo De Stijl. Per la sua lotta contro l'accademismo, e per la sua didattica risolutamente d'avanguardia, il **B** si fece molti nemici. Una mostra nel 1923, peraltro salutata entusiasticamente dalla critica, esasperò l'opposizione, che associava la scuola a un focolaio di bolscevismo, col pretesto che era nata sotto un governo socialista. La pressione del Parlamento della Turingia su Gropius divenne presto intollerabile. Il 1° aprile 1925 il **B** di Weimar chiuse i battenti.

Dessau In autunno, il municipio di Dessau accoglieva il **B**, e Gropius poté liberamente edificare un nuovo edificio. L'insegnamento venne leggermente riveduto alla luce delle esperienze di Weimar. Alcuni docenti lasciarono il **B**, altri, antichi allievi, accettarono la cattedra: Josef Albers, Breuer,

Joost Schmidt. Gropius diede le dimissioni nel 1928, per dedicarsi interamente all'architettura. Gli successe Hannes Meyer, ma fu costretto a rinunciare in capo a due anni in seguito a conflitti col comune. Prese allora la direzione della scuola Mies van der Rohe, fino alla sua destituzione da parte del governo nazionalsocialista della Sassonia nel 1932. Per alcuni mesi il **B** si trasferí a Berlino, ma nel 1933 venne definitivamente chiuso dalle autorità naziste. L'edificio di Dessau divenne una scuola di gerarchi nazisti. Malgrado questo crollo, il **B** toccò l'apogeo della sua influenza dopo il 1933. Infatti, l'esilio di un gran numero di maestri e di allievi doveva diffonderne notevolmente le idee, tanto che l'attuale didattica artistica e architettonica è ancora assai largamente tributaria del suo esempio e delle sue esperienze. Gli Stati Uniti sono stati i primi ad approfittarne; vi si rifugiarono Gropius, Feininger, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy, e quest'ultimo fondò a Chicago nel 1937 il New Bauhaus, che diresse fino alla sua morte nel 1946. Certo, le posizioni originali di Gropius erano ancora impregnate d'idealismo romantico e in quanto tali furono – e sono tuttora – contestate; ma egli è stato il solo, con il prezioso aiuto di un gruppo di collaboratori senza pari, ad aver realizzato un'impresa la cui eccezionale ricchezza creativa non ha precedenti se non nelle botteghe del Rinascimento. A Berlino Ovest, il Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, progettato da Walter Gropius, si è dato il compito di conservare e diffondere i lavori del **B** e dei movimenti ad esso apparentati. (*cg*).

Baumeister, Willi

(Stoccarda 1889-1955). Pioniere nel suo paese dell'astrattismo d'ispirazione francese, a partire dal 1909 fu allievo di Adolf all'accademia di belle arti di Stoccarda. Due viaggi a Parigi (1912, 1914) gli rivelarono Toulouse-Lautrec, Gauguin, poi gli impressionisti e Cézanne, cui farà costante riferimento. Dal 1919 compare la serie dei *Mauerbilder* (quadri-parete), pitture architettoniche, costruttiviste, vicine al neoplasticismo del gruppo De Stijl (*Mauerbild mit Metallen*, 1923: Düsseldorf, KNW). L'astrattismo geometrico, che **B** da allora praticò, resta legato a una definizione cubista dello spazio che considera il dinamismo dei piani l'espressione del principio fondamentale dell'universo. A partire dal 1922, l'artista entrò in contatto con Léger e Le Corbusier, poi col

gruppo Abstraction-Création, e realizzò le sue serie di *Pittori*, *Macchine*, *Atleti* (*Giocatore di tennis*, 1935: Essen, Museum Folkwang). Professore all'istituto di belle arti di Francoforte nel 1928, condannato nel 1933 come «artista degenerato», da allora proseguí una ricerca solitaria, nella quale la figura umana assume una dimensione magica sotto forma di ideogramma (*Ideogramma colorato I*, 1938: Wuppertal, coll. Rasch). **B** è rappresentato in musei di Colonia, Düsseldorf, Krefeld, Amburgo, Essen, Hannover, Monaco (*Eidos V*, 1939: SG), Parigi (*Giorno felice*, 1947: MNAM) e principalmente a Stoccarda, ove una parte importante della sua opera resta nella collezione della vedova. (*bz*).

Baume-Latrone (La)

Grotta situata a quaranta chilometri a nord di Nîmes, nel Gard, contenente opere parietali rivelate nel 1941 dall'abate Glory. Le figure, tracciate con le dita impastate d'argilla, presentano un'esecuzione originale e unica. La composizione principale rappresenta sette proboscidati, con la proboscide ondeggiante e le zanne viste in prospettiva frontale, con al centro un animale dalle zanne possenti e dalla lunga coda, di difficile identificazione. Impronte di mani in positivo, qualche figura a tracciato lineare e numerosi meandri completano la composizione. (*yt*).

Baumgartner, Johann Wolfgang

(Kufstein (Tirolo) 1712 - Augsburg 1761). Il vocabolario ornamentale *rocaille*, mescolandosi con ricca fantasia a tutte le specie figurative, e il gusto innato per le combinazioni eleganti di curve e controcurve, dominano l'intera opera di **B**. Nell'affresco della chiesa di Bergen presso Neuburg, in Baviera, rappresentante l'*Invenzione della Croce* (1756-59), l'impianto delle tre croci che reggono la composizione si contrappone alle figure disposte secondo un partito curvilineo. Il colore acido e squillante, che passa sottilmente attraverso molte tonalità su uno stesso drappeggio, e il preziosismo degli atteggiamenti caratterizzano la sua serie di bozzetti a soggetto religioso destinati all'incisione (Karlsruhe; Stoccarda, SG; Salisburgo, coll. Rossacher). In musei di Karlsruhe, Stoccarda e Augsburg si conservano schizzi dell'artista dedicati a scene della vita di santi. (*jhm*).

Baur, Johann Wilhelm

(Strasburgo 1600 ca. - Vienna 1640). Dopo aver studiato nella bottega di Brentel a Strasburgo, viaggiò in Italia dal 1631 al 1637, lavorando prima a Napoli, poi, dal 1634, a Roma; come disegnatore e incisore, il suo stile si avvicina all'arte di Callot. Realizzò una serie di incisioni per il *De Bello Belgico* di Strada, comparso a Roma nel 1640. Nel 1637 Ferdinando III, che ne apprezzava le miniature su pergamena, lo chiamò a Vienna nominandolo pittore di corte. Qui eseguí la sua serie di illustrazioni (151 incisioni) per le *Metamorfosi* di Ovidio. (*ga*).

Baviera

Epoca gotica Le uniche testimonianze che possediamo sugl'inizi della pittura gotica in **B** sono affreschi (Lerchenfeld, 1270 ca.; Ratisbona, convento dei domenicani, 1331) e numerose miniature provenienti dagli *scriptoria* piú attivi (Ratisbona, Tegernsee, Benediktbeuern, Polling).
Si possono datare al 1390 ca. due dipinti conservati nella chiesa degli agostiniani a Monaco: la *Crocifissione* e la *Resurrezione di Santa Drusiana*, che vengono generalmente avvicinati alla pittura della Boemia meridionale (Wittingau-Trebon) ma che, per la loro animazione e sentimentalismo, potrebbero anche essere bavaresi. Dopo il 1400 le testimonianze superstiti si moltiplicano. La *Pala di Pahl* (1407 ca.: Monaco, NM), un tempo accostata alle scuole di Salisburgo e di Augsburg, secondo alcune ipotesi sarebbe stata eseguita a Monaco, ove in quest'epoca sarebbero esistite numerose botteghe: quella, in particolare, del Maestro della Salita al Calvario di Worcester (cosí designato in base a un dipinto eseguito nel 1410 ca., ora a Chicago, Art Inst.), cui si attribuisce inoltre una *Crocifissione* a Benediktbeuern (dopo il 1430: Monaco, AP); il suo stile, che in un primo tempo manifesta influssi francesi, assume in seguito un carattere tormentato piú bavarese. L'arte del Maestro della Crocifissione della cattedrale di Monaco (Gabriel Angler?), suo allievo, della stessa generazione di Witz e di Multscher, rivela piuttosto affinità con la coeva pittura veronese. Lo stesso può dirsi dei Maestro della Pala di Polling (1439-50). Le sue rappresentazioni di animali rammentano Pisanello, i suoi paesaggi (tranne la *Veduta dell'Ammersee* a Polling) potreb-

bero essere impressioni di un viaggio in Italia (Kremsmünster; Monaco, AP). Si devono inoltre citare il Maestro della Tabula Magna a Monaco, nonché l'installazione di botteghe a Mühldorf (Maestro della Crocifissione di Törwang), a Wasserburg (Maestro della Crocifissione di san Leonardo, la cui maniera deriva da quella del pittore di Polling e da quella di C. Laib), e a Mörlbach, ove si avvertono influenze olandesi.
Tra il 1450 e il 1500 tre personalità incisive rappresentano la pittura a Monaco: G. Malesskircher, J. Pollack e Niklas Horverk (detto Schlesitzer). Quest'ultimo, che come Pollack proveniva da est, ne subí l'influenza e soggiornò forse nei Paesi Bassi. Nei polittici di Polling (1508) e di Freising si ispirò alle incisioni di Schongauer e di Dürer.
A Ratisbona spiccano tre botteghe, i cui caratteri si riallacciano tanto alla scuola di Vienna (periodo precedente il 1440), quanto al Maestro di Flémalle.
A Passau operarono senza dubbio sia il pittore che eseguí il Polittico *del Monastero di Laufen* (1467), tributario del Maestro di Flémalle e di Jacques Daret, sia il Maestro del Giudizio universale di San Floriano, cui si attribuiscono pure un *Monte degli Ulivi* (Passau) e una *Crocifissione* (Vienna, KM), non senza parentela con Frueauf il Vecchio, che ne fu forse allievo.
Ultima personalità artistica fu Mair von Landshut, di cui restano 22 incisioni su rame e tre su tavola. Collaborò all'inizio con Pollack all'esecuzione della pala della chiesa di San Pietro a Monaco, poi si stabilí a Landshut. Il suo polittico della cattedrale di Freising lo rivela un continuatore di Holbein il Vecchio, e il suo *Ecce homo*, anch'esso ispirato a Holbein (1502: Trento, Museo), lascia supporre un viaggio in Italia. Le sue opere tarde influenzarono Altdorfer e preannunciano la scuola del Danubio. All'inizio del XVI sec., l'attività artistica in **B** è dominata dal mecenatismo di Massimiliano I. (*wb*).
XVIII secolo Massimiliano II Emanuele di **B** (1679-1726) entrò in possesso dell'elettorato nel 1714, dopo la guerra di successione di Spagna. Il suo incarico di governatore dei Paesi Bassi gli aveva consentito di acquistare un insieme di dipinti olandesi e fiamminghi che costituisce il nucleo delle raccolte bavaresi; il suo soggiorno in Francia l'aveva messo in contatto col ritrattista J. Vivien, che lavorò per lui a Pa-

rigi e che si recò due volte a Monaco (1715-17 e 1719). Georg Desmarées, divenuto pittore di corte nel 1730, rispose alla richiesta di ritratti in quello stile aristocratico internazionale allora di moda, derivante dalla Francia. Edlinger, che cominciò seguendo l'esempio di questo artista, verso la fine del secolo si evolvette verso uno stile piú personale e meno superficiale. Peter Jacob Horemans, di Anversa, e Johann Jacob Dorner praticano la pittura di genere e il ritratto. Beich eseguí paesaggi e battaglie per decorare i castelli; per le «vedute» di Nymphenburg e della Residenza di Monaco si ricorse a Bellotto.

L'arte del ritratto fiorí alla corte di Monaco; ma fu nella pittura di storia, religiosa o profana, e piú particolarmente nell'affresco decorativo, che la **B** forní le sue creazioni piú numerose. Tale pittura, profondamente legata alla Controriforma, ebbe come fulcro Monaco, da cui dipesero Augsburg e talune scuole locali. I suoi maestri piú noti andarono ad operare in Franconia, nella regione renana, in Svizzera, in Boemia e nella Slesia.

A Monaco, all'inizio del secolo, l'introduzione dell'arte italiana si accompagna al rapido sviluppo della pittura locale, che diviene pienamente autonoma. Hans Georg Asam aveva aperto la strada con i suoi affreschi, tratti da modelli italiani, per le grandi abbazie di Benediktbeuern e di Tegernsee. Suo figlio Cosmas Damian, che aveva assimilato le lezioni di Pozzo a Roma, trovò soluzioni nuove al problema della resa dello spazio nei soffitti (abbazia di Weingarten) e alla fine del secondo decennio soppiantò Amigoni, che utilizzava una tonalità chiara e sapeva già padroneggiare grandi superfici senza l'ausilio di architetture in prospettive illusionistiche. Zimmermann proseguí a Monaco lo stile di Asam, ripreso ad Augsburg da Günther e in ambito renano da Thomas Scheffier. Tra gli allievi di Asam, Johann Zick fu tra i piú dotati. Winck segnò la transizione dal rococò al neoclassicismo nella seconda metà del secolo. L'arte decorativa s'impose mediante l'adozione di elementi ornamentali *rocaille* sia nell'incisione sia nell'affresco religioso. La prima accademia, creata nel 1710, ottenne un privilegio imperiale nel 1755. Bergmüller vi esercitò enorme influsso col suo insegnamento; tra i suoi allievi vi furono Holzer, Günther, Götz, Baumgartner, Scheffler e Joseph Mages. I brillanti schizzi preparatori per le loro decorazioni contri-

buirono a diffondere la fama di questa scuola. Alcuni di questi pittori, nonché i membri della famiglia Kilian e Johann Esaias Nilson, eseguirono numerose incisioni caratterizzate dal sovraccarico di curve e sinuosità rococò. Johann Elias Ridingger illustrò libri di caccia e di equitazione.
Il gusto per il colore, il decorativismo che spinge a ricoprire di pitture le pareti e soprattutto i soffitti di palazzi e chiese, si trasmisero anche alle facciate (Holzer). L'eredità barocca si fece sentire a lungo: il pathos, l'intensità del sentimento religioso spinto fino al misticismo, l'importanza del programma iconografico e del suo simbolismo, lo spazio visionario si unirono al piacere di dar libero corso a un'immaginazione tinta talvolta di fantastico. L'orrore insistente delle scene di martirio e l'assenza di unità di tempo nelle singole rappresentazioni, divennero tratti caratteristici dell'arte bavarese. L'evoluzione verso il rococò determinò alcuni mutamenti: la pittura respinse gli stucchi, la decorazione del soffitto s'integrò entro lo spazio architettonico, la cui composizione, liberata dalle architetture fittizie, poté organizzarsi con maggiore libertà, in funzione del colore.
Nel XIX sec. il ruolo di Monaco divenne preponderante, e la città fu al centro dell'attività artistica bavarese. (*jhm*).

Baviera, principi di

Numerosi principi della casa dei Wittelsbach, illuminati cultori d'arte, contribuirono alla formazione di una raccolta di dipinti che costituisce oggi una parte essenziale della pinacoteca di Monaco. Il duca **Guglielmo** (1493-1550), succeduto al padre Alberto IV il Saggio nel 1508, dovette fronteggiare l'avanzare della Riforma, ma ciò non gl'impedí di esercitare un attivo mecenatismo. Tra gli artisti bavaresi, svevi e franconi che operarono per lui, vanno citati coloro che presero parte alla decorazione della sua casa di campagna a Monaco: Altdorfer, Beham, Breu il Vecchio, Burgkmair, Feselen, Refinger, A. e H. Schöpfer. Vennero ripartite tra questi pittori le composizioni del ciclo delle grandi battaglie dell'antichità (la piú famosa è quella di Altdorfer, *La battaglia di Alessandro a Isso*, 1529), e quelle del ciclo delle donne celebri dell'antichità e della Bibbia (Breu, *Storia di Lucrezia*; Burgkmair, *Ester dinanzi ad Assuero*: Monaco, AP). La collezione si accrebbe in particolare sotto il regno del duca **Massimiliano** (1597-1651), che fu il primo principe elet-

tore di **B** e cui Monaco deve il possesso di opere fondamentali di Dürer (i *Quattro Apostoli*), e sotto il regno di Massimiliano Ernanuele (1679-1726), che acquistò 105 quadri. Per ospitare la sua collezione (12 Rubens, 20 Van Dyck, diversi Bruegel, il *Ritratto di Carlo V* di Tiziano), il duca Massimiliano fece predisporre nuovi locali di esposizione nel suo castello di Schleissheim. L'elettore palatino Carlo Teodoro, che regnò in Baviera dopo l'estinzione del ramo diretto dei Wittelsbach (1778-99), fece costruire nel 1780 a Monaco, nei giardini della Residenza, una galleria di concezione già assai moderna, che doveva essere aperta al pubblico. Il primo re di Baviera, **Massimiliano IV Giuseppe**, del ramo Palatinat-Deux-Ponts (1799-1825), fece trasferire a Monaco le gallerie di Mannheim e di Düsseldorf, che erano già state costituite dall'elettore palatino **Giovanni Guglielmo** (1960-1716), le cui collezioni comprendevano, oltre ad opere olandesi e fiamminghe (40 Rubens, tra cui le sei *Scene della Passione;* 17 Van Dyck), dipinti italiani acquisiti grazie a sua moglie, Maria Luisa de' Medici (Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani*; Tiziano, *Vergine*, *Bambino e san Giovanni*). Le raccolte continuarono ad arricchirsi, soprattutto sotto il regno di **Luigi I** (1825-48), che, aderendo alle idee romantiche, s'interessò delle opere degli antichi maestri tedeschi (Dürer, *Autoritratto*) e acquistò la bella coll. Boisserée, cui si aggiunsero primitivi italiani e due opere di Raffaello: *Vergine della tenda*, e la *Vergine Tempi*. A tale principe si deve la costruzione della pinacoteca. (*acs* + *gb*).

al-Bāwīṭ

Monastero non lontano da Deirūt nel Medio Egitto, fondato nel IV sec. da Apa Apollo. Assai fiorente dal V sec. in poi, fu abbandonato solo nel XII sec. Non soltanto due chiese, ma anche un gran numero di cappelle votive sono decorate con pitture, generalmente a tempera. Ad eccezione della figura di un angelo e di due scene dell'*Ascensione di Cristo*, attualmente al museo copto del Cairo, tali pitture ci sono note unicamente da fotografie e rilievi eseguiti dagli scavatori. I soggetti sono tratti dal Vecchio Testamento (*Ciclo di Davide*, nella chiesa sud), dal Nuovo Testamento (*Cristo e gli Apostoli*, nel sacrario della chiesa sud; *Cristo*, *la Vergine e il Bambino*, nella chiesa nord; *Battesimo di Cristo*, in una delle cappelle), dalla storia della Chiesa (*San Giorgio*, nella chie-

sa nord; *Santi o Santi cavalieri*, nelle cappelle); le decorazioni sono svariate e tratte dal repetorio greco-romano o talvolta musulmano, sia geometrico sia animale. Le pitture piú antiche non sembrano precedenti al VI sec.; la maggior parte dovrebbe appartenere all'VIII sec. Occorre aggiungervi anche un'icona rappresentante il *Cristo che protegge il monaco Mena* (Parigi, Louvre), databile forse al VII sec. (*pdb*).

Bayer, Herbert

(Haag (Alta Austria) 1900 - Santa Barbara Cal. 1985). Formatosi prima a Linz, studiò dal 1921 al 1923 al Bauhaus di Weimar, ove fu allievo di Kandinsky. Dal 1925 al 1928 insegnò tipografia e arte del manifesto al Bauhaus di Dessau. Emigrò negli Stati Uniti nel 1938 stabilendosi ad Aspen (Colorado). È anzitutto pittore: e la pittura è per lui il legame tra i vari mezzi espressivi che impiega. Astrattismo geometrico, surrealismo, arte dei segni e dei simboli caratterizzano a seconda dei casi i suoi dipinti, realizzati minuziosamente. In particolare, **B** ha eseguito decorazioni murali e graffiti per l'università Harvard (1950) e per l'auditorium dell'Istituto di scienze umane di Aspen (1953). Ha pure allestito varie mostre, ed è autore di *collages* e di fotomontaggi. Gli sono state dedicate numerose esposizioni in Europa e in America. È rappresentato nella galleria del XX secolo a Vienna (ÖG), all'Art Center di Oklahoma City, a New York (MOMA e Guggenheim Museum). (*jmu*).

Bayeu y Subias, Francisco

(Saragozza 1734 - Madrid 1795). Subí l'influsso di Luca Giordano e di Corrado Giaquinto attraverso l'esempio dei suoi primi maestri, José Luzán e Antonio González Velázquez. Laureato presso l'accademia reale di belle arti nel 1758, dipinse nel corso degli anni successivi per chiese e conventi di Saragozza. Chiamato da Mengs a Madrid, partecipò alla decorazione del palazzo reale; la *Resa di Granada* serba le calde tonalità del barocco, ma la *Caduta dei giganti* attinge ispirazione dalla scultura greca e dalle opere di Michelangelo e di Raffaello. Nel 1766 dipinse il coro del convento madrileno della Encarnación (*La Vergine e Cristo appaiono a sant'Agostino*). Nominato pittore di corte nel 1767 eseguí per il palazzo le *Allegorie*, che rivelano il suo procedere verso un ideale accademico. La decorazione del-

le residenze reali (Aranjuez, il Pardo, la Granja) si alterna ai grandi cicli religiosi (chiostro della cattedrale di Toledo, basilica del Pilar a Saragozza), che segnano il culmine della sua carriera. L'influsso italiano è ancora sensibile, malgrado l'impronta costante dell'arte di Mengs. Le concezioni estetiche di **B** e di Goya, suo cognato, si trovarono a confronto durante il concorso del 1781 per la decorazione della chiesa madrilena di San Francisco el Grande. Goya vinse, ma **B** venne nominato nel 1788 direttore dell'accademia di belle arti. Autoritario e vanesio, proseguí la decorazione delle residenze reali; questa carriera ufficiale lo allontanò dall'arte del ritratto, cui peraltro si dedicò negli ultimi anni: *Feliciana Bayeu* (Madrid, Prado), sino a poco tempo fa attribuita a Goya, e l'*Autoritratto* dell'artista (Madrid, coll. del marchese di Toca), opere di esemplare saldezza, ne rivelano la personalità di pittore, soffocata dai precetti di Mengs. Cosí pure gli schizzi dipinti per i cartoni di arazzi, eseguiti dal fratello Ramón. Nondimeno il numero e la vastità degli affreschi da lui eseguiti per gli edifici principali del XVIII sec. spagnolo ne fanno il pittore piú importante della sua generazione. (*acl*).

Il fratello **Ramón** (Saragozza 1746 - Madrid 1793) beneficiò dell'appoggio di Francisco, che lo chiamò giovanissimo a Madrid per collaborare ai suoi dipinti religiosi. Dopo aver battuto Goya nel concorso di Roma nel 1766, venne lodato da Cean come pittore «corretto»: magro elogio. Di fatto la sua personalità si rivela in un genere allora considerato minore: le scene popolari. Troppo occupato da incarichi di maggior peso, Francisco lasciò al fratello i cartoni degli arazzi della manifattura reale, dandogli solo qualche schizzo. Ramón fu con Goya, fino alla morte, il principale fornitore della manifattura di Santa Barbara, con una trentina di soggetti, di preferenza figure isolate per pannelli tra finestre (musicisti ciechi, venditori di salsicce) o gruppi di personaggi poco numerosi (bambini che giocano alla corrida).

Francisco Manuel (17?-18?), fratello dei precedenti, è stato per lungo tempo misconosciuto; la sua storia resta da scrivere. E senza dubbio il piú pittore della famiglia. Dopo studi di pittura a Saragozza si fece certosino. La sua attività si prolungò fino ai primi anni dei XIX sec. Fu autore di numerosi quadri devoti e di cicli narrativi di tipo tradizionale per le certose dell'Aragona e di Majorca. Il museo di Huesca ne

conserva numerose composizioni un po' rudi (*Vergine dei Certosini*); esse evidenziano la foga e spontaneità che, durante la sua vita, colpirono il critico d'arte Jovellanos, di cui fu amico. (*pg*).

Bayol

Nel 1927 l'abate **B** scoprí a sedici chilometri da Nîmes, nel Gard, la grotta che ne porta oggi il nome. Le figure sono tracciate a contorno lineare rosso, in uno stile che tende all'astrattismo, piú schematiche di quelle che s'incontrano nell'arte franco-cantabrica. All'ingresso è uno stambecco, piú oltre alcuni tratti bruni ricordano le forme di bovidi-cavalli e mammut. In fondo alla grotta un felino, disegnato con un unico tratto ondulato, è accompagnato da impronte positive di mani e da una testa di cavallo. Il complesso, che rivela affinità stilistiche con le grotte della Baume-Latrone e di Oulen, fa parte con esse di un gruppo mediterraneo di stile piuttosto schematico, ma vicino compositivamente all'arte franco-cantabrica. (*yt*).

Bayonne

Musée Bonnat Presenta le coll. raccolte dal pittore Léon Bonnat. Dal 1891 quest'ultimo aveva manifestato l'intenzione di offrirle alla città natale. L'edificio, appositamente realizzato dall'architetto Planckaert, venne completato nel 1901; una prima donazione costituí un museo già di una certa importanza, che alla morte dell'artista (1922) si arricchí di tutte le sue raccolte, legate alla Réunion des musées nationaux, con obbligo di depositarle a **B**. Il museo venne inaugurato nella sua forma definitiva il 29 luglio 1923. Oltre alla coll. di Bonnat (quadri di El Greco, Goya, Tiepolo, Rubens, Van Dyck, Ingres, Puvis de Chavannes, e soprattutto mirabili serie di disegni: Pollaiolo, Signorelli, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, il Parmigianino, Dürer, Rembrandt, Ingres), il museo conserva un complesso notevole di pitture del maestro stesso, nonché quadri e disegni della fine del XIX sec. (Guillaumin, Degas, Maurice Denis). (*sr*).

Bāysunqur

(Herāt 1402-33). Figlio di Shāh Rukh e nipote di Tamerlano, fu artista e protettore delle arti, disegnatore e miniatore. Fondò nel 1420 una biblioteca a Herāt, poi, alla testa di

un esercito, andò a riconquistare la città di Tabrīz in mano ai Turcomanni. Ne riportò con sé Ja'far, allievo di Mīr 'Alī Tabrīzī, calligrafo inventore della scrittura persiana chiamata *nasta'līq*, e ne fece il capo del suo laboratorio. Ja'far al-Bāysunqurī divenne il massimo maestro dell'epoca e diresse quaranta calligrafi, che copiarono manoscritti. Quest'iniziativa di **B** ebbe influenza notevole sullo sviluppo del disegno e della pittura in Persia in epoca timuride. Il principe fece eseguire, per suo uso personale, numerosi manoscritti dipinti che sono tra i capolavori della scuola di Herāt, e in particolare: *Khosrow e Shīrīn*, copiato da Ja'far nel 1421; *Antologia* e *Gulistān*, eseguiti nel 1427 da Shams al-Dīn, che insegnò calligrafia allo stesso **B**; *Kalīlah wa-Dimnah*, nel 1430; numerosi *Shāh Nāmeh*, uno dei quali particolarmente celebre, di mano di Ja'far. (*so*).

Bazaine, Jean

(Parigi 1904-2001). Laureato in lettere, entrò nell'Ecole des beaux-arts, seguendo il corso di Landowski per studiare scultura, dal 1924 dedicandosi interamente alla pittura. Partecipò al Salon d'automne dal 1931, e tenne la prima personale nel 1932, incoraggiato da Bonnard. Si allontanò ben presto dal naturalismo, ma mantenne il contatto con la realtà, giungendo a un'interiorizzazione delle proprie sensazioni (*Natura morta davanti a una finestra*, 1942: Parigi, coll. priv.). Durante la guerra partecipò all'organizzazione della prima mostra «d'avanguardia» durante l'occupazione. Tale mostra-manifesto doveva tenersi alla Gall. Braun nel maggio 1941, col nome, volutamente beffardo, di *Venti giovani pittori di tradizione francese*. Nello stesso anno espose alla Gall. Jeanne-Bucher e in seguito, dal 1942 al 1948, alla Gall. Louis-Carré, insieme a Lapicque (1898), Estève e Jacques Villon. Nel frattempo aveva rinsaldato il suo itinerario pittorico, sviluppando le caratteristiche di una non-figurazione che evidenziava i grandi segni essenziali della natura e le sue strutture interne in vaste composizioni ritmiche (*Vento di mare*, 1949: Parigi, MNAM; *Temporale in giardino*, 1952: Eindhoven, Van Abbemuseum; *La terra e il cielo*, 1950: Saint-Paul-de-Vence, Fond. Maeght; *Nell'albero tenebroso*, 1962: Oslo, Fond. Sonja Henie - Niels Onstad). Tale tendenza non figurativa si differenzia fondamentalmente dal principio dell'astrattismo, criticato da **B** nelle *Notes sur la*

peinture d'aujourd'hui, pubblicate a Parigi nel 1948. Ha realizzato pure importanti composizioni monumentali, che, tranne il grande mosaico nell'edificio dell'Unesco a Parigi, terminato nel 1960, e quelli del transatlantico *France* (1961) e della Maison de la radio (1963), hanno arricchito l'arte sacra contemporanea: vetrate per la chiesa di Assy (1943-47), mosaico della facciata (1951) e vetrate (1954) per la chiesa di Audincourt, ancora vetrate per la chiesa di Villeparisis, per un centro di raccolta a Noisy-le-Grand (1958) e per la chiesa di Saint-Séverin a Parigi (1965-69). Nel 1965 il MNAM gli ha dedicato una retrospettiva. Il suo lavoro piú recente a Saint-Guénolé (Finistère) ha dato a **B** i mezzi per un'organizzazione piú libera tra forme e luce (*Vento sulle pietre*, 1971; *Scogliera*, 1971: coll. priv.). Nel 1988 è stato inaugurato a Parigi un insieme di mosaici di **B** che decorano la stazione Saint-Michel del métro. (*rvg*).

Gran parte della sua attività si svolse nel campo del mosaico e della vetrata: grandi mosaici della facciata della chiesa di Audincourt (1951), del palazzo dell'Unesco a Parigi (1960),del piroscafo *France* (1961), della Maison de la Radio (1963), e, di recente, della stazione del métro Saint-Michel a Parigi (1988); vetrate per la chiesa d'Assy (1943-47), di Vifieparisis e di Saint-Séverin (1965-69), delle quali queste ultime costituiscono l'esempio piú notevole. Nel 1984, poiché i Monuments Historiques gli avevano assegnato la realizzazione delle vetrate della cattedrale di Saint-Dié, egli decise di formare un'équipe di *compagnons* (tra i quali Monassier, Le Moal, Elvire Jan, Geneviève Asse e Lucien Lautrec) che si divisero il lavoro; **B** riservò a sé sette vetrate. **B** ha anche creato per la tappezzeria, nel 1975, i *Blasons des douze mois*. La Fond. Maeght ha presentato una retrospettiva delle sue opere nel 1987. (*sr*).

Bäzäklik

Pitture murali sono state ritrovate nell'importante centro monastico buddista di **B** (oasi del Turkestan cinese o Serindia nella regione di Tūrfān). Le pareti e i soffitti dei molteplici templi scavati o costruiti (una quarantina) erano interamente dipinti; persino il pavimento era talvolta coperto di motivi decorativi. Dopo la fondazione di numerosi monasteri nel VII sec., alcuni santuari e le loro pitture (fine dell'VIII e prima metà del IX sec.) vennero consacrati al manicheismo

adottato dai Turchi Uiguri che dominavano la regione; una nuova occupazione buddista del luogo si protrasse fino alla fine del x sec. ca.
Qualità e stile delle opere sono vari. Le pitture buddiste serbano tradizioni iconografiche e formali sviluppate nelle precedenti scuole delle regioni piú occidentali della Serindia (gruppo di Kuča); ma, in corrispondenza con la trasformazione delle credenze religiose, si manifesta un'evoluzione assai netta. I temi corrispondono a forme piú tarde del buddismo: quella del Grande Veicolo (*mahāyāna*), nella quale i buddha divinizzati divengono un'entità metafisica anziché restare maestri spirituali detentori del paradiso, e oggetto della pietà dei fedeli sono i bodhisattva benevoli; e quella del tantrismo, nella quale, per influsso del śivaismo indiano, si moltiplica la rappresentazione di dèi ed esseri di aspetto terribile. Quest'evoluzione è peraltro dovuta all'importanza delle relazioni tra la regione di Tūrfān e la Cina, che si manifestarono nell'arte col predominio dell'influenza cinese. Essa si avverte nel segno, ove predominano le linee curve, nella concezione formale, nel tipo dei visi alquanto paffuti, visti spesso di tre quarti, nei dettagli architettonici e nei vari abbigliamenti. Numerose opere della prima occupazione buddista richiamano l'arte cinese contemporanea dei Tang per l'eleganza del disegno e delle posture e per l'armonia compositiva. In seguito la qualità delle opere si affievolisce. Si ripetono ininterrottamente, con le stesse composizioni simmetriche, scene di adorazione del Buddha; i visi si fanno inespressivi o di un caricaturale realismo; i drappeggi divengono convenzionali; i colori (rossi, azzurri, verdi) sono spesso in contrasto.
La principale pittura manichea (grotta 25) corrisponde a tradizioni iconografiche e stilistiche diverse: albero della vita a tre tronchi, con pesanti masse vegetali, incorniciato da personaggi con particolari acconciature ed abiti, di origine senza dubbio piú occidentale. Tra i frammenti di pitture laiche di **B** figurano belle rappresentazioni di donatori uiguri che, per la veridicità dei tipi e le vesti sontuose, sono veri e propri ritratti. Le spedizioni tedesche hanno riportato numerosi frammenti di pitture, conservate a Berlino-Dahlem (Museum für Indische Kunst). (*mba*).

Bazille, Frédéric

(Montpellier 1841 - Beaune-la-Rolande (Loiret) 1870). Proveniente da una ricca famiglia di banchieri protestanti di Montpellier, dopo il diploma di maturità intraprese studi di medicina. Ma sia le visite al museo Fabre che la scoperta dell'arte contemporanea presso il suo vicino Alfred Bruyas, collezionista in particolare di Delacroix e di Courbet, ne avevano determinato la vocazione prima ancora che uscisse dal liceo. Nel 1862 poté infine recarsi a Parigi, e pur proseguendovi con convinzione gli studi di medicina, scoprí il Louvre e si iscrisse all'Académie Gleyre. Qui si legò d'amicizia a Monet, Renoir e Sisley, contestando insieme a loro i principî accademici, entusiasmandosi per Delacroix, Courbet, Manet, Corot, Jongkind e i pittori di Barbizon. Attraverso i suoi cugini Lejosne, che ricevevano Manet e Fantin-Latour, conobbe Cézanne, con cui presto simpatizzò e che lo pose in contatto coi suoi colleghi dell'accademia svizzera, Pissarro e Guillaumin. Nel 1867 progettò un'esposizione con gli altri pittori esclusi dai *salons* ufficiali, prefigurando cosí la prima manifestazione degli impressionisti del 1874. Andò a trovare Monet a Honfleur o a Chailly, ove servì di modello per il *Déjeuner sur l'herbe* e dipinse egli stesso la sottile *Ambulance improvisée* (1864: Parigi, MO), che rappresenta Monet immobilizzato da una ferita; vi si scopre l'influsso di Manet. Piú che alla luce dei cieli umidi dell'Ile-de-France o della Normandia, fu sensibile alla dura illuminazione meridionale, che taglia i piani e colora le ombre, di cui aveva avuto la rivelazione pittorica ammirando da Bruyas nel 1854 l'*Incontro* di Courbet. Divise il suo tempo tra la preparazione di dipinti per il *salon* e Méric, proprietà di famiglia alla periferia di Montpellier, che fu cornice di numerose tele, tra cui: il *Vestito rosa* (1864: Parigi, MO), la *Riunione di famiglia* (1867-68: ivi), la *Veduta di villaggio* (1868: Montpellier), quadro a proposito del quale Berthe Morisot, vedendolo al *salon* del 1869, dove era stato accettato, scriveva: «Il gran Bazille [si tratta della sua statura: misurava m 1,88] ha fatto una cosa che mi piace molto. C'è un sacco di luce, di sole; egli cerca quanto noi abbiamo tanto spesso cercato: mettere una figura all'aperto; e questa volta mi sembra che ci sia riuscito». Operava lentamente, cercando di «restituire ad ogni cosa il suo peso e il suo volume,

e non soltanto di dipingere l'apparenza delle cose», come diceva nel 1869.
Cosí è nei suoi ritratti (*Alphonse Tissié in uniforme da corazziere*, 1869: Montpellier), nelle nature morte (la *Negra con peonie*, 1870: ivi), nei tre paesaggi di Aigues-Mortes (uno dei quali a Montpellier) e nelle composizioni, dove non soltanto si riconoscono gli stessi soggetti di Cézanne, ma anche interessi vicini a quelli di questo maestro un ventennio dopo: *Cartomante* (1867: Parigi, coll. priv.) o *Scena d'estate* (1869: Cambridge Mass., Fogg Museum).
B passava da Delacroix, di cui ammirava «pressoché tutto», a Manet, con riprese dagli Olandesi del XVII sec. e da Corot. Colorista nato (raffinatezza nell'esecuzione dell'abito in *Veduta di villaggio*), nelle ultime opere dimostrò un gusto compositivo che faceva presentire un vero e proprio temperamento classico (*Rive del Lez*, 1870: coll. priv.). Aveva solo 29 anni quando, arruolatosi volontario, rimase ucciso a Beaune-la-Rolande nel novembre 1870. (*jla*).

Baziotes, William

(Pittsburgh Penn. 1912 - New York 1963). La sua carriera mostra quale fosse la tendenza prevalente della scuola di New York: integrare l'aspetto pratico, organizzativo delle forme del surrealismo nella genesi dello stile. Dopo aver lavorato per una fabbrica di vetrate in Permsylvania, conobbe la dura vita di New York durante la crisi economica, pur studiando all'accademia nazionale di disegno e partecipando al Federal Art Project. Durante questi anni diede prova di costante interesse per quanto viene generalmente denominato «surrealismo biomorfo», che tradisce, nel gioco dei motivi liberamente distribuiti, l'influsso di Miró e di Arp. Mediante un colore sottile, raggiunge una semplificazione che suggerisce un contenuto psicoanalitico, evocativo del mondo di Jung. Respinse sempre la pittura sensuale preferita dai contemporanei e continuò ad esaltare un simbolismo che metteva in causa la nozione stessa di creazione artistica. Nel 1948 costituí con Motherwell, Newman e Rothko la scuola «Subjects of the Artists». È rappresentato a New York al Metropolitan Museum (il *Drago*, 1950), ove nel 1965 ebbe luogo una mostra commemorativa, al Guggenheim Museum e al MOMA, ove, unitamente a Detroit (Inst. of Arts) e Buffalo (AG), sono conservate le sue opere principali. (*dr*).

Bazovský, Miloš

(Turany nad Váhom 1899 - Trenčin 1968). Si formò nell'accademia di belle arti di Praga e soggiornò a Vienna per studiare. È stato interprete di paesaggi e scene popolari della Slovacchia settentrionale, sua terra natale. La sua opera raggiunse uno dei suoi culmini verso la fine degli anni '20, in dipinti a carattere monumentale, costruiti con larghi piani di colore (*Veduta dei Čierne grúne*, 1930: Bratislava; serie dei *Montanari della regione di Detva*). A queste opere segue nel 1934 una fase legata a una visione piú lirica, valorizzata dalla linea e da un trattamento sfumato della materia (*Natale*, 1936: Bratislava). Infine, i dipinti eseguiti dopo il 1938 attestano una piena maturità: (*Pastorello*, 1950: ivi) o della pura immaginazione (*Astrazione*, 1954: ivi), portando il colore al massimo dell'intensità. E tra i fondatori della pittura slovacca moderna. (*ok*).

Bazzani, Giuseppe

(Mantova 1690-1769). Nutrito dagli esempi che a Mantova avevano lasciato Giulio Romano, il Veronese, i Bassano, Rubens, Van Dyck e Fetti, **B** fu allievo di Giovanni Canti, ma di fatto ebbe per veri maestri ideali il Magnasco (1667-1749) e Francesco Maffei (ca. 1605-60). La sua forte personalità si afferma già nella *Via Crucis* che dipinse all'età di dodici anni per la chiesa di San Barnaba a Mantova; ma soltanto a partire dal 1737, col *Battesimo di Cristo* nella chiesa di San Giovanni del Dosso, egli è nel pieno possesso della sua personalissima maniera. Nel 1752 fu nominato maestro di pittura all'accademia di belle arti di Mantova. La sua produzione consiste essenzialmente di quadri religiosi, per la maggior parte tuttora conservati nelle chiese della regione (San Maurizio, Santa Maria della Carità a Mantova; chiese di Borgoforte e di Castel Goffredo), nonché in coll. priv. e nel Palazzo ducale di Mantova. Ma vanno anche citati i complessi decorativi a soggetto profano in palazzo d'Arco (*Storie di Alessandro*) e palazzo Cavriani a Mantova (post 1756), e va segnalato che in musei di Copenhagen, Stoccolma, Dublino, Springfield, Washington, Vienna, nonché all'Accademia di Venezia, si conservano importanti tele dell'artista. Allungando le figure, «zebrate» da fiotti di luce (*Bacio di Giuda*: Springfield Mass.; *Deposizione*: Mantova, Museo

diocesano; ecc.), **B** ottiene, senza troppo rinnovare i propri effetti – predominio del colore come strumento espressivo, sfrangiarsi della luce, vibrazione dei contorni, esecuzione «improvvisa» e impetuosa –, un'atmosfera di dramma e di emotività che apparenta le sue tele a quelle, piú tragiche, del veneziano Bencovich e, per il morbido movellato e gli andamenti ondosi e curvilinei, al contemporaneo gusto rococò veneziano (Pittoni, Guardi) ed europeo, anche francese (Fragonard). I gesti delle mani, gli atteggiamenti dei personaggi, spesso collocati in una cornice architettonica smisurata (*Strage degli innocenti*: Copenhagen, SMFK), le soluzioni compositive e stilistiche, ne fanno l'emulo dei migliori pittori barocchi austriaci, tra i quali influenzò in primo luogo il grande Maulpertsch. (*pr* + *sr*).

Bazzi, Giovanni Antonio → Sodoma

Beach, Thomas

(Milton Abbas (Dorset) 1738-Dorchester 1806). Dal 1760 si formò nella bottega di Reynolds, di cui fu uno degli allievi piú brillanti. Operò soprattutto a Bath ed espose ritratti alla Society of Artists dal 1772 al 1783, e alla Royal Academy dal 1785 al 1797. Il suo ritratto di *William Woodfall* è conservato a Londra (NPG). (*mk*).

Beardsley, Aubrey

(Brighton 1872 - Mentone 1898). Praticamente non ebbe formazione accademica; prestissimo diede prova di uno stile fortemente personale, benché assai eclettico. Nel suo primo incarico, l'illustrazione della *Morte di Arthur* (1893), appare evidente l'influsso di Burne-Jones; ma l'illustrazione della *Salomè* di Wilde (1893) ne rivela l'interesse per gli effetti decorativi privi di rilievo, tratti dall'arte giapponese e da quella greca, resi mediante un tratto fortemente stilizzato e grandi superfici nere e bianche. Editore del celebre *Yellow Book* (1894), fece parte del clima decadente e *fin de siècle*. Durante gli ultimi anni della sua breve carriera, il suo disegno divenne sempre piú complicato, per influssi rococò, come attesta *The Rape of the Lock* di Pope (1896). La sua arte, profondamente originale, ebbe immediato e vasto successo internazionale, e influenzò in modo decisivo lo sviluppo dell'Art Nouveau. (*mk*).

Beato Angelico → Angelico

Beatus, Apocalisse di

Il *Commentario dell'Apocalisse*, redatto tra il 776 e il 786 da **B**, abate di Liebana nelle Asturie, ebbe notevole successo nei secoli seguenti. È un'evocazione terribile del Dio vendicatore, spesso copiata in Spagna e nei paesi vicini. In totale ci sono giunte ventidue Apocalissi di **B** miniate, nonché numerosi frammenti. Appartengono a stili molto diversi, ma sviluppano temi iconografici identici, all'incirca un centinaio. Si è dimostrato recentemente che tale repertorio, strettamente legato al testo, era stato fissato dallo stesso autore, e che già le prime edizioni dovevano essere illustrate.
Tranne un frammento conservato a Silos e proveniente da Najera, talvolta datato all'VIII sec., la serie piú antica e piú interessante è costituita dagli esemplari mozarabici, decorati durante il X sec. nei monasteri del León, popolati di religiosi scacciati dal territorio musulmano. Tali miniature sono dipinte a colori vivi, piatti e senza rilievo; i personaggi si muovono su uno sfondo a fasce o di architetture di stile califfale. I manoscritti piú celebri sono quelli del monastero di San Miguel (926), opera di Magius, che iniziò quello di Tavara, condotto a termine da Emeterius nel 970; quello della cattedrale di Gerona, dovuto a Senior e a Ende *pintrix*, che operarono senza dubbio presso Salamanca; e quello della Seo de Urgel.
Gli esemplari dell'XI e XII sec. subiscono l'influsso sempre piú netto dell'arte romanica, pur serbando alcuni caratteri mozarabici tradizionali (Burgo de Osma, 1086; San Millan de la Cogolla, 1100 ca.), che scompaiono nelle opere piú tarde (San Pedro de Cardeña, Las Huelgas, 1220). Infine, l'esemplare miniato nell'XI sec. nell'abbazia di Saint-Sever in Guascogna (Parigi, BN) tratta i temi imposti con grande fedeltà al testo ma in uno stile già prettamente romanico, senza traccia di elementi mozarabici. (*jg*).

Beaubrun

Famiglia di ritrattisti francesi del sec. XVII. I piú noti sono i cugini **Henri** (Amboise 1603 - Parigi 1677) e **Charles** (Amboise 1604 - Parigi 1692), che operarono in collaborazione a Parigi tra il 1630 e il 1675 ca. Furono pittori del re ed ese-

guirono numerosi ritratti ufficiali. Se ne conserva qualche quadro a Versailles (la *Regina Maria Teresa*, *Louise Ollier de Noitel*) e a Madrid al Prado (*Anna d'Austria*; la *Grande Mademoiselle*, 1655; il *Grand Dauphin*, 1663), nonché numerose incisioni da ritratti perduti. Lo stile si riallaccia alla tradizione dei ritratti a disegno del XVI sec. con una nota leggermente solenne che viene loro senza dubbio da F. Pourbus il Giovane. (*as*).

Beaudin, André

(Mennecy (Essonne) 1895 - Parigi 1979). Allievo della scuola di arti decorative di Parigi dal 1911 al 1915, nel 1922 incontrò Juan Gris, che lo iniziò al metodo del cubismo. Tenne la prima personale nel 1923 alla Gall. Percier, e nel 1934 partecipò alla mostra «Minotauro» a Bruxelles. La volontà di rigore non ha mai cessato di caratterizzare il tracciato lineare nel quale **B** racchiude i piani luminosi di ritmiche composizioni ispirate dai piú vari temi: mani distaccate, cavalli, uccelli, paesaggi urbani o campestri, corpi e volti femminili ed infine l'aria e l'acqua (gli *Uccelli bianchi*, 1933: Parigi, MNAM; il *Peso dell'acqua*, 1954: ivi).
L'opera di **B** non manca di presentare qualche somiglianza, nella sua prima parte, con quella di André Masson, che egli frequentò intimamente ai suoi esordi, e piú tardi con quella di Jacques Villon, per un comune interesse per l'ordine geometrico e l'espressione pittorica pura (*Corsa prima*, 1952: Parigi, MNAM). Nel 1936 illustrò le *Bucoliche* di Virgilio (acqueforti). Amico dei poeti Eluard, Hugnet, Ponge, Frénaud, Limbour, ne divenne l'illustratore, facendo uso dell'acquaforte a partire dal 1945 e di litografie a colori per la *Sylvie* di Gérard de Nerval (1960). Ha praticato anche la scultura, dal 1930, e ha realizzato cartoni per arazzi (*Arcobaleno*, 1970). È assai ben rappresentato al MNAM di Parigi e in musei di Grenoble, Lussemburgo, Stoccolma (MM: i *Cavalli del Sole*, 1953) e in coll. priv. (*rvg*).

Beaumetz, Jean de

(Artois, noto dal 1361 al 1396). Lavorò ad Artois e Parigi; dal 1375 alla morte fu pittore ufficiale di Filippo l'Ardito a Digione. Decorò i castelli ducali e la chiesa della certosa di Champmol, poi dipinse polittici per Champmol e, con la collaborazione della sua bottega, 26 quadri per le celle dei cer-

tosini, dal 1390 al 1395. È noto soltanto per due di tali dipinti, due *Calvari con donatore certosino* (Parigi, Louvre; Cleveland, AM). Per l'attaccamento alle memorie senesi, mescolate all'eleganza parigina e al misticismo fiammingo, si dimostra uno degli ultimi interpreti dell'estetica aristocratica e tradizionale del XIV sec. (*nr*).

Beaumont, Claudio Francesco

(Torino 1694-1766). La prima notizia documentaria si riferisce a un viaggio del **B** a Bologna, dove soggiorna dal febbraio al dicembre 1716, attento alla locale pittura seicentesca (Carracci e Cignani). Nel dicembre dello stesso anno è a Roma; vi rimane fino al 1719 e successivamente vi torna dal 1723 al 1731, alla scuola di F. Trevisani, che avrà grande influenza su di lui. Da Roma riceve commissioni per la reggia di Torino (*Aurora*). Il Trevisani dà «ottime relazioni circa la sua habilità» e il giovane piemontese s'inserisce, come già nel primo soggiorno, nell'ambiente dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia. È documentata in questi anni la fervida attività del **B** per i castelli piemontesi: per Rivoli (*San Giovanni Battista* e *San Pietro*, 1724-25) e per Palazzo reale a Torino. Egli lavora nell'ambiente juvarriano, accanto all'architetto, con risultati che, per virtuosismo e abilità, richiamano tuttavia il clima della cerchia del cardinal Ottoboni. Nel 1724 il re di Sardegna raccomanda il pittore a Wleughels, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, e nel 1730 lo richiama insistentemente a Torino. Ivi il **B** esegue tele (*La Beata Margherita* e *San Carlo comunica gli appestati*, Basilica di Superga) che riflettono il gusto del marattismo imperante nelle chiese romane e napoletane, con richiami a Brandi, Conca e Trevisani. Del 1731 è la commissione per la camera da lavoro e per il gabinetto della toeletta in Palazzo reale. Nel 1736 attende alla fabbrica per gli arazzi: al 1737 risale la volta (*Giudizio di Pande*) sovrastante le lacche e le cornici disegnate da Juvarra nel gabinetto cinese della reggia, dove il **B** esegue gli affreschi, di gusto veneteggiante e solimenesco, della galleria (o armeria reale). Tra le sue ultime opere va ricordato il *San Lorenzo* (1766) per il duomo di Alba. (*ag*).

Beaumont, George Howland

(Dunmow 1753 - Coleorton 1827). Incoraggiò i pittori inglesi e fu tra i primi a sostenere Wilkie e Landseer; soccor-

se J. R. Cozens, che era divenuto pazzo, e frequentò gli ambienti artistici, legandosi in particolare a Reynolds, Girtin e Constable. Assai rispettato per le sue qualità di conoscitore e di critico, mostrò gusto conservatore; cosí, condannò in Turner la «mancanza di rifinitura». Raccolse alcune opere di qualità, soprattutto paesaggi, che nel 1823 donò al governo, a patto che le conservasse, svolgendo cosí ruolo di primo piano nella creazione della National Gallery di Londra, di cui fu tra i membri fondatori. La sua raccolta comprende in particolare il *Castello di Steen* di Rubens, *Niobe* di Wilson, il *Ritorno dell'Arca dell'alleanza* di Bourdon (lasciatogli in eredità da Reynolds), tre belle tele di Claude Lorrain, la *Deposizione* di Rembrandt e il *Suonatore cieco di violino* di Wilkie, (*jh*).

Beauneveu, André

(Valenciennes, noto dal 1360 al 1400). Ebbe fama come scultore; tuttavia, fu essenzialmente come pittore e sovrintendente che lavorò per il duca di Berry, per cui miniò, nel 1386 ca., 24 figure di profeti e di apostoli a ornamento di un *Salterio* (Parigi, BN). Tali composizioni in semi-grisaille, di grande carattere ma eseguite senza minuziosità, tradiscono la formazione dell'artista, che s'interessava meno all'integrazione delle figure nello spazio che al loro specifico rilievo, reso ricorrendo a un ampio e morbido modellato fiammingo. (*nr*).

Beauvais

La manifattura degli arazzi venne fondata a **B** da Luigi XIV nell'agosto 1664 su sollecitazione di Colbert. Per vent'anni, principale attività della manifattura, diretta da Hinart, fu la tessitura di «verzure» nella tradizione fiamminga. Dal 1684, sotto la direzione di Philippe Béhagle, vennero prodotti i primi grandi arazzi: *Atti degli Apostoli* da Raffaello, *Conquiste di Luigi XIV* da Martin des Batailles, *Tappezzeria cinese* da Mormoyer, Belin de Fontenay e Guy-Louis Vernansal. Con l'esecuzione nel 1689 del celebre arazzo delle *Grottesche a fondo giallo* di Jean Bérain e Jean-Baptiste Monnoyer, emergeva il rinnovamento stilistico che preannunciava l'arte del sec. XVIII. Jean-Baptiste Oudry, pittore della manifattura a partire dal 1726, associato nel 1734 all'imprenditore Besnier, esercitò fino alla sua morte (1755) una

vera e propria direzione di *B*, paragonabile a quella di Charles Le Brun ai Gobelins, garantendo il controllo di tutta la produzione dal punto di vista della perfezione tecnica e della qualità artistica. Esigendo dai licciai l'esatta trascrizione del disegno e del colore, forniva loro «pitture finite come quadri di cavalletto» (*Arazzi delle nuove cacce*, 1727; *Divertimenti campestri*, 1730; *Commedie di Molière*, 1732; *Metamorfosi di Ovidio*, 1734; *Favole di La Fontaine*, 1736). Vengono pure eseguite a **B** nello stesso periodo cineserie, scene mitologiche e pastorali: sono dovute a François Boucher, la cui lunga collaborazione fu una delle cause del successo della manifattura nel XVIII sec. (*Feste italiane*, 1736; *Storia di Psiche*, 1741; *Tappezzeria cinese*, 1743; *Amori degli dèi*, 1749; *Frammenti di teatro d'opera*, 1752; *Nobile pastorale*, 1755). L'evoluzione del gusto indusse ad abbandonare i modelli di Oudry e di Boucher per quelli di Deshays (l'*Iliade d'Omero*, 1761), di Le Prince (*Giochi alla russa*, 1769) e soprattutto di François Casanova (le *Distrazioni della campagna*, 1773; gli *Zingari*, 1777). La tessitura delle *Pastorali a drappeggi azzurri ed arabeschi* (1780) da J.-B. Huet fu un'ultima testimonianza dell'influsso di Boucher. Degli ultimi anni dell'*ancien règime* vanno citate la *Conquista delle Indie* da La-Vallée-Poussin (1785), la cortina delle *Arti e scienze* da Jean-Jacques Lagrenée (1788), le *Quattro parti del mondo* da Le Barbier (1788). Nel XIX sec. **B** si orientò verso l'esecuzione pressoché esclusiva di tappezzerie di sedie. Si realizzano tessiture di preziosità estrema su guazzi di Eugène Viollet-le-Duc: si tratta di ornamenti sacerdotali per la cattedrale di Marsiglia (1851). Nel corso del Novecento vennero eseguiti a **B** tessuti da cartoni di Dufy, Matisse (*Polinesia*, 1946), Le Corbusier, Sonia Delaunay, Vasarely, Hartung. Dal 1976 ha sede, nell'abside della cattedrale di **B**, una Galerie nationale de la tapisserie. (*jc*).

Beazley, John Davidson

(Glasgow 1885 - Oxford 1970). Professore all'università di Oxford (1925-56), dedicò la maggior parte dei suoi studi alla ceramica attica a figure nere e a figure rosse. L'identificazione delle opere di uno stesso pittore e di una stessa bottega, la definizione di filiazioni ed influssi, gli hanno consentito in due opere monumentali, *Attic Black Figured Vases* (1951) e *Attic Red Figured Vases* (2ª ed., 3 voll., 1963), di

raggruppare la quasi totalità di questa ceramica, nella forma di liste ragionate che ne ripercorrono con precisione l'evoluzione cronologica e stilistica. Un apporto altrettanto fondamentale ha dato in un campo attiguo, col libro *Etruscan Vase-Painting* (1947). (*cr*).

Beccafumi, Domenico

(Montaperti 1486 - Siena 1551). Domenico di Pace, che i contemporanei chiamarono Mecherino, ebbe il cognome dal suo primo protettore, Lorenzo Beccafumi, proprietario del fondo nel quale il padre era contadino. Il suo anno di nascita, tradizionalmente indicato al 1484 in base alle indicazioni del Vasari, fu, alla metà del secolo scorso, spostato dal Milanesi al 1486, per evidenza documentaria.
La critica non ha potuto ricostruire l'attività giovanile dell'artista a Siena, né individuare con certezza le sue opere a Roma nel biennio che vi trascorse tra il 1510 e il '12. Se lo scopo indicato dal Vasari era conoscere le opere di Michelangelo e Raffaello, il che **B** dimostra di aver fatto nelle sue opere senesi a partire dal 1513, ancora una volta il suo intervento nella città dei papi è ridotto alla sola testimonianza vasariana. Alcuni recenti tentativi (Borghini, Varoli, Marsicola) di ravvisare i suoi modi nella decorazione dell'Episcopio di Ostia, nelle paraste della loggia di Galatea, nelle stanze raffaellesche hanno in realtà dimostrato soltanto la presenza diffusa della koiné linguistica senese giunta al seguito del banchiere Agostino Chigi. La prima opera del **B** a Siena, circa al 1513, è la decorazione, perduta ma testimoniata da un disegno conservato a Londra (BM), della facciata di palazzo Borghesi in Postierla. Negli stessi mesi(1513-14) sono documentati gli affreschi e la tavola per la cappella del Manto nello Spedale di Siena, nel quale l'artista appare precoce iniziatore della maniera a Siena, in anticipo anche sugli analoghi sviluppi fiorentini (Brandi). Per lo stesso Spedale realizzava in quegli anni le rare miniature di un antifonario custodito nella sacrestia della chiesa della SS. Annunziata (Gallavotti Cavallero, 1980).
Al 1515 circa si colloca la pala delle *Stigmate di santa Caterina* (Siena, PN), memore del Perugino e del Sodoma, e aggiornata sul linguaggio di fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli. I volumi tersi della scena grande si sfanno nei tre scomparti superstiti della predella, dove con maggior libertà

la luce corrode la forma. Analogamente alla pala delle *Stimmate*, il *San Paolo in trono* (1515 ca.: Siena, Museo dell'Opera metropolitana) conserva un fermo impianto volumetrico, forse esplicitamente prescritto dalla committenza dopo lo scontento espresso dal donatore in merito alla *Trinità* per la cappella del Manto.
Al periodo giovanile appartengono anche alcune piccole opere su tavola, come la *Sacra famiglia* (Pesaro, MC) e i due fronti di cassone del Museo Bardini (*Ercole al bivio fra il vizio e la virtú*) e della fondazione Horne (*Deucalione e Pirra*).
Il 31 dicembre 1518 **B** riceveva il pagamento per due affreschi nell'oratorio senese di San Bernardino raffiguranti *Lo sposalizio della Vergine* e il suo *Transito*, nei quali l'artista dichiara senza piú remore la svolta anticlassica, anche a confronto con i contigui affreschi del Sodoma e di Girolamo del Pacchia.
Dal marzo del 1519 iniziano i pagamenti al **B** da parte dell'Opera del duomo di Siena per il completamento degli spazi marmorei figurati nel pavimento del duomo, impegno che si protrarrà fino al 1547. Sempre nel 1519 la critica colloca il secondo viaggio dell'artista a Roma, alla scoperta degli arazzi e delle logge raffaellesche. L'aggiornamento sui testi romani, che sarà a piú riprese testimoniato dalle opere, si manifesta vistosamente nella citazione di monumenti architettonici della romanità e nella restituzione formale di echi da Perino e da Polidoro. Esemplare, in proposito, la *Natività* nella chiesa di San Martino a Siena (1524), e gli affreschi nel palazzo già Bindi-Sergardi, con episodi di storia antica (1524 ca.).
Agli stessi anni risale la concitata pala con *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* (Siena, PN), rifiutata, ancora incompiuta, dai frati committenti della chiesa del Carmine. Oltre a testuali citazioni dalla volta Sistina (*Sacrificio di Aman*), trapela la cognizione degli esaltati ritmi di Polidoro, il cui intervento alle Logge è stato puntualizzato in tempi recenti (Dacos, 1977). La seconda versione dello stesso soggetto, conservata in San Nicolò al Carmine a Siena appare strutturalmente piú organizzata, con l'evento biblico dottrinariamente piú chiaro, venendo l'ordine della punizione direttamente da Dio. Se al mutamento non fu estranea l'eco degli orrori del Sacco del 1527 (Arasse), portata dal precipitoso ritorno del Peruzzi a Siena, il **B** conservò la sua in-

dipendenza formale nella fantasmagoria di colori fosforescenti.
Il 5 aprile 1529 il comune di Siena assegnava al **B** la decorazione a fresco della Sala del Concistoro nel Palazzo pubblico, in previsione di una venuta, non realizzata, dell'imperatore Carlo V. I lavori, che dovevano essere compiuti in diciotto mesi, si interrupero piú volte, per concludersi nel 1535 con l'esecuzione delle sole «storie» della volta. Gli *Esempi di virtú civili*, tratti dalla storia greca e romana, occupano superfici rettangolari, esagonali e circolari trovando luogo in spazi nei quali sono stati ravvisati ambienti archeologici romani (come il carcere Mamertino il cui foro da cui venivano gettati i condannati è riecheggiato negli episodi di *Marco Manilio precipitato dal Campidoglio* e della *Decapitazione di Spurio Cassio* (Vannugli). La ricerca della volumetria enfatica e l'impostazione spaziale di questi affreschi rendono meno spontaneo il linguaggio del **B**.
La tavola con la *Discesa di Cristo al Limbo* (Siena, PN) recupera la cromia fosforescente e allucinata che, corrodendo la forma, illuminerà di lí a poco le *Storie di Mosè* nell'abside del duomo di Pisa (1537-38), dove è testimoniata l'esposizione all'opera di Perin del Vaga durante un breve soggiorno genovese (1535, affreschi perduti in palazzo Doria).
L'attività matura del **B** è contrassegnata da imponenti lavori nel duomo di Siena, che manifestano la sua versatilità nell'uso dei materiali. Nel 1535 riceveva la commissione per la decorazione dell'abside nella quale affrescò (entro il 1544) *Angeli*, *apostoli* e un riquadro perduto con la *Vergine fra i santi Pietro e Paolo*. Nel pavimento, dinanzi all'altar maggiore, compiva le ultime tarsie con *Profeti*, *sibille*, *storie bibliche*. Fra il 1548 e il '51, anno della morte, fondeva gli otto angeli reggicandelabro che adornano i pilastri intorno all'abside, opere di altissima sensibilità formale, non immemori della plastica senese. (*dgc*).

Becerra, Gaspar

(Baeza (Andalusia) 1520 - Madrid 1570). Trascorse in Italia gli anni di apprendistato. Fervido adepto di Michelangelo, collaborò con Vasari alla decorazione della Cancelleria di Roma (1545 ca.). Fu autore della *Natività della Vergine* dipinta per la chiesa di Trinità dei Monti a Roma; gli si attribuiscono i disegni di un trattato di anatomia pubblicato nel

1554 dal dottor Valverde. Filippo II lo nominò pittore di corte nel 1563. Gli affreschi di cui decorò l'Alcazar di Madrid sono andati distrutti; ma la *Favola di Perseo*, che dipinse al palazzo del Pardo, attesta il suo gusto per gli scorci e i volumi pronunciati; l'influsso di Michelangelo è sempre presente in lui; fu l'unico affrescatore spagnolo del suo tempo e fedele traduttore dell'arte del *Giudizio universale* e della Cappella Paolina in Vaticano. (*acl*).

Bechteev, Vladimir Georgevič

(Mosca 1878-1970). Già allievo di Repin, si reca a Monaco all'inizio del secolo e, introdotto nel gruppo di Jawlensky, Kandinsky e Burljuk, partecipa alla formazione di Der Blaue Reiter prima di rientrare in patria nel 1914. Dopo la rivoluzione del 1917 orienta la sua attività verso l'illustrazione libraria. La sua pittura, espressionista nel periodo monacense, riflette verso il 1912 gli intenti simbolisti di Der Blaue Reiter (*Domatore di cavalli*, 1912: Monaco, NP). La raffinatezza del disegno, l'armonia dei colori, una grande eleganza caratterizzano pure la sua opera di illustratore. (*bdm*).

Beck, Leonhard

(Augsburg 1480-1542 ca.). Accolto come maestro nella ghilda dei pittori nel 1503, dopo aver frequentato la bottega di Hans Holbein il Vecchio **B** lavorò alcuni anni per Massimiliano I. Tra il 1512 e il 1518 cooperò, in compagnia di Burgkmair e di Schäufelein, all'illustrazione dei componimenti poetici in onore dell'imperatore (77 tavole per il *Theuerdank*, 196 per il *Weiss Kunig* o Re bianco). L'influsso di Burgkmair si riscontra spesso nei dipinti a lui attribuiti (*San Giorgio e il drago*, 1515 ca.: Vienna, KM; *Adorazione dei Magi*, 1525 ca.: Augsburg), di composizione goticizzante, ma con un poetico sentimento della natura. (*acs*).

Beckford, William

(Fonthill 1760 - Bath 1844). Figlio di un ricco mercante, lord sindaco di Londra nel 1762, ereditò la fortuna di famiglia e una collezione di quadri tra i quali figurava il *Rake's Progress* di Hogarth (venduto presso Christie nel febbraio 1802). Bibliofilo e appassionato d'arte, fu collezionista entusiasta e illuminato. Fece appositamente costruire Fonthill Abbey nel Wiltshire (oggi distrutta) per ospitare la raccol-

ta. Condusse Cozens in Italia (1782-83), fece eseguire vari disegni di Fonthill da Turner (1799), e gli comperò nel 1800 il suo primo quadro di storia, le *Cinque piaghe d'Egitto*; protesse artisti come Martin e Blake. Attratto dai maestri romantici, acquistò però opere di tutte le scuole: *Santa Caterina* di Raffaello (Londra, NG), i *Giardini d'Amore* di Rubens e il Claude Lorrain del principe Altieri. Fu tra i primi a comprare primitivi italiani, tra cui *L'orazione nell'orto* di Bellini (Londra, NG). Amò le incisioni: la sua serie piú bella era l'*Iconografia* di Van Dyck, di cui possedeva le prime tirature di ciascuna tavola.
Fu costretto a vendere Fonthill e una parte della collezione (presso Phillips, settembre-ottobre 1823) dopo la perdita di due delle sue proprietà nelle Indie occidentali; vendette pure quattro dipinti alla NG di Londra, tra i quali il Raffaello, nel 1839; ma il nucleo della sua collezione passò alla figlia, che sposò Alessandro, decimo duca di Hamilton. (*jh*).

Beckmann, Max

(Lipsia 1884 - New York 1950). Si formò presso l'accademia di Weimar dal 1899 al 1903. Soggiornò per la prima volta a Parigi nel 1903 ove, in occasione della mostra dei primitivi francesi (1904), rimase particolarmente colpito dalla *Pietà di Avignone*. Alla fine del 1904 si stabilí a Berlino, dove espose alla Secessione nel 1906. Nello stesso anno ottenne una borsa di studio per Firenze e ritornò a Parigi, ove si recò di nuovo nel 1908. Le sue prime opere fanno parte dell'impressionismo tedesco condividendone i riferimenti culturali: dalle composizioni munumentali di Marées (*Giovani in riva al lago*, 1905: Weimar), agli effetti di tocco di Delacroix (*Naufragio del Titanic*, 1912: Saint Louis, AM), benché egli si spinga, a volte, fino a Piero della Francesca e Signorelli (l'*Educazione di Pan* di Berlino, oggi distrutta). Tuttavia, dal momento in cui in Germania si affermò l'espressionismo, **B** adottò presto, una maggior obiettività: *Strada* (1914: New York, coll. priv.). Tale coscienza della realtà si manifesta pure negli *Autoritratti*, dipinti, disegnati, incisi, che costituiscono una parte fondamentale della sua opera (*Piccolo autoritratto*, 1912, puntasecca). Nel 1909 comparve la sua prima raccolta litografica (*Ritorno di Euridice*); ma i risultati migliori li ottenne senza dubbio con la puntasecca. **B** ebbe successo a Berlino ed espose presso Paul Cas-

sirer nel 1913. Arruolatosi volontario nel 1914, fu inviato nella Prussia orientale, poi nelle Fiandre. Tornato nel 1915 alla vita civile, dopo una depressione nervosa, si stabilí a Francoforte sul Meno ed espose nel 1917, presso Neumann a Berlino, le sue incisioni. Le incisioni del 1914-15 traducono con una sensibilità piú viva che in passato il dramma contemporaneo (la *Granata*, 1915, puntasecca) dovuto alla guerra e che egli sulle prime aveva considerato come semplice occasione di cronaca (*Dichiarazione di guerra*, 1914, puntasecca). I dipinti eseguiti in seguito, sembrano invece risentire in modo particolare dell'arte gotica, per le loro forme insieme dense e gracili e per lo spazio ristretto, ove i personaggi si trovano a disagio (*Deposizione dalla croce*, 1917: New York, MOMA; *Autoritratto con foulard rosso*, 1917: Stoccarda, SG). Tale evoluzione ha il suo culmine nel parossismo della *Notte* (1918-1919: Düsseldorf, KNW), simbolo eloquente della situazione della Germania nell'immediato dopoguerra. L'espressionismo di **B** divenne in seguito meno violento; nel 1925 partecipò alla Neue Sachlichkeit (dieci litografie del *Viaggio Berlinese*, 1922; *Danza a Baden-Baden*, 1923: Monaco, coll. priv.).
Tra i vari temi trattati – paesaggi di un' ambigua serenità (*Paesaggio primaverile*, 1924: Colonia, WRM), nature morte, scene di circo, nudi, autoritratti e ritratti – spiccano soprattutto i ritratti (*Quappi dallo scialle bianco*, 1925: coll. priv.; *Loggia*, 1928: Stoccarda, SG). Nelle scene di circo, l'acrobata con cui **B** segretamente s'identifica è spesso rappresentato in posizioni pericolose, alla ricerca di un equilibrio impossibile (*Funambolo*, 1921, puntasecca). Professore a Francoforte dal 1925 al 1933, frequentò regolarmente l'Italia e, a partire dal 1926, soprattutto Parigi, ove espose nel 1931 alla Galerie de la Renaissance. Tornò a Berlino dal 1933 al 1937, quindi si stabilí ad Amsterdam, ove trascorse gli anni della seconda guerra mondiale. Nel 1947 partí per gli Stati Uniti, ove era già noto, ed abitò a Saint Louis. La sua evoluzione dopo il 1932 lo condusse al ricorso sempre piú deciso al simbolo, e addirittura all'ermetismo della cabala, in trittici monumentali; il plasticismo precedente viene abbandonato a favore di uno stile bidimensionale (*Partenza*, 1932-33: New York, MOMA; la *Tentazione di sant' Antonio*, 1936-37: Santa Barbara Cal., coll. priv.; gli *Acrobati*, 1939: Saint Louis, coll. priv.). Accanto ad autoritratti (*Au-*

toritratto in nero, 1944: Monaco, NP), i trittici e le composizioni complesse popolate da rigidi personaggi mitologici, da nudi, oggetti ed animali evocano un universo di fredda crudeltà, come astratta, eppure sottoposto a una sorta di trasfigurazione onirica: la pittura consente all'artista di «continuare a sognare». *Beginning* (1949: New York, MMA) è un'immagine del destino umano, e il testamento spirituale di **B**, che dinanzi al crescente collettivismo del XX sec., aveva sempre affermato i diritti dell'individuo senza ignorare il prezzo che tale posizione comportava: un'irrimediabile solitudine. La sua ultima serie di litografie, *Day and Dream*, comparve a New York nel 1946. **B** è rappresentato soprattutto nei musei americani e tedeschi. (*mas*).

Bedeilhac

La grotta di **B** (località dell'Ariège) è un'immensa caverna che ospita un importante santuario paleolitico, oggi assai degradato. Nella galleria Vidal alcuni cavalli e bisonti dipinti in nero e rosso ricordano quelli di Marsoulas ed appartengono, secondo Leroi-Gourhan, allo stile IV antico. Nel fondo della galleria principale un complesso di bisonti e cavalli dipinti e incisi, accompagnati da punteggi rossi, può essere di realizzazione piú recente. Bisonti incisi su argilla e trattati a rilievo ricordano quelli di Montespan. (*yt*).

Bedeschini, Giulio Cesare

(attivo all'Aquila dalla fine del XVI a circa la metà del XVII sec.). Il dipinto piú antico è la *Strage degli Innocenti* datata e firmata 1607, della chiesa della Lauretana ora al museo aquilano, mentre intorno al 1625 si possono far risalire la *Presentazione di Maria* e *Gesú al Tempio*, affrescati nella cappella Branconio in Santo Spirito. Per tutto un altro gruppo di opere aquilane non è possibile una precisa collocazione temporale (elementi laterali di un trittico della chiesa del Suffragio; *Prova della Vera Croce* e *San Francesco di Paola* nell'omonima chiesa; *Santa Caterina* ora in municipio; *Natività* in Santa Giusta; *Miracolo di San Bernardino* ed *Ecce Homo* in San Bernardino; *Santi Francesco e Luigi di Francia* nella parrocchiale di Calascio). Il dato rilevante per una valutazione storico-critica della sua personalità resta l'inserimento, avvenuto tramite l'alunnato presso il Cigoli, nell'ambito di quella «tendenza riformata» della pittura toscana derivata da Santi di Tito

e Baccio Ciarpi, di cui si conservano opere all'Aquila e il cui tramite con questa città può essere stato proprio il **B**. (*rt*).

Becchey, William

(Burford (Oxfordshire) 1753 - Londra 1839). Dopo un periodo di formazione presso la Royal Academy, che frequentò dal 1772, nel 1775 cominciò ad esporre ritratti. Partito per Norwich, dove visse dal 1781 al 1785, tornò qualche tempo dopo a stabilirsi a Londra. Fu nominato associato della Royal Academy nel 1793, e pittore ufficiale della regina Carlotta; divenne accademico reale nel 1798 e ricevette il titolo di cavaliere. Nel periodo in cui prevaleva il grande stile eloquente di Lawrence, **B** proseguí nel ritratto la maniera, piú sobria, di Reynolds. La sua opera è particolarmente ben rappresentata a Londra: *Ritratto di Mr A. P. Johnstone* (NG); *John Boydell*, *Duca di Kent*, *Mrs Sarah Siddons* (NPG). (*mk*).

Beeldemarker, Adriaan

(Rotterdam 1618 - L'Aja 1709). Attivo a Leida e, dal 1676, all'Aja, si specializzò in paesaggi con cacciatori e cani (esemplari firmati a Hoorn, in Olanda). Fu pure autore di alcuni ritratti (*Reggenti:* Leida, SM). Suo capolavoro è il monumentale *Bracchiere* (1653: Amsterdam, Rijksmuseum), che presenta un potente effetto di silhouette in controluce. (*jf*).

Beer, Jan de

(Anversa 1475 ca. - dopo il 1520). Vero iniziatore del manierismo di Anversa, allievo di Gillis van Everen, nel 1504 era nella città, divenendo rettore della locale ghilda nel 1515. Lo studio del suo stile poggia sull'unica sua opera firmata nota: un disegno al British Museum di Londra rappresentante varie teste d'uomo, che Friedländer ha accostato al trittico dell'*Adorazione dei magi* di Brera. Partendo da quest'identificazione, è stata ricostituita la sua opera, caratterizzata dai medesimi effetti violenti e complicati e dalle stesse sorprendenti combinazioni cromatiche che si riscontrano nelle *Adorazioni dei magi* di Parigi (Ecouen, Museo del Rinascimento) e di Monaco (AP), o nell'*Adorazione dei pastori* di Colonia (WRM). (*jl*).

Beer, Joos de

(Utrecht ? - 1591). Allievo di Floris, era attivo a Delft nel 1550, ed è piú volte menzionato a Utrecht negli anni '80 del

secolo. Ne furono allievi Bloemaert e Wtewael. L'individuazione delle sue opere, spesso confuse con quelle di Blocklandt, e la sua eventuale identificazione col Maestro Beer pongono notevoli problemi. Gli è stato attribuito il dipinto *Diana e Atteone* (Utrecht, CM) firmato e datato IB 1579, sintesi di elementi di Fontainebleau e nordici, nell'influsso di Floris. (*jf*).

Beerstraten

(XVII sec.). Pittori olandesi che svilupparono tutti i medesimi soggetti: vedute urbane spesso immaginarie, battaglie navali, paesaggi invernali. Se ne ignorano spesso le biografie. Il piú noto, e anche il piú dotato, resta **Jan Abrahamsz** (1622-66), fratello presunto di Abraham e figlio di Abraham-Daniel. È autore di architetture e marine dipinte in toni bruni, dove può scorgersi un certo ricordo di Momper. *Oudekerk in inverno* (1659: Amsterdam, Rijksmuseum) e *Inverno in Olanda* (1645 o 1646: Douai, Museo della Certosa) dànno una buona idea del suo talento. A lui assai vicini, **Johannes** (opere piú tardive di quelle di Jan Abrahamsz) e **Anthonie** (menzionato tra il 1639 e il 1671) sono artisti assai secchi, dai mezzi limitati, specializzati soprattutto nella rappresentazione di immaginari porti italiani, in cui s'inseriscono monumenti reali (*Porto* di Anthonie, 1661: Utrecht, CM; *Veduta di Genova*, firmata in tutte lettere «Johannes»: Parigi, Louvre). (*jf*).

Beert, Osias

(Anversa 1580 ca. - 1624). Dal 1602, data del suo accoglimento tra i maestri, è tra i piú importanti pittori fiamminghi di fiori e di nature morte, come Bosschaert, Jan I Bruegel e Jacob III di Gheyn. Le sue opere, molto brillanti, sono dense e complesse, e di un esatto realismo. Una trentina di dipinti (in musei di Berlino-Dahlem, Grenoble, Varsavia, Amsterdam, Bruxelles) vengono raggruppati intorno agli otto quadri firmati, tra cui *Ostriche e dolciumi* (Bruxelles, MRBA) e *Ostriche e bicchieri* (Madrid, Prado). Gli si attribuiscono spesso opere dovute piuttosto ai numerosi allievi: Hans Ickens, Paul Pontius, Jan Willemsen. Invece vengono assegnati al figlio, **Osias il Giovane**, divenuto maestro nel 1645, dipinti certamente suoi. Secondo Bergström, avrebbe collaborato con Rubens. (*jl*).

Befulco (Bofulco), Pietro

(documentato dal 1471 al 1503). Da alcuni atti notarili si sa che, presente a Napoli fin dal 1471, nel 1487 s'impegnava a costruire un tabernacolo per la pala dell'altar maggiore di Santa Marta; nel 1503 prometteva invece a Galeazzo Caracciolo di dipingere una «cona» mai ritrovata, con la *Vergine*, l'*Assunzione e santi*. Pertanto la fisionomia artistica di questo pittore salernitano è testimoniata unicamente dalla *Madonna col Bambino e cinque santi* dei depositi di Capodimonte a Napoli, firmata e datata 1490. Da quest'opera emerge una cultura derivata soprattutto dal Maestro del polittico di San Severino Noricense, mescolata alla conoscenza di Jacomart Baço e di Colantonio. Al **B** è stato inoltre proposto di assegnare un gruppo di dipinti, stilisticamente a lui assai prossimo, contrassegnato dal monogramma PETR[US]. Di esso fanno Parte, fra l'altro, il trittico dell'*Incoronazione della Vergine* (1488: Altenburg, SM), la *Deposizione* della Disciplina della Croce di Napoli, in cui rivive la solennità dei modelli fiamminghi di Rogier van der Weyden, e infine il trittico con la *Madonna col Bambino e santi* di San Teodoro a Laino Bruzio (1500). (*rn*).

Bega, Cornelis Pietersz

(Haarlem 1631-32 - 64). Allievo di Adriaen van Ostade, effettuò forse un viaggio a Roma nel 1640 ca.; nel 1653 soggiornò in Germania e in Svizzera, stabilendosi poi a Haarlem. Specializzatosi nel genere rustico (interni contadini e scene d'albergo conservati tra l'altro ad Amsterdam, L'Aja, Kassel, Dunkerque, Saint-Omer), è assai influenzato da Van Ostade, ma conferisce maggior saldezza plastica ai suoi personaggi, dal profilo quasi volgare; e si rivela colorista fine e personale nella predilezione per i toni azzurri e malva. I suoi studi a sanguigna e a pietra nera sono di qualità assai alta. (*jf*).

Begas, Carl

(Hainsberg (Aquisgrana) 1794 - Berlino 1854). Allievo di Gros a Parigi (1813-21), si reca a Berlino nel 1821, poi a Roma (1822-24) ove entra in rapporto con i Nazareni. Federico Guglielmo III gli commissiona nel 1817 *il Monte degli Olivi* per la chiesa della guarnigione di Berlino, e tale protezio-

ne gli procura altri incarichi, in particolare per polittici di chiese berlinesi (la *Pentecoste*, 1820: Cattedrale; la *Resurrezione*, 1827: chiesa di Werder), e per quella di Potsdam (*Battesimo di Cristo*: chiesa della guarnigione). I suoi ritratti ne rivelano l'eclettismo dovuto a un acuto senso di osservazione, unito all'eleganza della scuola di David e alla sensibilità nazarena (*Ritratto della sorella*, 1828: Berlino Est, NG; *Ritratto della moglie*, 1832: ivi). **B** è pure pittore di scene storiche e di soggetti di genere d'ispirazione romantica (*Lorelei*, 1835: Hannover, Landesmuseum). È rappresentato in musei di Berlino, Colonia, Breslavia, Düsseldorf. (*hbs*).

Begeyn, Abrabam

(Leida 1637 - Berlino 1697) . Maestro a Leida nel 1655, vi è episodicamente segnalato fino al 1683. Gran viaggiatore (Napoli, 1659; Londra, dopo il 1672; Parigi, 1679-82), finí per fissarsi nel 1688 a Berlino, dove il principe di Brandeburgo lo aveva chiamato per realizzare grandi decorazioni nei propri palazzi. I suoi paesaggi italianeggianti tradiscono l'influsso ora di Asselijn e soprattutto di Berchem, ora di J. B. Weenix e Lingelbach (*Veduta portuale*: Rennes, MBA); le sue nature morte con insetti l'influenza di Otto Marseus vari Schrieck. È rappresentato particolarmente al Mauritshuis dell'Aia (*Veduta di cava*). (*jf*).

Bego, Monte

Monte Bego (presso Tenda, nella regione delle Alpi Marittime) è il centro d'una zona di 12 km^2 che comprende la valle delle Meraviglie, la valle di Fontanalba, la Valmasque, i laghi dell'Inferno, il colle del Sabbione: qui 38 000 incisioni preistoriche sono sparse su blocchi di scisto levigati dall'erosione glaciale, a un'altitudine media di 2500 m. Ritrovate dal XVI sec., furono studiate sistematicamente solo dopo la fine del XIX. Le incisioni, eseguite tramite abrasione a scarsa profondità, riproducono nella maggior parte dei casi uno stesso singolare motivo schematico, interpretato come un palco di corna di bovino. Talvolta un uomo stilizzato sembra condurre un traino cui sono attaccati due buoi. Motivi sovente ripetuti sono pure armi, probabilmente di metallo, e numerose figure geometriche divise in zone e cerchiate da linee che le avviluppano, nonché da rettangoli – ornati da piccoli tratti agli angoli – nei quali vi è chi vede

pelli di bestie. L'uomo compare sia armato, con corna sul capo e minaccioso, sia orante. Si è in generale d'accordo nel datare tali incisioni, tipiche della media Età del bronzo, alla prima Età del ferro. (*yt*).

Béhague, contessa di

(1850-1939). Figlia del conte Octave de **B** (1827 o 1828-1879), la cui celebre biblioteca andò dispersa nel 1877 e nel 1880 (una parte delle sue stampe entrò al Louvre mediante la donazione del barone Edmond de Rothschild), la contessa di **B** costituí un'importante collezione di quadri, disegni, oggetti d'arte d'ogni epoca. Oltre a disegni di Leonardo (*Drappeggi*), Rembrandt, Goya, e ad un importante quadro di Tiziano, *Ritratto di Alfonso d'Avalos*, si avevano soprattutto opere del XVIII sec. francese: Watteau, Boucher, Fragonard, Saint-Aubin per i disegni; Hubert Robert, Vigée-Lebrun, L. Moreau, Nattier, Watteau (le *Due cucine*), Restout (*Ritratto dell'abate Tournus*), Lépicié (il *Mercato*, 1779), Fragonard (la *Piccola altalena*, la *Madre felice*) per i quadri. Una parte della coll. della contessa di **B** divenne alla sua morte, nel 1939, proprietà del nipote, marchese di Ganay, la cui madre, marchesa di Ganay nata Ridgway, aveva anch'ella costituito una coll.; dispersa l'8 gennaio 1922 alla Gall. GeorgesPetit, comprendeva oltre a disegni (Watteau, Fragonard, Ingres), un importante David, *Pio VII e il cardinal Caprara* (Filadelfia, coll. MacIlhenny). (*jv*).

Beham (Beheim, Boehm), Hans Sebald

(Norimberga 1500 - Francoforte 1550). È, col fratello Barthel, una delle figure piú interessanti del gruppo di maestri minori della scuola di Dürer. Bandito da Norimberga nel 1525 a causa delle sue idee eretiche, si rifugiò a Francoforte ed ottenne la protezione del cardinale Alberto di Brandeburgo, arcivescovo di Magonza. Per lui dipinse nel 1534 il curioso vassoio da tavola (Parigi, Louvre), ove sono rappresentate con minuzia le quattro scene della *Vita di Davide*. Il perfetto stato di conservazione di quest'opera eccezionale consente di apprezzarne la precisione del disegno, degna di un miniaturista, ma anche la fantasia inventiva. Gli esempi di sue pitture sono pochi (alcune miniature in un libro di preghiere di Alberto di Brandeburgo nella biblioteca di Aschaffenburg); non cosí le incisioni, su rame o su tavo-

la, che hanno creato la sua fama (oltre un migliaio di pezzi). Influenzato agl'inizi da Dürer e M. Raimondi, acquisí poi la propria originalità, creando composizioni che uniscono fantasia ed eleganza.
Il fratello **Barthel** (Norimberga 1502 ca. - Bologna 1540) si formò a Norimberga, senza dubbio nella bottega di Dürer, poi a Monaco, in quella di Hans Müelich. Pittore di Guglielmo IV, eseguí per lui nel 1530 un'*Invenzione della Croce* (Monaco, AP), in cui abbondano le reminiscenze di Dürer e dell'Italia. Piú a suo agio nel ritratto, ha lasciato sobrie effigi dei vari membri della corte (*Conte palatino Ottheinrich*, 1535: Monaco, AP; *Conte palatino Johann*: ivi) e di uomini comuni (*Hans Ligsalz*, 1528: Oslo, NG; *Magdalena Pittrichin*: ivi; *Ruprecht Stüpf*, *Ursula Stüpf*: Lugano, coll. Thyssen; la *Donna con pappagallo*: Vienna, KM). Tuttavia, tutto il suo talento si manifesta nel campo dell'incisione (ca. 100 pezzi). Abile nel comporre piccole scene popolari, **B** è tra i migliori maestri minori della scuola di Norimberga. (*acs*).

Behzād

(Herāt 1450 - ? 1536). Orfano, venne allevato da Āgā Mīrak, che gli insegnò la calligrafia e la pittura e ne fece il massimo maestro della scuola di Herāt. La sua attività ha probabilmente inizio col regno del sultano Ḥusain. A questa fase risalgono i piú antichi dipinti che gli si attribuiscano con certezza: *Gulistān* di Sa'dī, 1486 (Parigi, coll. Rothschild); *Bustān* di Sa'dī, 1488 (Cairo, Bibl. egiziana). Quest'ultimo manoscritto regale, preparato per il sultano Ḥusain, contiene il ritratto del sovrano sulla doppia pagina del frontespizio; il principe è rappresentato con un fiore in mano, leggermente appartato sotto il suo doppio baldacchino, con vicino il suo paggio preferito, mentre ascolta un vegliardo che gli parla all'orecchio. Sull'altra pagina, i servitori portano, correndo, vivande. Vengono scacciati un giovane ubriaco, in un angolo, e un importuno nell'altro. **B** dipinge in modo naturalistico; rappresenta la corte quale la vede ogni giorno, eppure, malgrado questo clima familiare, la scena serba il tono grave e formale dei dipinti piú antichi, nei quali il monarca è assiso in trono, come nei manoscritti di Baghdād, eredi dello ieratismo sasanide.
In questo periodo **B** si distingue per il talento disegnativo e la maestria compositiva. I trenta personaggi che figurano su

queste due pagine sono disposti con arte. La naturalezza dei gruppi, le scene di genere, come il portatore d'acqua che chiacchiera con una vecchia presso la cisterna, costituiscono un insieme perfetto. Malgrado le sue innovazioni, soprattutto di ordine formale, **B** rimane entro la grande tradizione persiana della miniatura: toni puri disposti in zone piatte e giustapposti al modo degli smalti e delle vetrate del medioevo, alberi e fiori che compaiono dietro uno steccato rosso. La gamma dei colori e la sottigliezza dei loro effetti superano di gran lunga tutto ciò che l'aveva preceduto. Nel 1493, **B** avrebbe illustrato una *Khamseh* di Niẓāmī (Londra, BM, add. 259 000), copiati nel 1442, ma con le miniature rimaste incompiute. Tra i dodici dipinti piú tardi che completarono questo manoscritto, tre recano la sua firma. Uno di essi rappresenta una scena frequente nelle miniature persiane: Behram Gūr, sovrano sasanide del V sec., trasformato in eroe leggendario che combatte col drago. In un paesaggio aspro, sul suo cavallo che s'impenna atterrito, Behram scocca una freccia contro il drago, addossato a un albero e pronto a balzare. Il colore azzurro pallido del mostro si armonizza con i verdi-grigio dei cespugli; la natura fa corpo con esso. Molte altre miniature di *Khamseh* del 1494 (Londra, BM, or. 6810) sono attribuite da alcuni studiosi a **B**. Talune di esse potrebbero essere state eseguite da fedeli allievi, eredi della sua maniera.
Lo stile di **B** è caratterizzato dalla sua elegante originalità e dal senso dell'individualità, dallo spazio sempre aperto, dalla vasta gamma dei suoi colori, spesso vivi. Le miniature sono di frequente scene di genere traboccanti di movimento; malgrado l'apparente realismo, rappresentano nella pittura persiana uno tra gli esempi piú notevoli di una tendenza all'astrattismo decorativo. L'influsso di **B**, ancora grandissimo all'epoca di Shāh Tāhmāsp, segna profondamente la scuola di Herāt e anche quella di Tabrīz. Le sue opere costituiscono un repertorio al quale la pittura persiana attingerà ancora un secolo dopo la sua morte. (*so*).

Beich, Joachim Franz

(Ravensburg 1665 - Monaco 1748). Ricevette una prima formazione presso il padre, Daniel, che nel 1670 si stabilí a Monaco. Un viaggio in Italia lo condusse probabilmente a Roma, Napoli e Livorno. La sua arte è caratterizzata dall'inte-

resse per il paesaggio, avvertibile persino nei quadri di battaglie. Piccole scene figurative vengono introdotte in primo piano nelle vedute, influenzate dal paesaggio italiano, in particolare da quello di Dughet e di Rosa: *Foresta con cacciatori* e *Adorazione dei pastori* (Karlsruhe, KH). **B** è piú noto per l'attività ufficiale svolta presso la corte bavarese. Per il castello di Schleissheim dipinse nel 1702-1704 undici grandi tele che ricordano la guerra contro i Turchi, cui partecipò il principe elettore Massimiliano Emanuele. Una serie di sedici vedute panoramiche dei castelli e dei giardini dei Wittelsbach decora la galleria del castello di Nymphenburg, e un'altra serie, rappresentante le chiese di pellegrinaggio in Baviera, orna il Bürgersaal di Monaco. (*hm*).

Beisanjin

(cognome: **Okada**) (1744-1818). Appartenne alla scuola nanga. Di una grande famiglia borghese di Osaka, **B** fu, come il figlio Hankō, al servizio del signore di Todo, come maestro confuciano. Le loro opere sono soprattutto paesaggi dall'aspetto maldestro e goffo, ma in realtà assai elaborati, alla maniera tradizionale della pittura dei letterati. (*ol*).

Beistegui, Carlos de

(Città di Messico 1863 - Biarritz 1953). Di origine basca, si stabilí in Francia nel 1876. Volle studiare pittura e lavorò con Bonnat, che seppe risvegliarne il gusto di collezionista. La sua raccolta comprende soltanto un piccolo numero di pitture, ma tutte di prim'ordine. Fu attratto soprattutto dal ritratto e, salvo alcune eccezioni (Goya, la *Marchesa de la Solana*, e Lawrence), dal ritratto francese: Maestro di Moulins, Largillière, Fragonard (*Ritratto di giovane artista*), Drouais, Nattier, David (*Madame de Verninac*, *monsieur Meyer* e l'affascinante schizzo del *Generale Bonaparte*), Gérard, Ingres (*Bartolini*, *Madame Panckoucke*). Nel 1942 fece dono della sua collezione al Louvre di Parigi, con riserva di usufrutto. Il museo francese la ottenne interamente nel 1953. (*gb*).

Beit, Alfred

(Amburgo 1853 - Tewin Water 1906). Era commerciante di diamanti e finanziere; la sua fortuna proveniva da Kimberley (Sudafrica). Divenne intimo amico di Cecil Rhodes, si fece naturalizzare britannico e svolse un ruolo preponde-

rante nello sviluppo del Transvaal. Su consigli dello storico dell'arte Wilhelm Bode, cominciò nel 1888 ad acquistare quadri, prima destinati alla sua casa di Amburgo, poi al palazzo che si era fatto costruire a Londra nel 1895, ove abitò nel 1900, e infine nella sua casa di campagna a Tewin Water nello Hertfordshire. Composta sulle prime di paesaggi e scene di genere olandesi (Ruisdael, Steen) e di un capolavoro, la *Lettera* di Vermeer, la raccolta londinese comprendeva ritratti di Rembrandt e Hals, i sei Murillo della *Storia del figliol prodigo* e alcuni ritratti dovuti a pittori inglesi e francesi; la collezione di Tewin Water conteneva opere italiane, molte delle quali fiorentine, pitture di Schiavone e Guardi e tre ritratti di Tintoretto. Il figlio **Otto** arricchí la collezione con tele italiane, inglesi e olandesi, ma soprattutto con la *Dona Antonia Zarate* di Goya. I quadri italiani, con qualche altro, vennero venduti presso Christie's nell'ottobre del 1946, ma il resto della collezione appartiene tuttora al nipote di **B**, Alfred, ed è in mostra nel suo castello irlandese di Blessington. (j*h*).

Bejot, Eugène

(Parigi 1867-1931). Allievo di Bracquemond, occupò rapidamente un posto importante tra gli acquafortisti del tempo; fu membro nel 1893 della società dei Peintres-Graveurs e nel 1908 della Royal Society of Painters-Etchers, e partecipò a numerose mostre in Francia e all'estero. Realizzò una serie sui *Quartieri di Parigi* (1903) e una *Chiesa di Saint-Séverin* (Parigi, 1916); *l'Ile de la Cité e il Pont-Neuf* (Parigi, 1919); *La Schelda ad Anversa* (1924); *il Quai de Bourgogne* (Bordeaux, 1925). Lasciò quasi tutta la sua opera (oltre quattrocento pezzi) e le sue collezioni al gabinetto delle stampe della BN. È rappresentato pure al Museo Carnevalet, al British Museum e in musei di Rouen, Nantes, Marsiglia e Bordeaux. (*sr*).

Belbello da Pavia

(attivo tra il terzo e il settimo decennio del XV sec.). La sua prima attività nota è legata a commissioni dei Visconti di Milano: Filippo Maria gli diede da completare l'*Offiziolo*, cominciato da Giovannino e Salomone de' Grassi e rimasto interrotto alla morte di Gian Galeazzo nel 1402 (la parte miniata da **B** fu donata nel 1949 dalla famiglia Landau-Finaly

al Comune di Firenze e depositata alla Biblioteca nazionale). Pur riallacciandosi ai modi squisitamente «cortesi» dei de' Grassi, **B** li impronta ad una scatenata fantasia espressionistica, sottolineata da colori intensi e corposi. La datazione si appoggia all'affinità con il fascicolo nel *Breviario di Maria di Savoia* (seconda moglie di Filippo Maria; Chambéry, Bibliothèque Municipale, ms 4) miniato per il resto dal Maestro delle *Vitae Imperatorum* nel 1432-35. Nel 1434 **B** lasciò incompiuta la *Bibbia Gallica o Estense* (Roma, BV, Urb. Lat. 613). Di poco posteriori appaiono gli *Acta Sanctorum* (Milano, Biblioteca Braidense) e il *Salterio* (Londra, BM), in cui **B** appare ormai svincolato dalle squisitezze decadenti lombarde esemplare da Michelino da Besozzo per attingere a una corposità drammatica, quasi barbarica, mai realistica, che lo pone in parallelo, da un lato, con il gusto emiliano di un Giovanni da Modena, dall'altro con la plastica di tipo borgognone allora dominante nel duomo di Milano. Meno convincenti appaiono i legami proposti con Lorenzo Monaco. Nella tarda attività, svolta per i Gonzaga a Mantova (epistolario 1448-62) e culminante nel *Messale Romano* (Mantova, Biblioteca Capitolare; terminato per ordine di Barbara di Brandeburgo da Gerolamo da Cremona, raccomandato dal Mantegna), si accentua la tendenza ad ingrandire e irrobustire le forme, con qualche apparenza mantegnesca, ma in realtà preludenti all'espressività dello stile ferrarese, tramite Gerolamo da Cremona. (*mr*).

Belgio

XIX secolo (per i periodi precedenti → Fiandre). Le circostanze storiche e l'indebolirsi della tradizione rubensiana dopo la morte di Verhaghen prepararono la strada al prevalere dell'influsso francese all'nizio del secolo. Di fatto, dal 1795 al 1815 il paese fu annesso al territorio francese. Il neoclassicismo trovò anzitutto esponenti nelle persone di Andrè Lens, molto celebre ai suoi tempi, e di Joseph-Benoît Suvée, che fece carriera a Parigi e a Roma e fu rivale di David. Lo stabilirsi di quest'ultimo a Bruxelles (1816), dove aprí uno studio molto frequentato, conferí impulso nuovo alla poetica neoclassica. La maggior parte dei davidiani, Joseph Odevaere, Joseph Paelinck, Pierre François, avevano soggiornato in Francia e in Italia, e a questa formazione teorica e pratica univano una stretta osservanza dei principî del

maestro. François-Joseph Navez proseguí a Bruxelles l'insegnamento di David, di cui fu allievo.
Il diffondersi della cultura romantica, legata alla presa di coscienza del sentimento nazionale, corrisponde alla creazione, nel 1831, del regno del **B**. La scuola romantica si sviluppò ad Anversa, rivaleggiando col neoclassicismo di Bruxelles, sotto l'impulso dell'accademia, ove insegnavano Van Brée e Herreyns, legati alla tradizione pittorica fiamminga. Sin dal 1830, al *salon* di Bruxelles, Wappers apparve il capofila del movimento con *La devozione del borgomastro Pierre van der Werff* (Utrecht, CM); ebbe numerosi seguaci, tra i quali autori di quadri di storia (Gallait, Caisne). Antoine Wiertz, invece, accostava a una formazione neoclassica elementi di uno stile che preannuncia il simbolismo. Altre opere, piú discrete, assicurarono la continuità dell'antica tradizione realistica. Delbeke, influenzato dai nazareni, contribuí verso il 1824 a rinnovare l'arte monumentale (dipinti per i mercati di Ypres), prima di Leys, che realizzò la sintesi tra le tendenze dell'epoca, dal romanticismo di Delacroix a un'esatta ricostruzione del passato di Anversa (la *Bottega di Jacob van Liesvelt ad Anversa*, 1853: Bruxelles, NMA). Questi pittori, che adottavano spesso il supporto di legno dei primitivi accanto alla tela, dipingevano soprattutto ritratti. Solo verso la metà del secolo Portaels introdusse in **B** i temi orientalisti (il *Simun*, 1847), svolgendo a Bruxelles un ruolo didattico importante.
Intorno al 1850 la tendenza realistica e sociale si rafforzò, stimolata dalla presentazione a Bruxelles nel 1851 dei *Tagliapietre* di Courbet. Il tema del paesaggio favoriva pure, nello stesso periodo, la diffusione del realismo. Nel 1868 Coosemans, Boulenger e altri indipendenti come Dubois e Artan, De Groux e il suo amico Constantin Meunier, fondarono la Société libre des beaux-arts, espressione del realismo belga. Félicien Rops fu tra gli artefici del rinnovamento dell'incisione originale; come il suo amico Rassenfosse di Liegi, che illustrò Baudelaire, egli illustrò Barbey d'Aurevilly. L'incisione originale venne praticata da Félicien Rops, che fu tra gli artefici della sua riscoperta, e da Ensor. Gli scambi con Parigi, sempre frequenti, s'interisificarono dal 1884 con la creazione a Bruxelles del gruppo dei Venti, che proseguí l'opera di emancipazione della Société libre des beaux-arts. Emile Claus, ammiratore di Mo-

net, e Théo van Rysselberghe, amico di Seurat e di Signac e convinto divisionista, si avvicinarono in particolare ai pittori francesi. Invece Vogels e Baertsoen serbarono una visione piú nordica, come James Ensor ai suoi esordi. Alla fine del secolo, il simbolismo predomina in **B**. La Libre Esthétique, che nel 1894 succedette a Bruxelles, ai Venti, ne ampliò ulteriormente il programma, e i suoi primi *salons* divennero uno dei centri principali del simbolismo internazionale e dell'Art Nouveau; vi contribuirono Xavier Mellery, Fernand Khnopff, Jean Delville, Degouve de Nuncques, Henri de Groux, Félicien Rops (con le sue ultime incisioni), nonché Léon Frédéric. Piú o meno nello stesso tempo il circolo artistico Labeur, fondato nel 1898 con Oleffe e Thévenet, e il gruppo Le Sillon («Il Solco»), fondato nel 1894, reagiscono, a Bruxelles, al simbolismo. Una delle ultime manifestazioni di quest'ultimo in territorio belga è la decorazione di palazzo Stoclet a Bruxelles (1905-1909), con i mosaici del pittore austriaco Gustav Klimt. Il **B** fu pure uno dei principali centri del movimento di rinnovamento delle arti applicate, l'Art Nouveau, con la celebre partecipazione degli architetti Horta e Van de Velde, che sulle prime era stato pittore e incisore, e autore di stilizzazioni floreali che preannunciano l'astrattismo.

XX secolo Fino al 1914 i *salons* della Libre Esthétique a Bruxelles costituirono il principale centro d'informazione e di diffusione dell'impressionismo e dei suoi sviluppi; l'esposizione del 1904 (il piú vasto panorama mai offerto sino ad allora, da Monet a Van Gogh, Seurat e Bonnard, ove trovò posto Van Rysselberghe), su iniziativa di Emile Claus decise la creazione del circolo Vie et lumière, che raccolse i luministi belgi, Georges Morren, Anna Boch (acquirente delle *Viti rosse* di Van Gogh, oggi a Leningrado, Ermitage), Georges Lemmen, Degouve de Nuncques; ne fece parte lo stesso Ensor. Nel *salon* del 1906 la presenza di opere di Matisse, Marguet, Manguin segnalava l'introduzione in **B** del *fauvisme*, e nello stesso anno Ferdinand Schirren eseguiva dipinti e acquarelli che indicano una chiara comprensione di Matisse e di Derain. Si delineò allora una tendenza destinata a prolungarsi, per alcuni, anche dopo la guerra, detta del «*fauvisme* brabantino», che si affermò all'esposizione della Gall. Giroux a Bruxelles nel 1913. Permeke in Inghilterra, De Smet e Van den Berghe in Olanda gettarono le ba-

si dell'espressionismo fiammingo, affermatosi dal 1920. A Bruxelles, la rivista e la Gall. Sélection (il cui programma culturale, assai vario, ricorda quello della Libre Esthétique), fondate da Paul-Gustave van Hecke e da André De Ridder, poi la Gall. Le Centaure (1921-31), diretta da Walter Schwartzenberg, garantirono il successo del nuovo movimento, arricchito dall'assimilazione di apporti esterni: il cubismo, la scuola di Parigi, l'espressionismo tedesco e l'arte negra. Gli adepti dell'espressionismo fiammingo furono numerosi. Albert Servaes fu l'ispiratore del rinnovamento dell'arte sacra in **B**, incarnando l'aspetto religioso dell'espressionismo, in particolare nelle opere eseguite dal 1919 al 1922. La diffusione dell'espressionismo lasciò un po' in ombra gli esordi dell'astrattismo in **B**; i suoi pionieri furono Joseph Lacasse e soprattutto Victor Servranckx, uno degli espositori a «Plastique pure» nel 1917, Gall. Giroux, presto seguito da Jozef Peeters, Karel Maes, Van Dooren. Ad Anversa le riviste «Het Overzicht»(1921-25), diretta da Michel Seuphor, e «Ça ira» si sforzavano di promuovere un'arte non figurativa, vicina allora a quella di Mondrian e di De Stijl, di cui Van Tongerloo fu membro; cosí pure, a Bruxelles, il settimanale «7 Arts» (1922-28) raccolse Victor Bourgeois, Pierre-Louis Flouquet e K. Maes.

La zona vallone fu piú accessibile al surrealismo, che penetrò in **B** nel 1925 ca., con la partecipazione di Magritte e piú tardi di Delvaux. E. L. T. Mesens, poeta e autore di collages, aveva visto a Parigi nel 1921 le ultime manifestazioni dadaiste, e fu tra i principali animatori dei surrealismo belga; la Gall. L'Epoque a Bruxelles accolse sin dal 1926 il surrealismo, di cui Van den Berghe adottò nel 1927 l'aspetto onirico e fantastico. Ancora nella stessa zona vallone, il gruppo Rupture (1934-38) ebbe come animatore il poeta Achille Chavée, e nell'ottobre 1935 si tenne a Louvière un'esposizione internazionale del surrealismo.

Durante la guerra le mostre della Gall. Apollo a Bruxelles, e «Apport», dal 1941 al 1945, annunciarono la Giovane Pittura belga, gruppo fondato nel 1945, che dopo un breve ritorno espressionista all'indomani della Liberazione, si orientò dal 1948-49 verso la non-figurazione, prima geometrica, in seguito lirica. La mescolanza di correnti e di influssi, il rinnovamento sempre piú rapido delle poetiche – favoriti dalla vicinanza di Parigi, poi dai viaggi negli Stati Uniti e in

Giappone, nonché dall'importante ruolo commerciale di questi due paesi – offrirono ai giovani artisti un vasto ventaglio di scelte. La vivace ripresa del surrealismo ha equilibrato sulle prime, dopo la guerra, le tendenze astrattiste: Surrealismo rivoluzionario nel 1947 a Bruxelles con Dotremont e Broodthaers; Cobra; Phases en Belgique, con Lacomblez e Vandercam.
L'opera grafica di Henri Michaux (disegni eseguiti sotto l'effetto della mescalina) ben risponde all'esigenza di rinnovamento dell'ispirazione che il surrealismo ha formulato; tra i piú giovani Pol Bury, prima di diventare una figura nota dell'arte cinetica, è passato per il surrealismo. Tale offensiva del surreale e del fantastico si è prolungata fin negli anni '60 col gruppo Fantasmagie a Bruxelles.
L'astrattismo geometrico prosegue negli anni '50 (Art abstrait, fondato nel 1952; Formes, nel 1954). D'altro canto, nella scia di Luc Peire, alcuni giovani si sono schierati con l'Op'Art, come Walter Leblanc, André Beullens, Jacques van Lennep, oppure con la Minimal Art: Plompen, Van den Abbeel, Van Snick. Il repertorio d'immagini proveniente dalla Pop'Art è raffigurato mediante l'umorismo demistificante e l'erotismo, con Van Hoeydonck, Pol Mara, Raveel, Loe Copers, Etienne Elias, che produce allegri *pastiches* di Rubens e Rembrandt. L'arte concettuale ha avuto come adepto Jacques Charlier di Liegi, la Land Art Raoul de Keyser.
Infine, il **B** ha avuto una parte importante nella diffusione della cultura artistica europea; per dieci anni (1956-66) la rivista «Quadrum» si è dedicata soprattutto alla difesa dell'astrattismo lirico nelle sue varie forme; a Bruxelles nel 1958 la mostra «Cinquant'anni d'arte viva» presentava un vasto panorama internazionale. (*mas*).

Belgrado

Narodni Muzej Venne creato nel 1844; era dedicato essenzialmente all'archeologia e alla storia della Serbia. Tra le due guerre le raccolte vennero trasferite nel museo del principe Paolo, fondato nel 1927, e collocate in un'ala dell'antico palazzo reale. Il nuovo museo fu inaugurato nel 1936. Gravemente danneggiate durante la guerra, le raccolte vennero poi non soltanto ricostituite, ma arricchite; nel 1952 furono trasferite nell'ex banca ipotecaria e sistemate in modo assai moderno. Il dipartimento di pittura comprende una sezione de-

dicata alla pittura murale serba del medioevo; essa è rappresentata da frammenti distaccati da edifici in rovina e da copie, che consentono di seguire l'evoluzione di quest'arte dal XII al XV sec. (*Crocifissione* della chiesa della Dormizione della Vergine, *Annunciazione* della chiesa di Dečani). La pittura serba del XVIII e XIX sec. segue le tendenze occidentali: barocco, classico (opere di Arsa Teodorović e di Constantin Danil), romanticismo, realismo; sono ben rappresentate anche la pittura moderna e quella contemporanea, influenzata soprattutto dalla scuola di Parigi. La pittura straniera è rappresentata da alcune opere italiane, fiamminghe e olandesi e da opere moderne di varie scuole; la raccolta piú significativa è però quella della pittura francese. Gli impressionisti sono quasi tutti presenti (complesso di opere di Degas e di Renoir; tele di Monet, Toulouse-Lautrec, Pissarro), accanto a opere di Matisse, Dufy, Chagall, Utrillo, Picasso. (*gb*).

Belin, Nicola (Nicolas)

(Modena 1490 ca. - Londra? 1569). Pittore e stuccatore attivo in Francia e in Inghilterra. Dopo il suo trasferimento in Francia, **B** appare nei pagamenti dei Bâtiments du Roi sin dal 1516; fino al '22, sempre al servizio di Francesco I, lavora alle dirette dipendenze di Jean Perréal e Jean Bourdichon. Nel '32 è di nuovo documentato alla corte francese, dopo un probabile, lungo intervallo in Italia, dove potrebbe aver lavorato con Primaticcio a Mantova; è menzionato come «peintre sculpteur et faiseur de masques» fino al 1535 nei cantieri di Fontainebleau (nella galleria di Francesco I con Rosso; nella camera del re col Primaticcio). Partí poi per l'Inghilterra, senza dubbio per essersi invischiato in una truffa: Francesco I cercò vanamente di farlo ritornare nel 1538 e nel 1540. **B** restò fino alla morte al servizio dei sovrani inglesi: Enrico VIII, Edoardo VI, Maria Tudor ed Elisabetta. Operò a Nonsuch (Surrey) tra il 1538 e il 1544, e a Whitehall nel 1541, e forse per la galleria di Saint Jame's. Fece ritratti dei re di Francia e d'Inghilterra, la maschera mortuaria di Enrico VIII, operò come pittore, scultore, decoratore, approntò progetti di apparati per feste e di attrezzature militari. La sua opera di scultore è relativamente nota; si può ricostruirne lo stile come decoratore e pittore grazie a qualche disegno (due progetti per una galleria (Parigi, Lou-

vre), uno con le cifre di Enrico VIII e di Catherine Parr, l'altro a Oxford, Bodleian Library), nei quali **B** si rivela fedele discepolo di Rosso. Svolse un ruolo non trascurabile in Inghilterra nella diffusione dello stile decorativo di Fontainebleau. (*sb*).

Belin (Blain) de Fontenay, Jean-Baptiste

(Caen 1653 - Parigi 1715). Formatosi a Parigi nella bottega di J. -B. Monnoyer, venne accolto all'accademia nel 1685 (*Vaso d'oro col busto di Luigi XIV*: Parigi, Louvre), operò per i Gobelins e le dimore reali, in particolare Marly, poi per il Trianon, dove eseguí dal 1700 in poi una ventina di *Vasi di fiori* (alcuni ancora in luogo). La sua arte sviluppa la tendenza di Monnoyer per le composizioni decorative, che associano ai fiori l'oreficeria, le cortine, gli elementi architettonici, con una predilezione per l'asimmetria, l'aria aperta ed alcune specie vegetali rare. Il Louvre a Parigi e musei di Mâcon, Avignone, Tours, Caen, Alençon, Marsiglia, nonché la manifattura di Sèvres, ne conservano nature morte. (*as*).

Bell, Clive

(East Shefford (Berkshire) 1881 - Londra 1964). Strettamente legato a Roger Fry, cooperò con lui nel 1912 all'organizzazione della seconda mostra post-impressionista realizzata a Londra, di cui scrisse la presentazione. Nelle sue due opere piú importanti, *Arte* (1914) e *Dopo Cézanne* (1922), impiegò per la prima volta l'espressione «forma significante», applicandola alla pittura di Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse e considerandola condizione sine qua non di qualsiasi opera d'arte, in contrapposizione agli intenti descrittivi e rappresentativi dell'impressionismo. Come critico d'arte del settimanale «The New Statesman and Nation», cui collaborò dal 1933 al 1943, fu il sostenitore dei pittori del gruppo di Bloomsbury, cui appartenevano sua moglie, Vanessa, sorella di Virginia Woolf, e il loro amico Duncan Grant. (*abo*).

Bellange, Jacques (de)

(Nancy, fine del sec. XVI - ivi?, prima del 1624). Pochi documenti biografici ci consentono di conoscere la vita di quest'artista, la cui carriera sembra si svolgesse interamente in Lorena. Nel 1603 è pittore alla corte di Nancy. Nel 1605,

secondo Sandrart, assunse un apprendista, Claude Deruet; l'anno seguente restaurò la galleria dei cervi del palazzo ducale. Nel 1606 fu impegnato a svolgere un ruolo fondamentale nell'organizzazione delle feste in onore delle nozze di Enrico di Lorena e Margherita Gonzaga. Due anni dopo venne inviato in Francia per studiare la decorazione dei castelli reali (Fontainebleau?); a partire dal 1610 ornava con affreschi, oggi scomparsi, il palazzo ducale di Nancy. Nel 1617 se ne perdono le tracce. Se le decorazioni di **B** sono andate distrutte, e se i quadri di cavalletto sono quasi tutti scomparsi (tranne l'*Angelo dell'Annunciazione*, firmato, oggi a Karlsruhe, e il *Compianto su Cristo morto* dell'Ermitage a Leningrado), le sue incisioni e disegni consentono di farsi un'idea del suo linguaggio (peraltro, ci si può chiedere se il nome di **B** non copra, oggi, tutta l'opera di altri contemporanei artisti lorenesi, in particolare dell'omonimo Thierry **B**). I disegni (Parigi, Louvre, ENBA; Nancy, Museo lorenese; gabinetti dei disegni di Monaco, di Berlino e dell'Ermitage a Leningrado), quasi tutti a sanguigna o a penna, rivelano un manierismo spinto al limite estremo. Molti di essi, in particolare a sanguigna, tradizionalmente attribuiti a **B**, sono oggi considerati opera del pittore di Rouen Jean de Saint-Igny. Le preziose incisioni (*Annunciazione*, *Cristo che porta la croce*, le *Sante donne al sepolcro*, il *Suonatore di ghironda*) vennero giustamente paragonate da Mariette a quelle del senese Ventura Salimbeni. (*pr*).

Belle, Alexis-Simon

(Parigi 1674 - ? 1734). Fu allievo di François de Troy e si dedicò al ritratto. Impiegato dalla piccola corte del pretendente Giacomo Stuart a Saint-Germain-en-Laye, venne accolto all'accademia nel 1703 (ritratto di *François de Troy*, Versailles). Eseguí i ritratti di numerosi grandi personaggi delle corti di Francia e di Polonia (*Maria Leszczinska col figlio*, *Mlle de Béthisy col fratello*: Versailles), dipinti in uno stile che rammenta ancora quello di Mignard. (*as*).
Il figlio **Clément** (Parigi 1722-1806) fu accolto all'accademia nel 1761, divenendone professore nel 1765 e rettore nel 1790. Eseguí incarichi in provincia (*Cristo in croce*, 1762: Digione, MBA), decorazioni (*Venere e Adone*, 1772: Poitiers) e ritratti (*François Nonotte*: Besangon, MBA), influenzati da F. Lemoyne. La composizione delle sue grandi opere alle-

goriche e religiose, che giocano sulle diagonali, la libertà della loro maniera, la raffinatezza del colore che si spinge fino alla monocromia, consentono di ritenere che subisse fortemente l'influsso di Restout: *Riparazione della profanazione* (1759: Parigi, chiesa di Saint-Merri), *Allegoria della Rivoluzione* (1788: Parigi, Louvre).
Il figlio e allievo **Augustin-Louis** (Parigi 1757-1841) attesta nei suoi quadri di storia un gusto accademizzante dovuto in gran parte al suo soggiorno romano (1785-90): pannello centrale dell'*Allegoria della Francia* (dopo il 1790: Parigi, Mobilier national). (*cc*).

Bellechose, Henri

(Brabante, noto a Digione dal 1415 al 1440). Dopo esordi ignoti, compare a Digione nel 1415, nominato pittore ufficiale di Giovanni senza Paura alla morte di Malouel. Dipinse poIittici per la certosa di Champmol ed i castelli ducali; poi, negletto da Filippo il Buono, che si stabilí nelle Fiandre, lavorò per chiese di Digione e morí in miseria tra il 1440 e il 1444. Ne sussiste un'unica opera, il *Polittico di san Dionigi* (Parigi, Louvre), dipinto per Champmol nel 1416 ca. Il suo linguaggio deriva da quello dei dipinti attribuiti a Malouel, di cui egli riprende i tipi; ma le forme sono piú massicce e piane, il sentimento meno lirico, lo spirito piú decorativo: egli segna la fine, in Borgogna, del gotico internazionale. (*nr*).

Bellegambe, Jean

(Douai 1470 ca. - ivi? 1534-40). Designato dalla tradizione locale col nome di Maestro dei Colori, lodato sin dal XVI sec. dallo storico Guicciardini e da Vasari, caduto in seguito nel piú completo oblio, ne emerse clamorosamente nel 1862 grazie allo storico A. Wauters, che trovò un documento del 1601 designante col suo nome l'autore del famoso polittico di Anchin (Douai, Museo della Certosa), l'opera piú vasta e significativa dell'artista. La sua vita e tuttora poco nota, tranne alcune menzioni negli archivi di Douai; la prima è del 1504. Assai apprezzato, influenzò l'intera regione: Arras, Cambrai e le fastose abbazie presso Douai (Flines, Anchin, Marchiennes), che stanno senza dubbio all'origine della profonda scienza teologica – di cui testimoniano in particolare numerosissime iscrizioni tratte dalle sacre scritture – e

della complessità iconografica dei suoi polittici. La sua formazione resta ignota, e cosí pure le opere giovanili. L'ipotesi generalmente accettata suppone un apprendistato a Valenciennes nell'ambiente di Simon Marmion e di Jan Provost. Si rivela nel contempo vicino a Metsys, di Anversa, e all'ambiente di Bruges (Gérard David), per la sua tecnica leggera e il colore affascinante, vicino ai manieristi di Anversa e di Bruxelles per il gusto delle sovraccariche architetture rinascimentali, per i personaggi esagitati (soprattutto nelle piccole figure ammassate sugli sfondi dei dipinti); mentre le composizioni organizzate secondo la simmetria, come nell'*Adorazione dei magi* (1528: Arras, Cattedrale), conferiscono al suo stile ancora tardogotico un arcaismo non privo di fascino. Tra i suoi motivi preferiti sono i bambini (putti e angioletti), pieni di vita e di naturalezza, che contrastano con la rigidezza dei personaggi adulti. La maggioranza delle opere di **B** è conservata in Francia (cattedrale di Arras; Parigi, Louvre; musei di Lilla (*Bagno mistico*), Douai (*Polittico di Anchin*), Chaalis, Alès e Angers). Ma tra le sue realizzazioni piú notevoli vanno annoverate anche quelle conservate all'Ermitage di Leningrado, al Metropolitan Museum di New York, a Varsavia e a BerlinoDahlem. (*jf*).

Bellevois, Jacob Adriaensz

(Rotterdam 1621-75). Fu a Gouda nel 1671 e ad Amburgo nel 1672. Dipinse marine: *Veduta fluviale* (L'Aia, Mauritshuis), *Battelli francesi presso una costa* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Foce di fiume* (Rotterdam, BVB). Esse derivano dall'arte di Julius Porcellis e di Simon de Vlieger; presentano acque spesso agitate ed equipaggi di gesticolanti marinai. Assai poco originale, la sua arte si distingue però per grande finezza nei toni grigi e bruni. (*jv*).

Bellier de La Chavignerie, Emile

(Chartres 1821 - Parigi 1871). Fu redattore dei *Catalogue des imprimés* della biblioteca imperiale; poi fece parte, nel 1864, del personale addetto alle esposizioni ufficiali dell'Ecole des beaux-arts. Collaborò a numerose riviste specializzate. Ha lasciato scritti sull'arte e gli artisti, di cui il piú importante è il *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, ove si dà ampio spazio agli artisti contemporanei. L'opera,

tuttora utile, apparve in prima edizione nel 1868; fu poi ripresa e continuata, dopo la morte dell'autore, dallo scultore e scrittore d'arte Louis Auvray (1810-1890). Una nuova edizione in tre volumi apparve tra il 1882 e il 1885. (*mtmf*).

Bellini, Filippo

(Urbino, documentato dal 1576 - Macerata 1603). Nato a Urbino intorno al 1550 – la prima opera documentata, oggi perduta, è del 1576 –, compie la sua prima formazione in diretto contatto con la bottega del Barocci, l'influenza dei quale, con quella degli Zuccari, fu fondamentale lungo tutto l'iter del pittore. A definire la sua cultura, vasta e composita, si aggiungono elementi emiliani (dal Tibaldi giovane), veneti (da Claudio Ridolfi, a Urbino dal 1590) e romani. Attivo costantemente nelle Marche, si dedicò in particolare ai grandi cicli decorativi: a Loreto (Cappella del Santo Nome di Gesú, 1592), Ostra, Fabriano. (*mrv*).

Bellini, Gentile

(Venezia 1430 ca. - 1507). Figlio primogenito del pittore Jacopo, firma col padre e col fratello naturale Giovanni la pala per la cappella del Gattamelata al Santo (1460), di cui è stato recentemente identificato un pannello. Le ante marciane (1464 ca.: Venezia, MSM) lo rivelano studioso del Mantegna, ma con incongruenze che si scoprono nella difficoltà di costringere l'intero dipinto nel taglio di scorcio dal basso: i paesaggi che si alzano nello spazio verticale delle ante, di colline alberate e di rocce scheggiate, dietro i santi Francesco e Gerolamo, insaccati dallo scorcio, sono «come in una vecchia pittura cinese» (Longhi). Nel *Beato Giustiniani* (1465: Venezia, Accademia) la figura del beato, isolata al centro, chiusa nella cotta, non si accampa volumetricamente nello spazio, ma si risolve in un gioco di profilature lineari incise, specie nel volto ossuto, dove si scopre il gusto per una ritrattistica profilata dal segno secco e tagliente. Il mantegnismo poteva essere alimentato anche dalle opere giovanili di Giovanni, dove la lezione mantegnesca era ben altrimenti intesa (è il caso della *Pietà* di Palazzo ducale, 1472?, forse opera di collaborazione fra i due fratelli, che nel 1471 avevano bottega insieme). Nel campo della ritrattistica avrà occasione di esercitarsi di continuo: nel 1469 è creato *eques* e *comes palatinus* dall'imperatore Federico III, forse per qual-

che ritratto fattogli nell'occasione del suo passaggio da Venezia in quell'anno; nel 1474 è incaricato di fare il ritratto ufficiale ai dogi; fra il '79 e l'80 è a Costantinopoli, richiesto dal sultano Maometto II, con incarichi di ritrattista (*Maometto II*: Londra, NG), e nell'*Artista turco* (Boston, Gardner Museum) non rifiuta le suggestioni della miniatura persiana. Intanto si moltiplicano le commissioni di impegno narrativo (quasi tutte perdute): nel 1466 prosegue la decorazione della Scuola Grande di San Marco, iniziata dal padre; nel '74 ha l'incarico di rifare su tela le storie affrescate da Gentile da Fabriano e dal Pisanello nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, per il quale lavoro si avvale dell'opera di Giovanni e di altri pittori. Quando lo rivediamo nei tre teleri per la Scuola di San Giovanni Evangelista (Venezia, Accademia), risente del Carpaccio nel tentativo di profondità spaziale e nel colore rinnovato, ma di fronte allo spazio difficile del Carpaccio gli tornano sempre utili i fogli paterni, dove era consegnata un'interpretazione del Rinascimento piú meccanica e comprensibile: egli dà il meglio di sé nei ritratti della *Processione in Piazza* (1496), nelle figure profilate sulla «giada verde dell'acqua» (Longhi) del *Miracolo della Croce* (1500) o sugli incastri di marmi policromi dei pavimenti della *Guarigione di Pietro de' Ludovici* (1501). (*ab*).

Bellini, Giovanni

(Venezia 1433? - 1516). Figlio di Jacopo e fratello di Gentile, si crede sia nato da una relazione extraconiugale qualche anno dopo la nascita di Gentile (1430 ca.). L'adolescenza di Giovanni trascorre in un momento caratterizzato dalla presenza a Padova e a Venezia di alcuni dei protagonisti del Rinascimento toscano (Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Donatello). È una situazione di profonda trasformazione della cultura veneta, che troverà un primo sbocco nella figura del Mantegna , ma uno anche piú decisivo per le sorti del la pittura veneziana nella storia di **B**. Nel '59 ha già una propria bottega a Venezia, ma la sua attività doveva esser cominciata dieci anni prima; tuttavia la mancanza di documentazione circa la sua produzione pittorica anteriore agli anni '70 – la piú antica tra le sue opere datate è il *Ritratto di Jörg Fugger* (Los Angeles, Norton Simon Coll.), inscritta 1474 – rende oltremodo incerta e controversa la

cronologia delle opere fino alla maturità. Il timido rinascimento del padre dovette suggestionarlo giovanissimo, ma fin dal '50 circa appaiono i primi consentimenti con il Mantegna. La *Crocifissione* (Venezia, Museo Correr) deve molto al Mantegna per l'asprezza con cui è scorciato il corpo di Cristo sulla croce e per il modo in cui è scheggiata la roccia su cui è impiantata la croce, eppure vi si esprime tutta la personalità del **B**: il paesaggio fluviale macchiato di bruni e il cielo rischiarato dalla luce aurorale dello sfondo. Una sensibilità per il paesaggio indagato amorevolmente e un classicismo meno programmatico di quello del Mantegna, travolto da una pienezza di sentimenti ignota al mondo di sublime astrazione del maestro padovano, e sempre la necessità di amplificare il dramma nella cornice della natura. Cosí nell'*Orazione nell'orto* (1460 ca.: Londra, NG), che deriva da quella del Mantegna del 1457, un sentimento del colore e della luce intenerisce il paesaggio, la cui conformazione geologica è sempre ispirata al Mantegna. La celebre *Pietà* (Milano, Brera), dove il marmo levigato e incorruttibile del Mantegna si anima per «la vitalità interna, quasi molecolare, della luce affiorante dal colore» (Pallucchini) e diviene carne dolorante, introduce al capolavoro degli anni '60, il polittico di *San Vincenzo Ferreri* (Venezia, Santi Giovanni e Paolo). Il Longhi, che ha rivendicato il polittico al **B**, ha sottolineato l'importanza di quella luce che rade i santi dal basso, «che viene a invertire animosamente la sottigliezza glittica del maestro padovano». L'animazione della luce si salda con il segno che contorna le figure, inciso, ed energico, che fa pensare alla visione di opere di Andrea del Castagno. **B** deriva dal Mantegna una concezione di spazio rinascimentale, ma la priva di quello che ha di archeologico, di programmatico, rivivendola al fuoco di una passione per l'uomo e per la natura e preparandosi a questo modo ad intendere la lezione di Piero della Francesca, cioè l'esempio piú alto di attualizzazione esistenziale del canone prospettico. La data della *Incoronazione della Vergine* (Pesaro, MC), fissata dal Longhi intorno al 1473, è stata ulteriormente circoscritta dal Pallucchini al 1470-71, e comunque in epoca anteriore al viaggio veneziano di Antonello da Messina (1475-76). Lo spazio non è piú frammentato in scomparti, ma è unificato dall'impianto prospettico, che salda in una nuova metrica la cornice architettonica, le figure, il trono,

il paesaggio. La composizione, scorciata appena dal basso, è accentrata dal digradare dei santi verso il punto focale, e a quel digradare si oppone con grande invenzione poetica, entro il diaframma del trono svuotato del dossale, l'ascesa delle mura e delle torri su per il colle nel fulgore di un meriggio inoltrato. Una luminosità solare costruisce la forma, imbevendo di sé i piani cromatici organizzati dall'impianto prospettico. Il paesaggio è costruito a piani di colore squadrati dalla luce e scalati nella distanza dal graduarsi della luce. Questa maturazione del mondo belliniano avviene a seguito della visione di opere di Piero a Ferrara, Urbino, Rimini, sulla via di Pesaro ed è decisiva, accanto, ma anche piú della venuta di Antonello a Venezia nel 1475, per le sorti della pittura veneziana: dalla congiuntura di questi due eventi alla metà dell'ottavo decennio usciranno i protagonisti di una cultura rinnovata in senso decisamente rinascimentale, che daranno una fisionomia all'ultimo quarto del secolo: il Carpaccio, il Cima, il Montagna. La critica piú recente ha invertito il senso del rapporto AntonelloBellini, anticipando al quinquennio 1470-75 la pala perduta di Santi Giovanni e Paolo a Venezia, dove **B** inaugura uno schema che resterà canonico per il futuro e che sarà adottato dallo stesso Antonello nella semidistrutta *Pala di San Cassiano*: i santi raggruppati intorno al trono sopraelevato in modo che la Vergine sia al centro della composizione, e abbracciati da una volta a crociera che dietro al trono si apre sul cielo. La *Resurrezione di Cristo* conservata a Berlino, il *San Gerolamo* (già Contini, ora a Firenze, Pitti) e il *San Francesco* (New York, Frick Coll.) sono del 1480 ca.: in essi **B** continua a dar forma a quell'accordo fra i moti dell'animo e i moti della natura che aveva perseguito fin dalle prime opere del tempo mantegnesco. L'amore per i particolari, che è di queste opere, non conclude mai all'episodio o al dettaglio, ma è calato dentro un'organizzazione dello spazio, che investe ogni particolare di una vibrazione cosmica. Pallucchini dà rilievo al *Cristo sulla croce* (Firenze, coll. Corsini), alla metà del nono decennio, in quanto vi vede configurate le ricerche che interessano un gruppo di opere che si scalano subito dopo: da un lato è «un telaio prospettico rigorosamente misurato», a piani larghi ed essenziali ispirati ad Antonello, dall'altro «lo spazio dilaga non piú vuoto, ma arricchito di un quid atmosferico che smorza il rapporto dei volumi». Nella calcolata

distribuzione degli spazi del *Trittico dei Frati* (1488: Venezia, chiesa dei Frari) **B** medita la lezione di Antonello e ne assorbe la carica di astrazione e il rigore geometrico nella tornitura dei volumi e nell'organizzazione dello spazio; mentre una nuova luminosità, decisamente atmosferica, intenerisce il risalto dei piani, della campagna della *Trasfigurazione* (1485 ca.: Napoli, Capodimonte); e nell'ambiente chiuso e absidato della *Pala di San Giobbe* (1485 ca. commissionata forse nel 1479: Venezia, Accademia), la luce, impastata di penombra e dei riflessi dorati del mosaico, avvolge i volumi e umanizza la tornitura antonellesca. L'aspirazione a uno spazio piú regolare e solenne, monumentale, si accompagna alla ricerca di una maggiore pittoricità, per cui le opere di questi anni aprono verso il Cinquecento (*Paliotto del doge Barbarigo*, 1488: Murano, San Pietro Martire). La serie di *Madonne col Bambino*, affacciate a un davanzale e di contro a un paesaggio aperto o parzialmente schermato da una tenda, che esegue intorno al '90, rivela un impressionante dominio dello spazio rinascimentale, una capacità d'inventare degli spazi sempre diversi, paragonabile a quella rivelata da una serie di ritratti di Tiziano giovane. Il paesaggio italiano vi appare in tutta la sua stratificazione di storia civile; è un paesaggio storico, che fa tutt'uno col paesaggio naturale, natura esso stesso, come quelle colline ordinate dall'impronta dell'uomo sono oramai storia. La *Sacra Allegoria* (Firenze, Uffizi) introduce alle opere dei primi anni del nuovo secolo: la *Sacra Conversazione* Giovanelli (Venezia, Accademia), la *Madonna del Prato* (Londra, NG), la *Pietà* (Venezia, Accademia), il *Battesimo di Cristo* (1502: Vicenza, Santa Corona), la *Pala di San Zaccaria* (1505: Venezia, San Zaccaria), con le quali si presenta all'apertura del secolo, piú che settantenne, come il piú «vegeto» (come osservò Dürer, 1506) dei pittori operanti allora a Venezia. Il paesaggio guadagna una sua autonomia lirica e ambienta le figure, le quali vivono dentro ai cieli e alla natura con una libertà inedita. Nella *Pala di San Zaccaria* vengono meno ogni impianto volumetrico e ogni assunto prospettico: le figure vivono dentro alla luminosità che si raccoglie nell'abside aperta alla natura, respirano quella luminosità, e il colore è impastato di luce e di ombra con tale libertà da puntare sugli esiti piú personali di Giorgione. Se quest'opera, anche per l'ampiezza d'intervalli e di raccordi tra figura e figura, può considerar-

si il punto di maggior apertura in direzione di una nuova realtà che matura nel 1508 sui ponti del Fondaco dei Tedeschi (Giorgione e Tiziano) e nelle ante di San Bartolomeo (Sebastiano del Piombo), le opere che si scalano a partire dal 1510, la *Madonna* (1510: Milano, Brera), l'*Assunta* (Murano), la *Pala di san Crisostomo* (1513: Venezia, San Crisostomo), portano qualche eco della monumentalità e della pittoricità delle opere dei giovani. **B** intende da par suo le novità, che egli stesso ha preparato, ed esce in brani, negli ultimissimi anni, che resistono a ogni confronto: il *Festino degli dèi* (1514: Washington, NG), la *Nuda che si pettina* (1515: Vienna, KM), il *Noè ebbro* (Besançon, MBA). La sua classicità era indifferente ad ogni distinzione tra sacro e profano e quindi non s'incrina di fronte alla nuova moda del soggetto classicheggiante e profano. Anzi questa nuova tematica gli consente di rispondere al classicismo troppo programmatico dei piú giovani. Dal quadro di Besançon sprigiona un profondo giovanile attaccamento ai valori della vita, un abbandono panico e illimitato all'esistenza. La sua classicità sta proprio in questa affermazione di provocante naturalezza, fatta con quell'assolutezza che è solo della vecchiaia, e la sua grandezza nell'aver condotto la pittura veneziana, nell'arco di uno sviluppo che ha pochi confronti, dalle mollezze tardogotiche alle soglie della pittura moderna. (*ab* + *sr*).

Bellini, Jacopo

(Venezia 1400 ca. - 1470-71). È noto, da un documento, che fu allievo a Firenze di Gentile da Fabriano tra il 1421 e il 1425, periodo in cui quest'ultimo soggiornò nella città. Dovette comunque formarsi nell'ambiente di Gentile, che fu a Venezia (1408-14) e Brescia (1414-19) e del quale poté pure conoscere i capolavori dipinti a Firenze in quell'epoca. Nel 1424 è citato a Venezia, dove lavorò tutta la vita, dirigendo una bottega in cui entrarono, dopo il 1450, i due figli Giovanni e Gentile. Eseguí nel 1430 un *San Michele* per l'omonima chiesa padovana e nel 1436, per il duomo di Verona (uno dei centri del gotico fiorito), una *Crocifissione* (perduta). In entrambi i dipinti si firma discepolo di Gentile da Fabriano. Era con Pisanello a Ferrara nel 1441, dipingendovi il ritratto (perduto) di *Lionello d'Este*. In tale occasione eseguí la *Madonna di Lionello d'Este* (Parigi, Louvre), una delle migliori ed estreme espressioni del gotico cortese ita-

liano. Un primo rinnovamento, nella direzione delle ricerche protorinascimentali, si osserva in alcune *Madonne* (Lovere, Gall. Tadini). Ma, data la formazione di Jacopo, tale evoluzione è dovuta meno all'influsso degli artisti toscani presenti a Venezia e a Padova dal 1440 al 1450 che al probabile passaggio di Masolino a Venezia tra il 1435 e il 1440, e alle ripercussioni di esso sull'arte di Antonio Vivarini. La *Madonna* del 1448 (Milano, Brera), ove il parapetto in primo piano e il libro aperto sono colti in prospettiva, non presenta ancora una composizione del tutto sicura, ma il *Cristo in croce* (Verona, Castelvecchio), opera severa e rigorosamente costruita secondo la prospettiva logica, attesta certamente un mutamento. Le prove di tali nuove ricerche sono raccolte nei due celebri album di disegni (1455 ca.: Londra, BM; Parigi, Louvre): vi si trovano numerosi esperimenti per la messa a punto della prospettiva. Tuttavia **B** non raggiunge la stessa sicurezza spaziale dei toscani, e resta pur sempre impregnato di fantasia gotica. Lo dimostra bene il modo in cui nascono i disegni dei due album: per successivi ingrandimenti da una pagina all'altra, quasi si potesse stirare lo spazio all'infinito, pur di utilizzare un unico punto di fuga, seguendo un procedimento d'ininterrotto racconto spaziale che è, di fatto, caratteristico del gotico, e che resta estraneo all'esattezza dello spazio rinascimentale. Cosí l'arte di **B**, come quella di Antonio Vivarini, definisce un momento ancora timido del Rinascimento veneziano, posto tra la fine del gotico internazionale durante i primi tre decenni del secolo, e gli esordi di Mantegna a Padova e di Giovanni Bellini a Venezia verso il 1450. (*ab* + *sr*).

Bellio, Gheorghe de

(Bucarest 1828 - Parigi 1894). Stabilitosi a Parigi , comperò il suo primo quadro impressionista, un Monet (*La Senna ad Argenteuil* nell'asta Hoschedé il 13 gennaio 1874. In breve si legò personalmente agl'impressionisti, principalmente Monet, Renoir e Pissarro, aiutandoli spesso e costituendo una notevole collezione delle loro opere. Dal 1883 partecipò alle cene impressioniste del caffè Riche insieme a Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Caillebotte, Duret, Mirbeau e Mallarmé, e fu intimamente coinvolto nell'evoluzione del gruppo. E. Donop de Monchy, marito di Victorine de Bellio, figlia del collezionista, redasse un parziale inventario delle

opere ereditate dal suocero e lasciate al Museo Marmottan di Parigi. Tra le opere che si trovano raccolte in questo museo, citiamo: di Monet, *Locomotiva*, *Le Tuilerieses*, il *Ponte dell'Europa*; di Sisley, *Susini in fiore*; di Berthe Morisot, *Fanciulla in abito da ballo*; di Renoir, R*itratto di Victorine de Bellio*. Tra le opere disperse citiamo: di Monet, la *Culla*, la *Donna con ombrello* (Upperville Va., Mellon Coll.) e la *Rue Montorgueil* (Rouen, MBA); di Sisley, i *Segatori d'assi* (Parigi, Petit-Palais); di Renoir, un *Autoritratto* e il *Ponte di Chatou* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Inst.): di Manet, *Berthe Morisot con ventaglio* (Parigi, MO); di Degas, un'*Arrotina* (Parigi, coll. priv.). Oltre tale serie, **B** possedeva alcuni quadri e disegni antichi e numerose opere di Delacroix, Courbet, Corot e Daumier. (*ad*).

Bellmer, Hans

(Katowice 1902 - Parigi 1975). Temperamento indipendente e ribelle all'autorità paterna, si recò a Berlino nel 1922, legandosi a Georg Grosz; per suo consiglio si pose a disegnare e, nel corso di un soggiorno di tre mesi a Parigi (inverno 1924-25), scoprí Pascin. Tra il 1926 e il 1932 lavorò come disegnatore di pubblicità industriale. La sua arte prese forma a partire dalla *Bambola*, manichino di fanciulla le cui membra spostate e la cui espressione sentimentalmente tonta o equivoca presentano un vivissimo contrasto e alimentano nel modo piú vivace una conturbante fantasia erotica (ed. tedesca nel 1934: *Varianti del montaggio di una minorenne articolata*, «Minotaure» n. 6, Parigi, dicembre 1934; ed. parigina 1936). Alla fine del 1938 **B** si stabilí a Parigi prendendo contatto col gruppo surrealista. Come disegnatore deriva tecnicamente dalla grande tradizione germanica, per la plasticità del tratto, per il rigore del tratteggio, parallelo o incrociato, per l'uso di zone ravvivate di bianco.
Influenzato talvolta da alcuni procedimenti surrealisti (giochi prospettici, associazioni incongrue), è piú efficace quando concentra la sua acuta nostalgia sull'elemento femminile puro (*Mani di semi-smorfiosa*, 1934: coll. priv.; *Talon-aguille*, 1961: coll. priv.). Visionario e voyeur, le sue ricerche sui «trasferimenti anatomici» (naso-fallo, narici-testicoli, volto che si forma sotto le natiche) attestano la ricchezza associativa d'una fantasia che, egli dice, «attinge unicamente all'esperienza corporea» (l'*Aquila signorina*, incisione del *Pic-*

colo trattato di morale, 1968). Oltre ai disegni, **B** eseguí dipinti, incisioni (dal 1944), sculture. In particolare ha illustrato *Alcools* di Apollinaire (1948), *Justine* di Sade (1950), *Dialoghi* di Joë Bousquet (1958). È rappresentato nei grandi musei (Parigi, MNAM; New York, MOMA). (*mas*).

Bellori, Giovanni Pietro

(Roma 1613-96). Fonte principale per lo studio di alcuni dei maggori artisti del Seicento (da Annibale Carracci al Domenichino, dall'Algardi al Poussin), ha esercitato, come massimo critico della tendenza classicistica, una grande influenza sulle teorie accademiche dei secoli XVIII e XIX e, direttamente o attraverso di esse, sul giudizio, anche attuale, sull'arte del Seicento. Tralasciando i molti scritti minori (numerosi quelli di «antiquaria», la sua fama è legata principalmente a tre opere: 1) *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, discorso detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza Domenica di Maggio 1664*; 2) *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, vol. I, Roma 1672 (in quest'opera si trova pubblicata anche la precedente); 3) *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1695, pp. 1-63, segue *La Favola di Amore e Psiche dipinta da Rafaelle d'Urbino... con l'aggiunta d'alcuni ragionamenti specialmente in onore del medesimo Rafaelle*, pp. 64- 104 e *Gli onori della pittura e scoltura, discorso... detto nell'Accademia... di San Luca la seconda Domenica di Novembre 1677*.

Nell'*Idea* **B** espone la teoria idealistica che costituisce la giustificazione teorica della sua pratica critica: poiché la natura cosí come la vediamo è imperfetta, «li nobili pittori e scultori, quel primo Fabbro (cioè Dio) imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardano, emendano la Natura...» **B** viene cosí ad opporsi da un lato a «quelli che si gloriano del nome di Naturalisti», i quali «non si propongono nella mente idea alcuna» e «copiano i difetti de' corpi» («Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e 'l Bamboccio i peggiori»), dall'altro a coloro che «senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica» e «fingono larve invece di figure». **B** considerò corrispondenti al proprio ideale, tra gli artisti del passato, Raffaello e, tra i suoi contemporanei, Annibale Carracci, Domenichino, l'Algardi (il Bernini è da lui polemica-

mente ignorato), Duquesnoy e Poussin. Sulla formazione delle convinzioni artistiche del **B** ebbero influenza determinante la lettura del *Trattato* di G. B. Agucchi (scritto tra il 1607 e il 1615 avvalendosi dei consigli del Domenichino, ma pubblicato nel 1646) e la conversazione di Nicolas Poussin. (*gp*).

Bellotto, Bernardo

(Venezia 1721 - Varsavia 1780). Figlio di Lorenzo Bellotto e di Fiorenza Canal sorella del Canaletto, nella cui bottega **B** si trovava già verso il 1735. Dal 1738 al 1743 è iscritto nella fraglia dei pittori veneziani. L'8 dicembre 1740 firma e data il *Disegno del Campo dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia* (Darmstadt, Hessisches Museum) che si riferisce al dipinto dello stesso soggetto a Springfield Mass. (MFA) in cui **B** mostra già qualche accento personale nel modo d'interpretare la veduta prospettica canalettiana. Nel 1742 **B** fu a Roma e, probabilmente, a Firenze e a Lucca. A questo periodo viene solitamente riferita la veduta di *Ponte Sant'Angelo* (Detroit, Inst. of Arts) in cui la forza delle ombre e l'ampiezza dell'apertura panoramica sono già tutte bellottiane. È possibile che all'accentuazione naturalistica che da questo momento distingue nettamente lo stile del nipote da quello dello zio possa aver contribuito lo studio di qualche capolavoro del vedutismo seicentesco (Codazzi?) mentre il di poco piú anziano Joseph Vernet, a Roma in quegli anni, poteva avviarlo ad apprezzare certi valori di finitezza «olandese» delle vedute di Claude Lorrain. Negli anni successivi **B** risiede solo saltuariamente a Venezia. Nel 1744 lavora in Lombardia per il conte Antonio Simonetta (*Veduta di Vaprio sull'Adda*: New York, MMA, e Milano, Mario Crespi; *La villa Melzi d'Eril alla Gazzada*: Milano, Brera), nel 1745 a Torino per Carlo Emanuele III di Savoia (*Vedute di Torino*: Torino, Gall. Sabauda); in questi anni, come ci è testimoniato dai dipinti (Dresda, GG) dovette visitare anche Verona, dove poté conoscere personalmente il pittore Pietro Rotari, ma soprattutto dovette riconfermare la propria vocazione naturalistica attraverso la meditazione della grande ritrattistica di Vittore Ghislandi e delle pitture a soggetto popolare di Giacomo Ceruti. Nel luglio 1747 **B** si trasferisce, con la moglie e il figlio Lorenzo, a Dresda, alla corte di Federico Augusto II di Sassonia. Nel 1748 è già nominato pittore di cor-

te, e al servizio di Federico Augusto **B** rimane fino al 1758, eseguendo la serie delle *14 vedute di Dresda* (Dresda, GG) e quella, che rappresenta in assoluto il suo capolavoro, delle *11 vedute di Pirna* (ivi), serie replicate in formato minore per il primo ministro conte Enrico di Brühl e per vari privati. In queste opere è possibile che **B** metta a frutto anche una rimeditazione del grande vedutismo olandese del secolo precedente, dalle vedute di città di Gerrit Berckheyde e Jan van der Heyden (di un quadro attribuito a quest'ultimo, che era nella collezione del conte di Brühl, **B** ci ha lasciato un'incisione) fino ai *Flachlandschafts* di Philip de Koninck. Dal 1758 al 1761 **B** è a Vienna, al servizio di Maria Teresa, ed esegue, tra l'altro, *Sette grandi vedute di Vienna e dintorni* (Vienna, KM). Nel 1761 è a Monaco (*Veduta di Monaco*: Monaco, NM), nel 1762 ritorna a Dresda. Nel 1763 muoiono Federico Augusto e il conte di Brühl. Nel 1764, alla fondazione dell'accademia di belle arti , **B** che ha perso il posto di pittore di corte, vi i impiega come professore di prospettiva. Esegue allora le sue «vedute ideate» (Dresda, GG; Amburgo, KH; Washington, NG; Varsavia, MN; ecc.) e perfino delle allegorie (Dresda). Durante questo «secondo periodo sassone» giunge a maturazione la crisi dell'arte del **B** che lo spinge ad abbandonare progressivamente la stesura pittorica larga e pre-impressionistica del periodo di Pirna per sboccare nella precisione stregata, analitica, di tipo neoclassico e neoolandese (alla Johann Zoffany o alla Philip Hackaert) che contraddistingue le opere del tardo periodo polacco. Nel 1767 infatti **B** lascia Dresda diretto a Pietroburgo, ma è trattenuto a Varsavia da Stanislao Augusto Poniatowsky, che lo nomina pittore di corte (1768). A Varsavia **B** resterà fino alla morte eseguendo la celebre serie di *24 vedute della città* (Varsavia, MN) e i due quadri storici con l'*Elezione di Stanislao Augusto* (1778: Varsavia) e l'*Entrata di Giorgio Ossoliński a Roma nel 1633* (1779: Breslavia, MN). (*gp*).

Bellows, George Wesley

(Columbus O. 1882 - New York 1924). Allievo nel 1904 di Robert Henri, capofila del gruppo degli Otto (The Eight), insegnò egli stesso dal 1910 all'Art Students League di New York e, tre anni dopo, venne accolto nell'accademia nazionale di disegno. Una carriera tanto rapida si spiega con la prodigiosa facilità tecnica della sua arte, sulle prime caratteriz-

zata da grandi impasti focosi del pennello. Dopo l'Armory Show, per influsso dell'arte europea, la sua opera si fece piú strutturata e meno spontanea. Pittore della «scena americana» nei suoi aspetti piú quotidiani, fervido sportivo, appassionato di baseball e di pugilato, **B** si inserive nella linea del naturalismo dell'Ash-Can School. L'impegno formale e l'impianto rigoroso delle composizioni sembrano annunciare talvolta l'arte di Edward Hopper. E rappresentato a Chicago (Art Inst.), Boston (Biblioteca pubblica), Washington (Phillips Coll.), New York (*Ritratto di Mrs Chester Dale*, 1919: MMA; *Dempsey e Firpo*, 1924: Whitney Museum). (*jcl*).

Bellucci, Antonio

(Pieve di Soligo 1654 - Venezia 1726). Scolaro di A. Zanchi a Venezia, influenzato dalla maniera dei tenebrosi veneti, quindi dal Liberi e da L. Giordano, improntò di grazie accademiche e di effetti chiaroscurali – talora anche d'intento drammatico – una produzione di decoratore in tela ed a fresco a Venezia, a Vienna, a Düsseldorf (dopo il 1705) e a Londra (1716-22). Fu maestro di A. Balestra ed esercitò una certa suggestione anche su S. Ricci. La sua prima opera databile (1691 ca.) è il *San Lorenzo Giustiniani* in San Pietro a Castello, unico suo dipinto superstite a Venezia. Già verso il 1702, in una serie di tele per i soffitti di palazzo Liechtenstein, mostra uno stile rinnovato, nel colore schiarito e nelle complesse coniposizioni, in senso decorativo e rococò. Nei tre soffitti di Londra (chiesa di Great Witley) non è lontano dalla sensibilità di un Pellegrini. (*sr*).

Belly, Léon

(Saint-Omer 1827 - Parigi 1877). Due aspetti ne caratterizzano l'opera: si riallaccia alla scuola di Barbizon e preannuncia l'impressionismo (*Fieno in Normandia*: Parigi, MO); mentre i suoi dipinti dall'Egitto e dalla Siria presentano una fattura piú secca di orientalista (*Pellegrini che vanno alla Mecca*, 1861: Parigi, MO). (*ht*).

Beltrano, Agostino

(Napoli 1607-56?). Le fonti lo dicono vissuto sino al 1665, ma non è documentato dopo il 1656. Imparentato con vari artisti napoletani (Aniello Falcone, Andrea Vaccaro, Pacecco e Diana de Rosa, Juan Do, Filippo Vitale), lavorò molto

nella pittura devozionale a fresco e su tela: in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (1644-45), in Sant'Agostino degli Scalzi (cappella Schipani, 1649), in Santa Maria della Sanità (Cappella di san Biagio, 1654-56). Sul *Martirio di san Gennaro e san Procolo* (1634-35 ca.) e sul *Martirio di sant'Alessandro* (firmato e datato 1646: Pozzuoli, Cattedrale) influí il realismo di Juan Do. Nel piccolo formato (*Lot e le figlie*, firmato: Marano di Castenaso, coll. Molinari Pradelli), fu buon professionista e, pur se in stretta dipendenza da Massimo Stanzione, si aprí anche alle ricerche di Bernardo Cavallino e Domenico Gargiulo. (*rla*).

Belvedere, Andrea

(Napoli 1652 ca. - 1732). È l'ultimo grande rappresentante della scuola napoletana di natura morta del XVII sec. La sua maniera, derivante dalla tradizione locale dei pittori di genere, dal Porpora al primo Giuseppe Recco, riprende anche le raffinatezze dei pittori seicenteschi di fiori. Si nota talvolta nella sua opera qualche accento romantico (*Pesci*, siglato A B: Napoli, Museo di San Martino), e una precoce tendenza al ritmo rococò, dovuta all'assimilazione di temi decorativi che la cultura francese, nello stesso periodo, trasmetteva alla Spagna. Nel momento centrale della sua attività rivela una raffinata modulazione sentimentale ed estrosi modi compositivi, in consonanza con le tendenze barocche di Abraham Brueghel e di Giovanni Battista Ruoppolo tardo, guardando anche ai francesi e tedeschi noti a Roma sullo scorcio del XVII sec. (Monnoyer, Vogelaer, Tamm): come in *Anatre e fiori* siglato A B (Firenze, Pitti). Si stabilí alla corte madrilena dal 1694 al 1700, eseguendovi le sue ultime tele di fiori (Madrid, Prado). Tornato a Napoli, rinunciò alla pittura per dedicarsi quasi esclusivamente al teatro. Fu soprattutto pittore di fiori, ma dipinse anche quadri di genere (pesci, frutti). Un importante gruppo di sue nature morte è conservato a Sorrento, Museo di Correale; **B** è pure rappresentato a Madrid (Prado), a Parigi (Louvre), a Napoli (Capodimonte e Museo di San Martino), a Firenze (Pitti e Museo Stibbert), e a Malta (La Valletta). (*rc* + *sr*).

Bembo

Famiglia di pittori cremonesi (sec. XV) che rapresentano, pur in modi diversi, l'estrema fase del tardogotico lombardo, già

in coincidenza cronologica con gli inizi dell'arte del Foppa e con qualche sentore delle novità padovane. La personalità del piú anziano, Bonifacio (documentato nel 1444-77), è controversa, in quanto dell'ampia attività menzionata dai documenti, condotta specie al servizio di Francesco e Galeazzo Maria Sforza (nel castello di Pavia e nella cappella dei SS. Crisante e Daria in Sant'Agostino a Cremona) rimangono come unica testimonianza certa i *Ritratti di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti* in Sant'Agostino a Cremona (ricordati in una lettera dello stesso Sforza del 1462; attualmente collocati nella cappella Cavalcabò nella medesima chiesa). Intorno al suo nome sono state raggruppate per attribuzione varie opere: le *Carte di Tarocchi* (Bergamo, Carrara; New York, PML), la *Historia di Lancillotto* (Firenze, BN, palat. 566), le *Tavolette di soffitto con Storie Bibliche* (conservate a Cremona, Trento e Torcello), *Sant'Alessio* e *San Giuliano* (Milano, Brera), che rappresenterebbero – secondo l'ipotesi di ricostruzione del catalogo del pittore proposta da R. Longhi – la prima fase della sua attività, legata alla tradizione lombarda in parallelo con gli Zavattari; gli affreschi frammentari nella cappella Cavalcabò in Sant'Agostino a Cremona e il trittico costituito dall'*Incoronazione di Cristo e della Vergine* (Cremona), l'*Incontro di Anna e Gioacchino* e l'*Adorazione dei Magi* (Denver, AM), in cui la visione piú ampia e spaziata denota un interesse per il Masolino di Castiglione Olona, già con qualche eco padovana. Da ultimo **B** è forse il pittore prevalente nella decorazione della cappella ducale nel Castello Sforzesco.

Recentemente si è voluto espungere dal catalogo dell'artista, eccessivamente dilatato da successive proposte, alcune opere di minore rilievo (i *Tarocchi* Brambilla, Colleoni e Visconti, oltre a vari disegni), riconducendoli invece nell'ambito degli Zavattari o comunque della coeva pittura tardogotica lombarda.

Piú chiara la personalità di **Benedetto** (documentato nel 1462-89), che data 1462 il polittico già nel castello di Torrechiara (Milano, Castello) e affresca sempre a Torrechiara, in data anteriore al 1463 con *Gli amori di Pier Maria Rossi e Bianca Pellegrina*, la *Sala d'oro*. A queste opere vanno aggiunte la *Madonna con i SS. Giorgio e Tommaso* (Cremona), la *Natività* (Firenze, coll. Fuscione) e gli affreschi in terretta verde con *Storie eremitiche* e l'*Annunciazione*, dove la sua

cultura, benché orientata in senso veneto-padovano (Squarcione, Jacopo Bellini, i Vivarini), appare condizionata dalla piú forte personalità del fratello maggiore Bonifacio.
Altri due fratelli, **Andrea** (documentato a Brescia, 1430-59) e **Gerolamo** (documentato a Cremona, 1463-81), sono noti solo da notizie d'archivio; le opere ricordate dai documenti sono perdute, e appaiono condotti su basi del tutto ipotetiche i tentativi di ricostruirne l'attività nell'ambito della cerchia di Bonifacio e Benedetto. (*mr* + *sr*).

Bembo, Gianfrancesco

Non possediamo che scarsissime testimonianze documentarie relative a questo pittore cremonese. Probabilmente a Roma con Boccaccio Boccaccino nel 1513 (se lo si identifica nel Giovan Francesco «vetraro» ricordato dal Vasari), affresca nel 1516 l'*Epifania* e la *Presentazione al tempio* sopra il quinto arcone di sinistra nel duomo di Cremona. In questi dipinti si scorge potente lo spirito di fronda anticlassico e ponentino di un artista che ha conosciuto direttamente le novità romane. Piú difficile la ricostruzione della fase precedente, forse da riconoscere nella frammentaria *Paletta di Santo Stefano* divisa tra la pinacoteca di Cremona, la raccolta Cagnola alla Gazzada e l'Accademia Carrara di Bergamo. In seguito solo un'altra opera è firmata, la *Madonna e santi* del 1524 in San Pietro a Cremona, alla quale si lega il cosiddetto *Ritratto di Galeazzo Pallavicino* conservato a Budapest. La rara e sceltissima produzione del **B** mostra una personalità di assoluto rilievo nel panorama pittorico dell'Italia settentrionale del secondo decennio del Cinquecento, scosso dalla «sommossa anticlassica» che reagisce al classicismo raffaellesco e tizianesco. A Cremona questo movimento (rappresentato, oltre che dal **B**, da Altobello Melone, tuttavia piú orientato su Brescia) prende di mira lo stanco classicismo dell'ultima fase di Boccaccio Boccaccino e apre la strada alle nuove generazioni della maniera. (*mat*).

Bemmel, von

Famiglia di pittori tedeschi, il piú importante dei quali è **Wilhelm** (Utrecht 1630 - Norimberga 1708). Menzionato e lodato da Sandrart come celebre paesaggista, è rappresentato in musei di Augsburg, Norimberga, Francoforte, Stoccarda e Vienna. Ebbe due figli: **Peter** (1685-1754), autore

di scene di tempeste e di paesaggi invernali, e **Johann Georg** (1669-1723), pittore di animali e di scene militari.
Christoph, figlio di Peter (Norimberga 1707 - Strasburgo dopo il 1783), si formò presso il padre. È autore di paesaggi piuttosto convenzionali, che spesso rappresentano incendi. Se ne conservano nove dipinti a Strasburgo, tra i quali due vedute della città. Il fratello minore **Johann Christoph** (? - Bamberga 1778) fu anch'egli paesaggista. (*vb*).

Ben

(Benjamin Vautier, *detto*) (Napoli 1935). Alla fine degli anni '50 lavorava in margine alla scuola di Nizza, allora centro del Nuovo Realismo, dove aveva sede il suo magazzino (oggi a Parigi, MNAM). Collocato nell'ottica della rimessa in questione neodadaista, **B**, partendo dall'idea che «tutto è arte», illustra tale assioma con un'attività multiforme, che esprime gestualmente (appropriarsi del Tutto firmandolo: *Firmare Dio*), mediante azioni (coricarsi per la strada), teatro e scritture dipinte in bianco su sfondo nero o rosso (*L'arte è fare il pagliaccio*). (*bp*).

Benaglio, Francesco

(Verona 1432 ca. - 1492). È noto soprattutto per il *Trittico* di San Bernardino a Verona (1462), per la *Madonna dal ventaglio* (Verona, Castelvecchio) e per il *Sant'Antonio* (o *San Gerolamo*) di Washington (NG), dove si conserva anche una *Madonna col Bambino*. Il primo di tali dipinti è un'imitazione, piuttosto secca, del trittico di Mantegna a San Zeno di Verona. L'artista ha importanza soprattutto per aver imposto a Verona la lezione di Padova, e per aver fatto partecipare la sua città, radicata nel tardo gotico, al nuovo linguaggio del Rinascimento. (*sde*).

Bencovich, Federico

(Venezia? 1677 ca. - Gorizia 1756). Si formò dapprima presso il Cignani a Bologna, dove fu fortemente influenzato dalla nuova e stimolante visione di G. M. Crespi, presso il quale si trovava anche il Piazzetta. Nel 1710-11 è a Venezia, dove fu sensibile anche ai modi del Mazzoni e del Liss e s'impose con una poetica rivoluzionaria, basata su un chiaroscuro violento, di analogia piazzettesca, in netto contrasto con il dominante gusto rococò. Nel *Sacrificio di Ifigenia* di Pom-

mersfelden, per esempio, la carica espressionista è raggiunta mediante il taglio violento e allucinato della luce che trasfigura le allungate figure. Nel 1716-25 ca. è a Vienna, e la sua presenza non è senza importanza per gli svolgimenti della pittura austriaca del Settecento. Soggiornò anche a Milano, probabilmente verso il 1730. Durante un secondo soggiorno viennese (fino al 1743) fu nominato (1733) pittore di corte da Federico Carlo di Schönborn. Eseguí opere per la chiesa del palazzo vescovile e per la residenza di Würzburg (1734). Nel suo stile, oltre ai precoci legami con il Piazzetta, s'inseriscono influenze dal Magnasco, che dovette conoscere in ripetuti ma ancora non precisati soggiorni in Lombardia. Tramite della cultura lombardo-genovese a Venezia, dove restò sempre incompreso, ispirò il piú libero rococò austriaco, soprattutto F. A. Maulbertsch e P. Troger. Al Bencovich guardò anche il giovane Tiepolo. (*sr*).

Benczúr, Gyula

(Nyiregyháza 1844 - Dolány 1920). Fu allievo di Piloty nell'accademia di Monaco (1861), ove divenne docente nel 1876; nel 1883 venne nominato direttore della scuola dei maestri di Budapest. I suoi dipinti *(Addio di László Hunyadi agli amici*, 1866; *Arresto di Francesco Rákóczi II*, 1868; *Riconquista della roccaforte di Buda*, 1896: Budapest, GN) sono opera di un maestro della pittura accademica di storia. (*dp*).

Bendemann, Eduard

(Berlino 1811 - Düsseldorf 1889). Allievo di Schadow a Berlino, seguí il maestro a Düsseldorf nel 1827, poi in Italia (1829-31). Professore a Dresda (1838-55), decorò la sala del trono e il salone da ballo del castello; in seguito venne nominato direttore dell'accademia di Düsseldorf (1859-67). La *Tristezza degli Ebrei in esilio* (1832: Colonia, WRM; schizzo a Brema, KH) fu il suo primo successo, cui seguí una serie di dipinti su temi analoghi, corrispondenti al gusto sentimentale e malinconico dell'epoca: l'*Esodo degli Ebrei* (1872: Berlino Est, NG). Ha lasciato eccellenti ritratti (*Ritratto della moglie dell'artista,* 1846: Düsseldorf, KM). (*hbs*).

Bendre, Narayan Sridhar

(Indore 1910). Personalità di spicco della generazione di transizione tra gli artisti della scuola del Bengala e i giovani

pittori indiani del movimento artistico internazionale. Le sue tele, alcune delle quali sono esposte nella galleria nazionale di Delhi, sono spesso ispirate da scene di vita quotidiana, da lui trattate in tonalità pastello che conferiscono alle sue composizioni un fascino decorativo pieno di dolcezza. (*jfj*).

Bendz, Wilhelm Ferdinand

(Odense 1804 - Vicenza 1832). Fu uno dei primi allievi di Eckersberg, da cui riprese il cromatismo chiaro. Ha soprattutto lasciato scene di genere luminose e pittoresche, che rivelano una grande capacità di osservazione: *Interno* (Copenhagen, Hirschsprungske Samling), *Riunione di fumatori* (1828: Copenhagen, NCG), *Artisti al caffè a Monaco* (1832: Copenhagen, Museo Thorvaldsen). (*hb*).

Benedetto XIV, papa

(Prospero Lambertini) (Bologna 1675 - Roma 1758). Spirito assai aperto, dotato di vasta cultura e di gusto raffinato, favorí durante il suo pontificato (fu eletto nel 1740 come successore di Clemente XII Corsini) la nascita di numerose istituzioni culturali: appassionato soprattutto di antichità classica, fondò, con la bolla *Inter curas* del 17 marzo 1754, l'Accademia del nudo in Campidoglio, e, con la collaborazione di Winckelmann, l'Accademia archeologica (1740). Subleyras ne fece un celebre ritratto (1740-41: Chantilly, Museo Condé), e cosí anche il Batoni; il Pannini dipinse *Benedetto XIV apre la Porta Santa* e *Benedetto XIV visitato da Carlo III*. Il suo monumento funebre nella Basilica Vaticana è opera (1763-69) dello scultore Pietro Bracci, che del pontefice aveva eseguito il bel ritratto marmoreo ora conservato a Berlino Est. Particolare protezione **B** accordò al grande pittore francese Pierre Subleyras (1699-1749), al quale commissionò, oltre al già citato ritratto ufficiale, la grande tela con *La messa di san Basilio* (1743-47) per la Basilica Vaticana (ma dal 1752 in Santa Maria degli Angeli). (*sr*).

Benedetto di Bindo

(Siena, noto dal 1411 - Perugia 1417). Per documenti è accertato autore di una perduta *Madonna* (1411) nella sagrestia del duomo di Siena e della decorazione dell'armadio delle reliquie con *Storie della Croce* (1412: Siena, Museo

dell'Opera del duomo). Suoi devono essere gli affreschi della cappella delle reliquie, ugualmente del 1412, ancora nel duomo di Siena, e numerosi affreschi in San Domenico a Perugia, oltre ai pannelli con *Articoli del Credo* divisi tra Siena (Museo dell'Opera del duomo) e la coll. Thyssen di Lugano. Vari altri dipinti, perduti, sono ricordati da documenti. Recentemente gli sono state attribuite alcune tavole (tra le quali la *Madonna tra i SS. Onofrio ed Andrea*: Siena, PN) che ne evidenziano da un lato la dipendenza dalla cultura figurativa di Simone Martini e Lippo Memmi, e dall'altro il ruolo svolto nella formazione di Giovanni di Paolo e del Sassetta. (*sr*).

Benefial, Marco

(Roma 1684-1764). Nacque a Roma da Maria Mattei e da Francesco; guascone di origine e di professione «velettaro». Giovanni Battista Ponfredi, che fu allievo e poi biografo del **B**, scrive che nel periodo 1698-1703 ca. il giovane Marco apprese la pittura da Ventura Lamberti da Carpi, allievo del Cignani, con cui collaborò alla realizzazione della Cappella del Sacramento in San Pietro. Delle opere riferite dalle fonti alla sua prima attività nessuna è sopravvissuta; solo il disegno per un concorso all'Accademia di San Luca (1702) documenta la fase giovanile del suo percorso. Dal 1711 collabora con il pittore Filippo Germisoni, in società col quale esegue varie opere che, secondo il Ponfredi, spettano pressoché per intero al **B** (a questo momento risale la *Visione di san Nicola* già in San Nicola ai Cesarini e, dopo la demolizione, nel convento carmelitano di Sant'Alberto). Nel panorama pittorico romano della prima metà del Settecento, la figura di **B** si distacca solitaria senza che la si possa incasellare in alcuna delle variegate correnti che l'attraversano. Cosí anche le opere piú precoci tra quelle rimaste, eseguite tra il secondo e il terzo decennio del secolo (1716, *San Saturnino* per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; 1718, *Giona* per San Giovanni in Laterano, importante commissione pontificia che gli valse il titolo di cavaliere; *Sant'Antonio di Padova riceve il Bambino dalle mani della Vergine*, già in San Giovanni a Porta Latina, ora nel moderno monastero delle Turchine; 1721, *L'Addolorata con gli angeli che recano i simboli della Passione* nel monastero di Santa Maria dei Sette Dolori), dove è evidente anche l'ascendenza bolognese del-

la sua cultura, non offrono mai quell'interpretazione diminutiva della poetica marattesca cosí ampiamente divulgata nel primo ventennio del Settecento. Attraverso la lezione del Lamberti e l'eredità di Maratta il pittore sembra risalire piuttosto alle origini della grande tradizione classicista e protobarocca, dai bolognesi del Seicento a Lanfranco e ad Andrea Sacchi: come appare, ad esempio, nelle due lunette di Santa Maria delle Fornaci (*Predica del Battista* e *Decollazione del Battista*), dove i concetti espressi dal Sacchi nel ciclo del battistero lateranense trovano una vigorosa ed appassionata reinterpretazione, improntata a quell'interazione di «veridicità» e di tradizione che farà attribuire alla pittura di **B** – non sempre a proposito e coerentemente – caratteri di precorrimento di istanze vuoi neoclassiche, vuoi «realistiche» ottocentesche. In realtà, come è stato evidenziato dagli studi critici piú recenti (Clark, Falcidia), egli non fu né un semplice rianimatore di formule accademiche – come pure è stato scritto – né un antesignano del neoclassicismo o di altre correnti «rivoluzionarie»; bensí l'inesausto sperimentatore alla continua ricerca di un rapporto diretto tra il grande lascito della tradizione pittorica e la «verità» delle cose e delle «storie» rappresentate. Ciò spiega come, diversamente da altri personaggi anche di primo piano (Conca, Trevisani ad esempio), attivi sulla scena romana del Settecento, **B** non sia identificabile in una sigla formale piú o meno sempre uguale a se stessa, ma produca ogni volta un'immagine che costituisce insieme un unicum e un tassello essenziale della sua vicenda pittorica. Questo carattere di ricerca incessante e interiormente impegnata appare evidente anche considerando in successione cronologica le sue opere, dalle quattro tele di soggetto cristologico a Monreale (collegiata del Crocifisso, 1722-27) ai tre dipinti della chiesa dell'ospedale di San Gallicano a Roma (1725-26), alle *Storie di don Lorenzo* per il duomo di Viterbo (1720-27 ca., parzialmente perdute ma documentate anche dai relativi bozzetti nella locale Cassa di Risparmio) e a quelle – tra le piú note dell'artista – di santa Margherita da Cortona in Santa Maria Aracoeli a Roma (1729-32).

Non sono del tutto chiari i motivi per i quali fin dal 1718 il **B** strinse un secondo sodalizio – dopo quello giovanile con il Germisoni – con il modesto Filippo Evangelisti, protetto del cardinale Piermarcellino Corradini, durato fino al 1754.

A causa di questa «mezzeria» molte opere romane di **B** hanno figurato a lungo sotto il nome dell'Evangelisti, come l'*Adorazione dei pastori* già sull'altar maggiore della chiesa del Bambin Gesú (1733-36, ora in un locale dell'istituto annesso), e il *Battesimo di Cristo* in Santa Maria della Quercia (1738 ca.). Ciò non si verifica, ovviamente, per i dipinti eseguiti per o in altre città, come il *Miracolo di san Fiorenzo* nella collegiata di Fiorenzuola d'Arda (1741), le *Sibille* affrescate nel 1733 in palazzo Chigi Zondadari a Siena, gli affreschi di palazzo Massimo ad Arsoli o quelli, di singolare ed incisiva brutalità di rappresentazione, del duomo di Città di Castello. Del 1740 è *La Madonna del Carmine che porge lo scapolare a san Simone Stock*, inviata da Roma a Savignano (Forlí), di splendente e raffinata gamma cromatica, cui sono forse coevi altri due notevolissimi esempi di pittura religiosa: la grandiosa, librata *Assunta con i SS. Terenzio e Mustiola* del duomo di Pesaro e il *San Matteo che battezza la regina d'Etiopia* in San Matteo a Pisa, certamente uno dei suoi capolavori. La *Morte della B. Giacinta Marescotti* (1736: Roma, San Lorenzo in Lucina), il *Martirio di sant'Agnese* (1750: Roma, Trinità a via Condotti) e la *Visione di sant'Antonio di Padova* (1755: Macerata, San Filippo) sono – ciascuno in una propria, intensa specificità di visualizzazione – tra i risultati piú spregiudicati e drammaticamente efficaci, anche nel rifiuto di ogni esteriore gradevolezza, in tutto l'ambito della pittura chiesastica del Settecento romano.
Un analogo vigore rappresentativo informa le tele di soggetto storico, mitologico o biblico (*Strage degli Innocenti* già Ferroni, 1730: Firenze, Accademia; *Cacciata di Atalia*: Roma, GNAA; *Ercole e Onfale* e *Piramo e Tisbe*, ivi) e la ricca serie dei ritratti (*La Venerabile Camilla Orsini Borghese*: Roma, Gall. Pallavicini; il *Ritratto di Angela Mignanelli*: Roma, Gall. Spada; *La Famiglia Orsini*, 1746: Roma, Museo di Roma; *La principessa Giacinta Ruspoli Marescotti Orsini*: Venezia, Fond. Cini), tra i quali si impone lo sconcertante e a lungo incompreso *Ritratto della famiglia Marefoschi* (1756: Roma, GNAA), detto anche *La famiglia del missionario*.
I rapporti di **B** con l'ambiente accademico romano furono difficili, tanto che venne accolto solo nel 1741 nell'Accademia di San Luca, dalla quale fu poi estromesso nel 1755. Suoi allievi furono Giuseppe Duprà, John Parker, Giovanni Battista Ponfredi, Pietro Labruzzi. (*lba*).

Beneš, Vincenc

(Velké Lišice (Boemia orientale) 1883). Nel 1904 s'iscrive all'accademia di belle arti di Praga. Presto è coinvolto negli sforzi di rinnovamento della pittura cèca, allora stagnante in un superficiale realismo. Espone col gruppo degli Otto dipinti ove predominano soggetti biblici. Tali opere si collocano entro la corrente generale del cubismo espressionista cèco, che piú tardi sarà in stretto rapporto col cubismo francese (*Susanna al bagno*, 1910: conservata a Praga; *Sepoltura militare*, 1915: ivi). Dopo la prima guerra mondiale l'arte di **B** perde intensità; abbandonandosi alla sua emozione dinanzi al motivo, l'artista eseguí paesaggi e nature morte di fattura espressionista. (*ivj*).

Benesch, Otto

(Ebensurth (Bassa Austria) 1896 - Vienna 1964). Terminò gli studi di storia dell'arte a Vienna nel 1921. Fu allievo di Max Dvořák, di cui applicò il metodo di analisi e di ricerca. Entrato nel 1923 all'Albertina di Vienna, dal 1941 al 1947 risiedette negli Stati Uniti, effettuando ricerche ed insegnando a Harvard e a Princeton. Dal 1947 al 1961 è stato direttore dell'Albertina e nel 1948 professore presso l'università di Vienna. La sua attività di storico dell'arte, iniziata nel 1920, è stata notevole: oltre a numerosi lavori (cataloghi o studi particolari) dedicati ai disegni conservati all'Albertina, gli si devono pure studi sui primitivi austriaci (pubblicati nello «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1928 e 1930). Nel 1947 pubblicò *The Art of the Renaissance in Northern Europe*. Sua opera principale resta il *Critical and Chronological Catalogue of Rembrandt's Drawings*, edito a Londra in sei volumi a partire dal 1954. (*gvk*).

beneventana, pittura → Campania

Benevento

Nel 1950 sono stati pubblicati per la prima volta gli affreschi superstiti di un ciclo con *Storie di Zaccaria*, scoperti poco prima nella chiesa di Santa Sofia di **B** ed eseguiti qualche anno dopo la fondazione dell'edificio (762). La loro conoscenza ha permesso di aggiungere un capitolo importante alla storia della pittura dell'alto medioevo nell'Italia meridio-

nale e ha dato conferma ad una recente interpretazione critica a proposito delle origini della pittura campana. Infatti lo stile degli affreschi, affine a quello degli affreschi dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno (826-43), anch'essi nel territorio del principato longobardo di **B**, si riallaccia a una tendenza «espressionistica» di provenienza siriana che tramite il Meridione poté propagarsi nell'Italia settentrionale e anche oltralpe. (*bt*).

Bénézit, Emmanuel

(Jersey 1854 - Parigi 1920). Oltre a diversi lavori di critica d'arte, tra cui *Le livre d'or de Millet* (1891), pubblicò in tre volumi il *Dictionnaire des peintres, dessinateurs, sculpteurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* (1911-1923), che verrà proseguito e aggiornato in otto volumi (1948-55), poi in dieci (1976). (*sr*).

Benī Ḥasan

In questa località del Medio Egitto a mezza costa delle rocce sulla riva destra del Nilo, i principi e i signori dell'XI e della XII dinastia (ca. 2100-1800 a. C.) si fecero scavare ipogei, che sono tra i monumenti piú interessanti dell'Egitto faraonico. Le pareti di queste tombe, tagliate nel calcare e coperte da stucco, sono ornate da notevoli pitture. Si tratta del complesso piú ricco del Regno Medio: sfortunatamente, una pellicola opaca di patina impedisce oggi di apprezzare la qualità pittorica delle scene.
Su una trentina di tombe dipinte esistenti nel sito di **B**, quattro soprattutto meritano particolare attenzione. Appartennero, in ordine cronologico, ai seguenti personaggi: al capo di nome Baket, dell'XI dinastia (tomba n. 15), a suo figlio Kheti (tomba n. 17), al nomarca Amenemḥēt detto Ameni, del regno di Sesostri I (tomba n. 2), al principe e governatore Khnumḥotep, del regno di Amenemt II (tomba n. 3). Vi è rappresentata la maggior parte dei temi iconografici dell'arte egizia: cerimonie rituali, sacrifici di animali, cortei di portatori di offerte, tributari stranieri, scene di battaglia o di lotta, giochi e danze, lavori agricoli, laboratori di tessitura e di altre lavorazioni, cacce nel deserto e in palude, pesca. Dai soggetti piú elevati ai dettagli piú pittoreschi della vita quotidiana, tutto è trattato con spigliatezza, ma in quello stile un poco arcaicizzante proprio del Regno Medio, le

cui tracce scompariranno soltanto verso la metà della XVIII dinastia. Quello che ci sfugge, per il motivo già detto, è la tavolozza dell'epoca: infatti sono rari i dipinti che abbiano serbato la freschezza cromatica originaria. Non si può quasi citare altro che l'*Acacia con vari uccelli* della tomba di Khnumḥotep. Vengono spesso riprodotte altre scene della stessa tomba, ma da copie ove le tonalità cromatiche sono state ravvivate: una *Carovana di Semiti*, l'*Ingozzamento dell'orice*, la *Raccolta dei fichi*. (*am*).

Bening, Alexandre

(? - Gand 1519). Entrò il 19 gennaio 1469 nella ghilda dei pittori di Gand, avendo come padrini Hugo van der Goes e Giusto di Gand. Segnalato piú volte a Bruges, tornò a Gand verso la fine della sua vita. Gli si debbono le illustrazioni del *De consolatione philosophiae* di Boezio (Parigi, BN), i *Libri d'ore di Englebert di Nassau* (Oxford, Bodleian Library), di *Filippo l'Ardito* (Vienna, BN) e di *Maria di Borgogna* (Berlino, Gabinetto dei disegni). Il suo stile è caratterizzato dalla ricca ornamentazione dei margini (fiori, animali, architetture, personaggi), di cui è il primo a colorare il fondo.
Il figlio **Simon** è menzionato a Bruges dal 1508 al 1561. La sua copiosa opera resta nell'ambito della tradizione di Bruges alla fine del XV sec.: decorazione a piena pagina con margini a *trompe-l'œil*. I suoi personaggi tarchiati, il senso plastico, la chiara definizione dello spazio molto devono a Gérard David. Gli si attribuisce con verosimiglianza una porzione notevole delle illustrazioni del *Breviario Grimani* (Venezia, Marciana). (*ach*).

Benjamin-Constant, Jean

(Parigi 1845-1902). Eseguí tele pittoresche dai colori vivaci (i *Prigionieri marocchini*, 1875: Bordeaux, MBA; la *Giustizia dello sceriffo*, 1855: Luneville). Come decoratore dipinse composizioni per i soffitti dell'Opéra-Comique (la *Gloria che guarda passare le finzioni liriche*, 1899), o della sala delle feste nel municipio di Parigi (*Parigi che invita il mondo alle sue feste*, 1892). *L'Entrata di Urbano II in Tolosa* (1900: Tolosa, Campidoglio, sala degli Illustri) è notevole per il ritmo poetico e l'energia espressa. (*tb*).

Benner, Gerrit

(Leeuwarden 1897). Autodidatta, e sulle prime imbianchino, dopo il matrimonio nel 1919 visse con la moglie di un piccolo commercio di pelletteria e gioielleria, che la depressione economica fece fallire nel 1938. Agli esordi si espresse in uno stile raccolto e semplificato, piuttosto cupo, e analogo a quello del gruppo De Ploeg (L'aratro), fondato a Groninga nel 1918; ma poco rimane (guazzi, spesso su carta) della sua produzione anteriore al 1945, data in cui egli distrusse molti suoi lavori. Scoperse allora l'opera di Werkman, attraverso il genero dell'artista-stampatore, e tale incontro ne affrettò la maturazione stilistica. **B** ha esposto per la prima volta a Groninga nel 1946 e nel 1954 si è stabilito ad Amsterdam, nell'ex studio di Appel. I suoi dipinti, paesaggi della Frisia (di cui fu per eccellenza interprete), cavalli, cavalieri o tiri di cavalli, dal disegno sommario e resi mediante una tavolozza vivace ed elementare, presentano una sorta di sintesi tra l'espressionismo rustico di De Ploeg e il linguaggio piú libero di Cobra e in particolare di Appel (*Uomo con uccelli*: Amsterdam, SM; *Uomo in giardino*, 1959: Bochum). Dal 1965 ca. l'artista ha praticato una pittura piú fluida e sfumata. Il Van Abbe Museum di Eindhoven gli ha dedicato un'importante retrospettiva nel 1956. (*mas*).

Benois, Aleksandr

(San Pietroburgo 1870 - Parigi 1960). Membro fondatore del gruppo Mir Iskusstva, storico dell'arte (*La scuola russa di pittura*, San Pietroburgo 1904; *Carskoe Selo al tempo della zarina Elisabetta*, San Pietroburgo 1910; *Storia dell'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi*, Mosca 1912-17, incompiuta), illustratore di libri (*La dama di picche*, 1910, e *Il cavaliere di bronzo*, 1916, di Puškin), creatore della rivista «Tesori d'arte della Russia» (mensile illustrato che apparve tra il 1901 e il 1907), svolse un ruolo preponderante nella formazione artistica di Sergej Djagilev. Numerosi soggiorni in Francia (1895-99, 1905-1907), la sua amicizia con Djagilev e il loro comune amore per il teatro lo indussero a collaborare attivamente nella fondazione dei Balletti russi. A lui si devono le scene e i costumi di *Silfidi* (1909), del *Padiglione di Armida* (1909), di *Gisèle* (1910), di *Petruška* (1911), del *Rossignol* (1914). Nominato conservatore in capo del museo dell'Er-

mitage nel 1918, **B** lasciò però la Russia sovietica e si stabilí definitivamente in Francia nel 1926. La sua attività si volse principalmente alla scenografia: nel 1928 dà a Ida Rubinstein le scene e i costumi del *Bacio della fata* di Stravinskij, del *Bolero* di Ravel; fornirà pure scene per i Balletti di Montecarlo (*Il borgbese-gentiluomo*, 1932; *Il ballo dei cadetti*, 1940; *Raymonde*, 1946), e per quelli del marchese di Cuevas (*Il molino incantato*, 1948). (*bdm*).

Benoist, Marie-Guilhelmine

(signora Laville-Leroulx) (Parigi 1768-1826). Esordí (1782-86) presso Mme Vigée-Lebrun; in seguito l'anno che trascorse nello studio di David ne determinò l'orientamento neoclassico. La sua fama le valse incarichi ufficiali: *Ritratto dell'Imperatore* (1804: Angers, MBA). Al *Ritratto di una negra* (1800: Parigi, Louvre), ove la sapienza del colore contrastato si unisce al rigore plastico, seguono opere di soggetto religioso (*Lettura della Bibbia*, 1810: Louviers). (*fm*).

Bénouville, Achille

(Parigi 1815-91). Allievo di Picot, si dedicò al paesaggio, e dall'età di vent'anni espose vedute dei dintorni di Parigi dipinte dal vero. Accanto a questa tendenza «moderna», proseguí nel corso del XIX sec. la tradizione del paesaggio storico: *Veduta di villa romana* (Parigi, Louvre). Il fratello **François-Léon** (Parigi 1821-59) fu anch'egli allievo di Picot e ottenne, insieme ad Achille, il prix de Rome nel 1845. Fu pittore di storia e di temi religiosi (*San Francesco d'Assisi morente*, 1853: Parigi, MO); eseguí inoltre dipinti monumentali per la chiesa di Saint-Germainen-Laye e per la sala del trono dell'ex municipio di Parigi (cartoni ad Angers, MBA). (*ht*).

Benson, Ambrosius

(Lombardia, prima del 1500 - Bruges 1550). Sembra che il suo vero nome fosse Ambrogio Benzone. Si stabilí a Bruges prima dei vent'anni e, dopo aver lavorato nella bottega di Gérard David, venne accolto nel 1519 come libero maestro nella corporazione della città. Come il piú anziano collega Isenbrant, prolungò alla sua maniera l'arte di David, riprendendone varie composizioni religiose, ma conferendo alle sue figure una struttura piú robusta e impiegando un colore brunastro, con forti contrapposizioni di valori cromati-

ci, nel quale si può cogliere un'eco della sua formazione lombarda *(La vergine e il Bambino con santa Barbara e santa Caterina,* 1530-32 ca.: Parigi, Louvre). Per trent'anni fu, con Isenbrant, uno dei piú avviati pittori di Bruges. Nel 1537 e nel 1543 fu decano della ghilda dei pittori. Se ne conoscono due dipinti monogrammati: il piccolo *Trittico di sant'Antonio di Padova* (Bruxelles, MRBA) e una *Sacra Famiglia* ispirata ad Andrea del Sarto (New York, coll. priv.), che hanno dato luogo ad altre identificazioni. Le sue principali opere religiose si trovano in Spagna: il grande trittico della *Deposizione dalla croce* nella cattedrale di Segovia e i sette pannelli del Prado a Madrid dedicati a *Scene della vita di sant'Anna e della Passione*. Tali dipinti erano stati in passato attribuiti a un ipotetico Maestro di Segovia. **B**, benché nelle composizioni religiose si mostri poco inventivo, si rivela piú creativo in numerosi *Concerti dopo pranzo* (in musei di Basilea, Verona, Angers), il cui accento italiano è innegabile. Fu inoltre notevole ritrattista nella tradizione dei primitivi fiamminghi (Bruxelles, MRBA; Berlino-Dahlem; Washington, NG; Toledo O., AM). (*gma*).

Benson, Robert Henry

(1850-1929). Banchiere, si costituí una notevole collezione: 114 dipinti italiani del XIV e XV sec., alcuni quadri inglesi, principalmente ritratti del XVIII sec. e un piccolo *Paesaggio* di Gainsborough (Madison, Università del Wisconsin), nonché opere del XIX sec. (dal 1885 al 1914 ca.). La sezione italiana comprendeva quattro pannelli della *Maestà* di Duccio (uno alla Frick Coll. di New York, un altro alla NG di Washington), il *Cristo che porta la croce* di Barna (New York, Frick Coll.), l'*Ultima comunione di san Girolamo* di Botticelli (New York, MMA), la *Fuga in Egitto* di Tura (ivi), Madonne di Crivelli, Antonello da Messina e Signorelli (ivi), *San Girolamo* e una *Sacra conversazione* di Bellini (ivi), la *Sacra Famiglia* di Giorgione (Washington, NG), il *Congedo di Cristo dalla madre* di Correggio (Londra, NG) e grandi tele di Piero di Cosimo e di Veronese. Tale collezione venne venduta in blocco a Duveen nel 1927. Per la maggior parte, dopo esser passata attraverso coll. priv. come quella di Julius Bache, entrò gradatamente nei grandi musei americani. (*jh*).

Bent, Jan van der

(Amsterdam 1650 ca. - 1690). Se ne conoscono soltanto paesaggi meridionali, animati di pastori e animali. Secondo il suo biografo Houbraken, fu allievo di Wouwerman e di Adriaen van de Velde: del quale alcuni suoi dipinti, forse opere giovanili, tradiscono l'influsso (*Paesaggio montano:* Brunswick, Herzog-Anton- Ulrich-Museum); ma la maggior parte della sua opera riflette l'arte di Nicolaes Berchem. Si sforzò soprattutto di imitare i paesaggi realizzati da Berchem verso il 1660. Da lui si distingue per un'esecuzione piú schematica dei dettagli e per il disegno curiosamente mosso, si potrebbe dire «vacillante», dei suoi personaggi. (*abl*).

Bentivoglio

Famiglia guelfa di Bologna, ebbe nel 1401 la signoria della città con Giovanni I, sconfitto dai Visconti l'anno successivo. Per breve tempo ebbe ancora la signoria suo figlio Antonio, nel 1420 e nel 1435. Il figlio di lui Annibale I, che nel 1442 aveva liberato Bologna dei Visconti, fu ucciso dalla famiglia rivale dei Canetoli nel 1445. Fu Giovanni II, figlio di Annibale, che abilmente restaurò la signoria e portò la città a nuova potenza favorendo la cultura e le arti. Sotto il suo governo furono attratti i piú celebri artisti ferraresi (F. del Cossa, Ercole Roberti, L. Costa) e toscani (Pagno di Lapo, Francesco di Simone, Michelangelo, ecc.), conferendo al volto di Bologna uno splendore che purtroppo le distruzioni succedute alla sconfitta di Giovanni da parte del papa Giulio II nel 1506 (distruzione totale del palazzo della famiglia) e le dispersioni successive hanno ampiamente cancellato. (*cv*).

Benton, Thomas Hart

(Neosho Mo. 1889 - Kansas City 1975). Dopo un anno di studio all'Art Institute di Chicago (1907) si recò a Parigi, dove restò fino al 1912 legandosi di amicizia con MacDonald-Wright. Dimostrò allora inclinazione vivissima per le innovazioni dell'avanguardia; ma questa passione fu presto smentita. Tornato negli Stati Uniti, divenne infatti il capofila e il portavoce dei «regionalisti», pittori dediti ai valori piú tradizionali della vecchia America: cantori nostalgici della vita rurale delle pianure di frumento dell'Ovest e dei cam-

pi di cotone del Sud, censori della vita decadente delle grandi città e parallelamente, sul piano estetico, difensori dei valori locali e tradizionali, contrapposti all'internazionalismo e al modernismo nell'arte. **B** praticava un'arte timida e composita, ove si ritrovano curiosamente mescolati personaggi ampollosi e michelangioleschi, deformazioni espressioniste e tratti propri delle immagini popolari. Il meglio di quest'arte si esprime in vaste decorazioni murali per edifici pubblici, come all'Università di stato dell'Indiana e alla New School for Social Research di New York. Fu accolto nel 1926 nell'Art Students League di New York; tra i suoi allievi fu, in particolare, Jackson Pollock. (*jcl*).

bentvueghels (*bentvogels*)

Letteralmente traducibile «banda di uccelli», il termine indica i pittori fiamminghi e olandesi che a Roma, nel XVII e nel primo quarto del XVIII sec., aderirono alla Nederlandsche Schildersbent, o «banda dei pittori neerlandesi». Fondata nel 1623 la Bent si caratterizza, ai suoi esordi, come associazione informale e priva di regole o statuti, con finalità di assistenza reciproca privata e professionale. Quest'ultimo aspetto emerge con chiarezza, benché i **b** non siano citati come tali ma semplicemente indicati come «pittori fiamminghi» dai verbali delle congregazioni dell'Accademia di San Luca, in cui è registrata la controversia che fra il 1633 e il 1636 oppose i fiamminghi agli accademici. Questi ultimi si proponevano infatti, senza alcun successo, di applicare nei confronti degli oltremontani il breve con cui nel 1633 Urbano VIII aveva stabilito che anche i pittori stranieri, per poter esercitare la loro professione, pagassero una tassa all'Accademia e facessero stimare i propri dipinti dai funzionari preposti a tale compito. Le attività dei **b** (esaurientemente analizzate da G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghel*, 's-Gravenhage 1952) erano poi di carattere essenzialmente ricreativo, a partire dalle cerimonie che accompagnavano la cooptazione dei nuovi membri e che si concludevano con una processione scherzosa al cosiddetto Tempio di Bacco (il mausoleo di Costanza sulla Nomentana). Tali cerimonie sono ricordate dal Passeri, dal Sandrart e piú dettagliatamente da Cornelis de Bruyn, a Roma nel 1675, e documentate da disegni e incisioni. Queste attività, nettamente prevalenti alla fine del Seicento, quando i **b** erano ormai integrati nel-

le istituzioni accademiche, portarono alla soppressione della Bent nel 1720. (*lt*).

Benvenuti, Giovanni Battista → Ortolano

Benvenuti, Pietro

(Arezzo 1769 - Firenze 1844). Dopo un anno di studi all'accademia di Firenze (1781), ove conobbe Carstens, soggiornò a Roma dal 1782 al 1803; qui fu allievo del Cavallucci, esponente del tardo classicismo settecentesco. Durante questa fase, certo la migliore della sua attività, eseguí numerose tele che dimostrano una sensibilità attratta, sulle prime, anche dai forti effetti di chiaroscuro e dal luminismo della pittura seicentesca (*Martirio di san Donato,* 1794: Arezzo, Cattedrale) oltre che, naturalmente, dagli esempi cavallucciani (*Il Beato Signorelli Alliata,* 1802: per il duomo di Pisa). Si adeguò in seguito ai principi del neoclassicismo davidiano del Camuccini, con risultati talvolta felici per l'armonia del disegno e la purezza dei toni chiari e freddi: *Trionfo di Giuditta* (1803: Arezzo, Cattedrale). Venne nominato nel 1803 professore all'accademia di Firenze, di cui assunse la direzione nel 1807. Pittore di corte di Elisa Baciocchi, si dimostrò e rimase anche in seguito stretto seguace del neoclassicismo di ascendenza davidiana: del resto, nel 1809, soggiornò alcuni mesi a Parigi. Fu questo il periodo di grandi composizioni in onore di Napoleone (*Giuramento dei Sassoni,* 1812: Firenze, Pitti), e di tele di soggetto mitologico (*Ettore che rimprovera Paride,* 1813). Assai apprezzate ai suoi tempi anche le vaste imprese decorative, compiute dopo il ritorno dei Lorena, come il *Salone d'Ercole* in palazzo Pitti (1829) e gli affreschi nella Cappella dei Principi in San Lorenzo (1827-36). La critica moderna s'interessa di piú dei suoi ritratti: *Ritratto di Elena Mastiani-Brunacci* (1809: Firenze, Pitti), Ritratto di *Elisa Baciocchi e della sua corte* (1813 ca.: Versailles). Nei suoi tardi anni ostentò intransigenza verso le nuove tendenze romantiche; l'ultimo incarico ufficiale fu per la pala con la *Comunione di san Ferdinando* (Napoli, San Francesco di Paola). (*sr*).

Benvenuto di Giovanni

(Siena 1436 - 1518 ca.). I documenti lo segnalano attivo in qualità di aiuto del Vecchietta in San Giovanni, a Siena, nel

1453; al 1460 ca. è datato per lo piú l'affresco con *Storie di sant'Antonio di Padova* nella cappella del santo, nel Battistero. È nel 1466 che egli data l'*Annunciazione* in San Girolamo a Volterra, opera di sottile ed aspra eleganza. Ma forse piú antica è la nota *Adorazione dei Magi* (Washington, NG), prova del distacco precoce dal Vecchietta, in parallelo con lo svolgimento di Matteo di Giovanni, dove si presentano ancora con felice anacronismo motivi iconografici e stilistici tardogotici, con tendenze stringenti con la coeva pittura marchigiana. Il carattere arcaizzante e conservatore dell'arte di **B** non si attenua neppure nelle opere successive, assai numerose, condotte con esasperata finezza tecnica e preziosa secchezza di ritmo plastico, intrecciando elementi della cultura senese con i piú freddi moduli formali tratti dall'esempio di Benozzo Gozzoli e con accenti derivati dalla miniatura di Girolamo da Cremona, a Siena dal 1468 al 1473. Questi caratteri si osservano meglio dopo l'*Adorazione dei pastori* del 1470 (Volterra), e in particolare nel polittico di San Michele di Montepertuso (1475: oggi nella chiesa parrocchiale di Vescovado di Murlo), nel trittico con la *Madonna e Santi* (1479: Londra, NG), o nell'*Ascensione* (1491: Siena, PN), capolavoro della sua maturità. Negli ultimi anni la sua produzione si confonde quasi con quella del figlio e discepolo, Girolamo. (*cv*).

Beozia

Regione della Grecia a nord-est del golfo di Corinto, che ha prodotto una ceramica dipinta (seconda metà dell'VIII sec. - inizio del IV sec. a. C.) in generale di qualità assai mediocre; ma i soggetti rappresentati conferiscono interesse a numerosi gruppi di vasi. Una ceramica geometrica, derivante dalla produzione dell'Attica, copre la seconda metà dell'VIII sec. e si prolunga per tutto il VII; vi si trovano, in particolare su cantari, rappresentazioni figurate a semplice profilo nero che rammentano lo stile geometrico recente attico: uomini, cavalli e fiere, scene di combattimento o di caccia, alcune delle quali possono avere un preciso significato mitologico. Nello stesso periodo si avverte l'influsso orientaleggiante su crateri a piede alto, per la scelta dei motivi decorativi, soprattutto vegetali, che avvolgono un pannello centrale; il pittore ha spesso rappresentato una divinità locale, in uno stile schematico assai rigido. In tutti e due i casi le rappresentazioni

figurate non hanno la qualità di quelle dei vasi a rilievo o delle fibule incise in bronzo della stessa regione. Un po' prima della metà del VI sec. compaiono coppe a piede alto, nelle quali si alternano motivi geometrici o vegetali e grandi uccelli dalle ali spiegate, assai stereotipi. Dal VI al IV sec., accanto a numerosi vasi interamente neri, altri imitano la figura nera (solo a partire dalla fine del VI sec.), poi la figura rossa attica. Spicca un gruppo molto originale, quello dei vasi a figure nere (soprattutto cantari) detti «del Cabirio», nome del santuario presso Tebe ove sono stati ritrovati; dalla metà del V sec. all'inizio del IV questi vasi recano vere e proprie caricature, le uniche dell'arte greca in epoca classica, che fanno con molto brio la parodia di scene rituali o di episodi mitologici, il cui senso è spesso precisato da iscrizioni. (*cr*).

Berain, Jean I

(Saint-Mihiel 1640 - Parigi 1711). Intraprese la sua feconda carriera dal 1659, pubblicando disegni di *Archibugieri,* che rammentano il nervoso stile di Callot. Dal 1670 fu impiegato dal re (incisioni degli ornamenti della galleria di Apollo al Louvre). Nel 1674 divenne disegnatore di camera e di gabinetto del re. Fino alla morte moltiplicò i disegni di abiti, mobili e pezzi d'argenteria reali, per gli apparati di feste e spettacoli, per i caroselli, le illuminazioni, le pompe funebri e persino per le sculture dei vascelli del re. Operò pure per alcuni signori, particolarmente a Sceaux e Chantilly, approntò i disegni, realizzati da una schiera di collaboratori, per oltre 250 arazzi (Beauvais), per pannelli e per soffitti (Parigi, Hôtel de Mailly, 1687); pubblicò numerose raccolte d'incisioni tra il 1680 e il 1700. Riprendendo il tradizionale tema delle grottesche ne fa l'elemento essenziale delle sue decorazioni, popolandole di leggere figure mitologiche, collocate simmetricamente entro aeree architetture. Quanto v'è di piú fantasioso nella sua arte verrà ripreso da Claude III Audran. (*as*).

Bérard, Christian

(Parigi 1903-49). Allievo nel 1920 dell'Académie Ranson, venne nel 1922 in Italia; nel 1923 eseguí copie al Louvre; passò all'Académie Julian nel 1924 e prese parte nel 1926 alla mostra detta «del neo-umanesimo». Nel 1925 incontrò Cocteau, cui si legò d'una lunga amicizia e che lo indirizzò

al teatro (1930: *La Nuit, La Voix humaine*; 1932: *Cotillon*, *Mozartiana)* e alla moda (collaborazione a «Vogue» dal 1933). Al 1934 risale la sua prima collaborazione con Louis Jouvet per la *Macchina infernale* di Cocteau. In seguito disegnò scenografie e costumi per la *Scuola delle mogli* di Molière (1936), *La folle de Chaillot* di Giraudoux (1945), il *Don Giovanni* di Molière (1947), ecc. Questa attività nel campo teatrale e della moda fa spesso dimenticare il pittore che egli fu, autore di numerosi ritratti in cui ha saputo rappresentare, senza alcun compiacimento mondano, Jean Cocteau (New York, MOMA), René Crevel (Parigi, MNAM), Boris Košno, Marie-Louise Bousquet, Misia Sert. I suoi numerosi autoritratti, come lo strano *Doppio autoritratto sulla spiaggia* (1933: New York, MOMA), costituiscono l'esempio piú significativo della sua opera pittori ca. (*sr*).

Bérard, Paul

(1833-1905). Diplomatico di carriera, si pose a collezionare prima del 1880 opere degli impressionisti. Nella sua dimora parigina in rue Pigalle, nonché nella sua proprietà di Wargemont presso Dieppe, accoglieva spesso questi artisti e in particolare Renoir, che, facendo il suo ritratto e quelli di sua moglie e dei suoi bambini, realizzò alcuni dei propri capolavori. Il fratello **Edouard** (1823-99), amministratore di società, ordinò anch'egli ritratti a Renoir, in particolare quelli dei propri figli.
Da vivo, Paul **B** aveva comunicato il proprio intento di far mettere pubblicamente all'asta la sua collezione, ma i 36 quadri venduti l'8 e 9 maggio 1905 alla Gall. Petit non ne comprendevano alcune tra le tele piú belle, come la *Bambina con l'innaffiatoio* (Washington, NG), pure se tra i 18 Renoir si trovavano la *Bambina con la cintura azzurra* (San Paolo), il *Piccolo collegiale* e la *Piccola pescatrice* (New York, coll. Rosensaft), il *Ritratto di Margot Bérard* (New York, MMA) e *Pomeriggio a Wargemont* (Berlino Ovest, NG).
Tra i sei Monet e i tre Sisley anteriori al 1880 segnaliamo il paesaggio delle *Rive dell'Epte* (Edimburgo, NG). La collezione comprendeva inoltre numerosi quadri di Berthe Morisot. Il nipote di Paul, **Maurice** (Parigi 1891), ha proseguito la tradizione familiare dedicandosi per lunghi anni allo sviluppo di associazioni culturali e raccogliendo una collezione eclettica di pittura francese dal XVII al XX sec. (*ad*).

Béraud, Jean

(San Pietroburgo 1849 - Parigi 1936). Illustratore del costume borghese sotto la terza Repubblica (il *Caffè,* 1889: Parigi, Museo Carnavalet), dipinse aneddoti politici (la *Salle Graffard,* 1884) e scene di vita parigina (le *Quinte dell'Opéra*, 1889: Parigi, Museo Carnavalet; *Partita di biliardo*, 1909: Tours, MBA). Nelle composizioni religiose trasportò in vesti contemporanee i personaggi evangelici (*Maria Maddalena nella casa del fariseo*, 1891: Parigi, MO). Malgrado il realismo minuzioso, i suoi ritratti non sono privi d'interesse (*Ritratto di Monsieur Stewart,* 1885 ca.: Parigi, MAD). (*tb*).

Berchem, Nicolaes Pietersz

(Haarlem 1620 - Amsterdam 1683). Figlio di un pittore di nature morte, Pieter Claesz, si formò presso Jan van Goyen, Nicolaes Moyaert, Pieter Grebber e Jan Wils; ma non sembra che tali artisti lo influenzassero. Nel 1642 entrò nella ghilda dei pittori di Haarlem. Sembra fosse allora interessato alle opere dei concittadino Pieter van Laer, rientrato a Haarlem nel 1639 dopo un viaggio in Italia. In effetti, il tema del paesaggio meridionale, ove l'accento cade sui pastori e le loro greggi, venne introdotto da Van Laer intorno al 1630 e costituisce il motivo principale del repertorio di **B** (*Paesaggio con Labano e Rachele,* 1643: Monaco, AP). L'atmosfera e la luce delle tele dell'artista fanno supporre che abbia visitato l'Italia (verso il 1643-45), benché le fonti scritte non vi accennino. Nel corso di questo periodo, **B** raggruppa i suoi pastori e i suoi animali attorno a un ciuffo d'alberi che delimita il quadro su uno dei lati; la sua maniera, ancora un poco maldestra, ricorda quella di Van Laer. Eseguí nel 1650 ca. alcune scene bibliche e mitologiche notevoli, che rammentano i dipinti storici di Salomon de Bray e di Caesar van Everdingen. Solo dopo il 1650 il suo talento di paesaggista cominciò ad affermarsi, forse per influsso di un secondo viaggio in Italia che avrebbe avuto luogo negli anni 1653-55 (*Paesaggio con grandi alberi*, 1658: Parigi, Louvre). Quel che è certo è che le opere di Jan Both e di Jan Asselijn, suoi coetanei, lo inducono a uno stile piú accurato. Utilizzando una determinata serie di motivi – colline, acque, alberi, pastori con i loro animali – raggiunge grande varietà nella composizione, nello stile e nell'atmosfera (*Paesaggio con*

animali, 1656: Amsterdam, Rijksmuseum). In un medesimo anno esegue talvolta tele che, nell'impianto e nella concezione, differiscono fra loro profondamente. Tuttavia, un dinamismo nervoso, che si manifesta nelle opere successive, fa pensare ad Adam Pijnacker. Ma **B** sa sempre trovare l'equilibrio tra un movimento inventivo e una composizione padroneggiata fino ai dettagli. Si conoscono oltre ottocento suoi quadri, nonché serie d'incisioni con pastori e animali, e un gran numero di disegni. La sua opera, che sembra preannunciare il rococò, ha esercitato grande influsso, in particolare sulla scena pastorale francese del XVIII sec. (*Paesaggio con torre*, 1656: Amsterdam, Rijksmuseum). Fu considerato uno dei piú stimati maestri del XVII sec. olandese fino alla fine dell'Ottocento; ma la sua opera, screditata in periodo impressionista (Constable consigliava ai collezionisti di bruciare i propri **B**), gode oggi di un recupero di favore. **B** è rappresentato nella maggior parte dei grandi musei, in particolare al Rijksmuseum di Amsterdam, al Louvre di Parigi, alla GG di Dresda, all'Ermitage di Leningrado, alla NG di Londra e all'AP di Monaco. (*abl*).

Berckheyde, Gerrit

(Haarlem 1638-98). È con Van der Heyden il piú noto pittore olandese di architettura, come lui specializzato in vedute urbane. Fu allievo di Frans Hals e del fratello Job, cui dovette la sua formazione di pittore topografo. I due fratelli dovevano d'altronde fare insieme un viaggio in Germania, andando ad operare alla corte del principe palatino a Heidelberg. Gerrit non è meno preciso ed esatto del fratello, ma la sua tavolozza è assai piú discreta e sfumata, e la sua luce piú fredda. L'armonia dei suoi grigi e dei suoi bruni possiede un bel rigore, talvolta con curiose tonalità malva, e fa quasi dimenticare la monotonia delle descrizioni topografiche, troppo precise. Tra i suoi motivi preferiti citiamo la *Gran Piazza di Haarlem* (Lione, MBA; Londra, NG), Il *Dam di Amsterdam* (Amsterdam, Rijksmuseum; Parigi, Louvre), il *Binnenhof dell'Aja*. Gli si debbono pure alcune curiose *Vedute di foresta* (Rijksmuseum). Il museo della Certosa a Douai conserva un **B** eccezionale: *Veduta della Spaarne a Haarlem* (1667).

Job (Haarlem 1630-93). Dipinse architetture urbane (*Oudegracht de Haarlem*, 1666: L'Aja, Mauritshuis) in toni cal-

di e con un senso delicato della luce; ebbe il merito di iniziare il fratello Gerrit a un genere nel quale doveva conquistare la fama. Gli si debbono pure interni di chiese (*San Bavone di Haarlem*, 1674: Amsterdam, Rijksmuseum), scene di genere secondo il gusto di Leida, alcune scene bibliche e persino ritratti. Un buon esempio della sua maniera si ha a Rotterdam (*Borsa di Amsterdam*: BVB). Meno noto di Gerrit, fu senza dubbio artista di piú forte personalità. (*jf*).

Berenson, Bernard

(Butremanz (Vilna) 1865 – Firenze 1959). Suo padre era emigrato a Boston per sfuggire alle misure antisemite dello zarismo ed egli studiò all'università di Boston e a Harvard. Dopo aver conseguito il diploma (1887) in modo eccezionalmente brillante, ricevette l'aiuto di amici e professori per completare la sua formazione in Europa. A Roma, nel 1888-89, incontrò Morelli e Cavalcaselle. Sotto la loro influenza decise di dedicarsi all'attribuzionismo, in particolare dei dipinti italiani dalla fine del XIII sec. alla fine del XVI. Nel corso dei dieci anni seguenti, aiutato da Mary Smith, che doveva sposare nel 1900, egli studiò, riattribuí e catalogò i dipinti di numerose collezioni pubbliche e private. Nel 1894 pubblicò la sua prima opera, con la quale ottenne la fama di esperto della scuola veneta, e divenne il consigliere di Isabella Stewart Gardner, l'illustre mecenate di Boston. Il Gardner Museum è in gran parte il frutto della sagacia di **B** e dell'eclettismo dei suoi gusti. La velocissima espansione del collezionismo americano spinse il mercante Joseph Duveen ad assumere **B** come esperto. Fu questa un'associazione burrascosa che **B** ruppe in capo a trent'anni (1906-36). I **B** risiedevano in una villa nei pressi di Firenze, I Tatti, che divenne ben presto un centro cosmopolita della vita intellettuale. La collezione **B** comprendeva bronzi cinesi e miniature islamiche; in particolare essi possedevano la celebre *Antologia*, pezzo raro, datato 1427 e composto di 56 fogli, di cui sette miniature eseguite su commissione di Timuride Bāysunqur, e un'illustrazione molto antica del *Shāh Nāmeh*. Essa comprendeva poi numerosi dipinti di cui alcuni di Giotto, della scuola di Duccio e Simone Martini, dei Daddi, di Pietro Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Domenico Veneziano, Sassetta, Neroccio, Bonfigli, Boccati, di Giambono, di Cima, Foppa, Bergognone, Signorelli e di Perugino. Se la pri-

ma guerra mondiale segnò la fine delle acquisizioni di opere d'arte, **B** ingrandí in tre riprese, tra il 1910 e la sua morte, la sua biblioteca. Dopo il 1959 la villa (con la collezione, la biblioteca e la fototeca) è divenuta, secondo la sua volontà testamentaria, il Harvard Center of Italian Renaissance Studies. L'evoluzione della teoria e delle idee di **B** appare sensibile qualora si analizzino le sue diverse opere.
I *Pittori veneziani del Rinascimento* (1893) è un saggio sulla poetica e sullo sviluppo storico di questa scuola, accompagnato da una lista di opere che **B** aveva autenticato. Si sa che il metodo di Morelli consisteva nel rivelare delle analogie formali nella resa di alcuni dettagli (mani, orecchie, naso per esempio); **B**, avendo compreso che uno studio comparativo di questo genere era insufficiente a comprendere pienamente lo stile di un artista, non tralasciò mai l'analisi degli aspetti umani e culturali dell'arte. La sua unica monografia, *Lorenzo Lotto* (1895), è un'analisi di carattere filologico e psicologico. I *Pittori fiorentini del Rinascimento* (1896) e i *Pittori dell'Italia centrale* (1897) testimoniano di un diminuito interesse per le fonti letterarie e storiche e tentano piuttosto una definizione filosofica dell'arte. Nel formulare le sue idee sui singoli artisti, **B** analizza gli aspetti complementari di illustrazione (contenuto) e decorazione (forma) e definisce gli elementi formali (valori tonali e colori; valori tattili; movimento e linea funzionale; composizione e senso dello spazio). Nell'articolo su Amico di Sandro («Gazette des beaux-arts», 1899), egli modella «una personalità di artista» riunendo delle opere con analoghi caratteri formali, a dispetto della totale mancanza di una documentazione sull'artista. Numerosi articoli successivi sono dedicati a problemi di *connoisseurship* e sono presentati come confessioni personali dell'autore e con la disinvoltura didattica di un maestro che crede di poter trasmettere ai giovani le «regole del mestiere». Ma la realizzazione piú considerevole di **B** in questo campo è la monumentale pubblicazione sui *Disegni dei pittori fiorentini*, opera innovativa che classifica, critica e studia i disegni come dei documenti per la storia e l'analisi dell'arte toscana (terminato nel 1899, pubblicato nel 1903; 2ª ed. 1938; 1ª ed. 1961). La conoscenza intuitiva dell'opera d'arte e l'espressione personale dell'autore presentano, ancora una volta, un progresso rispetto al metodo di Morelli e una parziale adesione alle teorie della pura visibilità e dell'*Einfüh-*

lung. Nei *Pittori dell'Italia settentrionale del Rinascimento* (1907) **B** affronta di nuovo i problemi di estetica: l'opposizione tra esecuzione e invenzione, tra visione spontanea e concetto, in definitiva tra Naturalismo e Idealismo; l'arcaismo e la sua sollecitazione interiore; l'antichità e l'imitazione; l'emotività espressiva e la grazia preziosa. Nell'appendice a questi quattro saggi, che costituiscono la sua opera piú conosciuta, dopo aver stabilito che l'arte si basa su una sensazione concettualizzata – che il suo effetto deve arricchire le esperienze della vita e che l'arte universale nasce da un'armonia perfetta tra sensi e intelletto – egli traccia le cause del fatale declino dell'arte: la facilità (spesso legata al desiderio di piacere) e la schematizzazione (indispensabile alla diffusione). **B** aveva progettato un'opera piú vasta sul declino e il rinascimento delle arti visive e aveva già pubblicato qualche articolo sul medioevo. La seconda guerra mondiale mise termine a questo progetto. Egli pubblicò soltanto l'introduzione con il titolo *Estetica e Storia* (1948) e il primo capitolo: *L'Arco di Costantino o il declino della forma* (1953-54). I saggi su *Caravaggio*, *Piero della Francesca*, cosí come *Vedere e Capire* (1951-54), sono divertimenti di un uomo annoiato dalle mode culturali e dall'insegnamento accademico di quella stessa arte a cui si era interamente consacrato. L'*Abbozzo per un autoritratto* (1949), il giornale di guerra (*Rumore e Riflessione*, 1952) e le ultime riflessioni, rivelano una curiosità culturale insaziabile, un'autoanalisi senza compiacimenti e un costante amore per la vita. (*lv*).

Berény, Robert

(Budapest 1887-1953). Cominciò gli studi a Budapest, frequentò per breve tempo l'Académie Julian a Parigi (1905), poi subí l'influsso di Cézanne e dei *fauves*. Prese parte attiva alla creazione del gruppo degli Otto, con il quale espose nel 1911 e 1912. Dal 1910 in poi la sua arte, sempre impegnata nella struttura delle forme, manifestò una tendenza verso l'espressionismo, confermata dalla sua successiva evoluzione (*Ritratto di Béla Bartók*, 1913: Budapest, GN). Nel 1919, schieratosi per la Repubblica dei Consigli, compose *Alle armi*; dopo la caduta del regime emigrò a Vienna, poi a Berlino, e tornò in Ungheria solo nel 1926. Durante gli anni '30 **B** seguí l'orientamento della scuola post-Nagybánya praticando uno stile piú costruito, ma sempre colorato, ove

ancora intervenivano reminiscenze espressioniste: *La scribacchina* (1933), *Casa sotto gli abeti* (Budapest, GN). Dopo il 1935 tornò a una visione piú realista e venne nominato docente all'accademia di belle arti nel 1948. (*dp*).

Bergamo

Appartenne al ducato dei Visconti di Milano con alterne vicende fino al 1428, quando fu ceduta, con tutto il suo territorio, alla Repubblica veneta. Ebbe nei secoli seguenti il suo periodo piú ricco e fecondo. Dal 1797 al 1814 seguí le vicende dell'Italia napoleonica, poi del regno lombardo-veneto austriaco fino al 1859, quando fu riunita al regno d'Italia. Le piú antiche testimonianze pittoriche risalgono agli affreschi medievali nella chiesa di Santa Maria Maggiore, il piú importante dei quali rappresenta l'*Albero della Vita*, grande raffigurazione allegorica (1347) di gusto giottesco mescolato a vivace espressività nordica. Nel Quattrocento **B** risente ovviamente l'influsso culturale di Venezia e ne riecheggia provincialmente i modi: in Andrea Previtali (1470-1528) quelli della tarda pittura di Giovanni Bellini e del Lotto, in Giovanni Busi detto il Cariani (1480?-1550?) quelli di Giorgione e del giovane Tiziano. Grande importanza ebbe per la pittura locale il lungo soggiorno bergamasco di Lorenzo Lotto, dal 1515 al 1525. Lo stesso Lotto troverà a **B** una felice ispirazione alla sua vena naturalistica e popolaresca, come testimoniano i molti dipinti che egli lasciò in chiese e case locali: tra le piú importanti le pale d'altare a San Bartolomeo, Santo Spirito e San Ferdinando; soprattutto gli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore nei pressi di **B**, raffiguranti storie di santa Chiara e santa Barbara, dove si mescolano gustose ingenuità narrative e arcaizzanti, una sapiente inscenatura spaziale e un gusto cromatico freschissimo. Stimolato dal soggiorno bergamasco del Lotto, oltre che dalla vicina pittura bresciana e in particolare dal Moretto, Giovan Battista Moroni (1520-78) è la piú singolare personalità bergamasca del Cinquecento; fu grande soprattutto nella ritrattistica: al tono aulico e aristocratico dei personaggi tizianeschi, egli oppone il carattere borghese e dimesso dei suoi modelli, che spesso hanno un gusto di intimità casalinga (*Il sarto*, *L'avvocato*: Londra, NG), non mai disgiunto da un senso di provinciale decoro. I grigi spenti, i neri e i bianchi della sua tavolozza preferita raggiungo-

no effetti finissimi. Dopo una parentesi tardomanieristica di gusto lombardo, rappresentata da Enea Talpino, detto il Salmeggia (1550-1620), e Giovan Paolo Cavagna (1560-1627), la pittura a **B** ritorna nel suo solco piú originale con Evaristo Baschenis (1617-71) che nei suoi prediletti temi di strumenti musicali sembra rifarsi ai primi esempi caravaggeschi di natura morta; essi offrono alla luce tersi e raffinati profili, astratte composizioni di volumi. Carlo Ceresa (1609-79) è ritrattista rigoroso e fermo del costume spagnolesco; e tuttavia, come già il Moroni, egli trascrive i suoi modelli in chiave umile e oggettiva. Ben diverso, invece, il tono di Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario (1655-1745): tornato in patria dopo un lungo soggiorno a Venezia, ci lascia una superba serie di ritratti: «impareggiabile galleria di «honnêtes hommes» che solo un Diderot potrebbe degnamente commentare» (Longhi). La sua materia pittorica è vivacissima, resa piú ardente dall'impiego di lacche smaglianti (*Ritratto di gentiluomo*: Milano, MPP). Nel 1733 Giovan Battista Tiepolo affresca la Cappella Colleoni a Bergamo e lascia alcune importanti tele per il duomo (*San Giovanni Nepomuceno*). Bergamasco di adozione, se non di nascita, è Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-73), che opera nell'ambiente neoclassico dell'Accademia Carrara. I suoi veri maestri furono piuttosto, però, i Moroni, i Lotto, i Tiepolo presenti a **B**; soprattutto egli attinse ai maestri del Rinascimento, e prima di tutto al Correggio, trasfigurando temi mitologici e sacri con impeto romantico e con un colore acceso investito da bagliori luminosi. Questa sua vena romantica fu ripresa in tono minore da Giacomo Trecourt (1812-82). (*lcv*).

Accademia Carrara La collezione di dipinti, disegni e incisioni, che il conte Giacomo Carrara (*1714-96*) si era formata nel corso dei suoi sistematici viaggi in tutta Italia, costituí il fondo iniziale del museo, che, costruito nel 1810, assunse il nome del suo primo mecenate. L'Accademia Carrara si arricchí poi del fondo Orsetti di Venezia, acquistato nel 1804, della collezione del conte Guglielmo Lochis, lasciata in eredità nel 1859, e infine, nel 1891, della collezione di Giovanni Morelli. Malgrado un'infelice vendita all'asta nel 1834, le collezioni restano notevoli; vi sono rappresentate le varie scuole italiane, in particolare fiorentina (Pesellino,

Botticelli) e dell'Italia settentrionale nel XV sec. (*Ritratto di Lionello d'Este* di Pisanello; *Madonne* di Mantegna, Tura e Bergognone; opere di Foppa); prevale di gran lunga la scuola veneziana (i Bellini, i Vivarini, Tiziano, Cariani, Lotto, Guardi e Tiepolo). Gruppi di Previtali, Moroni, Baschenis (importante serie di nature morte) e Ghislandi (bella serie di ritratti) offrono testimonianze fondamentali sulla pittura bergamasca. (*gb*).

Bergen

Billedgalleri Il museo comunale di Bergen venne costituito nel 1878 con la fusione del Bergens Museum, fondato nel 1825, e della galleria dell'associazione delle belle arti di Bergen, che nel 1854 aveva cominciato a riunire opere d'arte, in gran parte di artisti norvegesi. La Billedgalleri si sviluppò particolarmente all'inizio del nostro secolo, specie per merito del suo primo conservatore, Moritz Kaland (dal 1916 al 1947). Dal 1964 è amministrata unitamente alla coll. Rasmus Meyers. Contiene soprattutto opere d'arte norvegesi del XIX e del XX sec., particolarmente dipinti di J. C. Dahl, Lars Herteevig, Christian Krohg, Harriet Backer, Edvard Munch, Nicolai Astrup e Thorvald Erichsen, nonché un certo numero di dipinti europei (Taddeo di Bartolo, Avercamp), e una piccola raccolta di quadri francesi moderni (Braque, Derain, Friesz, Picasso). (*abl*).

Bergen, Dirk van

(Haarlem 1645? - ? dopo il 1690). Fece apprendistato presso Adriaen van de Velde. I suoi dipinti rappresentano paesaggi aspri, boscosi, con vacche, pecore e pastori (Amsterdam, Rijksmuseum; Schwerin, SM; Parigi, Louvre). Sono imitazioni dell'opera del suo maestro, con la quale talvolta la sua viene confusa. Ma gli animali ed i personaggi che compaiono sulle sue tele sono spesso piú numerosi che in A. van de Velde, e meno armoniosamente raggruppati. Operò a Haarlem e anche per qualche tempo in Inghilterra. (*abl*).

Bergeret, Pierre-Nolasque

(Bordeaux 1782 - Parigi 1863). Fu autore di composizioni di storia nello stile di David, di cui era stato allievo (*Alessandro presenta i Calmucchi a Napoleone*: Versailles). Dipinse fra i primi scene di gusto «troubadour»: *Esequie di Raf-*

faello (1806: Oberlin, AM), *Carlo Quinto e Tiziano* (1808: Bordeaux, MBA). Disegnò i soggetti dei bassorilievi della colonna Vendôme a Parigi. (*sr*).

Bergh, Richard

(Stoccolma 1858-1919). Figlio del paesaggista Edvard Bergh; dopo studi all'accademia di belle arti di Stoccolma si recò a Parigi, dove soggiornò dal 1881 al 1886. Con Ernst Josephson e Karl Nordström, diresse il movimento di opposizione contro l'accademia, e fino alla fine dei suoi giorni ebbe un posto preponderante nell'associazione degli artisti del suo paese (Konstnärsförbundet), fondata nel 1886. A Parigi scelse la pittura realista: *Dopo la posa* (1884: Malmö), *Ritratto di Nils Kreuger* (1883: Copenhagen, SMFK), *Mia moglie* (1885: Göteborg). Citiamo una tela di pittura all'aperto, di carattere piuttosto impressionista: *Giornata di primavera a Meudon* (1886: coll. priv.). L'evoluzione di **B** verso una pittura meno realista su tema immaginario è assai netta in *La ragazza e la morte* (1888: Stoccolma, Waldemarsudde) e nell'espressivo ritratto della pittrice *Eva Bonnier* (1889: Stoccolma, NM). Durante gli anni 1893-96 dimorò a Varberg, sulla costa ovest, ove in compagnia di Karl Nordström e di Nils Kreuger sviluppò uno stile espressivo, detto romantico-nazionalista, della scuola di Varberg: *Visione* (1894: Stoccolma, NM), il *Cavaliere e la pulzella* (1897: Stoccolma, Thielska Gall.). Ma la sua attività principale è piú tarda e concerne il ritratto: gli *Amministratori dell' Associazione degli artisti* (1903: Stoccolma, NM), *August Strindberg* (1905: Stoccolma, coll. priv.), *Gustaf Fröding* (1909: ivi). Come teorico, **B** espose lo scopo dell'associazione degli artisti in *Qual era l'obbiettivo della nostra lotta* (1905). Come docente sostenne forme d'insegnamento non conformiste. Direttore del National-museum di Stoccolma dal 1915, apportò riforme radicali nella pedagogia dell'arte. Una scelta dei suoi saggi piú importanti apparve nel 1908, in un volume dal titolo *Dell'arte e d'altro*. (*tp*).

Berghe, Frits van den

(Gand 1883 - 1939). Figlio del bibliotecario dell'università di Gand, seguí i corsi dell'accademia e visse a Laethem-Saint-Martin dal 1904 al 1914, tranne un soggiorno di sei mesi negli Stati Uniti (1913). Le opere di questo periodo

(paesaggi, interni, nudi) appartengono ancora all'impressionismo. A causa dell'invasione tedesca si reca ad Amsterdam, ove ritrova Gustave De Smet, il cui itinerario s'intreccia in gran parte col suo fino al 1926. In Olanda si inizia al cubismo e prende contatto, attraverso le riviste, con l'espressionismo tedesco e con l'arte negra. Esegue allora (1919-20) incisioni su linoleum e su legno, in uno stile pesante, fortemente semplificativo (l'*Attesa*, 1919, legno; il *Pittore del sole*, 1920, legno); i dipinti presentano gli stessi caratteri ed attestano una certa analogia con l'arte di Die Brücke (il *Seminatore*, 1919: Bruxelles, coll. priv.; *Ritratto di Mme Brulez*: coll. priv.). Piú discreto, l'influsso del cubismo compare nei dipinti di fattura piú leggera, ove i problemi di spazio prevalgono su quelli espressivi (*Malpertuis*, 1922: coll. priv.). Tornato in Belgio nel 1922, **B** si stabilisce con De Smet ad Afsnée e nel 1926 a Gand, che non lascerà piú. Questi pochi anni sono quelli della sua maggiore partecipazione all'espressionismo fiammingo; l'ambiente provinciale e rurale della regione di Gand gli ispira sulle prime un repertorio d'immagini di robusta plasticità, dal colore insieme caldo e morbido (*Domenica*, 1923: Bruxelles, MRBA; il *Giglio*, 1923: Basilea, KM), in cui prevalgono un'inquietudine onirica e un erotismo vicini al clima surrealista (l'*Eterno vagabondo*, 1925: Ostenda; il *Flautista*, 1925: Basilea, KM). Nel contempo nelle scene urbane tratta i temi del realismo europeo intorno al 1925 (*Cinematografo*, guazzo su carta, 1925-26 ca.: Bruxelles, MRBA; *Scene di casa cbiusa* I, II, III, 1927, guazzi). Il mutamento piú netto nello stile e nella visione si ha nel 1927 ca. (l'*Uomo delle nuvole*, 1927: Grenoble, Museo; *Nascita*, 1927: Basilea, KM). Dal 1928 la raffinatezza del colore (spesso a dominante rossoarancio e oro) e della materia viene posta al servizio di rievocazioni dove l'elemento fantastico (*Mercurio*, coll. priv.) disputa il primato al mostruoso e piú raramente a una poesia meno rude (l'*Altalena*, 1930: coll. priv.; *Cavaliere di sogno*, 1939: Bruxelles, coll. priv.). Durante questi anni, **B** collabora con disegni al periodico satirico «Koekoek» e al giornale socialista di Gand «Vooruit». Alcuni disegni a inchiostro di china (tecnica da lui praticata assai presto) rappresentano prigionieri dei campi di concentramento.

L'opera dipinta degli anni '30 presenta talvolta rapporti con Ensor ed Ernst; nondimeno illustra un aspetto fiammingo

del surrealismo che fa appello a una fantasia piú pittorica, accanto all'impegno politico dell'artista, la cui opera è tra le piú sintomatiche tra le due guerre in Belgio. **B** è rappresentato nei grandi musei belgi; il catalogo dei dipinti, compilato nel 1966, comprende 430 pezzi. (*mas*).

Bergler, Josef

(Salisburgo 1753 - Praga 1829). Si formò a Milano presso M. Knoller e a Roma presso A. Maron; adottò l'eclettismo dello stile romano, in cui sfociava il tardo barocco. Dopo un soggiorno a Passau, venne chiamato a Praga, dove organizzò un'accademia di pittura di cui nel 1800 divenne direttore. Diresse tale scuola con spirito accademico ed eclettico, orientandola verso la composizione di soggetti mitologici e religiosi, di carattere pseudomonumentale; divulgò tra i suoi allievi, in particolare F. Tkadlik, l'arte di Raffaello. E autore di numerosi quadri d'altare: *Crocifissione*, 1803: chiesa di Bohnice; *San Nicola*: chiesa di Merklin; *Ascensione*: chiesa di Josefov. Ha inoltre lasciato piú di trecento incisioni (soggetti allegorici, mitologici e biblici, ritratti). (*ivj*).

Bergmüller, Johann Georg

(Turkheim 1688 - Augsburg 1762). Frequentò la bottega di C. Maratta a Roma, prima di stabilirsi nel 1712 ad Augsburg. Nel 1730 divenne direttore dell'accademia della città. In questo periodo dipinse composizioni rigorosamente costruite, in una gamma cromatica bruno-ocra (*Conversione di sant'Agostino*: Augsburg, coll. Röhrer). In seguito il suo colore si fa piú luminoso, in accordo col rococò; tuttavia, come si dimostra nell'affresco della chiesa di Diessen (*Storia della fondazione dell'abbazia*, 1742), egli mantenne un impianto calmo e chiaro che lo contraddistingue rispetto ai piú mossi contemporanei. Le architetture severe che servono da cornice ai personaggi contrastano nettamente con la decorazione scolpita dell'architettura contemporanea. Le sue opere principali sono gli affreschi per la chiesa della Maddalena ad Augsburg (1723-24), per l'abbaziale di Ochsenhausen (schizzi al castello di Ellwangen, 1727) e per Santa Maria di Diessen (1736). Le *Scene della vita della Vergine* per la cattedrale di Augsburg (1721, distrutte) vennero incise da Sperling. **B** fu il piú importante pittore di Augsburg

tra il barocco e il rococò e fu maestro di Holzer. Ha lasciato un'opera teorica: *Anthropometria* (1723). (*jhm*).

Bergner, Yosl

(Vienna 1920). Figlio dello scrittore in lingua yiddish Melekh Ravitch, trascorse la giovinezza a Varsavia. Nel 1937 la sua famiglia emigrava in Australia, ma tornava a stabilirsi in Israele nel 1950. Il suo stile fu sulle prime narrativo, caratterizzato dal folklore, con elementi espressionisti. Dal 1958 nella sua opera domina l'elemento grafico. Le sue nature morte, fatte di oggetti quotidiani, rivestono un carattere minaccioso e diabolico. Le composizioni, ove ritornano spesso i medesimi personaggi, s'ispirano frequentemente al paesaggio israeliano e alla storia della Palestina all'inizio del XX sec. Il periodo propriamente surrealista di **B** inizia a partire dal 1963. Le sue opere si trovano nei musei israeliani e in numerose coll. priv. negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Australia, in Sudafrica e in Israele. **B**, che è il piú noto dei surrealisti israeliani, ha esposto a Parigi nel 1949 e ha partecipato a numerose collettive, tra cui «Ribelli e precursori» nel 1962, nonché all'esposizione israeliana di Parigi (MNAM) nel 1960. (*mt*).

Bergognone

(Ambrogio da Fossano, *detto*) (documentato a Milano, 1481-1522). Originario di Fossano in Piemonte, rivela una cultura strettamente lombarda. Nella *Pietà* della villa Cagnola alla Gazzada e nella *Deposizione* di Budapest, opere certamente iniziali intorno al 1480, pur con qualche tratto foppesco, **B** appare intimamente legato al gusto fiammingo della luce-colore, forse trasmessogli dal misterioso Zanetto Bugatto, allievo di Rogier van der Weyden, o giuntogli dalla Liguria. Le grandi pale della *Madonna e Santi* del nono decennio (Milano, Ambrosiana, da San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia; Arona, collegiata), dal generico impianto veneto belliniano, si rifanno a Foppa, ma con una rigidezza iconica e un fasto dorato che sempre aggraveranno le grandi opere «pubbliche» del **B**. Del 1488-94 è la prima e piú fruttifera fase dell'opera del pittore alla Certosa di Pavia, documentata da ben nove pale, di cui ne sopravvivono sei (tre ancora in loco, due alla National Gallery di Londra, una a Pavia), piú i frammenti di una settima (Certosa di Pavia; Mi-

lano, coll. priv.); indiscussi capolavori della serie sono la *Crocifissione* alla Certosa (1490), la piú antica opera firmata, e il *Cristo Portacroce* (Pavia). La rigidezza dell'impianto figurativo viene riscattata e come disciolta dalla sensibilità e verità luministica degli stupendi fondi naturali, punto di forza dell'arte del pittore. Tale sensibilità, unita ad una delicatezza cromatica di base argentea in cui permane il gusto fiammingo, trionfa nelle opere «minori» legate alla stessa serie, le predelle con *Storie di sant'Ambrogio* (conservate a Torino, Bergamo e Basilea) e di *San Benedetto* (Nantes, MBA; e Milano, Castello) e le celebri *Madonne col Bambino* ambientate in tipici e «verissimi» paesaggi lombardi (*Madonna del latte*: Bergamo, Carrara; *Madonna del Certosino*: Milano, Brera). **B** affresca anche l'interno della chiesa della Certosa. Nel momento successivo (*Cristo Portacroce*, 1501: Londra, NG; *Incoronazione della Vergine*, nel catino absidale di San Simpliciano a Milano, entro il 1508) **B** si affanna ad irrobustire plasticamente le forme, accentuando il chiaroscuro per influsso leonardesco. Nelle quattro pale con *Storie di Maria* alla chiesa dell'Incoronata di Lodi (primo decennio del Cinquecento) egli tenta di unire figure pesantemente leonardesche, fastose scenografie architettoniche bramantesche e aperture paesistiche, ancora mirabili ma ormai slegate e incongruenti. Mentre opere come il Polittico di Santo Spirito a Bergamo (1508), i *SS. Rocco e Sebastiano* (Milano, coll. priv.) e gli affreschi nella Sacrestia di Santa Maria della Passione a Milano sono ancora di notevole qualità, l'*Incoronazione della Vergine* (1522: Milano, Brera) segna un'estrema decadenza. Mentre, come ha sottolineato il Longhi, i paesaggi preludono al «gusto della realtà» dei bresciani del Cinquecento, anche il morbido pietismo dei soggetti religiosi lascia tracce, sia nei leonardeschi lombardi e nel Luini, sia ancora nei manieristi del tardo Cinquecento. (*mr*).

Berlanga

L'eremo di San Baudel de **B** (Spagna, provincia di Soria) è una piccola costruzione quadrangolare del X sec. voltata su archi a ferro di cavallo che scaricano su una colonna centrale. Una tribuna orna il lato ovest; a est si apre un'abside quadrata. L'edificio venne decorato con affreschi che sono stati trasportati negli Stati Uniti (Boston, MFA; e coll. priv.), tranne quelli della volta e del coro. Le zone basse contene-

vano composizioni d'ispirazione musulmana: medaglioni che ricordano tessuti, *Scene di caccia* vicine a quelle degli avori ispano-arabici. Il Maestro di Maderuelo, venuto da Tahull, dipinse le scene superiori, illustranti la *Vita* e la *Passione* di Cristo, nonché le figure della cappella absidale e ornamentazioni architettoniche e floreali sulle volte. Si attribuisce a una terza mano la rappresentazione dell'Epifania nel coro. (*jg*).

Berlewi, Hendryk

(Varsavia 1894 - Parigi 1967). Studiò alla scuola di belle arti di Varsavia (1906-1909), a quella di Anversa (1909-10) e a quella di Parigi (1911-12). Legato al gruppo di artisti Blok, è considerato uno dei precursori dell'astrattismo polacco. La *Natura morta con bottiglie* (1922: Berlino Ovest, NG) è il primo quadro che annuncia la sua rottura con l'arte figurativa. Nel 1922, a Berlino, conobbe El Lisickij, Van Doesburg e Richter. Per influsso dei costruttivisti russi e dei neoplastici olandesi, interpretò in modo personale la pittura astratta, che volle accostare alla meccanica: *Mechano-Faktura*. Con tale titolo pubblicò nel 1924 a Varsavia un opuscolo-manifesto che accompagnava la sua prima mostra di opere astratte, ispirate a forme geometriche e a quelle della macchina. Nello stesso anno la *Mechano-Faktura*, pubblicata in tedesco nella rivista «Der Sturm», accompagnò la mostra di **B** nella galleria omonima a Berlino. Tra il 1947 e il 1956, **B** enunciò la teoria della «reintegrazione dell'oggetto» (*Fantasma di Lady Macbeth*), ma dal 1957 riprese le sue esperienze in uno stile insieme costruito e lirico. Nel 1961 fondò a Parigi le *Archives de l'Art abstrait* dell'avanguardia internazionale. Viveva in Francia dal 1928. (*wj*).

Berlinghieri, Berlinghiero

(attivo a Lucca nella prima metà del sec. XIII). Un documento del 1228 c'informa che egli in quell'anno con i figli Bonaventura e Barone e con altri cittadini lucchesi giurava la pace con i pisani. Anche se il documento lo chiama «melanese» (forse patronimico), è certo che egli era originario di Volterra. La sua morte risale a prima del 1236. Nelle opere che di lui rimangono (Crocifisso dipinto: Lucca; *Madonna* Strauss: New York, MMA), il pittore mostra la sua educazione: in particolare, il Crocifisso di Lucca nei tipi delle figure e nel prezioso smalto cromatico, messo in risalto dal re-

cente restauro, rivela l'imitazione dei tipi bizantini (evidente anche nella presenza dell'Odigitria a mezzo busto nella cimasa), con una stretta adesione ai modi dei Maestri della Bibbia di Calci, in particolare il volterrano Adalbertus. (*bt*).

Berlinghieri, Bonaventura

(Lucca, documentato dal 1228 al 1274). I documenti dànno notizia di lui dal 1228, quando probabilmente aveva già superato i diciotto anni, al 1274. Il suo nome, insieme con la data 1235, è segnato in calce alla tavola della chiesa di San Francesco a Pescia (Pistoia) con *San Francesco e sei storie della sua vita*, per evidenti affinità con essa sono state attribuiti a **B** o alla sua scuola alcune opere, come una tavola con *San Francesco riceve le stimmate* (Firenze, Accademia), un dittico con *Madonna e Bambino* e *Crocifissione*, dello stesso museo ma proveniente da un convento lucchese, e il *Crocifisso* delle Oblate di Firenze (che si è proposto anche di eliminare dal suo catalogo e di riferire ad un Maestro delle Oblate). Queste opere ci mostrano un artista perfettamente inserito nella corrente di rigida osservanza bizantina assai viva a Lucca già nel secolo precedente, e nei primi decenni del XIII sec. tenuta desta dallo stesso padre di **B**, Berlinghiero. A lungo esaltato come esponente di una «maniera nazionale» che, superando gli stanchi meccanismi stilistici della tarda cultura bizantina, si distinguerebbe per un'intensa venatura di pathos, l'artista è stato giudicato piú severamente da un altro settore della critica e considerato del tutto estraneo al grande rinnovamento che dal romanico in poi interessa la linea migliore dell'arte italiana.
Ebbe due fratelli, entrambi pittori: **Barone** (documentato nel 1228-82) e **Marco** (documentato nel 1232-55), quest'ultimo identificato da Garrison con il Marcus Pictor autore nel 1240 di un *Sacramentario* per l'eremo di Camaldoli (oggi a Londra, BL, Egerton 3036); mentre del tutto ignota è l'attività pittorica di Barone. (*bt*).

Berlino

Lo sviluppo di **B** nel XVIII sec. spiega il ruolo artistico della città nel corso del XIX sec. e soprattutto all'inizio del XX. L'accademia di belle arti, rinnovata nel 1786, costituiva il centro della vita artistica; ogni due anni vi venivano organizzate mostre. Dopo la guerra (1813-15) **B** fu centro di una

vera e propria fioritura pittorica. L'arte Biedermeier, che succedeva allo stile compassato in auge dopo il XVII sec., produsse durante la prima metà dell'Ottocento opere notevoli: ritratti (Krüger, Begas) e paesaggi (Blechen, Schinkel, Gaertner). Wach, che si formò a Parigi, e Schadow, dal 1810 al 1826, furono i principali pittori di storia. Tale tendenza realista dell'arte berlinese proseguí fino alla fine dell'impero nel 1918. Cornelius, che operò a **B** dal 1840 al 1847, si dimostrò incapace di ostacolare questo movimento. Menzel, la figura piú eminente della seconda metà del secolo, fu essenzialmente realista, appassionato del documento preciso, e in antitesi completa con la pittura di storia ufficiale, rappresentata soprattutto da Werner. Il suo stile, caratterizzato dalla sincerità dell'osservazione e dalla spontaneità della tecnica pittorica e grafica, troverà un seguito nell'impressionismo di Liebermann e di Slevogt. (*hbs*).

Fu la questione Munch che, dal 1892, favorí la fioritura dell'arte moderna a **B**. Una mostra delle sue opere, organizzata dall'assodazione degli artisti di **B**, scandalizzò l'accademia e il pubblico; la si dovette chiudere. La riprese piú tardi Eduard Schultze, che presentò pure il gruppo degli Undici: formatosi intorno a Liebermann, Leistikow e Ludwig von Hofmann, esso doveva dar luogo nel 1898 alla Secessione berlinese, cui si aggregarono nel 1901 Corinth e Slevogt. Tale movimento si ribellava alla tutela delle arti e contrapponeva l'impressionismo all'arte nazionale, di cui erano riflesso i dipinti di guerra di A. von Werner. Privati e mecenati (B. Kohler) militarono a favore dell'arte moderna, e cosí pure nuove gallerie (Gurlitt, Cassirer), case editrici e riviste («Pan», 1895, col concorso di Meier-Graefe; «Kunst und Künstler», 1903, con Karl Scheffler), e la Nationalgalerie, punto di partenza del Kronprinzpalais (1919), primo museo d'arte moderna. Dopo il 1900 esse non cessarono di attirare gli artisti: agli impressionisti di Monaco successero i pittori di Die Brücke di Dresda; i membri di Der Blaue Reiter soggiornarono solo ad intermittenza nella capitale, dove si stabilirono Käthe Kollwitz, Barlach, Beckmann, Kokoschka, Grosz, Hofer, Schwitters, Freundlich, Purrmann e, a partire dal 1921, gli artisti venuti dall'Est. Fu la Secessione che, in stretto contatto con Paul Cassirer, assicurò nel 1902 il trionfo di E. Munch. Da parte sua Van Gogh, le cui opere erano state esposte nel 1901 nella casa del-

la Secessione e nel 1904 presso Cassirer, esercitò sui giovani artisti un influsso profondo. Tuttavia, la Secessione era divisa tra i vecchi impressionisti e i giovani espressionisti. La disputa comportò una nuova scissione: nel 1910 venne fondata la Nuova Secessione, che raggruppava gli artisti di Die Brücke e nel 1914 la Secessione libera, con Beckmann, Slevogt e Barlach. Sin dal 1910 Herwarth Walden raccolse l'avanguardia nella galleria Der Sturm. Questa toccò l'apogeo nel 1913 con il primo salone d'autunno, che con le sue 366 opere di artisti *fauves*, cubisti, futuristi ed astratti riflesse tutte le tendenze internazionali. In quello stesso periodo poeti, scrittori e artisti si unirono per denunciare il disagio dell'epoca: la critica sociale e il presentimento di una catastrofe imminente si esprimevano nelle opere di Marc (*Tierschicksale*, 1913), Nolde, Meidner, che avevano fondato nel 1912 Die Pathetiker con Steinhardt e Janthur. Le interferenze erano numerose: pittori che si davano alla letteratura (Kokoschka, Barlach, Schwitters); o poeti alla critica d'arte: nel 1916, Däubler lanciava Grosz.

La critica sociale si manifestò con maggiore aggressività nel 1914 nei giornali «Neue Jugend» di Herzfelde e «Freie Strasse» di Frank Jung e Raul Hausmann, cui collaborava Grosz. Nella **B** rivoluzionaria del dopoguerra, essi furono il punto di partenza del movimento Dada, di tendenza anarchica, che Hülsenbeck aveva importato da Zurigo. Il movimento (fondato nel 1918) contava tra i suoi membri R. Hausmann, Grosz, i fratelli Herzfelde e soprattutto Baader. Veniva proclamata la distruzione di tutte le forme dell'arte mediante proclami pubblici, arringhe (discorsi di Baader nella cattedrale: «Cristo, chi se ne frega»), manifesti e articoli nella rivista del club. La messa dada (1920) contrassegnò nel contempo il culmine e la fine del movimento. Grosz proseguí a Berlino la sua attività di disegnatore satirico.

La Novembergruppe, fondata nel 1919, si connotò per la sua fede nella rivoluzione. Un appello ai «rivoluzionari dello spirito» mise insieme a Pechstein e a César Klein, suoi iniziatori, Müller, Purrmann, Campendonk, Belling, drammaturghi, poeti e musicisti. Vennero organizzati corsi serali, mostre con il libro *Ja*, *Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* (1919) vennero pubblicati i risultati di un'inchiesta sul ruolo dell'arte nella società. Non richiamandosi ad alcuna tendenza artistica, il gruppo era aperto a qualsiasi novità. I

suoi obiettivi si accostavano a quelli dei costruttivisti russi, che, dopo una prima mostra autonoma nel 1922 nella Gall. Damien, esposero col gruppo nel 1923. El Lisickij partecipò in effetti attivamente alla vita artistica di **B**. Prese contatto con Moholy-Nagy, Van Doesburg e Schwitters, collaborò con Richter e Mies van der Rohe alla rivista «G = Gestaltung» (1923-1926, prima rivista tedesca di arte astratta), scrisse con Arp nel 1925 il libro *Kunstismen* e presentò la «sala Proun» alla mostra del 1923. Un importante evento artistico fu, nel 1927, il soggiorno di Malevič a **B**, ove gli venne dedicata una sala nella Grosse Berliner Kunstausstellung.
Dopo la guerra si svilupparono i legami tra pittura, teatro e cinema. Reinhardt, che aveva chiamato Munch come scenografo per un lavoro di Ibsen nel 1906, nel 1920 ricorreva a Grosz; il film espressionista di Robert Wiene *Il gabinetto del dottor Caligari* (1919) conteneva esclusivamente scenografie dipinte. Per influsso dello svedese Eggeling (*Sinfonia in diagonale*, 1922), Hans Richter realizzava con *Ritmo 21* la transizione tra la pittura e il film astratto.
La mostra di Munch al Kronprinzpalais nel 1927, quella di Feininger alla Nationalgalerie nel 1931, l'esposizione d'architettura con pitture murali di Kandinsky (1932) sono tra le ultime testimonianze dell'attività artistica a **B**, ove il Bauhaus, qui trasferitosi nel 1932, venne chiuso dai nazisti nel 1933. Gli anni 1933-37 furono contrassegnati dalla chiusura di gallerie, dalla proibizione di riviste e dall'emigrazione di artisti qualificati come «degenerati» (Beckmann: trittico della *Partenza*, 1932-35: New York, MOMA). La divisione di **B** nel 1948 e l'isolamento della città hanno nuociuto alla ripresa di una vera e propria attività artistica. Va peraltro segnalato l'importante impegno per la riorganizzazione dei musei, e talvolta persino per la creazione di nuovi complessi: Brücke-Museum e Neue Nationalgalerie.
Negli anni '70, il Deutscher Akademischer Austauschdienst, che assegna borse ad artisti stranieri per un periodo di residenza a **B**, si è posto il compito di ridare impulso alla vita artistica. Numerosi artisti d'avanguardia hanno potuto beneficiarne. (*hm*).

Berlino Ovest, dopo la seconda guerra mondiale e la divisione della città nel 1948, ha visto profondamente trasfor-

mata la struttura dei propri musei, un tempo contenuti nella Museumsinsel.
Il **Dahlem Museum**, che secondo il progetto del 1912, dovuto a W. Bode, doveva essere un museo d'arte asiatica, ospita oggi le collezioni rimaste a ovest e provenienti dall'Altes Museum, dal Kaiser-Friedrich-Museum e dal Deutsches Museum. L'Altes Museum (Museo antico), costruito dal 1823 al 1830 da Schinkel, era destinato in origine ad ospitare una collezione già notevole, comprendente 378 dipinti scelti nei castelli di Berlino, Potsdam e Charlottenburg, nonché due collezioni private. Queste ultime erano state acquisite in vista della fondazione di un museo: la coll. Giustiniani nel 1815, con Caravaggio e la sua scuola, e la coll. Solly con 350 dipinti, soprattutto del Quattrocento italiano e dei primitivi fiamminghi. Il primo direttore, Waagen, completò la raccolta riguardante il Rinascimento italiano e quella dei primitivi mediante dipinti di Rogier van der Weyden. Il primo catalogo inventariava 1200 pezzi. Il successore di Waagen, Wilhelm Bode, cercò con energia e competenza di completare le raccolte per poter esibire un panorama della pittura europea dal XIV al XVIII sec., giungendo a fare del suo museo uno dei tre o quattro musei piú ricchi del mondo. Una delle acquisizioni importanti fu la coll. Suermondt nel 1874 (Van Eyck, Vermeer e olandesi del XVII sec.). L'Altes Museum diveniva insufficiente, e Bode progettò di aprire nuovi musei, uno dedicato al Rinascimento italiano (il Kaiser-Friedrich-Museum, inaugurato nel 1904), l'altro all'arte tedesca antica (il Deutsches Museum, aperto solo nel 1930). Essi facevano parte della Museumsinsel, comprendente inoltre la Nationalgalerie e il Pergamonmuseum. Durante la guerra, gran parte dei quadri venne messa al riparo nel Flakturm Friedrichshain, e messa in salvo con un ultimo trasferimento nel 1945 nelle miniere di Merkers e Grasleben. I dipinti non ancora imballati o troppo grandi scomparvero nell'incendio del Flakturm: in particolare le *Allegorie* attribuite a Berruguete, l'*Educazione di Pan* di Signorelli, la *Famiglia di Jabach* di Le Brun, dipinti di Andrea del Sarto, Caravaggio, Tintoretto, Veronese. Malgrado queste perdite il museo di Dahlem, che resta tra i piú interessanti d'Europa, offre un panorama completo delle grandi epoche artistiche. Particolarmente ricche le varie scuole italiane, dal XIV al XVIII sec.: Giotto, Masaccio, Domenico Veneziano, Andrea del

Castagno, Botticelli, Lippi, G. Bellini, Signorelli, Piero di Cosimo, Pollaiolo, Carpaccio; dipinti dei veneziani del XVI sec. (Giorgione, Tiziano) e del XVIII sec. (Tiepolo), di Raffaello (quattro Madonne, tra cui la *Madonna di casa Colonna*), Correggio (*Leda*), Sebastiano del Piombo, Caravaggio (*Amore vittorioso*). Le scuole fiamminghe e olandesi del XV, XVI e XVII sec. sono rappresentate con Van Eyck (*Ritratto di Arnolfini*, *Vergine in una chiesa*), Campin, Ouwater, Hieronymus Bosch (*San Giovanni a Patmos*), Gérard de Saint-Jean, Van der Weyden, Memling, Petrus Christus (*Ritratto di giovinetta*), Hugo van der Goes (*Adorazione dei pastori*, *Adorazione dei magi*), Luca di Leida, Bruegel, Gossaert, Rubens, Van Dyck, Hals, Ruisdael, Ter Borch, P. de Hooch, venticinque capolavori di Rembrandt e due Vermeer (*Gentiluomo e dama mentre bevono un bicchier di vino*, *Donna con collana di perle*). Si possono citare alcuni nomi celebri di scuola francese: Marmion (*Vita di san Bertin*), Fouquet (*Etienne Chevalier presentato da santo Stefano*), Poussin (*Paesaggio con san Matteo*), Watteau (la *Danza*); infine, la scuola tedesca presenta un complesso fondamentale di primitivi delle varie regioni tedesche e capolavori di Konrad Witz, Multscher, Cranach, Baldung, Strigel, Dürer, Holbein, Burgkmair ed Elsheimer. Tra le acquisizioni recenti figurano tele di Luca Giordano (*San Michele*), G. de La Tour (*Coppia di contadini*), Assereto (*Alessandro e Diogene*), Ludovico Carracci (*Cristo servito dagli angeli*) e la preziosa *Vergine col Bambino e angeli* della scuola francese dell'inizio del XV sec., da tempo esposta nel museo a titolo di prestito.

Castello di Charlottenburg

□ *Padiglione Schinkel* Posto nel parco del castello, espone una collezione piccola, ma di grande qualità, di tele tedesche di epoca romantica, in particolare capolavori di C. D. Friedrich: il *Monaco in riva al mare*, l'*Abbazia nella foresta*, il *Mattino nel Riesengebirge*.

□ *Collezione di Federico II* → **Federico II**. (*hm* + *gb*).

Nationalgalerie L'idea di un museo nazionale, nata in epoca romantica, venne proposta all'Assemblea nazionale nel 1848. La galleria nazionale di **B** venne costituita nel 1861 dalla collezione del console Wilhelm Wagener, che lasciò in legato 260 dipinti del romanticismo e Biedermeier. Il nuovo edificio, un tempio su podio, costruito nella Museumsinsel, fu opera degli architetti Stüler e Strak. La politica de-

gli acquisti, sulle prime orientata verso la pittura storica, mutò con Hugo von Tschudi (1896-1908), che acquistò dipinti di Menzel, Böcklin, Marées e soprattutto di Munch e dell'impressionismo francese. L'apertura verso l'arte moderna internazionale venne determinata da Ludwig Justi (1908-33). Le sue acquisizioni si orientarono verso le tendenze contemporanee dell'impressionismo tedesco, di Die Brücke, di Der Blaue Reiter e del Bauhaus. Nel 1919 Justi raggruppò le raccolte partendo da Cézanne, Van Gogh e Munch nel Kronprinzpalais, che divenne il modello di altri musei di arte moderna. Venne chiuso nel 1933: i dipinti, confiscati, vennero esposti nel 1937, nella mostra itinerante dell'«arte degenerata»; e 435 opere scomparvero. La raccolta del XIX sec. tedesco perdette anch'essa taluni dipinti di Friedrich, Schinkel, Blechen, Böcklin e Menzel. Nel 1948, il fondo della galleria venne suddiviso tra **B** Ovest e **B** Est. A **B** Ovest, le opere vennero esposte a partire dal 1959 nell'Orangerie di Charlottenburg. Nel 1968, la Nationalgalerie venne riaperta dal suo direttore, Werner Haftmann, nel nuovo edificio progettato da Mies van der Rohe. Seguendo la tradizione, ospita i dipinti del XIX sec.: il XX sec. tedesco resta ben rappresentato da un gran numero di dipinti di prim'ordine di Friedrich, Runge, Schinkel, Blechen, Hummel, Gaertner, Schwind, Thoma, Böcklin, Feuerbach, Leibl, Menzel, Marées, Slevogt, Corinth e Liebermann; il XIX sec. francese e l'impressionismo figurano brillantemente grazie a capolavori di Courbet, Daumier, Manet (*Nella serra*), Renoir (*Pomeriggio a Wargemont*), Monet (l'*Estate*). Le sale del XX sec. sono dedicate all'espressionismo (soprattutto Kokoschka, Kirchner, Munch) e a pittori come Beckmann, Schlemmer, Baumeister, Meidner, Dix, Grosz, Gilles, Klee, Nay, Heldt; ma si è anche ripreso ad acquistare opere d'arte contemporanea internazionale (Miró, De Chirico, Ernst, Lam, Rothko, Poliakoff, Bacon, Fontana, Klein). (*hm*).

Berlino Est ha conservato gli edifici che già costituirono la Museumsinsel, che raccoglieva il complesso dei grandi musei cittadini.
L'**Altes Museum** di Schinkel è stato riaperto nel 1966 con una mostra dedicata all'arte tedesca del XIX e del XX sec. Le

collezioni di pittura antica sono quasi tutte raccolte a Berlino Ovest nel Dahlem Museum.
Il **Bode Museum** (già Kaiser-Friedrich-Museum) conserva serie molto importanti di opere italiane (Paolo Uccello, Filippino Lippi, Melzi, Moroni, Vasari, Lanfranco, G. B. Castiglione), fiamminghe (Gossaert), olandesi (Bloemaert, Ter Brugghen, Honthorst) e francesi (Poussin).
La **Nationalgalerie**, rimasta indenne, continua a conservare la pittura tedesca del XIX sec.: gli affreschi della Casa Bartholdy (Overbeck, Cornelius), che rappresentano il culmine del movimento nazareno, alcune opere di Mengs Begas, Hübner, Blechen, Leistikow, Schadow (*Thorvaldsen e i fratelli Schadow*) e soprattutto di Feuerbach, Leibl, Menzel, Thoma, Liebermann, e un complesso di disegni dell'Ottocento. Il museo contiene pure alcune notevoli pitture francesi (Fantin-Latour, Cézanne, Degas). Il XIX sec. è rappresentato da opere di Corinth, da un importante complesso di espressionisti e da opere piú recenti a tendenza realista. (*sr*).

Berlino, Pittore di

(attivo nel 500-460 a. C. ca.). Viene cosí denominato per aver decorato una bella anfora a figure rosse conservata a Berlino-Charlottenburg (Antikenabteilung), ornata su una faccia da un *Ermes con satiro* e sull'altra da un *Satiro*. Egli ama far spiccare sul fondo nero di grandi vasi, anfore e crateri, una o due figure isolate, in piedi su una linea di terra, allegate per l'atteggiamento o per la direzione dello sguardo alla figura sull'altro lato (*Zeus che insegue Ganimede*, cratere: Parigi, Louvre). Benché le convenzioni del suo disegno siano interamente quelle dello stile severo attico, l'impressione generale è di grande sobrietà di mezzi e di grande sottigliezza nel gioco delle linee, che ne fanno già un pittore classico: sembra che in questo egli abbia fortemente influenzato il Pittore di Achille, che potrebbe esserne stato allievo. (*cr*).

Berman, Eugène

(San Pietroburgo 1899 - Roma 1972). Lasciò la Russia nel 1918 recandosi a Parigi a studiare all'Académie Ranson sotto la guida di Maurice Denis e di Vuillard. Ma il suo stile particolare si elaborò essenzialmente per influsso di De Chirico e dei periodi blu e rosa di Picasso; si caratterizza per un

romanticismo fantastico, spesso di stampo surrealista, tinto di malinconia, che ha trovato l'espressione migliore nella scenografia: Balletto russo di Montecarlo e Metropolitan Opera di New York. (*jcl*).

Bermejo, Bartolomé

(ultimo terzo del XV sec.). Possediamo scarsi documenti sulla sua vita, ed è stato difficile collocarne l'opera entro una determinata scuola. La sua formazione resta discussa. In base alla firma della *Pietà* nella cattedrale di Barcellona, sarebbe nato a Cordova; tuttavia il suo stile non si accosta a quello delle scuole andaluse. Tra gli studiosi lo spagnolo Tormo lo ritiene in rapporto con Nuñ Gonçalvez; l'americano Post con Van Eyck. Recentemente J. M. Brown ha trovato prove a sostegno di quest'ultima ipotesi. La *Morte di Maria* (Berlino-Dahlem) presenterebbe infatti somiglianze iconografiche che legano strettamente l'arte di **B** a quella praticata a Bruges e a Gand. La *Vergine* di Acqui dimostra, d'altronde, un contatto certo con l'Italia. Per lo stile **B** è stato considerato appartenente alla scuola d'Aragona; in tale regno operò nel 1474 ca., nel 1486 e nel 1495 in collaborazione con Martín Bernat, Miguel Ximénez e Jaime Huguet. Una parte della critica scorge in lui il creatore d'uno stile che presto s'impose in Aragona; altri pensano, all'opposto, che questo pittore itinerante fosse solo l'erede della tradizione locale. Ultima ipotesi: Tormo ha suggerito, in base alle iscrizioni ebraiche di alcuni pannelli, che si trattasse di un ebreo convertito.

L'opera di **B** non raggiunge la bellezza d'esecuzione dei fiamminghi contemporanei, ma possiede una forza profonda. Unisce alla cura di costruzione monumentale il senso del concreto e una particolare concezione dei volti. Nel paesaggio il pittore si rivela essenzialmente naturalista. Sa captare gli effetti d'ombra e di luce, con notazioni pittoriche che gli sono peculiari. La sua evoluzione tende verso l'abbandono progressivo dei tipi tratti dall'Aragona, per figure di modellato piú morbido e di piú patetico sentimento.

I documenti su **B** provenienti dagli archivi della cattedrale di Barcellona e alcuni protocolli di Saragozza hanno consentito d'identificare e datare (tra il 1474 e il 1495) alcune delle sue opere superstiti. Sono sicuramente di sua mano quattro tavole, tre delle quali firmate e una autenticata da

un documento; vi si può aggiungere la vetrata del battistero della cattedrale di Barcellona, il cui disegno venne commissionato a **B** nel 1495. Tra il 1474 e il 1477 dipinse *San Domenico di Silos benedicente* (Madrid, Prado), proveniente da Daroca (Aragona), grandiosa e solenne figura, ieratica e grondante d'oro, di una maestà tranquilla raramente uguagliata. Il pannello costituiva la parte centrale di un polittico eseguito per questa parrocchia e certamente terminato nel 1477. L'artista impiega qui una costruzione piramidale e una disposizione frontale. Il realismo del volto contrasta con la rigidezza e la ricchezza ornamentale del trono e delle vesti. La concezione generale resta obbediente al progetto, ma vengono messi in rilievo gli oggetti d'oreficeria, i ricami e i soggetti allegorici decorativi.
La *Pietà* della cattedrale di Barcellona reca l'iscrizione «Opus Bartholomei Vermeio Cordubensis impensa Lodovici de Spla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianae MCCCCLXXXX». Tale dipinto, datato 1490, corrisponde per il contenuto drammatico e la qualità cromatica, nonché per il vigore espressivo e il realismo delle figure oranti, alla maturità dello stile di **B**. La luminosità e la profondità del vasto paesaggio costituiscono uno dei maggiori successi del pittore, in un genere poco praticato dagli artisti spagnoli.
La vetrata della cattedrale di Barcellona, piú sopra citata, venne eseguita da un certo Fontanet, in base a un disegno di **B**. Rappresenta il *Noli me tangere*, e la data della sua esecuzione è menzionata nel libro delle opere del 1493-95, ove si può anche leggere che, in tali anni, **B** proseguí i disegni di nove altre vetrate (oggi scomparse) per ornare la cupola della medesima cattedrale.
Gli altri due pannelli lignei noti, firmati, non sono datati: il *San Michele* di Tous (Luton Hoorn (Bedfordshire), Werhner Coll.), firmato Bartolomeus Rubeus, e la *Vergine del Monferrato* nella cattedrale di Acqui, il cui paesaggio crepuscolare è trattato alla maniera naturalista e con la stessa luminosità di quello della *Pietà* nella cattedrale di Barcellona.
Tra le altre opere che gli storici attribuiscono concordemente a **B**, vanno citate almeno la *Morte della Vergine* di Berlino-Dahlem, la *Pietà* della coll. Mateu di Barcellona, databili senza dubbio al suo periodo valenciano, il polittico di *Santa Engracia de Daroca* in Aragona (oggi smembrato: il centro

rappresentante Sant'Engracia al Gardner Museum di Boston, i pannelli laterali suddivisi tra Daroca, Bilbao, San Diego in California); e quattro pannelli del periodo catalano che rappresentano gli episodi della vita di Cristo, suddivisi tra il MAC di Barcellona e la fondazione Amatller della stessa città. (*mdp*).

Berna

Il primo evento importante nella storia della pittura della città fu la costruzione della cattedrale (1421-46) per mano di mastro Metthieu Ensinger, originario di Ulm, grazie al quale **B** entrò in relazione artistica con Ulm e Strasburgo. Gli archivi serbano alcuni nomi dei numerosi artisti che egli vi fece venire: l'orafo Hans Urach, i pittori Clewin e Bernhard, i vetrai Hans di Ulm e Niklaus. Nei frammenti delle loro opere giunti sino a noi s'individua uno stile realista, di tipo espressivo, prossimo al primo stile di Costanza con, talvolta, qualche tratto di Konrad Witz.
Un unico artista importante restò a **B** dopo la partenza di Ensinger, il maestro Heinrich Bichler, che vi eseguí nel 1480 una *Battaglia di Morat* per la sala del Consiglio di Friburgo (oggi perduta). Solo all'inizio delle guerre di Borgogna l'attività si rianimò, come attestano i numerosi nomi citati negli archivi. Fortemente influenzato da Rogier van der Weyden e da Schongauer, il Maestro dal Garofano è attivo a **B** alla fine del sec. XV. Una delle sue opere piú notevoli è il *Polittico di san Giovanni Battista* (1490-1500: Zurigo, KH). Egli fu forse maestro del vetraio Jacob Boden, menzionato nel 1502. Ma la pittura di **B** raggiunge il culmine col pittore, poeta e uomo di stato Niklaus Manuel Deutsch. Formatosi a Basilea, viaggiò in Italia ed introdusse poi in Svizzera elementi della cultura rinascimentale, realizzando la sintesi fra la tradizione gotica e le nuove idee provenienti dall'Italia. La sua opera principale è una *Danza macabra* (1515-16), che si trovava nel convento dei domenicani di **B**, e di cui restano soltanto copie.
La Riforma vi portò il medesimo impoverimento che a Basilea o a Zurigo, e sopravvissero soltanto le arti del vetro e del ritratto: Josef Werner, che soggiornò a lungo in Francia, in Germania e in Italia, e Johannes Dünz, ambedue ritrattisti, furono le figure piú notevoli del sec. XVII. Tale tradizione del ritratto proseguí nel sec. XVIII con Johann Rudolf

Huber di Basilea e col suo successore E. Manuel Handmann, che visse a **B** dal 1750 al 1781. Nell'ultimo terzo del secolo, la reputazione artistica di **B** crebbe grazie alla moda del paesaggio alpestre inciso e colorato. Creato da J. L. Aberli, tale genere venne magistralmente trattato da S. Freudenberger. Nel XIX sec., J.-F. Dietler e Rudolf Durheim ereditarono la tradizione del ritratto, mentre la corrente romantica nel paesaggio e nella pittura di genere venne illustrata soprattutto dai Volmar, padre e figlio, e da Franz Wolthard. La seconda metà del secolo è dominata da Karl StaufferBern e dalla personalità di Hodler. Per il XX sec. vanno citati Louis Moillet, amico di Klee, che, dopo esordi sotto l'influsso di Franz Marc, si dedicò esclusivamente all'acquerello, Ernst Morgenthaler e il paesaggista Reinhold Kündig. Quanto a Martin Lauterburg, praticò una specie di realismo fantastico non privo di rapporti con l'atmosfera delle opere di Böcklin.

Kunstmuseum Il fondo del museo fu costituito nel XVIII sec., e poi notevolmente arricchito, nel campo dell'arte moderna, grazie alle fondazioni Klee (1952), comprendente oltre duecento dipinti e duemila disegni, e Rupf (1962), che raccoglie opere cubiste. Costruito nel 1879, ampliato dal 1936 in poi, e dotato recentemente di nuovi spazi, il museo ospita complessi svizzeri e piú particolarmente bernesi, dal XV al XX sec.: il Maestro dal Garofano, N. Manuel Deutsch, pittori del XVII e del XVIII sec., Anker, Stauffer-Bern, Hodler, Amiet. Possiede inoltre una piccola collezione di dipinti italiani lasciati dal pittore Adolf von Stürler, principalmente del Trecento (Duccio), e un complesso europeo del XIX e del XX sec. con Delacroix, Courbet, impressionisti, Cézanne, Chagall, Trübner, Liebermann, Kirchner. (*bz*).

Bernaerts, Nicasius

(Anversa 1620 - Parigi 1678). Autore di nature morte, prima di viaggiare in Italia e in Francia fu allievo di Frans Snyders. Nel 1643 era a Parigi, ove si stabilí nel 1663, data del suo accoglimento all'accademia con un dipinto rappresentante *Selvaggina morta e un cane* (si tratta certamente del quadro ora a Digione). Le sue opere sono rare; se ne conoscono due a Parigi al Louvre (*Uccelli* e *Uccelli e quadrupedi*), e una a Rouen (MBA); presentano la sontuosità che in seguito ca-

ratterizzerà in Francia l'arte della natura morta, in particolare quella di Desportes, di cui **B** fu maestro. (*jl*).

Bernard, Emile

(Lilla 1868 - Parigi 1941). Nel 1884 entrò all'Académie Cormon, ove incontrò Toulouse-Lautrec, Anquetin e Van Gogh, e donde fu espulso nel 1886 per eccessivo spirito d'indipendenza. Da quel momento studiò l'opera di Cézanne e s'interessò al *pointillisme*. Nel 1887 viaggiò in Bretagna con Anquetin e, come lui affascinato dalle «giapponeserie», cercò di semplificare, rifacendosi alla tecnica del *cloisonnisme*, i piani colorati (*Vaso di grès e mele*, 1887: Parigi, MO). A Pont-Aven, nell'agosto 1888, ritrovò Gauguin e lo stimolò per l'audacia teorica delle sue opere (*Donne bretoni in un prato*: Francia, coll. priv.; *Maddalena nel bosco d'amore*, 1888: Parigi, MO) e la sua elaborazione teorica. Con lui formulò e diffuse i principî del sintetismo e partecipò, durante l'esposizione universale del 1889, alla mostra del Caffè Volpini. Come incisore **B** iniziò Gauguin alla zincografia (*Bretonneries*, 1889: Mannheim, KH) illustrò le *Cantilene* di Moréas (1888-92) e cercò di ritrovare lo spirito e la tecnica delle xilografie medievali (*Crocifissione*, 1894: Brema, KH). Una crisi sentimentale e religiosa lo fece cadere, dal 1889, in una fase d'impotenza creativa, nella quale oscillò tra l'influsso di Cézanne e il fascino dei maestri italiani (*Deposizione*, 1890: Parigi, coll. priv.). Sedotto per un momento dai progetti di «studio ai tropici» di Gauguin, presto ruppe con lui (1891). Dopo qualche ultima opera sintetista (*Donne bretoni con ombrelli*, 1892: Parigi, MO), optò per un tradizionalismo mistico o orientaleggiante, favorito da un viaggio in Italia e nel Vicino Oriente, poi in Egitto (1893- 1904); e difese tale posizione sul «Mercure de France» e sulla «Rénovation esthétique». I suoi scritti, cioè la corrispondenza con Van Gogh, Cézanne e Gauguin, restano una delle fonti principali della storia dell'arte alla fine del sec. XIX. (*gv*).

Bernardino di Betto → Pinturicchio

Bernardino di Mariotto

(Perugia 1478 ca. - 1566). Attivo nelle Marche almeno dal 1498 (*Madonna* firmata e datata della chiesa di Bastia presso Fabriano) al 1521, soggiornando per molti anni a Sanse-

verino, dove si familiarizza con il linearismo e l'esuberante decorativismo crivelleschi, come si avverte distintamente nel *Compianto sul Cristo morto* (Sanseverino, PC) che mostra effetti grafici analoghi a quelli di incisioni tedesche su legno. Nelle principali tavole dipinte dopo il 1521, anno del ritorno in Umbria (*Pala di santa Caterina*, *Madonna e i SS. Andrea e Giuliano*, datato 1533: Perugia, GNU) agli elementi già ricordati si sovrappongono consistenti desunzioni di Pinturicchio, da Signorelli e dalle opere umbre di Raffaello. Un insieme di suggestioni tradotte in una cifra quasi metallica che ricorda quella di affini della provincia centro italiana come Cola dell'Amatrice e Vincenzo Pagani. (*sr*).

Bernasconi, Ugo

(Buenos Aires 1874 - Cantú 1960). Abbandonato lo studio della matematica, si reca a Parigi nel 1899 e frequenta lo studio di Eugène Carrière da cui deriva una produzione intimista ispirata a scene familiari e paesaggi, realizzati per lo piú in monocromo. Dopo la prima guerra mondiale si trasferisce a Cantú: le sue opere si ispirano alla tradizione pittorica italiana recuperando il gusto per il colore. Dal '26 al '29 espone nelle mostre di Novecento, dal '31 al '39 alla Quadriennale e nel '42 vince il gran premio alla Biennale di Venezia. (*ddd*).

Bernáth, Aurél

(Marcali 1895). Fu allievo di János Thorma e di István Réti a Nagybánya (1915) , poi lavorò a Vienna e a Berlino, dove espose nei locali dello Sturm (1923 e 1924). Si schierò dapprima con l'espressionismo, che spinse talvolta fino all'astrattismo (*Spazio vivente*, 1923), ma presto lo abbandonò. Nel 1926 tornò in Ungheria, ove al termine di una rapida evoluzione svolse un ruolo importante nella formazione della scuola post-Nagybánya, di cui fu tra i principali esponenti. La sua pittura era allora caratterizzata da una visione aerea dello spazio, ove la realtà appare, trasfigurata, attraverso forme ridotte al minimo (*Inverno*, 1929: Budapest, GN; *Mattino*, 1931: ivi). Questo lirismo poetico, sempre padroneggiato, evolve progressivamente dopo il 1940 verso uno stile piú saldo, costruito partendo da contrasti colorati, ove le forme ritrovano la propria densità: *Giardino del monte Abraham* (1956). (*dp*).

Bernheim-Jeune

Fin dal XVIII sec. si trovano tracce di questa famiglia nell'ambito del commercio di articoli per pittori. A Besançon, **Joseph** (1794-1859) diede slancio particolare a questa attività. Il figlio **Alexandre** (1839-1915), spostatosi in un primo tempo a Bruxelles, si stabilí infine a Parigi dove il suo magazzino si trasformò presto in galleria d'arte, in cui figuravano ai posti d'onore Courbet, Corot, Delacroix e i pittori della scuola di Barbizon. Il rapido espandersi della ditta proseguí per impulso dei due figli di Alexandre: **Josse** (1870-1941) e **Gaston** (1870-1953). Risoluti sostenitori della pittura «moderna», parteciparono alla lotta a favore dell'impressionismo e, con l'aiuto del loro collaboratore Félix Fénéon, fecero conoscere due nuovi gruppi: i neoimpressionisti (Seurat, Cross, Signac) e i Nabis (Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Roussel, Sérusier). Nel 1906 trasferirono la galleria in place de la Madeleine e in rue Richepanse. Qui ebbero luogo mostre rimaste famose, di Van Gogh (1901), Redon (1917), Van Dongen (1908), Renoir (1913), Cézanne (1907) e Matisse (1913). Nel 1924 la galleria si trasferí definitivamente all'angolo tra il faubourg Saint-Honoré e l'avenue Matignon. Proseguí l'attività sotto la direzione dei due figli di Josse: **Jean** (1903) e **Henry** (1907) **Dauberville**. Per meglio difendere gli artisti che sosteneva, la Gall. **B-J** fu tra le prime a pubblicare numerose opere d'arte (monografie, *Catalogue de l'atelier de Renoir*, 1931; *Catalogue raisonné de l'œuvre de Bonnard*, Paris 1965-74), fece incidere da Jacques Villon stampe da quadri moderni e diffuse, tra la morte di Renoir (dicembre 1919) e quella di Monet (dicembre 1926), il«Bulletin de la vie artistique». (*sr*).

Berni, Antonio

(Rosario 1905). Argentino, seguí a Parigi gli insegnamenti di Lhote e di Friesz. Espose in Argentina a partire dal 1921, adottando negli anni '30 la poetica surrealista. In seguito aderí al neorealismo socialista e ne fu, per molti anni, il rappresentante piú illustre, pur conservando, nella rigidezza degli atteggiamenti con cui rappresentava esseri piombati nella miseria o nella disperazione, un accento fantastico di origine surrealista. Espose nel 1961 una serie di grandi quadri-*collages* dedicati alla storia di un personaggio fittizio, e

in cui si avverte un nuovo mutamento. È rappresentato a Buenos Aires (MN e MAM), New York (MOMA), Saint-Denis in Francia. (*jrb*).

Bernini, Gian Lorenzo

(Napoli 1598 - Roma 1680). L'attività pittorica del grande scultore-architetto fu relativamente ridotta; tuttavia la sua produzione – in prevalenza ritratti e autoritratti: due a Roma alla Gall. Borghese, 1622 e 1625 ca.; uno a Montpellier, Museo Fabre; l'*Urbano VIII*, 1624-25, della Gall. Barberini – rivela la sua grande intelligenza della pittura contemporanea. Sostanzialmente fu un «neoveneto» e guardò a Sacchi, Lanfranco e Poussin. Gli sono stati attribuiti talvolta dipinti assegnati anche a Velázquez (come il *Ritratto virile* della Pinacoteca Capitolina di Roma). Le fonti, confermate dalla letteratura critica piú recente, gli assegnano l'ideazione e la parziale esecuzione di due grandi pale d'altare, materialmente condotte a termine dal suo allievo Carlo Pellegrini: la *Conversione di san Paolo*, 1635: Roma, Cappella dei Re Magi a Propaganda Fide; e *Il martirio di san Maurizio*, 1636-40: Roma, già in San Pietro, Cappella del Sacramento; oggi nello Studio del mosaico in Vaticano. La ricchissima attività grafica è quasi sempre in rapporto con sculture e progetti architettonici, ma non mancano studi e schizzi figurativi (*La predica del Battista*: Lipsia, MBK; *La moltiplicazione dei pani*: Roma, Istituto nazionale per la grafica) e vari ritratti (Roma, BV, archivio Chigi) e caricature (ivi). Nel 1664 si pubblicò a Roma il secondo volume delle *Prediche* di Gian Paolo Oliva, con frontespizio del **B** inciso da François Spierre. A costui si deve anche la traduzione in stampa del *Sanguis Christi* (1670). In queste bellissime prove grafiche della sua tarda attività **B** esibisce un segno singolarmente affine ai modi del Gaulli. (*sr*).

Berrettini, Pietro → Pietro da Cortona

Berrettoni, Niccolò

(Macerata Feltria 1637 - Roma 1682). Dopo una prima formazione a Pesaro presso la scuola di S. Cantarini, orientata nel senso del classicismo emiliano, si trasferí a Roma, dove, protetto dal Maratta, ottenne importanti commissioni e acquistò una certa fama, diventando nel 1675 accademico di

San Luca. Ad una iniziale fase reniana-cantariniana (*L'angelo indica la strada a sant'Antonio Abate*: Pesaro, Seminario vescovile), si riscontra un'altra di osservanza poussiniana, documentata dal dipinto del 1671 *Miracolo di san Filippo Benizi* (Roma, Convento di San Marcello), per concludersi con una completa adesione ai modi maratteschi (decorazione della Cappella Vivaldi in Santa Maria di Montesanto, a Roma, del 1679). Della sua attività di frescante ricordiamo: gli affreschi di palazzo Altieri a Roma (ovale del soffitto con una allegoria dell'amore passionale e lunette della Sala rossa, 1675, il suo capolavoro), della villa Falconieri a Frascati (intorno al 1680), e del palazzo Muccioli (intorno al 1675) a Pesaro e infine nella villa Cattani a Trebbiantico (tra il 1675 e il 1679) nei pressi della città. Ancora discusso il suo intervento, in collaborazione col Grimaldi, nella galleria di palazzo Muti-Papazzurri. (*amr*).

Berruguete, Alonso

(Paredes de Nava 1486-90 ca. - Toledo 1561). Formato alla pittura dal padre, Pedro Berruguete, studiò pure scultura e architettura. A Roma, ove si trovava nei primi anni del XVI sec., fu discepolo di Michelangelo, poi lavorò a Firenze, dove partecipò al completamento dell'*Incoronazione della Vergine* (Parigi, Louvre) iniziata da Filippino Lippi. Durante il soggiorno italiano sembra esercitasse influsso decisivo sull'arte di Pontormo e di Rosso Fiorentino, ma le opere di questa fase sono ancora mal conosciute (*Salomè*: Firenze, Uffizi; *Ritratto d'uomo*: Budapest; *Madonna*: Monaco, AP).
Tornato in Spagna intorno al 1518, godette di una fama superiore a quella di ogni altro artista della sua generazione. L'influsso di Michelangelo si avverte soprattutto nelle sue sculture; mentre le opere dipinte rivelano il legame con il manierismo toscano di Rosso e di Beccafumi, e con quello degli allievi di Raffaello. Nel polittico dipinto e scolpito dedicato a san Benedetto (Valladolid, MBA) compaiono interferenze multiple tra pittura e scultura. **B** dota le sue statue di una ricca policromia e conferisce ai personaggi dei quadri un marcato rilievo. Il paesaggio è appena accennato; su uno sfondo neutro, il modellato accentuato dei corpi, l'abbondanza dei drappeggi agitati da un vento impetuoso e gli atteggiamenti tormentati traspongono in pittura l'arte focosa dello scultore. La *Natività* e la *Fuga in Egitto* si svolgono sot-

to una luce crepuscolare; la tavolozza dalle tonalità fredde, ove predominano i grigi, indurisce i contorni. Il volto della Vergine s'ispira a Raffaello, ma le fisionomie maschili rammentano i profeti della Sistina.
Il senso drammatico e il gusto del chiaroscuro divengono piú intensi nei dipinti che ornano il polittico del collegio degli Irlandesi a Salamanca, e quello del convento di Sant'Orsola a Toledo (1546). Si attribuiscono pure a lui una *Crocifissione* (Valladolid, MBA), una serie di pannelli con *Scene della vita della Vergine e di santa Lucia* nella chiesa di Santa Eulalia de Paredes de Nava, e una *Deposizione nel sepolcro* nella chiesa di San Pedro de Fuentes de Nava. (*acl*).

Berruguete, Pedro

(Paredes de Nava 1450 ca. - 1504). Originario della Vecchia Castiglia, ove l'attività artistica era dominata nella seconda metà del XV sec. da maestri fiamminghi chiamati dai re cattolici, proseguí la tradizione gotica, pur arricchendola coi nuovi apporti del Rinascimento italiano. Pochi i documenti sui suoi lavori, e quasi tutti relativi ad opere scomparse. Un soggiorno in Italia all'inizio della carriera, approssimativamente tra il 1472 e il 1482, viene ammesso dalla maggior parte degli storici. Per primo R. Longhi riconobbe la mano di **B** in una parte della decorazione dello studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo ducale di Urbino: identificazione confermata dalla scoperta di due documenti. Il primo, negli archivi notarili di Urbino, segnala nel 1477 la presenza di un pittore detto Pietro Spagnolo; l'altro, nel discorso di Pablo de Céspedes (1604), menziona il fatto che un pittore spagnolo eseguí ritratti di uomini celebri nel Palazzo di Urbino. Tale decorazione comprende 28 figure di saggi e filosofi antichi e moderni, rappresentati a mezza figura su due registri, sopra una decorazione intarsiata (14 al Louvre di Parigi, 14 nel palazzo di Urbino). Lo schema generale e una parte dell'esecuzione possono essere attribuiti a un fiammingo, Giusto di Gand; ma l'intervento di **B** è manifesto, per l'energia plastica del modellato dei volti e delle mani, nella maggior parte delle effigi del registro superiore. E lo è pure per il *Ritratto del duca Federico con il figlio Guidobaldo* (Urbino) e, malgrado qualche parere in contrario, per il pannello rappresentante *Il Duca, suo figlio e i membri della sua corte mentre prendono lezione da un umanista* (Hampton

Court) e per le quattro *Allegorie delle arti liberali* dipinte per la biblioteca del palazzo (due a Londra, NG; due a Berlino, distrutte). Durante il soggiorno urbinate, **B** dovette incontrare numerosi artisti, attratti dal mecenatismo locale, e certamente Piero della Francesca, per il quale eseguí le mani e il casco di Federico nel dipinto della *Vergine tra i santi* (Milano, Brera). È verosimile che visitasse la Toscana e Venezia, dove dipinse il *Cristo sostenuto da due angeli* (ivi, proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Carità).
La partenza dall'Italia dovette coincidere con la morte del duca Federico (1482); secondo un documento, nel 1483 **B** decorò a fresco il sagrario della cattedrale di Toledo (distrutto nel XVI sec.). Della sua opera di affrescatore restano soltanto due episodi della *Vita di san Pietro* (cappella di San Pietro nella cattedrale di Toledo). L'artista dipinse soprattutto un gran numero di polittici nelle province di Palencia, Burgos, Segovia e infine ad Àvila. Poco dopo il suo ritorno a Urbino, dovette eseguire i due pannelli della *Vita di san Giovanni Battista* (chiesa di Santa Maria del Campo) e la *Messa di san Gregorio* (cattedrale di Toledo); in questi quadri egli trasmette il ricordo dei pilastri scanalati e dei timpani con conchiglia dell'architettura rinascimentale, nonché delle composizioni spaziali e luminose apprese da Piero della Francesca. Per tre chiese di Paredes de Nava, sua città natale, dipinse tavole importanti: un *San Pietro martire* (museo parrocchiale di Santa Eulalia), due scene della *Storia di sant'Elena* e del *Miracolo della croce* (chiesa di San Juan Bautista), e il *Polittico della Vergine* (chiesa di Santa Eulalia). Quest'ultimo complesso, benché rimontato entro legni barocchi, ha serbato l'organizzazione di **B**; e una delle scene, rappresentante la visita del gran sacerdote accompagnato dai pretendenti per persuadere Maria a lasciare il Tempio e a prendere marito, è di grande originalità iconografica. Un recente restauro (1964) ha consentito di recuperare l'intensità dei colori e la ricchezza dei broccati. Nella predella, i re di Giuda ricordano l'espressione serena e grave dei *Saggi* di Urbino, e confermano la collaborazione di **B** allo studiolo urbinate.
A Becerril de Campos, il *Polittico della Vergine* (chiesa di Santa Maria) inaugura una nuova fase evolutiva dell'artista, che rinuncia sempre piú ai ricordi italiani e ritrova le forme gotiche, ancora molto in auge nella Castiglia dei re cattolici. Le scene si collocano entro uno spazio piú ristretto,

l'espressione dei personaggi è piú realista, e infine si moltiplicano i fondi d'oro, i soffitti *artesonados* e gli accessori. A questo periodo possono riallacciarsi le tre scene della *Vita della Vergine* (Palencia, palazzo episcopale) e il *Miracolo dei santi Cosma e Damiano* (Covarrubias, Collegiata). In seguito il pittore operò per il convento di San Tomás de Ávila, amministrato dal priore fra Tomás de Torquemada, grande inquisitore e confessore della regina. Nell'altar maggiore dedicato al santo titolare, quattro grandi scene quadrangolari mostrano l'interesse particolare di **B** per la composizione del polittico, e la sua innegabile originalità. Figure a grande scala, in modo da essere leggibili da lontano, tracciate con una linea incisiva su fondi piatti, conferiscono all'insieme carattere monumentale. Queste medesime qualità si ritrovano nelle scene del *Polittico della Passione* (cattedrale di Ávila), per il quale l'artista ricevette un pagamento nel 1499. Eseguí soltanto l'*Agonia*, la *Flagellazione* e le otto figure in piedi della predella; Santa Cruz e Juan de Borgoña completarono l'opera dopo la sua morte. Dipinti anch'essi ad Ávila per San Tomás, i dieci pannelli della *Vita di san Domenico e di san Pietro* (Madrid, Prado) presentano affinità con Carpaccio, per la composizione a numerosi personaggi. L'*Epifania*, *San Pietro* e *San Paolo* (Madrid, Prado) componevano senza dubbio le porte dell'organo della chiesa di San Pedro ad Ávila.
Nell'*Annunciazione* della certosa di Miraflores presso Burgos si notano di nuovo ricordi dell'Italia; l'artista aveva dovuto vedere la composizione di Antonello da Messina (Siracusa), o ancor meglio il prototipo, perduto, dovuto a Colantonio.
B, pittore di grandi polittici, s'interessò raramente ai piccoli quadri di devozione; citiamo peraltro la *Vergine col Bambino* (coll. priv. e cattedrale di Palencia). La regione di Palencia fu uno dei centri artistici piú attivi dell'inizio del XVI sec. in Spagna, e numerosi artisti, come i maestri di Becerril e di Portillo, seguirono la strada tracciata da **B**. (*cre*).

Berry

(Jean de France, duca di) (1340-1416). Mecenate francese, uno dei piú grandi del suo tempo; era il terzo figlio del re di Francia Giovanni il Buono. Poco portato per l'attività politica, dedicò la sua lunga vita a collezionare tesori d'arte di

ogni specie, in particolare manoscritti miniati, che raccoglieva per eredità, per dono o per acquisto, e soprattutto facendone eseguire appositamente. Come collezionista, seppe riunire alcuni tra i manoscritti piú rappresentativi delle principali tendenze artistiche del XIV sec., per la maggior parte appartenuti al fratello Carlo V: *Libro d'ore di Jeanne d'Evreux* (New York, Cloisters), *Breviario di Belleville* (Parigi, BN, lat. 10483-10484), *Miracoli di Notre-Dame* (ivi, n. a. fr. 24541), di Pucelle o dalla sua bottega, 1325 ca.; *Bibbia di Jean de Sy* (ivi, fr. 15397), della bottega un tempo detta «del Maestro dei Boschetti», 1356 ca.; *Bibbia miniata di Carlo V* (L'Aja, Museo Meermann-Westreenen, ms 10.B.23) di Jean Bondol, 1377; *Breviario di Carlo V* (Parigi, BN, lat. 1052), del presunto Jean le Noir, prima del 1380. Come committente, fece lavorare i massimi miniatori contemporanei, Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, i fratelli Limbourg e vari artisti anonimi, rimasti noti col nome di «pittori del duca di **B**». I *Libri d'ore* eseguiti per lui durante i suoi quarant'anni di mecenatismo sono esemplari del percorso della pittura francese del suo tempo. (*nr*).

Bertelli, Luigi

(1833-1916). L'avvio, senza preamboli accademici noti, sembra da connettersi col paesismo bolognese della generazione precedente, particolarmente col cospicuo Ottavio Campedelli (1792-1862). L'alunnato, ricordato dallo stesso **B**, presso il poco noto Pietro Montebugnoli, dovette essere poco piú che propedeutico. Ma già nel '61 espone a Firenze e si avvantaggia sugli altri paesisti bolognesi per l'assiduità alle esposizioni nazionali e una certa continuità d'interesse da parte della stampa, anche non locale. Un'obiettiva convergenza coi macchiaioli fiorentini, del resto apprezzati a Bologna, è ravvisabile nelle opere piú antiche e sanzionata da un giudizio accondiscendente di Signorini; ma non meno significativo apparirà, subito dopo, l'apprezzamento per Fontanesi, che concorre a connotare autonomamente **B** e a consolidarlo in una visione ferma, per grandi campiture, non senza implicite valenze simboliche e un forte accenno di drammaticità. Il documentato viaggio a Parigi per l'esposizione universale del 1867 lo mette in contatto con la pittura di Barbizon, di Millet, anche del tardo Corot; e forse lo stesso Courbet incentivò una visione col tempo sempre piú

greve, di fisica, desolata aderenza al dato naturale. Alla sua posizione di artista isolato e col tempo sempre meno fortunato, non contraddice la contrastata adesione ai modi di Guglielmo Ciardi, verificabile negli anni della maturità. (*rg*).

Berthélemy, Jean-Simon

(Laon 1743 - Parigi 1811). Allievo di Noël Hallé, ottenne il primo prix de Rome nel 1767 con *Alessandro che taglia il nodo gordiano* (Parigi, Louvre, ENBA). Tornato da Roma nel 1781 venne accolto all'accademia (*Apollo e Sarpedonte*: Langres); eseguí soffitti per il castello di Fontainebleau (1786), per il Louvre (1802) e il palazzo del Lussemburgo a Parigi (questi ultimi oggi distrutti). Dal 1791 al 1807 fu disegnatore dei costumi dell'Opéra, e fu tra i piú apprezzati pittori di storia e di quadri religiosi a tendenza barocca nella seconda metà del XVIII sec. (*Manlio Torquato condanna il figlio a morte*, 1785: Tours, MBA; *Fiducia di Eleazaro*, 1789: Angers, MBA). Gli si debbono alcuni tra i primissimi quadri a soggetto storico medievale (*Ripresa di Parigi agli Inglesi*, 1787: Versailles). Il suo stile di pittore e di disegnatore oscilla tra un gusto tutto «settecentesco» e un rigore di spirito neoclassico. (*pr*).

Berthold von Nördlingen

(primo quarto del XV sec.). La sua attività è documentata a Nördlingen dal 1404 al 1422. Se ne conosce una sola opera, grazie a un documento scoperto nel convento di Bornhofen, che designa Berthold come pittore del polittico nel 1415. Le ante del polittico sono conservate a Bonn e Darmstadt, ma è scomparso il pannello centrale, che era scolpito. Ciascuna anta presenta sulla faccia interna otto sante sotto baldacchini architettonici, e sulla faccia esterna quattro scene della *Passione*, tre delle quali con donatori. Lo stile ha caratteri franconi: pesante drappeggio dalle abbondanti pieghe angolose; volume quasi monumentale dei corpi femminili, donde è pressoché scomparsa la sinuosità gotica; volti arrotondati e di espressione grave. Le scene, di aspetto solenne, sono ridotte all'essenziale, e incluse in un'architettura o un paesaggio semplificati. Due frammenti con i busti di *Santa Margherita* e di *Santa Dorotea* (Augsburg) rivelano una parentela con queste ante.

Dopo la morte di **B** il figlio **Thomas** (morto nel 1429-30 ca.) sembra assumesse la direzione della bottega. (*hm*).

Bertholo, René

(Alhandra (Lisbona) 1935). Dopo aver seguito i corsi di pittura della scuola di belle arti di Lisbona, nel 1957 partí per Monaco e nel 1958 si stabilí a Parigi. Integratosi nella vita artistica parigina, fu tra i fondatori della rivista «KWY» (1959-63), organo di un gruppo internazionale di giovani artisti, e partecipò alle mostre *Donner à Voir 2* (1962) e *Comparaison* (1964), al Salon de mai (1964, 1965, 1969) e alla III Biennale di Parigi (1963). Dal 1962 la sua pittura si è posta sulla strada di un «nuovo repertorio d'immagini», ove l'inventario ossessivo di oggetti eterogenei svolge un ruolo poetico. Ha abbandonato la pittura nel 1966, dedicandosi alla realizzazione di oggetti dipinti, specie di giocattoli animati da un lento movimento meccanico (le *Palme*, 1975). Nel 1980 sentí il bisogno di lasciare Parigi per trasferirsi nel Sud del Portogallo. **B** cercò, nelle sue tele divise in scomparti come i fumetti, un inventario di oggetti e di situazioni in perpetuo mutamento. (*jaf*).

Bertin, Edouard

(Parigi 1797-1871). Studiò presso Girodet e Bidauld, poi entrò, nel 1827, nello studio di Ingres. Il suo sviluppo segue una svolta nella storia della pittura di paesaggio: dopo esordi in stile accademico (*salon* del 1827) dipinse all'aperto, ricercando soggetti in Italia, dove effettuò numerosi viaggi, e in Grecia (*Paesaggio d'Italia*, 1836: Montpellier), ma affrontando pure temi romantici ispirati dai suoi viaggi in Oriente (Turchia, Egitto) o semplicemente dagli austeri studi fatti a Fontainebleau con Aligny (*Veduta nella foresta di Fontainebleau*, 1831, oggi perduto). Il suo talento si manifestò soprattutto negli innumeri disegni (Orléans, MBA).
Figlio di Louis-François **B** il Vecchio, ritratto da Ingres (Parigi, Louvre) e fondatore del «Journal des débats», succesese al fratello Armand nel 1854 come direttore del medesimo giornale. (*fm*).

Bertin, Jean-Victor

(Parigi 1767-1842). Il suo maestro Valenciennes gli trasmise la tradizione del paesaggio eroico ereditata da Poussin. **B**

effettuò numerosi soggiorni in Italia: *Veduta d'Italia* (Cherbourg). Debuttò al *Salon* sin dal 1793, e fu celebre sotto l'Impero e la Restaurazione. È rappresentato a Parigi al Louvre: *Veduta a Essonnes* (1805 ca.). Nel suo studio si formarono numerosi paesaggisti, che ne diffusero il genere: Michallon, Roqueplan, Boisselier, Coignet. Per loro la Restaurazione creò nel 1817 un prix de Rome del paesaggio storico. **B** è oggi conosciuto soprattutto per essere stato il maestro di Corot. (*fm*).

Bertoja

(Jacopo Zanguidi, *detto il*) (Parma 1544-74). L'individualità artistica di questo pittore, non ancora chiaramente definita, è divenuta ancor piú problematica in seguito ai recenti studi condotti dalla De Grazia (1987). In base a nuovi documenti e a considerazioni stilistiche, la studiosa ha potuto infatti ridimensionare notevolmente il ruolo svolto dal **B** nella decorazione del Palazzo del Giardino di Parma, fino ad oggi considerato uno dei suoi massimi capolavori, e assegnarne la paternità per la maggior parte al Mirola. Privato di quell'episodio cosí alto costituito dagli affreschi del Giardino, il percorso artistico di **B** diverrebbe allora in qualche modo piú omogeneo, sviluppandosi a partire dalla sua formazione manierista ed emiliana per approdare, una volta stabilitosi a Roma, a un'adesione ai modi tosco-romani, grazie al contatto e alla collaborazione avvenuta con artisti tardo-manieristi attivi nella città (T. Zuccari).
Allievo di Parmigianino, la sua prima produzione pittorica riflette le tendenze manieristiche dell'ambiente artistico parmense, soprattutto dell'opera del maestro, ma anche di Correggio, dell'Anselmi e del Bedoli. Il referente parmigianinesco risulta evidente nelle sue prime opere documentate: la *Madonna della Misericordia*, eseguita nel 1564 per la Compagnia di San Quirino (oggi a Parma, GN), e l'affresco con l'*Incoronazione della Vergine*, eseguito su commissione della città di Parma per la facciata del Palazzo comunale, in occasione dell'ingresso in città di Maria di Portogallo (1566). Tra il 1566 e il 1568 collabora con il Fontana alla decorazione della Cappella Pepoli in San Domenico a Bologna. Entrato al servizio del duca Ottavio Farnese, **B** inizia, intorno al 1566, gli affreschi per il Palazzo del Giardino, in collaborazione con Girolamo Mirola. In alcuni frammenti rima-

sti (Parma, GN) si avverte un'evoluzione personale in cui, grazie al contatto con l'arte fiamminga (B. Spranger fu a Parma nel 1566) e con l'opera di Nicolò dell'Abate, assume una nuova importanza l'elemento paesaggistico. Nel 1568 **B** è chiamato a Roma dal fratello di Ottavio Farnese, il cardinale Alessandro. Nel 1569 dà inizio agli affreschi dell'Oratorio del Gonfalone (*Entrata di Cristo a Gerusalemme e Sibille e Profeti* dei registri superiori) ove già si manifesta l'impressione ricevuta dall'impatto con l'arte romana (soprattutto con il Michelangelo della Sistina e il Raffaello di Santa Maria della Pace). Da essa **B** desume l'impianto piú solido e la maggiore plasticità delle sue figure, mentre la composizione risulta ancora emiliana. Tra il 1572 e il 1574 l'artista lavora a Caprarola eseguendovi, a piú riprese, gli affreschi della sala d'Ercole (lasciati incompiuti dallo Zuccari) della Penitenza, dei Giudizi, dei Sogni; in essi **B**, dopo un primo tentativo di emulazione dello stile dello Zuccari, giunge a una sintesi personale risultante dall'incontro del manierismo tosco-romano con la formazione emiliana. Ancora a Roma sembra che abbia lavorato per la famiglia Capodiferro in palazzo Spada. (*cvo*).

Bertram, *detto* **Maestro Bertram**

(Minden (Vestfalia) 1340-45 ca. - prima del 1415). Il piú antico pittore tedesco di cui si conoscano il nome, la vita e le opere. Dovette nascere nel 1345 ca. da una famiglia borghese originaria di Minden, e sembra si recasse ancor giovane ad Amburgo. Se ne riscontra il nome nei conti della città di Amburgo dal 1367 al 1387. Nel 1390 l'artista progetta un pellegrinaggio a Roma e redige un primo testamento; poi un secondo nel 1410, ove si denomina **B**, pittore borghese di Amburgo. Muore prima del 1415, anno nel quale parenti originari di Minden fanno valere i propri diritti sull'eredità.

È personalità di spicco nel panorama artistico della bassa Germania nel XIV sec. La sua opera maggiore, nota col nome di *Polittico di Grabow* – venne infatti collocata nel XVIII sec. in questa città del Meclemburgo, e vi rimase fino al 1903 –, venne eseguita per la chiesa di San Pietro ad Amburgo; reca la data del 1379 e venne montata nel 1383 (si conserva ad Amburgo). Si tratta di un polittico immenso, largo 7 m, ornato da una moltitudine di figure scolpite e da una serie

di 24 dipinti. Esso comprende due paia di ante, che venivano aperte soltanto nei giorni di festa: se le ante esterne sono aperte, si possono vedere, su due registri di 12 dipinti ciascuno, 18 scene della *Genesi* (dalla creazione alla storia di Isacco) e sei scene dell'*Infanzia di Cristo* (dall'annunciazione alla fuga in Egitto); se sono aperte completamente, compare il polittico scolpito: in mezzo al cassone centrale si leva la *Crocifissione*, tra due ordini sovrapposti di *Profeti*, di *Apostoli* e di *Santi* in nicchie che riempiono pure i cassettoni delle ante. **B** è pure autore delle sculture? L'ipotesi sembra verosimile, benché i documenti lo presentino unicamente come pittore. La scomparsa delle pitture esterne ci fa ignorare l'aspetto del polittico chiuso, quale appariva nei giorni non festivi. In questa serie di dipinti, che tanto colpiscono per la loro semplificazione monumentale, la modernità dell'arte di **B** consiste nel suo sforzo di suggerire il volume dei corpi distaccando sul fondo d'oro grandi figure modellate in chiaro e delimitate da un disegno molto netto, in una decorazione ridotta all'essenziale. La solennità della rappresentazione corrisponde all'ampiezza del programma iconografico, che illustra la storia della redenzione a partire dalla creazione. Il polittico è una delle prime testimonianze della pittura su tavola tedesca.
È pure riconosciuto come opera caratteristica del maestro il *Trittico della Passione* (Hannover, Landesgalerie), interamente dipinto, che presenta stretti rapporti con il *Polittico di San Pietro* e attesta analoghe ricerche per la resa dello spazio e dei volumi. Ma alla grandiosa semplicità del primo è succeduta una maniera piú narrativa, influenzata dall'arte franco-fiamminga della fine del XIV sec., che denota il nuovo orientamento dell'arte tedesca. Quando le ante sono aperte si scorgono, su due registri, 16 dipinti che illustrano la *Passione di Cristo* dall'entrata in Gerusalemme alla Pentecoste. Si è proposto d'identificare quest'opera col *Polittico della Vergine* offerto nel 1394 alla chiesa di San Giovanni di Amburgo dalla confraternita del Corpo di Gesú dei *Flanderfahrer* (Navigatori in commercio con le Fiandre). Altri polittici sono stati accostati a queste due opere autentiche: il grande *Polittico della vita della Vergine*, proveniente da Buxtehude (ora ad Amburgo) è generalmente considerato opera di bottega eseguita nel 1410 ca. da un artista piú giovane; ma sei scene della *Vita di Cristo* in due ante (Parigi, MAD),

resti di un importante polittico di stile assai prossimo a quello di Hannover, possono considerarsi lavori originali di **B**. Le fonti dell'arte di **B** restano oscure. Dalle sue origini in Vestfalia derivano soprattutto le iconografie, ma il modo di trattarle è del tutto diverso: tradisce, se non l'influsso dell'arte boema del terzo quarto del XIV sec. (Teodorico di Praga), quanto meno i medesimi intenti e le medesime ricerche.
B è tra i migliori rappresentanti, nelle scuole del Nord, del nascente realismo; ma la sua arte non sembra abbia esercitato un vero e proprio influsso: viene infatti soppiantata sin dal 1420 dalla voga del gotico internazionale, piú elegante e nervoso, importato dalle corti occidentali, che il Maestro Francke, successore di **B** ad Amburgo, ma proveniente dai Paesi Bassi, diffonderà in tutta la Hansa. (*nr*).

Bertucci, Giovanni Battista il Vecchio

(Faenza, 1465-70-1516). L'opera di questo notevole artista non ha lasciato tracce al di fuori della città natale. Questo fatto sorprende un po' perché l'educazione pittorica del **B**, sulla quale manca ogni notizia, dimostra un'informazione diretta dei modi di Perugino e Pinturicchio (in relazione a questo la letteratura locale ha sottolineato il fatto che sua moglie fosse di Norcia). Il catalogo delle sue opere, non numerosissimo, è frutto di contributi parziali, mai globalmente discusso, e soprattutto ricavato per esclusione dopo che una persistente confusione documentaria aveva portato a sovrapporre al **B** (citato nei documenti con diversi cognomi: Utili, Bracceschi o Dei Pittori) la figura di un altro pittore, fiorentino di nascita, chiamato a piú riprese ad operare a Faenza: Biagio d'Antonio. Il fuggevole momento di fortuna che il **B** incontrò nel secolo scorso si accompagnò alla vendita all'estero di molte sue opere e alla loro dispersione tra musei e collezioni private. Una *Madonna in gloria con angeli* (da Faenza, Sant'Andrea) si trova a Londra (NG); l'*Adorazione dei Magi* (da Faenza, Santa Carerina), una delle sue opere piú significative, è andata distrutta a Berlino. (*acf*).

Bertuzzi, Nicola

(Ancona 1710 ca. - Bologna 1777). Fu allievo e collaboratore di V. Bigari a Bologna; nella sua cultura confluiscono caratteri veneziani e un gusto scenografico che ne fanno, in alcuni momenti particolarmente felici della sua vasta produ-

zione (*Storie bibliche*: Milano, palazzo Visconti di Modrone-Erba; *Misteri della Passione*, 1753: Ancona, Gesú), un brillante interprete del gusto rococò. Eseguí le figure nelle tempere di Carlo Lodi *Paesaggi* (1764: già Bologna, villa La Sampiera; oggi nella Cassa di Risparmio, eccetto la *Nascita della Vergine* in coll. Molinari Pradelli). Il perduto affresco della *Cena in casa di Simone* (1771: Bologna, Convento di San Domenico, refettorio), documentato da un bozzetto oggi a Stoccarda (SG), appariva condotto sui modi di Ricci e Tiepolo. Per Ancona eseguí varie opere, tra le quali il *Martirio di sant'Anastasia* in San Gregorio degli Armeni. Nel 1774-75 fu principe dell'Accademia Clementina di Bologna. (*sr*).

Berzé-la-Ville

Posta a qualche chilometro da Cluny e antica dipendenza della grande abbazia borgognona, la cappella romanica di **B-la-V** serba nella sua abside un'importante decorazione murale, il cui programma, su tre registri, s'integra molto felicemente con i diversi livelli che costituiscono il prospetto dell'edificio. La ricca iconografia del complesso suggerisce alcuni accostamenti: la composizione del catino raffigurante *Cristo in gloria circondato da un gruppo di santi*, fra cui si distaccano san Pietro e san Paolo, sembra d'ispirazione romana, mentre i busti dei santi rappresentati nel registro inferiore e due figure di abati ricordano l'appartenenza cluniacense del priorato. Al livello intermedio sono stati dipinti il *Martirio di san Lorenzo* e il *Martirio di san Biagio*. Sembra che tali affreschi possano datarsi ai primi anni del XII sec. (prima del 1109), epoca in cui il grande abate di Cluny, sant'Ugo, soggiornò a **B-la-V** parecchie volte. Stilisticamente il complesso è caratterizzato da un accentuato bizantinismo, che nella medesima epoca si ritrova in alcuni manoscritti di Cluny (miniature del *Lezionario*). Le costanti relazioni di Cluny con Roma in quell'epoca invitano a ricercare in Italia l'origine di tale influsso bizantino. Infatti, in particolare negli affreschi del territorio romano è possibile effettuare i confronti piú convincenti con lo stile di **B-la-V**. (*fa*).

Besançon

Musée des beaux-arts Dal 1694 il gabinetto dell'abate J. B. Boisot, lasciato in eredità all'abbazia di Saint-Vincent, era aperto al pubblico e posto sotto il controllo municipale, se-

condo la volontà del donatore, che aveva cosí creato il primo museo francese. Esso comprendeva, in particolare, i resti delle collezioni raccolte da Nicolas Perrenot de Granvelle: *Deposizione dalla croce* del Bronzino, donata da Cosimo I de' Medici a Nicolas Perrenot de Granvelle; *Ritratto di Perrenot de Granvelle* da Tiziano; *Nostra Signora dei Sette Dolori* di B. van Orley. Accresciuto dalle requisizioni rivoluzionarie, il museo venne soprattutto considerevolmente arricchito nel XIX sec. dal deposito, nel 1843, del lascito dell'architetto Pierre-Adrien Pâris alla biblioteca della città nel 1819 (la *Mascherata del 1748* di Barbault; nove *Cineserie* di Boucher; *Teseo vincitore del toro* di Carle van Loo; il *Ritratto di Bergeret*, 1774, di Vincent) e, nel 1884 e nel 1894, dalla donazione del pittore Jean Gigoux (l'*Ebbrezza di Noè* di Bellini; *Ninfa coricata* di Cranach; tre studi dipinti di David per il *Giuramento del Jeu de paume*; i *Cannibali* di Goya; il *Ritratto dell'architetto Desdeban* di Ingres). Vi si trovano pure, oltre a un importante Lemoyne (*Tancredi rende le armi a Clorinda*, 1722), tele di artisti originari della Franca Contea (Gresly, Nonnotte) e una bella serie di opere di Courbet (i *Contadini di Flagey*, 1849; *Hallali del cervo*, la *Gara dei costumi*, 1864). Nel 1965 George Besson ha lasciato al museo una parte della collezione di dipinti del XX sec.: Renoir (*Adèle Besson*, 1918), Bonnard (*Ritratto di George Besson*, 1909; *Place Clichy*, 1912; il *Caffè del Petit Poucet*, 1928), Matisse, Marquet. Il museo è collocato dal 1843 in un edificio originariamente concepito come granaio, rimodernato internamente. Il gabinetto dei disegni, uno dei piú importanti di Francia, è universalmente noto per i suoi Fragonard e i suoi Hubert Robert, lasciati da P-A. Pâris. (*gb*).

Beschey, Balthasar

(Anversa 1708-76). Autore, nei primi tempi, di paesaggi nella tradizione di Jan I Bruegel, si volse poi alla pittura di storia, allegorica o mitologica, e al ritratto (*Ritratto dell'artista* conservato ad Anversa). La sua opera, d'ispirazione manierista, è dispersa tra coll. priv. e musei (Anversa, Leningrado (Ermitage), Digione, Parigi). Tra i suoi allievi fu André Lens. (*jl*).

Besnard, Albert

(Parigi 1849-1934). Allievo di Brémont, poi di Cabanel, ottenne nel 1874 il grand prix de Rome. Dopo aver soggior-

nato a Roma e a Londra, eseguí a Parigi per la scuola di farmacia (1884-1886) una vasta e chiara decorazione dal simbolismo poetico e dal colore discreto (la *Raccolta dei semplici*). Cercò poi nei ritratti (la *Principessa Mathilde*, 1893: Parigi, ministero delle Finanze) e nei nudi (*Donna nuda che si riscalda*, 1886: Parigi, MO) effetti piú caldi, vicini a quelli del sec. XVIII. Fu direttore dell'Accademia di Francia a Roma (1913), poi dell'Ecole des beaux-arts (1922); seppe adattare la lezione impressionista alle sue decorazioni ufficiali: l'*Isola felice* del Musée des arts décoratifs (1900), i soffitti del Petit-Palais (Parigi, 1907-10), del Théâtre Français (il *Carro di Apollo e le Ore*, 1890), o del municipio di Parigi (1905-13, *La Verità, trascinando al suo seguito le Scienze, spande luce sugli uomini*) illustrano come egli sensualmente perseguisse giochi di colori e di riflessi. Si dedicò poi a rievocare, in alcune sue composizioni, idee filosofiche e miti scientifici (la *Vita rinascente dalla Morte*, 1896: Parigi, Sorbona, anfiteatro di chimica). Le sue opere orientaliste ne ricordano i viaggi in Algeria e in India (*Donne di Madura alla fontana*: Douai, Museo della Certosa). Fu inoltre eccellente incisore. (*tb*).

Bessarione

(Trebisonda 1403 - Ravenna 1472). Fu al servizio di Giovanni VIII di Costantinopoli, con il quale partecipò al concilio di Ferrara (1437-1439) sostenendo la necessità dell'unione tra la chiesa d'Oriente e quella di Occidente. Si stabilí a Roma nel 1443, dopo che vi era stato nominato cardinale prete della basilica dei SS. Apostoli. Si distinse nel promuovere gli studi riorganizzando l'università di Bologna e proteggendo umanisti italiani come Pomponio Leto, Lorenzo Valla e Flavio Biondo, e dotti greci come Giorgio da Trebisonda e Michele Apostolis. **B** possedeva una straordinaria biblioteca, che lasciò in dono alla Repubblica di Venezia: essa formò il primo nucleo della libreria Marciana costruita appositamente nel 1537. Venne sepolto nella tomba che egli stesso si era fatto costruire nella basilica dei SS. Apostoli. Gli affreschi della cappella erano stati affidati da lui stesso ad Antoniazzo Romano; in cattivo stato di conservazione, essi rappresentavano *Cristo in gloria* (nella volta) circondato dai nove cori angelici; i *Quattro Evangelisti* (agli angoli); sopra l'altare la *Nascita di san Giovanni Battista* e l'*Ap-*

parizione di san Michele; sulle pareti laterali *San Giovanni Battista e i tre Arcangeli*. Oggi piú che ad Antoniazzo, gli affreschi vengono attribuiti a Melozzo da Forlí. (*came* + *sr*).

Besson, Faustin

(Dole (Giura) 1821 - Parigi 1882). Allievo di Decamps e di Gigoux, si dedicò alla pittura di genere. Fu autore di scene rurali che rammentano Millet (*Spigolatrice*, 1842: Besançon, MBA) e di *pastiches* dal XVIII sec., per i quali l'epoca romantica nutrí una certa simpatia. (*ht*).

Betlemme

La chiesa della Natività di **B** è decorata con mosaici bizantini risalenti all'VIII e al XII sec. Sulle due pareti della navata centrale, tra l'architrave e il bordo inferiore delle finestre, vennero rappresentati i *Concili della Chiesa*. I mosaici della parete sud risalgono all'inizio dell'VIII sec.; sono disegni schematici che rappresentano la sezione di una chiesa e il coro, e racchiudono un'iscrizione che riassume le decisioni del concilio. Sono separati tra loro mediante una decorazione vegetale di stile omayyade. Sono conservate soltanto le rappresentazioni dei concili provinciali di Serdica e di Antiochia e un frammento del concilio di Ancira. I mosaici frammentari dei concili ecumenici sulla parete nord sono stati rifatti all'epoca delle crociate (1167-69). Le parti conservate dei mosaici della navata e del transetto, busti di santi e di angeli, l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, l'*Incredulità di san Tommaso* e frammenti della *Trasfigurazione* e dell'*Ascensione*, risalgono anch'esse al XII sec. (*sdn*).

Bettencourt, Pierre

(Saint-Maurice-d'Etelan (Senna Marittima) 1917). Vive solitario nello Yonne; ha creato un'opera poetica, parallelamente a quella visiva. Ha pubblicato testi dei suoi poeti e scrittori preferiti (Artaud, Béalu, Paulhan, Michaux), oltre alle proprie poesie, La sua opera è stata rivelata da René Drouin; ha esposto presso di lui (1956 e 1961) e, in seguito, presso Daniel Cordier (1963). Compone pannelli per accumulazione di materiali insoliti, particolarmente gusci d'uovo, frantumi di ardesia, brandelli di stoffa e detriti diversi, illustrando scene di stupro o di ratto, in cornici di città antiche o di cataclismi (il *Dio d'oro*, 1961; la *Presenza occul-*

ta,1967). Ha attirato l'attenzione dei surrealisti e di Dubuffet a causa del carattere allucinatorio e grezzo del suo lavoro. Un'opera letteraria, *Altorilievi* (Paris 1971), scritta dall'artista, descrive con precisione i vari temi affrontati. L'artista è rappresentato a Parigi, MNAM. (*jjf*).

Beuckelaer, Joachim

(Anversa? 1530 ca. - 1574?). Nel 1560 è iscritto come maestro ad Anversa. In base alle poche notizie fornite da Van Mander, sembra conducesse vita misera. Nelle sue opere firmate e datate (una quarantina), tutte collocabili tra il 1561 e il 1573-74, adotta quasi sempre lo stile di P. Aertsen, di cui è nipote e allievo, traendone motivi e forme: *Mercanti di polli* (1564: Bruxelles, MRBA), *Cristo con Marta e Maria* (1565: Stoccolma, NM). Alla fine della sua vita, però, affrontò nuovi temi, come quello del *Mercato dei pesci* (dipinti conservati a Strasburgo; Monaco, AP; Stoccolma, NM); in alcune composizioni tende a sfumare di piú le tinte e a conferire un ruolo ancor maggiore di Aertsen alla raffigurazione di oggetti in primo piano, preparando cosí la nascita del genere della natura morta. (*jl*).

Beuningen, Daniel Georg van

(Utrecht 1877 - Arleisheim (Svizzera) 1955). Industriale di Rotterdam, intorno al 1913 aprí la vocazione del collezionista; cominciò ad interessarsi non piú soltanto di maioliche antiche, ma anche di pittura. Attratto sulle prime dalla scuola dell'Aja, presto ampliò il suo orizzonte, acquistando, nelle grandi aste internazionali, opere di tendenze assai diverse. Nella sua casa di Vierhouten si potevano ammirare primitivi dei Paesi Bassi: Van Eyck (le *Tre Marie*, proveniente dalla coll. Cook), Memling, Bosch, Quentin Metsys, Luca di Leida, Bruegel (la *Torre di Babele*), maestri italiani provenienti dalla coll. Auspitz di Vienna (Spinello Aretino, Benozzo Gozzoli, Moroni, Veronese, Strozzi), olandesi e fiamminghi del XVII sec. (quattro schizzi di Rubens, *Paesaggio* di Seghers), artisti francesi del XVIII sec. (Hubert Robert, lo *Studio del pittore*, Pater, Lancret, Watteau) e del XIX sec. (impressionisti). Lasciò la sua collezione al Museo Boymans di Rotterdam, che già aveva beneficiato di considerevoli donazioni, come quelle dei sei quadri della *Storia di Achille* di Rubens e dei disegni della coll. Koenigs. Il Museo di Rot-

terdam ha assunto ormai la denominazione di Museo Boymans van Beuningen. (*gb*).

Beurnonville, E. de

La sua importante collezione andò dispersa all'asta tra il 1872 e il 1885. Dai cataloghi delle aste si può stimare che contenesse circa un migliaio di quadri, senza contare gli oggetti d'arte e di arredo. Le aste attirarono i piú celebri mercanti e amatori dell'epoca, Aynard, Dollfus, Mame, Spiridon, Brame, Sedelmeyer, che vi trovarono l'occasione di ampliare le proprie raccolte; molte opere dei musei europei e americani passarono attraverso la collezione di **B**. L'asta del 29 aprile 1880, comprendente sessanta pezzi, offriva quadri «moderni», opere di Corot, della scuola di Barbizon (Diaz, Rousseau, Millet, Troyon), ma anche nove Delacroix, per la maggior parte schizzi ridotti di composizioni celebri. È chiaro che la pittura antica, dai primitivi al XVIII sec., era l'oggetto principale della collezione. In particolare vi figuravano le serie olandesi (in ispecie il XVII sec.), fiamminghe e tedesche; venivano poi le scuole francese ed inglese, italiana e spagnola. Era notevole, inoltre, l'abbondanza di quadri «primitivi» del XIV e XV sec. I pezzi piú notevoli della serie ricchissima del XVII sec. olandese, erano il *Cristo alla colonna* attribuito a Rembrandt (Colonia, WRM), il *Paesaggio con obelisco* (Boston, Gardner Museum), la *Veduta di lungofiume ad Amsterdam* di Ruisdael (New York, Frick Coll.). Nei complessi di pitture del XVIII sec. comparivano Boucher, Watteau (*Riunione in un parco*: coll. priv.), Lancret, Pater, e soprattutto una bella serie di Fragonard *(Visita alla nutrice*: coll. E. de Rothschild; il *Ritratto detto di Denis Diderot*, entrato al Louvre nel 1972) e una *Natura morta* di Chardin oggi a Boston, MFA. La collezione conteneva infine alcune opere dei grandi ritrattisti inglesi del sec. XVIII. (*ad*).

Beuys, Joseph

(Krefeld 1921 - Düsseldorf 1986). Si trasferí presto a Kleve ove trovò i primi amici e collezionisti: fratelli Van der Grinten. Mobilitato nel 1941 (è stato pilota di bombardieri), trasse dalle sue campagne nei Balcani e nella Russia meridionale impressioni che lo colpirono vivamente: paesaggi, carattere e costurni della popolazione, orrori della guerra (il *Transiberiano*, 1961; *Eurasia*, 1966-1967). Dopo la guerra

ha seguito i corsi di scultura di Ewald Mataré all'accademia di Düsseldorf. Le opere degli anni '50 pongono l'accento sulla specificità del materiale: il legno rimane rugoso, angoloso e spaccato, le saldature del bronzo sono in vista, e cosí quelle, bruciate, delle opere in metallo; inoltre, **B** produce numerosi disegni di piccolo formato; la maggior parte si trova nella coll. Van der Grinten a Kranenburg presso Kleve. Dal 1960 ca., realizza oggetti partendo da materiali di rifiuto o da derrate deperibili, spesso ponendo in contrasto il duro e il molle, dal 1963 in poi, associa il feltro e il grasso (opere principali nella coll. Ströher a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), spesso gli oggetti provengono dai resti di un happening «Fluxus» (*Infiltrazione omogenea*, 1966: Parigi, MNAM). Tra il 1961 e il 1972 insegnò all'accademia di Düsseldorf; partecipò in seguito alla fondazione di un partito di sinistra (DSP), dimostrando una viva partecipazione ai problemi del suo tempo: «l'arte politica deve essere» (dichiarazione di **B** nel 1970). (*wh*).

beverone

Composto a base di oli, di cere, di resine, o di loro miscele, impiegato per imbibire, dal verso o dal recto, secondo una pratica antica, dipinti dalla superficie scurita, o offuscata, o decoesionata, al fine di restituire loro leggibilità o solidità, o ambedue. Nell'Ottocento, in riferimento a una ricetta di D'Arclais de Montamy pubblicata nel 1765, ricetta per far «rivivere» i colori dei dipinti anneriti e divenuta molto popolare, si divulgò il termine **b** (Secco Suardo), già in uso in alcuni ambiti anche nel secolo precedente (Crespi), e passato poi a indicare tutte quelle formulazioni empiriche adoprate con finalità ravvivanti o consolidanti. Tali rimedi, adottati inizialmente per i dipinti su tela e già in parte criticati nel Seicento (Volpato) e nel Settecento (Crespi), vennero estesi ai dipinti murali: dapprima in occasione delle riscoperte a Ercolano e a Pompei («vernice» del Moriconi) e, in seguito, sia per ovviare agli effetti disgreganti e opacizzanti del gesso e del cemento usati nei supporti dopo le operazioni di stacco o di strappo, sia al termine della rimozione di imbiancature per eliminarne otticamente i residui. Verso la metà del secolo scorso, Secco Suardo segnalò nel suo manuale l'effimera durata della miscela ravvivante di D'Arclais de Montamy e ne denunciò alcuni aspetti negativi – an-

nerimento e infragilimento dei dipinti –, facendo inoltre notare la difficoltà e la pericolosità della sua rimozione coi mezzi allora in uso – potassa e raschiatoio, olio bollente (metodo Déon), calore della fiamma (metodo Guizzardi) –; ma a sua volta (I,230; II,249, 250, 343) consigliò l'uso di due versioni di **b** non meno nefaste del miscuglio francese, contribuendo, dato il favore incontrato dal testo per quasi un secolo, a perpetuare una pratica ancora condannata nel 1950 (Cagiano de Azevedo) per i suoi effetti snaturanti e degradanti. (*mni*).

Bewick, Thomas

(Cherryburn (Northumberland) 1753 - Gateshead 1828). Operò a Newcastle e fu il primo a sviluppare la tecnica dell'incisione su legno di testa, piú fine di quello di filo. Impiegò tale procedimento per diverse opere letterarie, illustrando poesie, favole e trattati di storia naturale. Tra le piú celebri possono citarsi la *Storia dei quadrupedi* (1790), e la *Storia degli uccelli britannici* (1797, 1808), notevoli per l'avanzata tecnica del tratto bianco e per il preciso realismo delle vignette. È successo del suo tentativo di conferire all'incisione su legno la stessa finezza di quella su rame contribuí a diffondere tale procedimento nel XIX sec. come mezzo di riproduzione. (*wv*).

Beyeren, Abraham Hendricksz van

(L'Aja 1620-21 - Overschie 1690). Segnalato a Leida nel 1638, iscritto nel 1640 nella ghilda di San Luca dell'Aja, fu probabilmente allievo di Pieter de Putter, suo cognato. Menzionato all'Aja dal 1639 al 1657, operò poi a Delft (1657-1661), di nuovo all'Aja, ad Alkmaar (1674-78), Amsterdam, Gouda e Overschie. Specialista di nature morte, rivela grande varietà nella scelta dei temi: *Fiori e frutta* (Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Mauritshuis), *Vanità*, *Uccelli morti*, e soprattutto nature morte di *Pranzi* (1653: Monaco, AP; 1653: Amsterdam, Rijksmuseum; 1655: Worcester, AM); suo soggetto favorito sono le mostre di *Pesci morti* (Copenhagen, SMFK; Stoccolma, NM; 1655: Berlino-Dahlem; Vienna, GG; Parigi, Louvre; Lilla, MBA). Tutte le sue opere si caratterizzano per l'impiego di toni caldi (marroni), per il gusto delle composizioni cariche e fastose, per l'accumulazione di oggetti preziosi, ripresa da J. D. de Heem; resi con una bril-

lante fattura animata da liricità barocca. Tuttavia, fin dagli anni '60, il suo stile si depurò, gli schemi divennero piú semplici e il tocco piú leggero, sfociando in opere come la *Natura morta con pesci* (1666: Gand, MBA) e soprattutto la *Natura morta con bicchiere* (Stoccolma, NM), notevole per il suo carattere spoglio e persino austero.
Peraltro **B** si affermò pure come pittore di talento di marine, vicino a Everdingen e a Backhuyzen (esempi a Rotterdam, BVB, e al Louvre di Parigi). (*jv*).

Bezzi, Giovan Francesco → Nosadella

Bezzuoli, Giuseppe

(Firenze 1784-1855). Studiò alla scuola del nudo diretta da G. B. Desmarais e da L. Sabatelli presso l'accademia di belle arti, alla quale s'iscrisse nel 1807 sotto la guida di P. Benvenuti. Nel 1812, con *Aiace che difende il corpo di Patroclo*, vinse un premio triennale che gli permise di dedicarsi a studi di paesaggio e di costume e di studiare a Roma. Tornato a Firenze abbandonò il classicismo iniziale per volgersi al gusto romantico con opere come *L'arcivescovo di Teims che dà il battesimo a Clodoveo* (Firenze, San Remigio), *L'entrata di Carlo VIII in Firenze* (Firenze, GAM), *La morte di Lorenzino dei Medici*, *Riccardo Cuor di Leone* (Pisa, Duomo). Prese parte anche alla decorazione di alcuni palazzi fiorentini: tra gli altri, i palazzi Pitti, Pucci e Gerini. Nel 1829 è chiamato all'accademia di belle arti della sua città come assistente del Benvenuti, al quale subentrerà nel 1844: saranno suoi allievi il Pollastrini, il Ciseri, il Puccinelli, il Fattori. **B** subí l'influenza degli artisti contemporanei dando forse le sue opere migliori nei ritratti, non immemori di quelli di Ingres (a Firenze negli anni intorno al '20), vedi, ad esempio, i ritratti di Elisabetta Ricasoli, Lorenzo Bartolini, Giuseppe Giusti, Leopoldo II. (*mvc*).

Bhāgavata-Purāṇa

Opera religiosa sanscrita, redatta in India verso il X sec. d. C. Il decimo libro, consacrato alla biografia di Kṛṣṇa, fu uno dei piú importanti fattori della diffusione del mito di Kṛṣṇa in India, e una delle grandi fonti d'ispirazione dei pittori rājpūt, che si dedicarono particolarmente alla rappresenta-

zione delle scene dell'infanzia di Kṛṣṇa tra i pastori e le pastorelle di Brindāban. (jfj).

Bhutan

L'arte del **B** (piccolo regno himalayano delimitato a nord dal Tibet, a est e a sud dall'India e ad ovest dal Sikkim) è tuttora mal conosciuta. Le sue tradizioni culturali si riallacciano a quelle tibetane. Nondimeno il Nepal, l'India, i confini con l'Assam e la Birmania svolsero un certo ruolo, d'importanza ineguale, nella formazione dell'estetica del **B**.
Come accade nelle altre regioni dell'Himalaya, quest'arte è d'ispirazione esclusivamente religiosa. Il paese venne convertito al buddismo tantrico. Nel Tibet, però, a partire dal XVI sec. d. C. ebbero il predominio i gelugpa, detti «berretti gialli», monaci riformati da Tsongkha-pa (1357-1419), mentre in **B** le sette di «berretti rossi» (Nyngma-pa, Kargyupa e Karma-pa) continuarono a svilupparsi preservando il complesso delle tradizioni tantriche risalenti al saggio Padmasambhava (guru Rin-po-che, VIII sec. d. C.). Ciò può spiegare alcune caratteristiche dell'iconografia del **B**: la minore importanza conferita agli episodi della vita del Buddha Śākyamūnī, l'accentuazione particolare delle «divinità terribili», le frequenti rappresentazioni di divinità tutelari in unione sessuale col proprio doppio femminile, e il moltiplicarsi delle immagini di Padmasambhava.
Nessun'opera sembra anteriore al XVI sec. Grandi pitture murali decorano le sale degli dzong, vasti monasteri fortificati ove si concentra la vita religiosa, politica ed amministrativa del paese.
Lo dzong di Punakha, il piú antico del **B**, interamente restaurato nel 1527 e dopo le inondazioni del 1961, ne conservava uno dei piú preziosi complessi di pitture murali. Alcuni pannelli sembrano risalire ancora al XVII sec.; rappresentano episodi della vita dei Siddha e alcuni maṇḍala. Lo stile appare influenzato dalle miniature rājpūt, mischiandovi tradizioni piú propriamente himalayane. Altre pitture dovevano decorare una torre ove sono conservati i corpi degli antichi re del **B**.
Lo dzong di Paro è abbondantemente decorato con pitture, particolarmente nel grande salone. Secondo alcuni viaggiatori, altre pitture murali ornerebbero gli dzong di Thimbu,

di Ha, di Tong sa, di Tashingang, di Simtokha ed il monastero di Bajo.
Ogni monastero dei **B** possiede un mgonkhang, piccola stanza oscura e appartata, dimora delle «divinità terribili», nella quale sono conservati i resti delle vittime sacrificali e svariate reliquie. Come nei monasteri tibetani, tali camere furono in generale il luogo elettivo per la raffigurazione di scene terrificanti; cosí, nel monastero di Wangdu Phodrang, demoni, maghi, streghe, «divinità corrucciate» danzano su uno sfondo di notte cosmica. Un largo tratto chiaro sottolinea solidamente i contorni.
L'influsso cinese non sembra sia stato troppo considerevole, nondimeno taluni caratteri, come la forma delle nuvole o dei drappeggi, di origine incontestabilmente cinese, dovettero venir ripresi dalle pitture del Tibet, forse da quelle della regione di Shigatse nel Tibet meridionale. I volti delle «divinità pacifiche», pressoché quadrati ed inespressivi, raramente si ritrovano nelle pitture tibetane. Le rappresentazioni delle «divinità terribili» recano invece caratteri piú complessi.
Una certa stilizzazione delle forme in confronto alle opere nepalesi o tibetane, un grande senso decorativo, una tendenza ad occupare tutto lo spazio disponibile con un groviglio di personaggi sono caratteri comuni alla maggioranza delle opere.
Le pitture portatili sono poco note; conservate nel segreto dei monasteri, non sono mai state fotografate. Di quelle pervenute in Occidente non si conosce piú la provenienza. (*gbe*).

Biagio d'Antonio Tucci

(Firenze 1476 - documentato fino al 1508). L'esistenza di questo pittore è emersa nel corso degli anni '30 e '40 del nostro secolo da una notevole confusione documentaria che riguardava l'ambiente pittorico degli ultimi decenni del Quattrocento e i primi anni del secolo seguente a Faenza. Identificato erroneamente con i faentini Andrea Utili e Giovanni Battista Utili (alias, quest'ultimo, Giovanni Battista Bertucci il Vecchio), **B** ha invece una fisionomia stilistica chiaramente fiorentina, di estrazione verrocchiesca, con influenze del Ghirlandaio. Nella città romagnola soggiornò, in maniera non continuativa, dal 1476 al 1504 ed eseguí altari per le piú importanti chiese (quello dei francescani e

quello dei domenicani sono nella locale pinacoteca), compresa San Michele, la chiesa di corte, patrocinata dai Ragnoli, consiglieri dei Manfredi. La *Natività* dipinta per tale chiesa (1476), con i ritratti dei committenti, passò dalla coll. Hercolani a quella Kress ed è ora conservata a Tulsa (Oklaoma). Nel 1481-82 l'artista è a Roma e collabora agli affreschi di Cosimo Rosselli nella Cappella Sistina. In Toscana sue opere si trovano a San Cassiano Val di Pesa e nella pieve di Gambassi. (*acf*).

Bianchi, Federico

(Milano 1635 - 1718-19). «Suonatore di liuto» e «famoso ballerino», in pittura dotato di «una maniera grandiosa e forte»: cosí l'Orlandi (1704), al quale egli fornisce le notizie sui pittori lombardi, riconosce il **B** quale protagonista del secondo Seicento milanese, anche dal punto di vista della riflessione critica.
La sua formazione avviene nella linea dei Procaccini, con nostalgie di Giulio Cesare e rapporti diretti con Ercole jr; ma si accosta presto ai Nuvolone, a Francesco Cairo e ai Montalto. Il *Compianto sul Cristo morto*, eseguito forse per la Corte ducale (deposito di Brera a Misinto di Varese), esprime la tendenza a riprendere con spirito nuovo i grandi temi del manierismo e della cultura borromea. Punto nevralgico d'apertura barocca è l'incontro con Filippo Abbiati: reazione comune all'accademia del Busca e collaborazione iniziata a Sant'Alessandro nell'83 e continuata nella cerchia con il piú giovane Pietro Maggi. In quest'ottica partecipa al ciclo di teleri di Miasino (lago d'Orta) e la *Morte di san Rocco in carcere*, un notturno con sapienti effetti di luce, ben merita la considerazione che ne avrà il Lanzi riconoscendo al maestro idee originali espresse «senza affettazione, grandiose e leggiadre».
Il catalogo è ampio e va distinto rispetto alle frequenti confusioni con il secentesco cavalier Isidoro e con il settecentesco Francesco. Esegue affreschi al Sacro Monte di Varese ('81, prima data documentata) e in quello di Orta, inoltre alla Certosa di Pavia, al Santuario di Saronno, nella chiesa di San Lorenzo a Milano. Dipinge numerose pale per chiese milanesi: San Carlo al Corso, San Celso, Sant'Eustorgio, San Francesco da Paola, Santa Maria del Carmine, Santo Stefano. Nell'ultima parte della vita è attivo per i Savoia,

che lo riconoscono con una medaglia d'oro: si conservano tele a Casale in San Filippo e al Duomo, affreschi ad Asti nel Duomo e in San Pietro in Consavia; compie pure un affresco per i SS. Maurizio e Lazzaro di Torino. Anche se si prolunga nel Settecento, la pittura del **B** è certo particolarmente significativa per le sorti dell'arte lombarda tra il 1680 e il 1700. (*ffe*).

Bianchi, Isidoro

(Campione d'Italia 1581-1662). Pittore a fresco e decoratore a stucco, fu allievo del Morazzone e lavorò principalmente in Piemonte e Lombardia. È priva di documentazione la prima attività in patria anteriormente al 1617, anno in cui fu chiamato a Torino dai Savoia per la decorazione della volta della galleria grande di Palazzo reale. Nel 1623 esegue una cappella in San Fedele a Como. Dal 1624 è di nuovo a Torino, dove collabora col Morazzone alle decorazioni nel castello di Rivoli, opera di cui sarà direttamente responsabile dal 1626, anno della morte del maestro. Nel 1631 è nominato pittore ducale e fino al 1639 i documenti testimoniano l'ammirazione suscitata dalla sua opera. Tra le opere tarde sono gli affreschi, datati 1660, nel coro del duomo di Monza. Stilisticamente il suo primo riferimento è senz'altro il Morazzone, ma sono altrettanto forti gli influssi di una vena talvolta retorica ed enfatica che soffoca le sue migliori qualità, evidenti invece nelle *Storie* di Santa Maria dei Ghirli a Campione. (*ada*).

Bianchi, Mosè

(Monza 1840-1904). Si forma a Brera presso Bertini, da cui deriva il romanticismo storico delle prime opere esposte alle mostre dell'accademia dal 1862 (*La congiura di Pontida*, 1863: coll. priv.), dove presenta anche quadri sacri (*La comunione di san Luigi Gonzaga*, 1864: Monza, chiesa di Santa Maria Nascente e San Carlo) i quali rivelano una maggior ricerca cromatica e inaugurano il tema degli interni di chiesa piú volte ripreso successivamente. Influenzato in questa prima fase da Cremona, Faruffini (*La lettrice*, 1867: Milano, Brera), Domenico Induno (*La vigilia della sagra*, 1864: Milano, Brera), **B** segue nel contempo i modelli tardo-romantici del Bertini (*La Signora di Monza*, 1865: Monza, MC). Nel 1866, vinto il pensionato Oggioni (*La visione di Saulle*:

coll. priv.), va a Venezia e Parigi. Se a Venezia scopre Tiepolo e la luce della pittura veneziana, a Parigi, sollecitato dal mercante Goupil, **B** guarda alla pittura neosettecentesca e commerciale di Fortuny e Meissonnier, dai quali apprende una fattura rapida che prosegue in Italia nei temi settecenteschi allora di moda. A questi affianca quadri sacri o patriottici che rivelano lo studio dal vero e un piú solido impianto formale, come *Fratelli al campo* (1869: Milano, Brera), che ebbe grande successo. Il modello del Tiepolo domina gli affreschi della villa Giovannelli di Lonigo (1877 ca.) mentre la pittura veneziana dei vedutisti settecenteschi diventa in **B** mezzo per lo studio della luce negli intensi bozzetti della laguna e di Chioggia (*Burrasca*, 1879: coll. priv.). L'attenzione al vero e la fattura densa tornano nella serie delle *Lavandaie* degli anni '80, nelle immagini notturne o invernali di Milano, nei paesaggi dipinti sul lago Maggiore negli anni '90. Acuto ritrattista, acquafortista, **B** trasforma i suoi riferimenti settecenteschi in una pennellata luminosa con la quale descrive i mutamenti dei volti o dell'atmosfera. (*sg*).

Bianchi, Pietro, *detto* il Creatura

(Roma 1694-1740). Di famiglia genovese, studiò pittura a Roma con Giacomo Triga e scultura con P. Le Gros. In seguito divenne allievo del Gaulli e alla morte di questi (1709) frequentò lo studio di Giuseppe Ghezzi abbandonandolo presto per studiare con Benedetto Luti, il cui stile lo influenzò profondamente. Artista multiforme, esercitò attività di disegnatore per scultori, lavorando per il Della Valle, il Bracci e il Marini. Particolarmente apprezzati dai Grandes Touristes inglesi i suoi guazzi ed acquerelli. Esercitò anche l'attività di mercante d'arte. La sua produzione artistica è piuttosto vasta ed abbraccia molti generi, soggetti religiosi e di storia contemporanea (*Incontro del cardinale Zondadari con Filippo V di Spagna*: Firenze, coll. Bellini), e molte tecniche. Personalità artistica tra le piú significative del rococò italiano, verso il termine della sua vita si volse verso un classicismo recuperato dalla grande tradizione barocca e particolarmente inclinato verso il Lanfranco. Tra le opere segnaliamo *Argo e Mercurio ed Io* (Portorico, Museo di Ponce, Fond. Luis A. Ferré), *Il Merito incoronato dalla Virtú*, tela per il soffitto di palazzo Colonna a Roma, *L'Immacolata Concezione e santi* (Roma, Santa Maria degli Angeli; commissione papale per

San Pietro). Ad affresco dipinse una serie di vedute con paesaggi per la villa Cavalieri, oggi perduti. (*fir*).

Bianchi Bandinelli, Ranuccio

(Siena 1900 - Roma 1975). Studia e si laurea a Roma, nel 1923, in archeologia. Determinante è l'incontro con il pensiero di Benedetto Croce e, attraverso Croce, con l'archeologia intesa come una vera scienza storica e con la storia dell'arte intesa come critica d'arte. **B B** infatti, come la gran parte dei giovani intellettuali del momento, trova nell'estetica, nella metodologia storicistica, e ancor piú nella lezione politica crociana, risolti quei problemi e quelle tensioni etiche, ideali che pure premevano nel contesto di una disciplina tanto apparentemente «neutra» come l'archeologia. Parallelamente a un processo di approfondimento delle questioni di metodo connesse alla ricerca archeologica, e a una serie di studi sugli Etruschi culminati nel saggio *Sovana. Topografia e Arte. Contributo alla conoscenza dell'architettura etrusca* (1929), gli viene assegnato l'incarico di docente di archeologia all'università di Cagliari. In seguito, insegna nelle università di Groninga in Olanda (1931-33), di Pisa (1934-39) e infine di Firenze (1939-43). Nel 1935 fonda e dirige, insieme a Carlo Ludovico Ragghianti, «Critica d'arte», la rivista che intenzionalmente e con sfida al fascismo riprendeva «La Critica» di Croce, voce della cultura italiana piú moderna ed europea. Gli anni dal '31 al '42 vedono **B B** concentrato su quei temi che poi costituiranno *Storicità dell'arte classica*, saggio la cui incidenza, anche sul piano internazionale, sarà molto grande. Ancora posto sui binari del metodo crociano, qui l'archeologo tuttavia se ne distaccava facendo emergere anche i cosiddetti minori e le opere secondarie, tutto quel tessuto di relazioni ambientali, sociali, culturali che fa da sfondo alla nascita delle grandi personalità artistiche e dei capolavori. L'aspetto cruciale che attraversa tutta l'opera di **B B** è la convinzione di esistere in un importante momento di transizione storica. Si spiegano cosí, nel '41, le sue dimissioni dall'incarico universitario, ripreso tre anni dopo, e, nel '44, la sua iscrizione al Partito comunista italiano, convinto, lui intellettuale borghese, della grandiosità di un futuro europeo socialista. Direttore generale delle antichità e belle arti dal '45 al '48, nell'estate del '45 fonda la rivista «Società» (vicedirettore C. Lupori-

ni) dove pubblica la sua appassionata autobiografia *Diario di un Borghese* (1945), *La crisi dell'umanesimo* (1951), *La crisi artistica del mondo antico* (1952). Nel 1956 pubblica *Organicità ed astrazione* dove definisce la sua matrice rigorosamente storicista e razionalista, e, nel 1961, *Archeologia e cultura*, il binomio che suggella quella seconda fondamentale raccolta dei suoi scritti che doveva risultare come una sfida lanciata agli archeologi a misurarsi col mondo contemporaneo e con tutti i momenti della vita intellettuale. Intanto, tra il '56 e il '66, dà vita a uno dei lavori piú importanti per lo studio dell'antichità: la pubblicazione dell'*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, summa di quasi due secoli di ricerche archeologiche. Dal 1967 **B B** ha diretto la sua rivista «Dialoghi di archeologia», luogo d'incontro appassionato di piú generazioni di studiosi. Gli ultimi suoi lavori sono stati i tre grandi volumi dell'*Univers des formes*, editi da Gallimard, usciti anche in Italia tra il '69 e il '73. (*mdc*).

Bianchi Ferrari, Francesco

(prima del 1460-1510). Il nucleo di dipinti aggregati attorno alle sole opere sicure (i mal leggibili tondi della sacrestia del duomo di Modena e l'*Annunciazione della* Gall. Estense, rimasta incompiuta alla sua morte e finita da G. A. Scacceri) si svolge in parallelo al tracciato documentario, aperto, con certezza, solo nel 1487. La *Crocefissione* di Mirandola (Modena, Gall. Estense) rivela un artista notevole, con radici nella recente tradizione prospettica e «naturalistica» di Modena, ma inequivocabilmente maturato attraverso la piú moderna cultura ferrarese di Ercole de' Roberti. E non senza riflessi veneti, confermati nella pala del Museo Bode di Berlino-Est e nella *Crocefissione* ex Fassini (Modena, Gall. Estense). L'altare di San Pietro a Modena, ormai pacificamente riferito al **B F** e datato ai suoi ultimi anni, orienta bene sugli sviluppi del pittore; che, in maniera sempre sostenuta e personale, costeggia gli svolgimenti in senso protoclassico dell'ambiente ferrarese, dando una variante piú lirica e, nella predella, dolcemente corsiva di quei rinnovati intellettualismi formali. (*mfe*).

Bianchini, Antonio

(Roma 1803-84). Inseritosi negli ambienti intellettuali romani, collabora, tra il 1831 e il 1853, al «Giornale arcadi-

co», all'«Album», e all'«Ape italiana». Dal 1833 al 1853 fu segretario della Società romana degli amatori e cultori di belle arti presso la quale, tra il '38 e il '41, legge una serie di allocuzioni centrate sul valore attuale della pittura religiosa, come ad esempio il discorso *Del fondamento ai sani giudizi sull'arte* (1841). Molte delle idee emerse in tali occasioni vengono riprese nel saggio *Del purismo nelle arti* (1843), testo che ebbe una grandissima risonanza negli ambienti artistici, inserendosi nel clima di polemiche e di fervori che le teorie dei Nazareni avevano creato nella cultura romana. Secondo **B** i puristi in pittura sono coloro convinti che disegno e colore siano solo un mezzo, il piú puro ed essenziale possibile, per dare immagine al mondo interiore, sentimentale e affettivo dell'artista. Cosí anche i grandi modelli del XIV e XV secolo, piuttosto che da copiare servono ad apprendere «la severa, semplice, evidente dimostrazione delle cose rappresentate». L'originalità, il gusto personale, la cosciente devozione dell'artista per la propria opera, il richiamo ideale a quella «rozza semplicità degli antichi» intesa come atteggiamento morale sostanziale, sono affermati, come valori irrinunciabili dell'arte, e da qui l'avversione all'accademismo neoclassico, a quel miraggio della perfezione tecnica indicato per primo dal Cinquecento. Lo scritto del **B** assumeva cosí i toni perentori del manifesto teorico, e come tale fu accolto da F. Overbeck, Tommaso Minardi (già maestro di **B**) e P. Tenerani. L'estetica purista fu diffusa tra l'altro da P. Selvatico con articoli scritti per la «Rivista europea», e a Firenze dal pittore Luigi Mussini. Acquisiti in giovinezza i primi rudimenti di pittura da D. Corvi, **B** fu apprezzato dai suoi contemporanei come acquerellista e miniaturista; fece copie da Raffaello, Tiziano, Sassoferrato, Giambellino, Reni, Batoni, e un suo *Episodio della peste di Firenze del 1348* fu acquistato dallo zar. Dipinse ad olio opere quali la pala con San Giovanni de Rossi nella chiesa romana della SS. Trinità dei Pellegrini, o la *Madonna* della Pinacoteca di San Luca, dipinto intenzionalmente purista ispirato a Raffaello. Intensa fu anche la sua attività di restauratore: con L. Lais ebbe l'incarico di restaurare la galleria delle carte geografiche in Vaticano (1850) e le pitture quattrocentesche nella cappella sotterranea di Santa Scolastica a Subiaco. Restaurò in parte

gli affreschi della cappella del corporale nel duomo di Orvieto (1855-60). (*mdc*).

bianco

Numerosi sono i **b** impiegati in pittura, e si ripartiscono in due categorie: i **b** amorfi, che, mescolati ad olio, perdono l'opacità e la bianchezza; e i **b** permanenti. Tra i primi, si hanno il **b** di calce a base di carbonato di calcio (**b** di Meudon, di Parigi, di Spagna), il **b** fisso per la tempera, ottenuto per precipitazione del solfato di bario, il **b** d'osso, il **b** di conchiglie. Il **b** di calce è stato utilizzato dai pittori principalmente nella tecnica murale «a secco», sotto forma di mastice inspessito da una lunga permanenza in acqua, nonché nella tecnica dell'affresco in Toscana, ove è chiamato «**b** di san Giovanni»: il Cennini lo descrive come piú denso e brillante del **b** di calce, poiché, modellato in focacce di calce, rimane a piú riprese esposto all'aria aperta, viene arricchito dall'azione dell'ossido di carbonio in essa contenuto. Tra i **b** permanenti, il **b** di piombo, o biacca, è nel contempo il piú antico e il piú famoso dei pigmenti artificiali. Nella pittura a olio, le sue qualità sono quelle dei pigmenti migliori: estremamente denso ed opaco, ha un forte potere coprente e asciuga con particolare rapidità. Lo si ottiene sin dall'antichità sottoponendo il piombo all'azione corrosiva dei vapori di aceto o di acido acetico, il che determina la formazione di carbonato e idrossido di piombo. Ne vanno però segnalati due principali difetti: è un pericoloso veleno, e ha la tendenza ad annerire per l'azione dei gas solforosi presenti nell'atmosfera. Per questo motivo, non viene impiegato nella pittura murale: i **b** della *Crocifissione* di Cimabue nella Chiesa superiore di Assisi hanno virato al nero. I **b** di zinco o di titanio sono pigmenti piú recenti: non sono tossici, non ingialliscono, ma sono di qualità inferiore a quella del **b** di piombo. (*pl*).

Bianconi, Giovanni Ludovico

(Bologna 1717-81). Giunto a Dresda nel 1750 in qualità di medico personale del re di Polonia Augusto III, come prima di lui F. Algarotti, fu incaricato della ricerca di opere d'arte degne della famosa galleria; e difatti le trattative condotte dal **B** portarono all'acquisto della *Madonna Sistina* di Raffaello. La casa di Dresda del medico diventò il punto d'in-

contro di artisti e di cultori d'arte come Mengs, Canaletto e Winckelmann. Quest'ultimo deve al colto bolognese l'essere stato introdotto nei circoli scientifici tedeschi e italiani, ed è al **B** che sono indirizzate le sette relazioni antiquarie scritte dal Winckelmann nel suo primo periodo romano. Dopo la guerra dei sette anni, egli ottenne la carica di ministro della Sassonia presso la Santa Sede. Giunto a Roma nel 1764, si dedicò agli studi di antiquaria e al giornalismo letterario. Negli ultimi tre anni di vita scrisse due testi teorici di chiara impostazione neoclassica, l'*Elogio storico al Cav. Gianbattista Piranesi* (1779) e l'*Elogio storico di Anton Raffaele Mengs* (1780), e indirizzò a G. P. Zanotti, segretario dell'Accademia clementina di Bologna, le *Otto lettere riguardanti il cosí detto «Terzo Tomo della Felsina Pittrice» del Can. L. Crespi* (pubblicate postume) dove riabilitava l'opera di E. Lelli e criticava a nome dell'Accademia di San Luca lo scritto di Crespi. (*sag*).

Bian Wenjin

(attivo all'inizio del XV sec.). Lavorò alla corte dell'imperatore Xuan Zong dei Ming (1427-1435), sovrano che, pittore egli stesso (di animali), cercò di far rivivere l'accademia di Huizong. Proprio come il suo regale signore, restò ben lontano dall'uguagliare gli antichi modelli, benché fosse il migliore tra i pittori professionisti del suo tempo; specializzato nei fiori e uccelli brillanti e colorati nello stile di Huang Quan, appare un accademico Song in ritardo (*Cento uccelli*; *Gazza su un ramo di castagno*: Formosa, Gugong; *Tre tortorelle su un albero in fiore*: Oiso, coll. K. Sumitomo). (*ol*).

Biard, Auguste

(Lione 1798 - presso Fontainebleau 1882). Fu allievo del lionese Revoil. Grande viaggiatore, riportò dall'Oriente, dalla Lapponia, dal Brasile, innumerevoli tele, paesaggi e scene di genere, all'epoca molto popolari (*Commedianti ambulanti*, 1933: Lione, MBA). (*ht*).

Biasi, Guido

(Napoli 1933 - Parigi ?). Ha studiato all'accademia di Napoli. Legato al Gruppo 58, nonché al Movimento nucleare, ha aderito alla polemica antiastrattista e a una ripresa sperimentale del surrealismo. Stabilitosi a Parigi dal 1959, si è le-

gato al movimento Phases e, nel 1960, ha partecipato alla grande mostra del surrealismo a New York. Inizialmente interessato a effetti materici, dopo il 1958 si volse in modo piú esplicito a una libera elaborazione del surrealismo cui si unisce la ripresa di tecniche tradizionali e di un'iconografia attinta alla pittura pompeiana, rinascimentale e barocca (*Conquista delle solitudini*: 1964, proprietà dell'artista). Premiato alla Quadriennale di Roma (1965), **B** ha partecipato alle biennali di Venezia (1964) e di Parigi, e ad altre esposizioni internazionali. Sue opere si trovano nei MAM di Genova, Parigi, Vienna, Phoenix Ariz., nonché in coll. priv. (*lm*).

Bibbiena (Bibiena)

L'opera della famiglia di scenografi e architetti teatrali Galli, piú nota con il nome di **B**, dal paese di origine nel Casentino, in provincia di Arezzo, dominò profondamente il campo dell'architettura teatrale e della scenografia nei principali centri europei, lasciando invece scarso seguito in Bologna, ove poco soggiornarono. **Giovanni Maria** (Bibiena 1625-65) fu allievo e poi modesto seguace dell'Albani, e capostipite della famiglia.
Il figlio **Ferdinando** (Bologna 1657-1743) si dedicò presto all'architettura e alla scenografia con Andrea Seghizzi e con Giacomo Torelli. Fu al servizio, per ventotto anni, presso Ranuccio Farnese a Parma, dove nel '12 progettò e iniziò la doppia volta di Sant'Antonio Abate: quella superiore affrescata e visibile attraverso i fori di quella inferiore; in seguito si occupò anche di allestimenti scenografici nei maggiori centri italiani. Nel 1709 andò a Barcellona, indi a Vienna nel 1712 quando Carlo III divenne imperatore d'Austria, ormai celebre per l'invenzione di macchine teatrali, scenografie, spettacoli. Nel 1717 rientrò a Bologna, malato agli occhi. È autore di tre trattati di architettura e prospettiva e inventore delle scene «vedute in angolo».
Il fratello **Francesco** (Bologna 1659-1739) costruí a Vienna, agli inizi del Settecento, un grande teatro, come pure a Nancy, a Verona, (il Teatro Filarmonico) e a Roma (il Teatro Alibert). Il Teatro Filarmonico veronese segnò una radicale innovazione nella disposizione dei palchi sporgenti gli uni rispetto agli altri, tutti rientrati verso la scena. Nel 1726 rientrò stabilmente a Bologna.
Tra i figli di Ferdinando si distinse **Giuseppe** (Parma 1696

- Berlino 1757), attivo a Vienna, Dresda, Praga, Monaco e altre città; abile apparatore di innovative scenografie per feste e solennità – a Linz utilizzò per la prima volta scenari trasparenti – costruí a Bayreuth il teatro di corte assieme al figlio **Carlo** (Vienna 1725 -Bologna 1787).
Un altro figlio di Ferdinando, **Antonio** (Parma 1700 - Milano o Mantova 1784), operò da Vienna a Pietroburgo e in Ungheria. Trasformò il Teatro della Pergola di Firenze e costruí il Teatro Comunale di Bologna (1756-63), la sua opera piú notevole: impianto classico a semicerchio e ordini sovrapposti di palchi coronati da un attico, scena in fughe prospettiche. Il figlio di Francesco, **Giovanni Carlo** (? 1700 ca. - Lisbona 1760), fu reale architetto e progettista del Teatro Reale di Lisbona. (*rr* + *sr*).

biccherne

Tavole dipinte senesi, di piccolo formato, in uso dalla metà del sec. XIII (la piú antica è opera di Gilio di Pietro, del 1258) fino ad oltre la metà del sec. XV, e ebbero la funzione di coperte per rilegare ed ornare i registri contabili e di gabella degli uffici pubblici della città di Siena (detti appunto uffici di **b**). Le figurazioni dipinte presentavano dapprima il ritratto del capo della **b**, con un'ampia iscrizione e lo stemma; quindi si evolsero comprendendo figurazioni allegoriche (di cui è ben nota quella bellissima di Ambrogio Lorenzetti, con l'*Allegoria del Buon Governo*, del 1344), temi religiosi o scene della vita o della storia della città. È dopo il 1457 che queste tavolette perdono la loro funzione, e sopravvivono come oggetti di mera decorazione. Ne furono spesso autori anche i buoni maestri della scuola locale. Meritano ricordo infatti, oltre alla biccherna dipinta da Ambrogio Lorenzetti, quelle di Lippo Vanni, Taddeo di Bartolo, Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini, Guidoccio Cozzarelli, Benvenuto di Giovanni, Neroccio di Bartolomeo, Domenico Beccafumi. (*cv*).

Bicci di Lorenzo

(Firenze 1373 - Arezzo 1452). Si formò nella bottega del padre, Lorenzo di Bicci, e durante tutta la sua lunga carriera restò tributario di questa sua prima educazione. Insensibile al rinnovamento formale del Rinascimento, fu invece am-

piamente influenzato dalla pittura gotica internazionale, attraverso Lorenzo Monaco prima (*Annunciazione e Santi* nella chiesa di San Lorenzo a Porciano), Gentile da Fabriano poi (*Natività*, 1435: Firenze, San Giovannino dei Cavalieri; *Polittico* del 1433, già a San Niccolò in Cafaggio, il cui elemento centrale si trova oggi a Parma (GN), mentre la predella è divisa tra il Metropolitan Museum di New York, l'Ashmolean Museum di Oxford e il Museo del Wavel a Cracovia). Le sue opere migliori, come la *Visitazione* del 1435 (Velletri, Museo del Capitolo), sono tuttavia realizzate nello spirito del Trecento fiorentino. Al termine della sua vita iniziò la decorazione a fresco della chiesa di San Francesco ad Arezzo, proseguita da Piero della Francesca. (*grc*).

Bichitr

(attivo alla fine del regno dell'imperatore Jahāngīr, 1605-27, e all'inizio del regno di Shāh Jahān, 1628-57). Fu tra le figure dominanti del laboratorio di Shāh Jahān. I suoi ritratti di personaggi in piedi su fondo monocromo o sullo sfondo di un paesaggio avvolto nello sfumato, come quelli di *Shāh Daulat* (Dublino, Chester Beatty Library), e di *Asaf Khan* (Londra, VAM) attestano la sua finezza e precisione di disegno. Sembra peraltro che **B** si fosse soprattutto specializzato in adattamenti di ritratti di corte allo stile delle pitture religiose del XVI sec. europeo, allo scopo di esaltare il carattere soprannaturale della maestà imperiale. Cosí gli imperatori Jahāngīr e Shāh Jahān compaiono nelle pagine di un album (Dublino, Chester Beatty Library) cinti da aureola, in piedi su un globo terrestre o posati sulle nuvole, in mezzo ad angioletti e ad attributi simbolici. L'artista non ha esitato a collocare in una decorazione di grottesche italiane un ritratto di Giacomo I d'Inghilterra ai piedi di un Jahāngīr che, assiso su una clessidra, riceve un libro dalle mani di un sufi (Washington, Freer Gall.). (*jfj*).

Bidauld, Jean-Joseph-Xavier

(Carpentras 1758 - Montmorency 1846). Dopo Pierre-Henri de Valenciennes, è uno dei principali esponenti del paesaggio neoclassico in Francia. Formato dal fratello Jean-Pierre-Xavier, pittore a Lione, si esercitò in Provenza prima di recarsi a Parigi (1783), ove copiò i paesaggisti dei Paesi Bassi e ricevette suggerimenti da Joseph Vernet. In Italia (dal

1785 al 1790) egli trovò il proprio linguaggio, elaborando paesaggi composti in base ai suoi studi dal vero: *Paesaggio romano* (1788: Basilea, KM), *Veduta di Avezzano* (1789: Parigi, Louvre). Tornato in patria espose spesso al *salon* ed eseguí incarichi ufficiali. Molti suoi quadri campestri, di fattura precisa e dai colori freschi, offrono un pretesto storico o mitologico per i piccoli personaggi che li animano: *Veduta dell'isola di Sora* (1817: Fontainebleau), *Grotta Ferrata* (1844: Carpentras) . Ebbe per allievo Edouard Bertin e fu il primo paesaggista che entrò all'Institut de France (1823). (*fm*).

Biedermeier

Il termine **B**, dovuto al poeta L. Eichrodt (1850), proviene dalla contrazione dei nomi Biederman e Bummelmeier, mediante i quali Victor von Scheffel aveva designato due personaggi della borghesia tedesca nel 1848. In origine peggiorativa, tale denominazione finí per designare la cultura borghese dal 1815 alla rivoluzione del 1848: viene riferita a una ricca produzione di opere contraddistinte da una sensibile concezione della natura, dalla scelta di temi familiari e intimistici, da una precisa esecuzione di alta qualità e da una predilezione per i formati piccoli.
Lo stile **B** venne soprattutto illustrato da paesaggisti (Kobell, Gensler, Waldmüller, Blechen, Gärtner), ritrattisti (Krüger, Begas, Hess, Stieler, Amerling, Oldach, Wasmann), pittori di scene di genere (Schwind, Ludwig Richter, Spitzweg, Schrödter) e pittori di storia (Bendemann, Rethel, Lessing). Da ultimo alcune importanti mostre (Vienna, Monaco) hanno consentito di valutare appieno i caratteri e i protagonisti della cultura **B**. (*hbs*).

Biennale

Manifestazione culturale che ha luogo ogni due anni per arti figurative, teatro, musica, teatro, cinema.
Biennale di Venezia Inaugurata il 30 giugno del 1895 come manifestazione dedicata esclusivamente alle arti figurative, nel 1930 aprí una sezione dedicata alla musica, nel 1932 una dedicata al cinema, nel 1934 una dedicata al teatro. Inizialmente l'esposizione si teneva in un palazzo, i «Giardini», in seguito si iniziò ad ampliare la struttura con padiglioni stranieri. L'allestimento della prima **B** fu quello tipico dei *salons* ottocenteschi, con i quadri esposti uno sopra l'altro. Le scel-

te internazionali furono sempre molto caute e poco aggiornate, almeno fino al 1920, quando, grazie alla direzione di Vittorio Pica, furono esposte 28 opere di Cézanne, 9 di Van Gogh, 36 di Archipenko, 17 di Signac, 40 di Holder e poi la Gončarova e Larionov. Anche la **B** successiva portò alcune interessanti presenze straniere in Italia, ma i condizionamenti politici imposero estrema cautela. Nel '24 fu particolarmente interessante il padiglione russo, con la presenza di buona parte dell'avanguardia. Con il 1930 ebbe inizio una nuova fase sotto la gestione del conte Volpi, che promosse una vera e propria «industrializzazione» della macchina culturale veneziana. Nel 1932 furono esposti Arturo Martini, Carena, Severini, De Chirico, De Pisis. A partire dal 1938 Volpi istituí la formula dei grandi premi che si aggiunsero ai premi settoriali. Per certi versi Venezia rimase un'oasi di europeismo in un'Italia che tendeva sempre piú all'autarchia. Durante la guerra la manifestazione ospitò sostanzialmente i paesi dell'Asse. Quella del '48, la prima **B** postbellica, fu la piú grande manifestazione di arte contemporanea mai allestita, organizzata da Giovanni Ponti e Rodolfo Pallucchini che nominarono nella commissione figurativa i critici d'arte Longhi, Ragghianti, Barbantini, Venturi, e tra i pittori Carrà, Casorati, Morandi, Semeghini e Marini. Longhi propose una grande mostra dedicata agli impressionisti; l'Austria portò Schiele, Wotruba e Kokoschka; la Gran Bretagna puntò su Turner e su Moore; il Belgio su Ensor e Permeke. Nel padiglione italiano erano presenti Campigli, De Pisis, Maccari, Mafai, Turcato, Santommaso, Pizzinato, Guttuso, Vedova, Leoncillo, Morlotti, Franchina, Birolli. Arcangeli presentava De Chirico, Carrà e Morandi. Le retrospettive erano dedicate ad Arturo Martini, Rossi, Scipione, Cagnaccio di San Pietro, Lega Moggioli ed altri. L'architetto Carlo Scarpa fu incaricato di ristrutturare sette sale. Negli anni '50 la vita della manifestazione veneziana non fu facile, anche per motivi di carattere economico. Con la **B** del 1964 avvenne il clamoroso trionfo della Pop'Art americana, abilmente pubblicizzata e sorretta dal gallerista newyorkese Leo Castelli e da Ileana Sonnabend. La giuria internazionale premiò Rauschenberg; l'attenzione del pubblico e della stampa fu catturata dalle opere di Oldenburg, Lichtenstein, Warhol; tra gli italiani vinsero il premio Andrea Cascella e Arnaldo Pomodoro. L'esposizione successi-

va del 1966 segnò la rivincita degli europei nel segno dell'arte cinetica e programmata; ne uscí vincitore Julio Le Parc, franco-argentino, con le sue scarpe a molla, i suoi occhiali *op*, gli specchi vibratili. Tra le retrospettive: Boccioni, Morandi e gli astrattisti degli anni '30. La **B** del '68 fu coinvolta dal clima di contestazione che divampava in Italia e in Europa. Alcuni artisti non vollero esporre; gli *happenings* si moltiplicarono, i giovani artisti allievi dell'accademia insorsero contro la mercificazione dell'arte e la sclerotizzazione delle istituzioni; ciò nonostante si tenne una **B** in sordina, che consacrò la Op'Art emersa nel '66; per gli italiani vinsero Pascali e Colombo, per gli stranieri Schöffer e la Riley. Da questo momento, e per tutti gli anni '70, la manifestazione veneziana ebbe una vita travagliata, alla ricerca di un nuovo assetto statutario e di un piú organico rapporto con i fermenti politici e culturali che vivacizzavano il panorama italiano e internazionale. L'idea di fare della **B** un «laboratorio permanente» fallí, comunque, subito. La **B** del 1970 non fu molto differente da quelle precedenti: si caratterizzò solo per una presenza molto consistente di *happenings* e di opere concettuali. I premi vennero aboliti in nome di un rifiuto della meritocrazia. Quella del '72 fu una **B** di compromesso; centrata sul tema *Opera e comportamento*, si sviluppò su due binari incomunicanti: l'arte comportamentale, da una parte, e quella ancora collegata ad un linguaggio specifico e alla creazione di un oggetto estetico, che i comportamentali negavano, dall'altra. Gino De Doninicis «espose» un giovane mongoloide con un cartello su cui era scritto «Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile». Fu vero scandalo con inchieste parlamentari. A partire dal '74 prende il via il tentativo di programmazione a lungo termine, centrata su un nuovo rapporto con il territorio, sul superamento della stagionalità della manifestazione, sul carattere interdisciplinare, sullo sperimentalismo. Gli spazi della manifestazione si ampliarono a tutta la città, occupata da spettacoli d'avanguardia sulle piazze, *happenings*, iniziative di solidarietà politica internazionale, *murales*. Con il '76 il ciclo dissacrante si stava chiudendo e la manifestazione tornò entro i confini storici nello spazio tradizionale ai «Giardini». Proseguiva l'impianto tematico su «ambiente-arte»: si trattava di un Percorso storico da El Lisickij a Segal. «Attualità internazionali» veniva allestito nei nuovi spazi degli

ex cantieri della Giudecca. La Germania esibí il «verde» Beyus; la Gran Bretagna il raffinato Long, con i suoi percorsi di pietre. Il tema della **B** del 1978 fu *Dalla natura all'arte*, *dall'arte alla natura*; emerse una sorta di gusto primitivistico, uno sfondo mistico-rituale esaltato dal nuovo clima ecologico. Con il 1980 si torna ad una sostanziale normalizzazione, con l'allargamento delle manifestazioni tradizionali all'architettura con una memorabile mostra dedicata al postmoderno. Per le arti figurative si realizza una sorta di bilancio a caldo della produzione degli anni '70. Il critico Bonito Oliva canonizzò, in questa occasione, il concetto di «transavanguardia». La sezione italiana propose ancora massicciamente l'arte concettuale, con presenze di grande interesse. Tra le retrospettive una mostra dedicata a Balthus. In questo ultimo decennio le **B** hanno seguitato ad essere centrate su scelte tematiche (*Arte come arte: persistenza dell'opera*, nel 1982; *Arte allo specchio*, 1984; *Arte e scienza*, 1986). L'ultima **B** del 1988 ha abolito la struttura tematica per un ritorno alla presentazione di artisti sia giovani sia emergenti. Particolarmente interessante è stata la mostra storica legata alla **B** '84, dedicata a *Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico*. (*orp*).

Biennale di Parigi (manifestazione internazionale dei giovani artisti). Fondata nel 1959, costituisce, per gli artisti dai venti ai trentacinque anni, «un luogo di incontro e di esperienze dell'arte piú attuale, o in corso di elaborazione, senza esclusione di ricerche nel dominio artistico». Oltre alla pittura, al disegno, alla scultura, all'incisione, presenta lavori di gruppo, composizioni musicali, decorazioni teatrali, film, lavori teatrali. Dal 1971 ha sostituito alle selezioni nazionali un comitato di selezione internazionale.

Nel 1982 la classificazione degli artisti secondo il loro paese di origine, è stata ripresa. Nel 1984 la **B** non ci fu; l'esistenza di questa manifestazione divenne oggetto allora di interrogativi tanto sul piano della sua concezione quanto su quello della sua gestione. La Nouvelle Biennale de Paris, organizzata nel 1985 nella Grand Halle de La Villette, rimane l'ultima **B**. Essa si è voluta presentare come un panorama completo di tutto ciò che allora contava nel campo dell'arte e come una **B** di giovani artisti – da cui anche l'abbandono del limite di età. Classificati secondo un ordine di età nel catalogo, gli artisti scelti rappresentavano un vasto campiona-

rio di contributi all'arte moderna dopo i piú anziani, il polacco Czapski, nato nel 1896 e il francese Michaux, nato nel 1899, fino all'americano Jean-Michel Basquiat, nato nel 1960 e che doveva morire tre anni piú tardi.
Altre **B** sono state fondate a San Paolo, Tokyo, Firenze, Cracovia. (*sr*).

Bigari, Vittorio Maria

(Bologna 1692-1776). Si iniziò agli studi di scenografia presso il Buffagnotti e il Dardani, e acquistò grande notorietà per la sua eccellente vena di decoratore figurista in dipinti murali eseguiti per lo piú in collaborazione con il quadraturista Stefano Orlandi e anche con altri prospettici specialisti (Mirandolese, Lodi). I suoi affreschi piú importanti si trovano a Bologna nei palazzi Aldrovandi (dal 1722) e Ranuzzi (1725: nella galleria, *Allegorie dei bagni della Porretta*), a Faenza nel palazzo pubblico (1727 ca.), a Torino in Palazzo reale (1738-40). Operò, tra l'altro, anche a Milano (1731, palazzo Archinti), Verona, Ferrara (1758-66 nel palazzo di Renata di Francia) e a Colonia, dove fu nominato pittore dell'Elettore. Poco numerosi i dipinti autonomi del **B** (tra i quali alcune pale d'altare in Bologna); il suo esito piú alto nella pittura decorativa su tela è individuabile nei quadri ora nella Pinacoteca di Bologna. Tra le componenti formative del **B** sono da notare ascendenze e suggestioni da G. G. Dal Sole Creti e Monti. A Torino e a Milano ebbe modo di approfondire la cultura del barocchetto settentrionale e di conoscere il Tiepolo. Dagli esordi ufficiali, ancora in parte legati al gusto accademico bolognese, il **B** giunge ad una fantasia tutta settecentesca, di elegante armonia compositiva e di raffinata levità cromatica, di brillante livello qualitativo. (*sr*).

Bignou, Etienne-jean

(Parigi 1891-1950). Fu uno dei piú importanti mercanti d'arte francesi tra le due guerre; s'interessava sia di artisti contemporanei (Dufy, Lurçat e la maggior parte dei pittori della scuola di Parigi), sia del periodo impressionista e postimpressionista. Per suo tramite collezionisti celebri come Barnes o Stephen C. Clark acquistarono alcune delle loro tele piú belle (per Barnes, citiamo le *Poseuses* di Seurat e una serie di Renoir, tra cui il *Déjeuner* e la *Donna dal ventaglio*;

per Clark, i *Giocatori di carte* di Cézanne o il *Ritratto di Tilla Durieux* di Renoir, oggi a New York, MMA). Il suo influsso negli Stati Uniti fu sancito nel 1932 ca. dall'apertura della Gall. **B** di New York, succursale di quella parigina in rue La Boétie. Per le mani di **B** passarono quadri celebri; egli aveva acquistato numerose tele appartenute al principe di Wagram o ad Ambroise Vollard, con il quale viaggiò negli Stati Uniti. Fu, inoltre, socio della Gall. Reid and Lefèvre di Londra. (*ad*).

Bigordi, Domenico → Ghirlandaio

Bigot, Trophime

(Arles 1579 - Avignone 1650). Da identificare con il Trufemond o il Trofamone delle cronache romane del XVII sec. e col Maestro della candela dell'erudito inglese Benedict Nicolson; il suo nome è tra quelli entrati piú di recente nella storia dell'arte francese. Raccogliendo tutte le «notti» caravaggesche che non si potevano attribuire né a Georges de La Tour né a Honthorst o a uno dei discepoli del maestro di Utrecht, venne costituito un gruppo di quadri che sulla base di ricerche d'archivio (J. Boyer) venne attribuito a **B**.
Sembra che il pittore lasciasse la Francia nel 1605 ca. per recarsi a Roma, ove soggiornò fino al 1634 ca. Tornato ad Arles, vi eseguí per le chiese locali una serie di dipinti privi di quella semplificazione delle forme e di quella gravità che ne avevano caratterizzato le produzioni romane. Queste ultime, una cinquantina di quadri stilisticamente molto vicini tra loro, rappresentano, in una gamma colorata rossastra molto caratteristica, scene notturne «a lume di candela», in generale con personaggi inquadrati a mezza figura: *Gesú Bambino con Giuseppe falegname* (Hampton Court), *San Sebastiano curato dalle sante donne* (Bologna, PN), *Cena in Emmaus* (Chantilly, Museo Condé), *Allegoria della Vanità* (Roma, GNAA, Pal. Corsini). Almeno due dei tre quadri della cappella della Passione nella chiesa di Santa Maria in Aquiro a Roma, un tempo attribuiti a Honthorst, gli vengono assegnati con certezza (*Compianto di Cristo*, *Incoronazione di spine*); mostrano personaggi in piedi, cosa eccezionale nell'opera romana del pittore, che presenta per lo piú figure a mezzo busto (Roma, Gall. Doria Pamphili). (*pr* + *sr*).

Bihari, Sándor

(Rézbánya 1855 - Budapest 1906). Si formò a Vienna e a Parigi. Dal 1885 si recava a Szolnok per dipingere, e nel 1900 divenne uno dei membri fondatori della colonia di artisti che vi si era ufficialmente costituita. I suoi dipinti di un delicato naturalismo (*Sepoltura rumena*: 1888: Budapest, GN; *Discorso-programma* 1891: ivi; *Domenica pomeriggio*, 1893: ivi), richiamano i problemi posti dalla pittura all'aperto. (*dp*).

Bijelić, Jovan

(Kolunić (Bosnia) 1886 - Belgrado 1964). Formatosi all'accademia di Cracovia (1909-13), nel 1914 si recò a Parigi, dove studiò alla Grande Chaumière, poi all'accademia di Praga con la guida di Vlaho Bukovac. Fu scenografo (1919) a Belgrado, dove aprí una scuola di pittura il cui influsso fu profondo sulla giovane generazione tra le due guerre. Nell'evoluzione della sua pittura si distinguono tre fasi: cubista, *fauve* nello stile di Vlaminck (paesaggi; nudi come la *Fanciulla nuda* conservata a Belgrado; nature morte come la *Natura morta con pappagallo*: ivi) e astratta (visioni esaltate di drammatici paesaggi). (*ka*).

Bīkāner

Sede di una scuola di miniatura indiana rājpūt fondata nel 1465 nel Nord del Rājasthān da un principe della casa di Jodhpur, il **B** fu tra i primi stati rājpūt ad assoggettarsi all'autorità dell'imperatore moghul Akbar. I suoi vari rajah s'interessarono di pittura e approfittarono dei propri viaggi ufficiali per costituirsi una collezione, conservata da allora nel palazzo di Lallbagh, nello stesso **B**, ma difficilmente accessibile. La storia della pittura del **B** nel XVII sec. non presenta caratteri di rilievo. Vi si constata, come in molti piccoli stati rājpūt soggetti all'autorità moghul, uno sforzo volto ad adattare le concezioni artistiche rājpūt alle mode delle corti di Agra o di Delhi; tuttavia un pittore di talento di nome Ruknuddin tentò nell'ultimo quarto dei XVII sec. una sintesi armoniosa tra gli apporti moghul, deccani e della tradizione rājpūt. Come gli altri stati rājpūt, il **B** servì di rifugio ad alcuni artisti cacciati da Delhi dall'imperatore Awzangzēb (1618-1707), e in quel tempo accolse pure il flusso di saggi e letterati indú perseguitati dal sovrano moghul. Quando

Awzangzēb rinunciò alle sue campagne contro gli stati rājpūt, poté fiorire nel **B**, durante i regni di Anup Singh (1674-98) e del suo successore Sujan Singh (1698-?), un'importante scuola di pittura. Artisti i cui nomi sono giunti sino a noi, attivi nel XVIII sec., come Nuruddhin, l'Ustad Rashīd o l'Ustad Qādir, formatisi sull'arte moghul elaborata da Shāh Jahān e sulle tendenze barocche della decorazione dell'epoca di Awzangzēb, tentarono di adattare il proprio stile a una clientela rājpūt. Questo spiega la tendenza dei dipinti di quest'epoca a ripartire la superficie in registri, spesso sottolineati da architetture, nonché la semplificazione generale delle linee compositive, l'appiattirsi dei volumi e il trattamento stilizzato del paesaggio; tuttavia, accanto a tali caratteri, propri della pittura rājpūt, l'influsso dell'arte moghul si avverte nell'elegante realismo di taluni dettagli e nell'atmosfera di delicata raffinatezza in cui sono immerse le scene, spesso tratte dalla leggenda di Kṛṣṇa.
All'inizio del XVIII sec., durante il regno di Sujan Singh, la pittura di harem (o zenana), resa di moda dai Moghul, con i suoi «piccoli soggetti» delicati e preziosi (donne che fanno toeletta, riunioni musicali, intrattenimenti di piacere) invase l'arte del **B**: gli episodi della vita di Kṛṣṇa si trasformano allora in scene di corte. Nella seconda metà del XVIII sec. il **B** diviene centro attivo di uno stile di pittura ampiamente diffuso nel Mārwar, notevole per gli stravaganti ritratti di nobili rājpūt, acconciati con giganteschi turbanti e avviluppati in enormi vesti, che per la loro statura schiacciano i personaggi secondari, ridotti a marionette in miniatura. (*jfj*).

Bilbao

Museo provincia de bellas artes Occupa dal 1945 un edificio sobrio ed elegante costruito sul margine di un parco. L'arte del XIX e del XX sec. vi occupa un posto pari e confrontabile qualitativamente a quella degli antichi maestri. Tra le opere straniere va segnalato il valore di quelle fiamminghe (XVI e XVII sec.: Metsys, Gossaert, Maerten de Vos, Joardaens, Teniers), superiori per numero e importanza alle italiane (Bassano, Gentileschi, Giordano). Sono pure presenti alcune tele francesi della fine del XIX sec. (Monticelli; Gauguin, *Lavandaie ad Arles*; Sérusier), eccezionali nelle collezioni pubbliche spagnole.
Quanto alla Spagna, la rappresentazione dei vari secoli e dei

centri regionali è tanto ampia quanto eclettica. Un gruppo notevole di primitivi associa la Catalogna (Pedro Serra), Valencia (Nicolau, Marzal de Sax), la Castiglia ispano-fiamminga (Maestro di San Nicolas de Burgos), Siviglia (Juan Sanchez). Il secolo d'oro è rappresentato da El Greco con quattro dipinti (tra cui l'*Annunciazione*), Ribera (*San Sebastiano curato da Irene*), Herrera il Vecchio (*Sacra Famiglia con san Giovanni Battista*, 1637), Zurbarán (*La Vergine*, *il Bambino Gesú e san Giovanni*, 1662). Intorno a queste opere si raggruppano numerose tele di artisti andalusi (Roelas, Cano, A. del Castillo, Llanos y Valdes) e madrileni (Antolinez, Carreño, Coello, Pereda e Arellano), oltre a un curioso pittore locale, Amigo (*Allegoria del peccato originale*, 1669). **B** possiede uno dei rari quadri religiosi di Paret y Alcázar (la *Vergine e san Giacomo*, 1786), e uno degli ultimi capolavori di Goya ritrattista, *Moratin*, dipinto a Bordeaux nel 1825. Il XIX sec. spagnolo è abbondantemente rappresentato: le *costumbristas* o dipinti di costume di Alenza e di Lucas à Zamacois; e i ritratti, di José de Madrazo (*Cardinal Gardoqui*), del figlio Federico e di Esquivel. Se l'impressionismo cantabrico domina con Adolfo Guiard, pittore di **B** che fu, a Parigi, amico di Degas, e soprattutto Regoyos (una ventina di tele importanti), non sono assenti i mediterranei (Sorolla, Rusiñol). Della generazione seguente menzioniamo Zuloaga, Gustavo de Maeztu, Aurelio Arteta, Juan de Echavaria, pittore di fiori e nature morte, e il focoso colorista Iturrino, cui è dedicata tutta una sala. Non mancano pure gli artisti rappresentativi di altre regioni, il catalano Nonell, il madrileno Solana, l'andaluso Vázquez Diaz con un importante complesso di opere. (*pg*).

Bilivert, Giovanni

(Firenze 1585-1644). Figlio di un apprezzato orefice fiammingo stabilitosi a Firenze al servizio dei Medici, fu scolaro del Cigoli, che seguí a Roma nel 1604; qui inviò poi da Firenze una pala d'altare (*Martirio di san Callisto*, 1610) per la chiesa dei benedettini in Trastevere, sua prima opera autonoma e tra le sue migliori. Dal 1609 si stabilí definitivamente a Firenze, operando attivamente per i Medici e inviando quadri anche a Pisa (*Daniele e Abacuc* nell'abside del duomo, 1626, e *Crocifissione*, 1629, ivi; *Stimmate di san Fran-*

cesco, 1636, per l'altar maggiore della chiesa dei cappuccini) e a Pistoia nel 1628 (due pale d'altare in San Filippo).
Tipico rappresentante della pittura fiorentina secentesca discendente dalla maniera del Cigoli, predilesse soggetti drammatici o carichi di pietà religiosa, che interpretò con enfasi, diffondendosi sensualmente sui nudi, sugli orpelli e sui costumi sfarzosi da messinscena teatrale, non senza notevoli ma artificiosi preziosismi cromatici. Famoso e molto richiesto anche nella produzione di tele di soggetto profano, il **B** si avvalse del massiccio aiuto della bottega e indulse alla replica delle sue invenzioni di maggior successo. Il suo gusto risentí per tempo delle morbidezze del piú giovane Furini; non fu toccato, invece, dalle novità introdotte a Firenze da Pietro da Cortona. (*eb* + *sr*).

Bill, Max

(Winterthur 1908). Ebbe formazione di orafo; scelse poi l'architettura, che studiò al Bauhaus (Dessau, 1927-29), dove subí l'influsso di Klee, Kandinsky, Schlemmer e Moholy-Nagy. Nel 1929 si stabilí a Zurigo; del 1932 sono gli incontri con Arp e Mondrian e le prime sculture; aderisce al gruppo parigino Abstraction-Création (1932-36). Nel 1944 organizza a Basilea, la prima esposizione internazionale di «arte concreta» (Basilea, KM) e fonda la rivista «Abstrakt-Konkret». Dal 1951 al 1956 dirige la Hochschule für Gestaltung di Ulm, fondata sul modello del Bauhaus. Dimessosi, riapre uno studio a Zurigo. È considerato uno dei piú importanti capofila della tendenza «arte concreta»; partendo dalle teorie di Kandinsky e dall'esempio di Mondrian, ha elaborato un metodo oggettivo e integrale per creare fatti visuali sia pittorici che plastici. Fortemente influenzato dal pensiero scientifico moderno, cerca di renderne percepibili ai sensi le scoperte. Nella sua pittura possono distinguersi due correnti parallele. La prima, piú propriamente matematica, conferisce il primato a un tema strutturale; è illustrata da composizioni a forte tendenza costruttivista, come *Horizontal-vertical-diagonal-Rythmus* (1943), le quindici litografie *Variationen über ein Thema* (1935-38) e la serie delle «scacchiere» a cromatismo variabile. La seconda corrente trascrive ordini di fatti e di nozioni meno evidenti in una tecnica quasi nebulosa: *Unbegrenzt und begrenzt* (Illimitato e limitato, 1947), *Energien der weissen Fläche* (Ener-

gie della superficie bianca, 1948-49: Zurigo, KH). **B** ha esercitato un influsso profondo sulla giovane generazione astrattista svizzera. È rappresentato in musei svizzeri (Basilea, Zurigo, Berna, Winterthur), a Parigi (MNAM) e a Rio de Janeiro (MAM). (*cg*).

Bille, Ejler

(Odder (Jutland) 1910). Allievo della scuola d'arte artigianale (1930-31), poi dell'accademia di Copenhagen (1932), prese parte attiva alla formazione della scuola danese contemporanea e fu uno dei fondatori della rivista «Linien» (1934). Interessato sulle prime allo schematismo geometrico promosso dal Bauhaus, trascorse un periodo decisivo a Parigi (1938-39). Praticò allora un astrattismo lirico derivante da Kandinsky, da Miró e dal suo compatriota Jacobsen. In seguito, definí uno stile piú coerente e personale, basato su forme elementari disposte a volte secondo il modello della spirale vichinga (*Composizione con figure in verde*, 1947: Copenhagen, SMFK). Membro di Cobra (1948-51), **B** venne poco toccato dal carattere collettivo del movimento. Fedele al dinamismo compositivo, vi introdusse tuttavia elementi rettilinei. La produzione piú recente dell'artista, «composizioni» e «improvvisazioni», influenzata da numerosi viaggi all'estero, presenta una sintesi personale: un modo di dipingere ricco e sensuale è qui al servizio di una concezione spiritualizzata dell'opera, quale è originariamente illustrata da Kandinsky e Klee (*Figure intorno al rosso*, 1953: Copenhagen, SMFK). **B** ha completato nel 1964 due decorazioni murali per la scuola di Esbjerg (Jutland) e per il gruppo di abitazioni per vacanze di Rodklit (ivi). Fu nominato professore all'accademia di belle arti di Copenhagen nel 1969. (*mas*).

Billi, Antonio

Nel complesso di note sull'arte fiorentina che l'Anonimo Magliabechiano trascrive, il nome di Antonio Billi compare di frequente: cosí questo personaggio, circa il quale s'ignora se fosse l'autore o semplicemente il possessore del libro, ha dato il proprio nome alla fonte piú importante sulla pittura fiorentina del XV sec., cui Vasari ricorse spesso per la redazione della *Vite*. Scritto tra il 1481 e il 1530, probabilmente a piú riprese rimaneggiato, il *Libro di Antonio Billi* è

il primo esempio di quel tipo di compilazioni, redatte da dilettanti, che furono molto diffuse in Italia nel XVI sec. A differenza dall'opera vasariana, non ha alcuna pretesa letteraria e si limita a fornire notizie giustapposte, sul periodo che va da Cimabue a Pollaiolo; contiene un'appendice su Leonardo e Michelangelo. Poiché sembra che l'autore del *Libro* ignori il trattato di Ghiberti, esso rappresenta, per la pittura del XIII e del XIV sec., una fonte indipendente ma poco degna di fede, a causa del suo carattere fondamentalmente leggendario, di cui Vasari fu il primo a fare le spese. (*sr*).

Biltius, Jacob

(L'Aja 1633 - Bergen-op-Zoom 1681). Attivo all'Aja fino al 1660 ca., poi ad Amsterdam, Maastricht e Anversa, dove è citato nel 1671-1672, dipinse nature morte: *Lepre morta* (1670: Copenhagen, SMFK).
Il figlio **Cornelis** (L'Aja 1653 - attivo a Colonia e a Bonn nel 1670-80 ca.) fu anch'egli delicato pittore di nature morte di uccelli o di selvaggina, presentati sul fondo monocromo: *Uccelli morti e gamberi* (Colonia, WRM). Confrontabile da vicino nel suo genere con Coorte e Vucht, riprese i soggetti del padre, trattandoli con notevole senso illusionistico: tre dipinti rappresentano *Attributi di caccia* (castello di Brühl, presso Colonia). (*jf*).

Binck, Jakob

(Colonia 1500 ca. - Königsberg 1569). Dopo aver lavorato a Copenhagen per il re di Danimarca, si recò in Svezia nel 1541-42 ca., ove dipinse il *Ritratto di re Gustavo Vasa* (Uppsala, Università). In seguito passò a Königsberg, alla corte del duca Alberto di Prussia, dal 1543 al 1548; quindi di nuovo a Copenhagen e ad Anversa. Oltre che per i ritratti, è noto per le sue incisioni da Dürer, Beham, Luca di Leida. (*acs*).

Bing, Siegfrid, *detto* Samuel

(Amburgo 1838 - Vaucresson (Hauts-de-Seine) 1905). Dal 1875, in seguito a un viaggio in Cina e in Giappone, divenne a Parigi un importante mercante di oggetti d'arte orientale. Al ritorno da un viaggio negli Stati Uniti (1893), trasformò il suo negozio (al n. 22 di rue de Provence) nella Gall. dell'Art Nouveau, ove esposero pittori, scultori, artisti del vetro e gioiellieri. Conoscitore, organizzatore di mostre, ha

anche lasciato numerosi scritti; dal 1888 al 1891 fu editore di «Japon artistique», pubblicazione di «documents d'art et d'industrie» stampata in tedesco, inglese e francese. (*mtmf*).

Bingham, George Caleb

(Augusta County Va. 1811 - Kansas City 1879). Pittore di genere e uomo politico, svolse un ruolo equivalente a quello di Mount nell'Ovest degli Stati Uniti, rappresentando, nelle sue opere, la vita sulle rive del Mississippi, il mondo di Mark Twain e di Tom Sawyer. Crebbe a Franklin, sulle rive del fiume, e in pittura fu autodidatta. Prima ritrattista ambulante (1833-34), andò nel 1838 a Filadelfia per frequentare la Pennsylvania Academy, subendovi l'influsso di Sully e di Neagle. Cominciò a dipingere scene di genere rappresentanti la vita dei battellieri sul grande fiume, esponendole alla National Academy of Design di New York. Gli acquisti dell'American Art Union gli consentirono di dedicarsi pressoché esclusivamente alla pittura di genere; ad essa infatti vendette, nel 1845 ca., il suo capolavoro, *Cacciatori di pellicce che scendono il Missouri* (1845 ca.: New York, MMA). Come la *Pesca dell'anguilla con l'arpione a Setauket* di Mount (Cooperstown N.Y., Historical Association), il dipinto di **B** illustra un momento tipico della vita locale; ha per soggetto la caccia e rappresenta un personaggio piuttosto anziano, un giovane e un animale domestico; i riflessi sull'acqua svolgono un ruolo importante e saldano la composizione. Tali rappresentazioni di conduttori di zattere (*Giocatori di carte*, 1847: Saint Louis, AM), della conquista del West (la *Spedizione di Daniel Boone nell'Ovest*, 1851-52 ca.: Saint Louis, Washington University) e della vita democratica (*Elezioni di contea*, 1852: Saint Louis, AM) divennero celeberrime grazie alle incisioni diffuse dall'American Art Union.

Dal 1856 al 1859 l'artista soggiornò in Europa, prima a Parigi, poi soprattutto a Düsseldorf; i suoi contatti col pittore tedesco-americano Emmanuel Leutze e con lo stile di Düsseldorf ne confermarono le tendenze personali. Al suo ritorno eseguí soprattutto ritratti ufficiali, tra i quali quelli dei presidenti Jackson e Clay, andati distrutti nell'incendio del Campidoglio del 1911. **B** fece parte, dal 1862, dell'amministrazione superiore del Missouri, esercitando tale attività a detrimento della produzione artistica; i suoi ultimi

quadri di genere riflettono il gusto della tarda epoca vittoriana. La maggior parte della sua opera, che copre soltanto una quindicina d'anni, costituisce un importante punto fermo nella pittura americana, poiché associa a schemi compositivi e ad atteggiamenti classicheggianti il gusto della realtà americana e delle ricerche d'atmosfera, contemporanee a quelle europee. **B** è rappresentato soprattutto all'AM di Saint Louis, alla Missouri Historical Society, nonché a Detroit (i *Giocatoti di scacchi*, 1850, e il *Ritorno del cacciatore di pelli*, 1851: Inst. of Art), Kansas City, Hartford (la *Tempesta:* Wadsworth Atheneum), Boston (MFA), Cincinnati (la *Legge marziale*: AM) e New York (*Un bue in gioco*, 1850: MMA e Brooklyn Museum). (*sr*).

Binoit, Peter

(Colonia 1590-93 ca. - Hanau 1632). Membro di una famiglia di protestanti rifugiatisi in Germania e raccoltisi a Francoforte sul Meno e Hanau, **B** si specializzò nella pittura di fiori e di nature morte. Si formò presso Daniel Soreau, di cui sposò la nipote nel 1627. Il suo primo dipinto noto è datato 1611. Già prima del 1627 il pittore dovette stabilirsi a Hanau, ma era attivo anche a Francoforte, come dimostra una delle sue opere, datata 1620 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Poco varia, la sua produzione comprende essenzialmente *Vasi di fiori*, *Mazzi*, vicini a quelli di Beert e di Bruegel de Velours, *Cesti di frutta* con uccelli che beccano l'uva e *Pranzi* ove riappare spesso il motivo centrale di una carcassa di pollo (Stoccolma, NM; Parigi, Louvre; Groninga, Museo), confrontabili con le analoghe produzioni di un Beert, di un Jacob van Es o di un Floris van Schooten. Come questi ultimi, **B** resta legato a una fase ancora arcaica e manieristica della natura morta, nella quale prevalgono il senso decorativo e una tendenza all'esibizione elencativa degli oggetti disposti su un piano quasi verticale, che falsa nettamente la prospettiva. (*jf*).

Birago, Giovanni Pietro

Sono scarse le notizie relative alla vita del miniatore sforzesco, già noto come Maestro del Libro d'Ore di Bona di Savoia o come Pseudo Antonio da Monza. I documenti lo ricordano come ecclesiastico al servizio di Bona Sforza per la quale eseguí un offiziolo identificabile nel *Libro d'Ore* di

Londra (BM). Le piú antiche opere certe del **B** sono le miniature dei diciotto corali della cattedrale di Brescia (1471-74; ora alla Pinacoteca Tosio-Martinengo). Negli anni '80 la sua fortuna sembra espandersi oltre i confini del ducato (*Breviario* per la famiglia veneziana Barozzo: Vienna, BN), mentre a partire dal 1490 lavora soprattutto per Ludovico il Moro, decorando la *Sforziade* composta da Giovanni Simonetta, la *Grammatica* di Elio Donato (con Cristoforo de Predis) e il *Liber Jesus* (con altri miniatori), rispettivamente alla Biblioteca Nazionale di Parigi il primo e alla Trivulziana di Milano gli altri due volumi. È inoltre da ricordare la sua attività incisoria, mentre l'ultima notizia a lui relativa è del 1513. (*mat*).

Birmania

La pittura murale è nota in **B** a partire dal periodo di Pagān, epoca della piena fioritura dell'arte birmana (metà dell'XI - fine del XIII sec.). Nei molteplici templi buddisti costruiti a Pagān, la sterminata capitale, le pareti interne erano rivestite di magnifiche pitture dai colori diversi, eseguite a secco. Esse attestano grande abilità, acquisita senza dubbio nel corso di precedenti prove durante il periodo dei Mōns, del quale nulla sappiamo. In tali opere parietali sono state seguite tradizioni indiane; vi si scorgono, mescolati alle tendenze locali, influssi del Bengala, talvolta di Ceylon e del Nepal, piú eccezionalmente del Tibet. Da quel momento, il carattere nazionale dell'arte birmana si afferma nella rappresentazione di temi del buddismo antico (*hīnayāna*). Le pitture murali eseguite dopo il declino di Pāgan non possiedono la stessa perfezione, benché vi si individuino talvolta influssi cinesi. Notevoli illustrazioni di manoscritti del XVIII e del XIX sec. attestano peraltro il sopravvivere di tendenze specifiche della pittura birmana. I soggetti sono religiosi o profani, ma nell'un caso e nell'altro compaiono immagini della vita di corte, con la relativa decorazione costituita da palazzi, feste, corteggi. Esempio assai bello di tali opere tardive è un lungo manoscritto su carta (m 9,50 × 0,50), datato 1869, che si trova al Museo Guimet di Parigi. Questo *Nimi jātaka* illustra una delle precedenti esistenze del Buddha, con l'episodio del viaggio del re Nimi, il quale, su un carro divino, percorse gli inferni e i cieli prima di giungere alla celeste dimora di Indra. Il valore di quest'arte birmana tarda

si manifesta nella vivacità dei colori, arricchiti da lumeggiature d'oro, nella preziosità dei dettagli e nel senso della stilizzazione, unito a quello dell'osservazione. (*mha*).

Birmingham

Barber Institute of Fine Arts Museo dell'università britannica di *B*, fondato nel 1932 da Marthe Constance Hattie Barber per incoraggiare le arti e la musica in ambito universitario. Una fondazione, e le disposizioni testamentarie da questa impartite, consentirono di finanziare la costruzione e il funzionamento di una galleria, e di acquistare opere d'arte, che dovevano essere precedenti alla fine del XIX sec. Sono ampiamente rappresentate le scuole italiana, olandese, francese e britannica, in particolare col *San Giovanni* di Simone Martini, la *Crocifissione* di Cima, *Tancredi ed Erminia* di Poussin e la *Carretta di fieno* di Gainsborough; sono pure illustrate, in modo notevole, altre scuole, con opere come il *Paesaggio nei dintorni di Malines* di Rubens e le *Nozze di Cana* di Murillo. La collezione contiene bellissimi disegni (Rembrandt), nonché un piccolo complesso d'incisioni.

City Museum and Art Gallery Occupava una sala libera della biblioteca quando questa venne aperta nel 1867. Fu trasferito nel 1877 ad Aston Hall e nel 1885 installato negli attuali locali, cui vennero aggiunte gallerie nel 1912 e nel 1919. La collezione è particolarmente rappresentativa dell'arte inglese, con pitture e acquerelli di tutte le epoche, con capolavori come *The Distressed Poet* di Hogarth; tuttavia sono illustrate anche altre scuole, con la *Discesa dello Spirito Santo* di Botticelli, il *Ponte Molle* di Claude Lorrain e begli esempi di Castiglione, Gentileschi, Isenbrant, Subleyras e Degas. Il museo gode fama soprattutto per l'importante raccolta di preraffaelliti, tra cui *Pomeriggio d'estate in Inghilterra* e *Addio all'Inghilterra* di Madox Brown, e per le opere di David Cox e Burne-Jones, ambedue nativi di **B**. La collezione di acquerelli si è arricchita nel 1953 in seguito al lascito di J. Leslie Wright (numerosi Gainsborough, opere di Sandby e di Rowlandson). (*jh*).

Birolli, Renato

(Verona 1905 - Milano 1959). «È un quadro di origini, un paese del sentimento. Il colore-spazio lo fa sentire. La leg-

genda romanico-veronese anche». Cosí lo stesso **B** interpreta *San Zeno pescatore*, dipinto a Milano nel 1931. Nessuna plasticità illusiva governa infatti l'opera, ma una assoluta bidimensionalità dove il protagonista attonito e gli oggetti arcaicamente concepiti sono delineati da un tracciato sinuoso mentre i colori, chiari e incantati, sono intrisi di luce veneta. La tradizione italiana preprospettica aggiornata dalla sensibilità lineare e cromatica di Matisse offre, negli *Arlecchini*, *Spose*, *Taxi rosso* del '32 o in *Giocatori di polo* dell'anno successivo, gli strumenti per contrastare l'eroismo tronfio e monumentale che domina in quegli anni il capoluogo lombardo. **B** vi era giunto nel 1928 proprio quando vi approdava da Torino, per dirigere la galleria di P. M. Bardi Belvedere prima e Il Milione poi, Edoardo Persico. Ai giovani artisti egli additava la via della modernità nel duplice impegno civile ed artistico aperto agli apporti internazionali. Ma l'ingenuità compositiva e il candore cromatico non erano mezzi consoni all'indole inquieta e tormentata di **B**. Già in *Eldorado* del 1934-1935 egli rivela, attraverso le rapide e tortuose pennellate e l'accensione della tavolozza, una vena espressionista. «Mentre Sassu rompeva, in una cataeratta di rossi e di blu, ogni analogia con il naturale, io tentavo di rendermi conto di un nuovo processo costruttivo con gli spazi colorati. Abolita cosí ogni razionalità nella costruzione plastica, tentavamo di impostare in un procedimento e con mezzi diversi una nuova visione del mondo», sostiene **B** nel primo dei *Taccuini*, la cui redazione inizia nel '36. Nello stesso anno, per la prima volta a Parigi, apprende dal vivo le soluzioni di Cézanne e di Van Gogh. Se in *Caos* il colore dirompente sembra quasi dissolvere la struttura formale, in *Roccolo abbandonato* e *Paesaggio campestre* del '37 le gamme infuocate di Van Gogh, Ensor e Soutine costruiscono immagini la cui consistenza spaziale è memore dei travagli di Cézanne. Seguono, dal '38 al '40, gli anni appassionati di Corrente al fianco di artisti quali Cassinari, Guttuso, Morlotti, Migneco, Sassu e Treccani, di filosofi della scuola di Banfi, di critici, letterati e poeti. Un'esperienza culturale e umana prima ancora che artistica, nella quale l'impegno antifascista si coniuga con la ricerca di un'arte che esprima in termini moderni il proprio radicamento nella realtà. Per **B**, a differenza che per altri compagni di strada, è proprio il colore inteso come «nucleo emozionale» a trasfigurare qualsiasi ipo-

tesi mimetica. Come nella serie dei *Ginecei* del '40-41. La velocità dell'appunto scongiura invece ogni retorica negli 86 disegni di *Italia 44*, che documentano la partecipazione sofferta alla Resistenza. «Alcune tele le ho cominciate dal reale per condurle a una astrazione emozionata, altre da questa per condurle al reale. Si tratta di fermarsi al punto in cui le due tele si incontrano». Tale è la problematica che sottende, nel '46, la redazione del manifesto del Fronte nuovo delle arti. L'anno successivo, quando a Milano ha luogo la prima mostra del gruppo, **B** è a Parigi con una borsa di studio. Per due anni, ostinatamente, sonda il linguaggio cubista, smorza le gamme cromatiche, scompone e appiattisce in sequenze geometriche le forme reali ancora chiaramente decifrabili. Ma nelle venti opere che l'artista espone nella Biennale di Venezia del 1952 con il Gruppo degli Otto è già evidente l'insofferenza a tale poetica. Al ritorno dalla capitale francese, infatti, la fonte d'ispirazione diventano i paesaggi marini di Fosso Sejore, Porto Buso e Le Cinque Terre che **B** ritrae con gamme cromatiche nuovamente frementi, organizzate in successione di tasselli che perdono ormai ogni eco dello spunto reale. In tale raggiunta astrazione, tanto lontana da matrici concettuali quanto da quelle informali, l'artista raggiunge paradossalmente la massima identificazione con il dato naturale. Ma un'inquietudine insanabile spinge a nuovi viaggi: ad Anversa nel '57, a New York l'anno successivo e infine a Berlino nel '59. Nelle opere dell'ultimo anno, come *Bianco in contrasto*, il controllo razionale e formale perde ogni presa sulla libertà cromatica. **B** muore improvvisamente a Milano mentre vagheggia, per nuove ispirazioni, un ritorno al paese d'origine. (*az*).

Biscaino, Bartolomeo

(Genova 1632 ca. - 1657 ca.). Fu allievo del padre, Giovanni Andrea, modesto paesaggista. Subí poi fortemente l'influsso di Valerio Castello, – e, in misura assai minore, dell'Assereto, – tanto che per lungo tempo opere dei due artisti sono state confuse. Spinse agli estremi la maniera del Castello, interpretandola talora in modo superficiale ma aggiungendovi una nota fiabesca e cangiante assai personale: *Adorazione dei pastori* e *Cristo e la donna adultera* (Dresda, GG). Si dedicò particolarmente all'incisione, rifacendosi alla tecnica del Grechetto (*Natività*, *Famiglia di satiri*). Morto di pe-

ste appena venticinquenne, la sua attività pittorica durò poco piú di un quinquennio, ma l'artista riuscí ad eseguire varie opere per chiese e palazzi. Di lui restano pochi quadri in collezioni private (*Epifania:* Genova, coll. Labò; *Mosè salvato dalle acque*: Genova, coll. Bruzzo) e pubbliche (*San Fernando col mendico*: Genova, Pal. Bianco; *Trionfo di David*: Genova, PC). (*pr* + *sr*).

Bischop, Jan de, *detto anche* Joannes Episcopius

(Amsterdam, 1628 ca. - L'Aja 1671). Avvocato, fu amico di Huyghens il Giovane ad Amsterdam fino al 1642 e soggiornò in Italia (1653-1655 ca.); poi si stabilí all'Aja. Fu dilettante molto dotato, attento e infaticabile disegnatore di paesaggi e vedute topografiche, a penna e ad acquerellato bruno (utilizzando uno speciale inchiostro cui diede nome). Le sue numerose copie da maestri (Luca di Leida) e dagli antichi sono di grande importanza storica, poiché serbano memoria di opere perdute. (*jf*).

Bishandās

(XVI-XVII sec.). Apparteneva al laboratorio dell'imperatore Jahāngīr (1605-27) e sembra sia stato attivo sin dalla fine del regno di Akbar (1556-1605), poiché il suo nome figura su alcune pagine di un *Baber Nāmeh* (Londra, VAM) e dell'*Anwār-i-Suhailī* (Londra, BM). Jahāngīr lo cita nelle sue memorie come artista impareggiabile nel rendere la fisionomia somigliante al modello. In tale qualità, **B** venne aggregato all'ambasceria che rese visita nel 1617 allo scià di Persia, allo scopo di farne il ritratto: l'imperatore fu tanto soddisfatto del suo lavoro che gli donò un elefante. L'*Incontro di Khan Alam e dello scià di Persia* (Boston, MFA) potrebbe, come un *Ritratto di Shāh'Abbās* (Calcutta, Indian Museum), essere un originale oppure una replica dell'opera di **B**. Il nome dell'artista figura sui *Ritratti dei sovrani del Gujarāt Rai Bahrah e Jassa Jam*, nell'*Album Minto* (Londra, VAM) e su una miniatura che rappresenta la *Casa dello sceicco Ful* (Benares, Bharat Kala Bhavan): pagina notevole per l'abilità e l'eleganza del disegno e per la vivacità dell'osservazione. (*jfj*).

Bishop, James

(Neosho Mo. 1927). Ha studiato successivamente alla Syracuse University, alla Washington University School of Fi-

ne Arts, al Black Mountain College e alla Columbia University. Ha viaggiato in Italia e in Grecia nel 1957-58 e si è stabilito a Parigi nel 1959. I suoi studi di storia dell'arte e la lunga frequentazione dell'Europa gli hanno consentito di assumere rapidamente una posizione critica rispetto alla pittura americana: egli esordiva quando l'espressionismo astratto era al culmine con Pollock, poi con Newman e Rothko. Reagiva, in particolare, alla nozione di gigantismo della scala americana e all'ostentazione del colore. Dopo una prima sperimentazione di Action Painting, di cui conserva l'interesse per il gesto, adotta progressivamente, intorno al 1962-63, una struttura geometrica, evitando l'alternativa del ritorno alla figura, che Pollock e De Kooning avevano reintrodotto. Dal 1967, i dipinti di **B** sono di formato unico (2 x 2 m); la superficie è suddivisa in due rettangoli orizzontali uguali, e uno di essi è a sua svolta suddiviso in otto quadrati o in sei rettangoli. Il colore qui posato, monocromo e discreto (ocra, terre, bianco-grigi), si espande in seguito, quando viene sollevato uno dei lati della tela, poggiata di piatto. In alcuni quadri il rettangolo inferiore è lasciato bianco, il che genera una tensione dialettica con la parte dipinta. Le tele di **B** sono, cosí, luoghi privilegiati ove operano con sottigliezza e rigore lo spazio, la forma e il colore. L'artista ha esposto a Parigi, Gall. Lucien-Durand (1963), Gall. Lawrence (1964), Gall. Jean-Fournier (1966, 1971-72, 1973), nonché a New York, soprattutto alla Fischbach Gall., dal 1966. Il MNAM di Parigi ne possiede due tele. (*sr*).

Bison, Giuseppe Bernardino

(Palmanova (Friuli) 1762 - Milano 1844). Si formò a Venezia, ove poté studiare i grandi decoratori e vedutisti, il cui influsso ne improntò l'opera. Nulla si conosce dei suoi primi lavori veneziani. Nel 1787 lavora a Ferrara (palazzo Bottoni), e poco dopo (1787-90) a Padova (palazzo Manzoni); in quest'ultima città collabora con Antonio Mauri, «prospettico» all'accademia, per le decorazioni dei teatri della città. Le tappe principali della sua attività di decoratore sono poi il castello del Catajo, presso Padova (1790), villa Tivaroni di Lancenigo presso Treviso (1791), villa Spineda a Breda di Piave (1792). Lavorò nel 1800 ca. a Treviso (palazzo Bortolan), dove si sposò. Dopo un soggiorno a Udine (palazzo Capsoni) si stabilí nel 1805 a Trieste. A Zara de-

corò nel 1807 il palazzo del governatore generale della Dalmazia, e tornò a Trieste per lavorare al palazzo della Borsa (Camera di commercio) e nella chiesa di Santa Maria Maggiore (1816). Attivissimo, dipinse in tutta l'Istria, ma si dedicò in quel periodo soprattutto alla scenografia e alla pittura minore da cavalletto. La sua fama era grande, e nel 1824 l'accademia di Venezia lo accolse tra i propri membri. Lasciò Trieste nel 1831 per andare a stabilirsi a Milano. Qui trovò un mecenate, Raffaele Tosoni, e si dedicò soprattutto a piccoli dipinti (paesaggi, scene di genere), acquerelli e disegni, di fresca cromia e briosamente narrativi; tenne cinque mostre personali all'Accademia di Brera. Tra il 1834 e il 1838 si spinse fino a Roma e a Napoli. Morí in miseria a Milano.
Artista di prodigiosa poliedricità, tanto come decoratore che come pittore di cavalletto, produsse enormemente; era celebre per la rapidità. Si afferma sia come continuatore e ultimo rappresentante dei grandi decoratori di ville del Settecento (virtuoso quadraturista, talvolta al limite del bizzarro, ama disporre composizioni mitologiche tiepolesche entro grandi paesaggi chiari e contrastati), sia come continuatore dei vedutisti nelle opere di cavalletto (paesaggi fantastici vicini a Guardi e talvolta a Piranesi). Persino nel costante gusto del *pastiche*, la sua opera rivela, attraverso sorprendenti capacità di assimilazione, la nostalgia del gran secolo veneziano; e nel contempo il gusto del bizzarro, il senso del melodramma, la rapidità di esecuzione lo riallacciano alla sensibilità romantica. Oltre le decorazioni citate, numerose opere dipinte e disegnate di **B** sono tuttora conservate in coll. priv. dell'Italia settentrionale (a Venezia, nel Friuli, nel Milanese); alcune sono esposte in musei di Trieste, Treviso, Udine e Milano; ben 34 suoi dipinti, già nella coll. Predaval, sono stati recentemente (1987) messi all'asta presso la casa di vendita Semenzato a Venezia; una ricchissima raccolta di disegni appartiene alla Cooper Union di New York. (*jpc* + *sr*).

Bisschop, Cornelis

(Dordrecht 1630-74). Allievo di Bol ad Amsterdam, senza dubbio verso il 1646-50, tornò poco dopo a Dordrecht, precedendo il compatriota Nicolaes Maes, che doveva esercitare su di lui un'influenza nettissima, tanto che le loro opere

sono state spesso confuse. **B** dipinse nei generi piú diversi senza mai dimostrare troppo spiccata originalità. Cosí, egli riflette l'arte di Maes nei suoi ritratti di famiglia (Kassel, SKS), di bambini in veste di pastori o di reggenti dell'ospedale (Dordrecht). I suoi dipinti allegorici o religiosi richiamano la maniera rembrandtiana di un Eeckhout o di un Maes.
Come pittore di genere (di fatto la sua vera specializzazione), a parte taluni dipinti di *Bambini che giocano con gatti* (L'Aja, Museo Bredius) che sono veri e propri *pastiches* da J. M. Molenaer, **B** si rivela in genere seguace abile e convincente di Maes, dalla *Vecchia che legge* della coll. Spencer ad Althorp House fino alla *Cucitrice* di Minneapolis (Inst. of Arts), uno dei suoi quadri migliori, o a quella, molto simile, di Oslo (NG).
Per la fattura e la luce, peraltro piú esatte, e per un pronunciato gusto degli effetti prospettici, **B**, in tali quadri di genere (tra i quali va ancora notata la famosa *Sbucciatrice di patate* del Rijksmuseum di Amsterdam), si accosta pure a Pieter de Hooch, col quale è stato spesso confuso. Come intimista ed eccellente tecnico illusionista, occupa tra Maes e Pieter de Hooch un posto paragonabile a quello dei deliziosi maestri minori d'interni alla Vermeer, come Hendrik van der Burgh, Boursse, Vrel o Hoogstraten. **B** ebbe numerosi figli pittori, tra i quali **Jacobus** (Dordrecht 1658 - ?, dopo il 1698) ed **Abraham** (Dordrecht 1670 - Middelburg 1731), che dipinse soprattutto uccelli: *Uccelli esotici* (1718: Dordrecht). (*jf*).

Bisschop, Pieter

(? - Rotterdam 1771) e **Jan** (? - ? 1758). Il loro gabinetto di collezionisti (Jan era considerato conoscitore dal giudizio sicuro) ospitava circa 230 dipinti, generalmente di piccola dimensione, quasi tutti olandesi, con una netta preferenza per gli intimisti e i paesaggisti (Berchem, Both, Ostade, Metsu, Steen, Ruisdael, Wouwerman, Dou, Karel Dujardin e una serie di Willem van Mieris). La collezione andò dispersa alla fine dell'Ottocento. (*gb*).

Bisshop-Robertson, Suze

(L'Aja 1856-1922). Dal 1874 al 1876 fu allieva dell'accademia e nel contempo di Breitner. Sulle prime docente di disegno, insegnò a Rotterdam, poi ad Amsterdam, dove si per-

fezionò nello studio di Allebé; nel 1884 tornò all'Aja. Si espresse agli esordi in una maniera prossima a quella di Mauve, Maris e Israels; l'influsso del periodo olandese di Van Gogh conferí in seguito maggior vigore ai suoi quadri d'interni e agli studi di tipi contadini (esempi all'Aja, GM, e Amsterdam, SM). (*sr*).

Bissier, Julius

(Friburgo 1893 - Ascona 1965). Frequentò per qualche mese, nel 1914, l'accademia di belle arti di Karlsruhe. Nel 1927 incontrò il sinologo Ernst Grosse, che lo iniziò all'arte e al pensiero della Cina antica. L'influsso delle dottrine taoiste ne determinò interamente l'evoluzione. Nel 1929, stimolato dalla sua amicizia con Baumeister, si volse all'astrattismo. In occasione di un viaggio a Parigi nel 1930 fece visita a Brancusi e ne rimase molto impressionato. Da allora eseguí i suoi primi acquerellati a inchiostro di china. Nel 1934 un incendio ne distrusse interamente l'opera. Spiritualmente esiliato nella Germania nazista, si ritirò nel 1939 a Hagnau sul lago di Costanza, ove continuò a lavorare nel massimo isolamento, unicamente con acquerellati a inchiostro di china. Solo dopo il 1947, avendo messo a punto una tecnica personale (tempera all'uovo e a olio), si dedicò alla pittura. Il suo procedimento, che gli consentí di trovare la medesima libertà espressiva concessagli dall'inchiostro di china, conferisce pure un carattere eccezionale a tali opere, che egli chiama «miniature» in ragione del formato, ma che, per la densità simbolica dei contenuti (*Miniatura 28.II.1956*: Amburgo, KH), potrebbero definirsi microcosmi. A partire dal 1950 **B** figura in tutte le grandi mostre internazionali (Biennale di Venezia, Documenta di Kassel, Biennale di San Paolo), ed è considerato un precursore di coloro che in Europa come negli Stati Uniti hanno cercato, dal 1950 in poi, un insegnamento nell'arte dell'Estremo Oriente. **B**, con Nay e Winter, è stato tra i fondatori del gruppo Zen (1949). È rappresentato in musei di Karlsruhe, Stoccarda, Hannover, Duisburg, Ulm, Londra (Tate Gall.) e Düsseldorf (legato di 58 opere alla KNW). (*dv*).

Bissière, Roger

(Villeréal (Lot-et-Garonne) 1888 - Boïssiérette (Lot) 1964). Dopo studi all'Ecole des beauxarts di Bordeaux, giunse nel

1910 a Parigi, ove per necessità, pur continuando a dipingere, fece il giornalista. Dal 1919 espose al Salon d'automne e al Salon des Indépendants. Molto legato alla tradizione francese, come dimostrano gli studi su Seurat, Ingres, Corot e Braque che pubblicò nel 1920-21 sull'«Esprit nouveau» (la rivista di Ozenfant e di Jeanneret), tenne nondimeno conto, con cautela, della revisione dei valori operata dal cubismo (*Donne nel bosco*, 1920: Parigi, coll. priv.). Dopo una prima mostra con Favory e Lhote alla Gall. Berthe-Weill (1920), presto entrò nella Gall. Paul-Rosenberg, che nel 1923 abbandonò legandosi alla Gall. Druet fino al 1928. Divenuto professore all'Académie Ranson (1925-38), esercitò un influsso assai forte su gran numero di artisti giovani, con l'esempio del suo spirito di ricerca e del suo rigore. L'amicizia con Braque gli fece adottare soluzioni analoghe in alcune nature morte e studi di donna distesa, disegnati e dipinti (1934). Lo stesso impegno caratterizza le *Crocifissioni* del 1937 e 1938, col ricordo delle grandi interpretazioni antiche del tema, dai crocifissi romanici a Grünewald. Nel 1938 decise di tornare nel suo paese natale, stabilendosi con la moglie e il figlio Marc-Antoine (detto Louttre) nella casa di famiglia a Boïssiérette, che non lasciò fino alla morte, tranne brevi soggiorni a Parigi. Durante la guerra, minacciato della perdita della vista, cessò completamente di dipingere. Quando, nel 1945, si rimise al lavoro, compose con l'aiuto della moglie stoffe murali fatte con frammenti cuciti insieme di vecchi cenci multicolori. Sin dalla prima mostra del dopoguerra, nel dicembre 1947, alla Gall. Drouin (che esponeva tutti gli arazzi e una trentina di quadri), la sua personalità s'impose per il superamento delle nozioni di figurativo ed astratto. In seguito, espose nella Gall. Jeanne-Bucher dal 1951 al 1964 alcune composizioni strutturate, a mo' di vetrate romaniche (*Due personaggi*, 1946: Milano, coll. priv.) e la serie delle *Immagini senza titolo* (1950-51), piccoli pannelli animati da semplici chiazze di colore e punteggiati da minuscoli segni emblematici, ispiratigli dalla sobrietà cromatica dei *tapas* oceaniani. Presto **B** reintrodusse nel suo lavoro il senso della natura (*Composizione a tonalità verdi*, 1955: Parigi, MNAM). È ben rappresentato al MNAM di Parigi: *Paesaggio* (1925), *Figura in piedi* (1937), il *Sole* (arazzo, 1946), *Pastorale* (1946). (*rvg*).

Bissolo, Pier Francesco

(Treviso? 1470-72 Ca. - Venezia 1554). Nel nono decennio del Quattrocento fu forse nella bottega di Gerolamo da Treviso, come farebbero supporre gli elementi di cultura padovana riscontrabili nella sua opera piú antica, la *Madonna col Bambino e san Pietro* (Milano, coll. Lutomirski). Un pagamento del 1492 ne attesta la collaborazione con Giovanni Bellini per «indorature» nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo ducale a Venezia. A quest'attività di tipo artigianale, praticata anche in seguito, **B** affianca una cospicua produzione di pale d'altare, molte delle quali firmate e datate (*Trasfigurazione*, 1512: Venezia, Santa Maria Mater Domini; *Incoronazione di santa Caterina*, 1514: Venezia, Accademia; *Madonna*, 1516: Lagosta, cappella della Madonna del Campo), che consentono di seguirne l'evoluzione dal giovanile bellinismo – ma con un sentimento della luce pienamente giorgionesco – all'affiatamento, nel corso del terzo decennio del secolo, con i modi di Palma il Vecchio e di Tiziano (*Madonna col Bambino e i SS. Floriano*, *Liberale*, *Caterina e Barbara*, 1528: Treviso, San Floriano in Campagna; *Sacra Conversazione:* Treviso, Duomo; *Nozze mistiche di santa Caterina:* Vercelli, Museo Borgogna). (*sr*).

bistro

Colore bruno ottenuto facendo bollire fuliggine in acqua con aggiunta di gomma. Il **b** è stato impiegato a partire dal XIV sec. in Italia, nei manoscritti. Serviva sia da inchiostro, per tracciare, con l'ausilio della penna, i contorni delle figure, sia da colore steso a pennello per indicare le ombre. Dall'Italia il suo impiego si estese alla Francia (Jean le Bègue lo menziona, nel 1434, col nome di «caligo») e a tutta l'Europa. A partire dal XIX sec., al suo posto è preferita la seppia. (*bb*).

Bitino da Faenza

(Faenza, documentato a Rimini dal 1398 - Rimini, prima del 1427). Faentino di nascita, non è mai testimoniato in rapporto con la sua città natale. Dal 1398 è residente a Rimini, e in tale città si trova l'opera che per lungo tempo è rimasta l'unica del suo catalogo: la tavola a scomparti con le *Storie di san Giuliano* (abbazia di San Giuliano), firmata e datata 1409. Altre recenti aggiunte sono il polittico già Dragonet-

ti de Torres (l'Aquila), una *Madonna della pera* (Cesena, PC), non da tutti accolta; uno smembrato dittico con la *Madonna col Bambino* (già nella coll. Campana) e la *Crocefissione* (Roma, PV), e, con dubbio, affreschi frammentari (Forlí, PC). I connotati di stile di **B** sono prevalentemente veneti; ma per l'area riminese ciò non costituisce un'eccezione, data anche la presenza di opere di Niccolò di Pietro e Jacobello di Bonomo. Il gusto per la vivacità narrativa e il contrappunto cromatico ne fanno un lontano discendente anche dei trecentisti bolognesi. (*acf*).

Bitti, Bernardo

(Camerino 1548 - Lima 1610). Attivo nell'America del Sud, della cui storia pittorica gli è oggi riconosciuto il ruolo d'iniziatore, usurpatogli da altri artisti (Medoro, Perez de Alesio) giunti dopo di lui, la sua importanza è stata giustamente messa in rilievo da Martin Soria e Teresa Gisbert de Mesa. Entrò nella Compagnia di Gesú nel 1568 e nel 1575 si recò in America. Sua prima tappa fu Lima, ove dipinse il grande polittico dei gesuiti; sempre per i gesuiti, nel 1583-84 dipinse quello di Cuzco, nel 1595 quelli di Acora e Juli, sulle rive del lago Titicaca, dove la Compagnia aveva fondato una fiorente università; lo si trova poi nelle grandi città boliviane, La Paz, Sucre, Potosí. Scomparsi i grandi polittici, se ne può oggi apprezzare, soprattutto nel seminario di Sucre, nei sette quadri dell'altare di San Michele (in particolare *San Giovanni*, *San Giacomo*, *Consegna della pianeta a sant'Ildefonso*), l'arte calma e delicata, d'un manierismo raffaellesco discreto, che persegue la purezza della linea piú che del modellato. A quanto sembra, la sua semplicità conquistò la simpatia degli indigeni ed è comunque certo che il suo linguaggio ha esercitato un durevole influsso in tutto il mondo andino: Ecuador, Perú, Bolivia. (*pg*).

bitume

Sostanza ricca di carbonio, di consistenza variabile, che viene mescolata a caldo con olio di lino e cera vergine, per ottenere un colore scuro molto brillante, mediante il quale i pittori ottengono effetti di trasparenza. Viene classificato tra le resine naturali; lo si estrae dai laghi o in cava. Si presenta sotto forma di liquido oleoso o di solido friabile. Il **b** venne soprattutto impiegato nel XIX sec. per la pittura a olio,

provocando spesso alterazioni gravi e irreparabili (screpolature, colate nerastre). Quadri di Prud'hon, Géricault, Delacroix sono stati danneggiati dall'abuso di **b**. (*bb*).

Bitzan, Ion

(Limanu-Constantza 1924). Ha studiato alla scuola di belle arti di Bucarest. Ha realizzato decorazioni murali in pietra e in mosaico per numerosi edifici pubblici in Romania. I suoi collage, mosaici, incisioni su legno, e la pittura a olio mostrano uno stile grafico fatto di colori piatti e vivaci. Ha partecipato, fra l'altro, alle biennali di Venezia del 1964 e di San Paolo nel 1967 e nel 1969. Sue opere si trovano in musei rumeni, al MOMA di New York, alla KH di Amburgo, al Museo Ariana di Ginevra, alla NG di Edimburgo, nonché in coll. priv. rumene, inglesi, tedesche, italiane e statunitensi. (*ij*).

bizantina, pittura

(330-1453).

Origini L'11 maggio del 330 l'imperatore Costantino I il Grande inaugurava solennemente Costantinopoli, che aveva fondata sulle rive del Bosforo, nel luogo dell'antica colonia greca di Bisanzio. Egli e i suoi successori dotarono la «nuova Roma» di numerosi edifici religiosi e civili; ma, durante i primi secoli della sua esistenza, Costantinopoli non sembra svolgesse alcun ruolo nella formazione dell'arte cristiana. Questa si sviluppò a Roma, fino alla caduta dell'impero d'Occidente (476), nelle grandi città ellenistiche d'Oriente – Antiochia, Efeso, Alessandria – e in Palestina, nei luoghi santi. Col consolidarsi dell'impero sotto la dinastia giustinianea e in particolare sotto Giustiniano (527-65), Costantinopoli cominciò a svolgere una parte di primo piano e divenne presto il centro principale ove si elaborarono le idee e le forme dell'arte imperiale e dell'iconografia cristiana. È vero che nella stessa Costantinopoli non è conservato alcun esempio della pittura monumentale di questa prima fase, ma è possibile farsi un'idea del carattere di quest'arte in base ai resti che sopravvivono in altre città dell'impero, a Salonicco, sul monte Sinai e a Ravenna, nonché in base ai prodotti delle arti minori di cui è certa la provenienza costantinopolitana, come i piatti d'argento col marchio del ritratto dell'imperatore.

L'estetica bizantina L'arte **b** quale la conosciamo è essenzialmente arte religiosa. I palazzi imperiali, le dimore dei grandi dignitari dell'impero sono andati tutti distrutti; solo qualche descrizione, abbastanza sommaria, ha conservato il ricordo della loro decorazione. Ma, al di fuori degli elementi puramente ornamentali, l'arte profana stessa aveva subito l'influsso di quella religiosa. Ciò vale soprattutto per l'arte simbolica del potere imperiale. Pur serbando i temi consacrati dalla tradizione antica, «dalla fine del VI sec. e soprattutto alla vigilia della crisi iconoclastica, ci si propone di sostituire un'iconografia simbolica cristiana alle formule romane consuete» (A. Grabar). Per quanto riguarda le forme e l'estetica, quest'arte obbedisce alle stesse norme dell'arte religiosa. Pur assegnando il giusto ruolo alle modifiche stilistiche introdotte in periodi e regioni diverse, si possono individuare alcuni tratti essenziali dell'estetica **b**. Uno di essi è lo scarto tra immagine e realtà. La figura umana viene «smaterializzata», se ne attenuano il peso e il volume, e insieme se ne limita il movimento. I personaggi, gravi, solenni, tendono sempre piú a venir rappresentati di faccia, e tutta la loro vita si concentra nello sguardo intenso, diretto verso lo spettatore. Si elimina inoltre tutto ciò che è accidentale; le composizioni si collocano in un mondo bidimensionale che non ha alcun rapporto col mondo materiale. Le teorie sul carattere e la funzione dell'immagine religiosa, intermediario sensibile tra il fedele e l'intelligibile, hanno contribuito senza dubbio molto a creare questo linguaggio artistico; ma già nell'antichità autori come Plotino avevano sviluppato idee analoghe, spiegando che alcune immagini, guardate con gli «occhi dello spirito», potevano mostrare l'invisibile. Peraltro, una tendenza verso l'«astrattismo» si era manifestata nell'arte tardoantica, soprattutto nelle province orientali, ove venne spinta assai piú lontano. A Bisanzio, erede di tradizioni grecoromane, dove il culto dell'antichità non si esaurí, il carattere «astratto» non raggiunse mai lo stesso grado delle opere orientali. Si continua ad osservare il canone classico, e i personaggi, drappeggiati all'antica, serbano, anche se visti di faccia, certi tratti della posa classica. È perciò all'eredità antica che si debbono le composizioni chiare e armoniose, nonché il modo di raggruppare le figure intorno a un asse centrale. Taluni temi s'ispirano persino a composizioni antiche, come il *Cristo Buon Pastore*, seduto

tra le pecore, o *Davide che suona la lira*, circondato da animali, che imitano le rappresentazioni di Orfeo che incanta le bestie. Questa sopravvivenza della tradizione antica è dunque un altro tratto caratteristico dell'arte **b**. Vedremo piú innanzi che le varie «rinascenze» bizantine si contraddistinguono per un influsso maggiore dei modelli antichi, ma occorre anche insistere sul fatto che, contrariamente all'Occidente, il legame con l'antichità a Bisanzio non venne mai spezzato. Occorre pure rammentare che non vi fu soluzione di continuità nell'attività artistica di Costantinopoli a causa di invasioni o conquiste. Tale attività è stata piú o meno intensa a seconda dei periodi, ma le botteghe non scomparvero mai. Persino durante il periodo iconoclastico si continuarono a rappresentare temi profani. Ciò spiega la superiorità tecnica delle opere eseguite a Costantinopoli o da maestranze provenienti da questa città. Il gusto dei materiali preziosi, e del colore, è osservabile ovunque, si tratti di mosaici a fondo d'oro, di smalti, di oggetti di oreficeria o di miniature e di icone, dipinte anch'esse su fondo d'oro. La sontuosità delle chiese era un omaggio reso alla divinità, la cui dimora doveva uguagliare se non sorpassare in ricchezza quella dell'imperatore, vicario di Cristo. Poiché dunque l'arte **b** era essenzialmente un'arte religiosa, l'influsso del dogma e della liturgia fu preponderante nella sua formazione. Tale influsso è soprattutto osservabile nei programmi per gli edifici religiosi.

I programmi iconografici

□ *IV-VIII secolo* In una lettera scritta intorno alla fine del IV sec., san Nilo, in risposta a una domanda indirizzatagli dall'eparca Olimpiodoro circa una chiesa che aveva fondata, consigliava di far dipingere l'immagine della croce nell'abside e di rappresentare sui due lati della navata scene riprese dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, «affinché gli illetterati, che non possono leggere le sacre scritture, s'istruiscano con lo sguardo». Questo ruolo edificante dell'immagine è pure auspicato dai grandi dottori della Chiesa, che fanno notare come la vista, piú pronta dell'udito, consenta di cogliere meglio il senso degli eventi narrati dal Vangelo. Durante questo stesso periodo si elaborava un altro sistema di decorazione nei *martyria*, edifici costruiti sulle reliquie di un martire, e soprattutto nel monumenti eretti sui luoghi santi della Palestina, che commemoravano eventi importanti

della storia della salvezza. Venivano rappresentati gli eventi mediante i quali Dio si era manifestato agli uomini, sia in un'apparizione momentanea (teofania), sia con atti del suo potere soprannaturale. Alle visioni dell'Antico Testamento si aggiungevano gli episodi della vita di Cristo – infanzia, miracoli e Passione – che corrispondevano ai vari aspetti dei temi teofanici. Mentre in Occidente la pianta basilicale delle chiese favorí spesso la conservazione di cicli narrativi, per esempio il racconto del Vecchio Testamento in Santa Maria Maggiore a Roma, o quello del Nuovo Testamento in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, sembra che in Oriente, sin da quest'epoca, si sia preferito un programma derivante dalla decorazione dei *martyria*, che includeva le visioni del Vecchio Testamento e gli episodi della vita di Cristo, considerati come teofanie. Ma non si era ancora imposto un unico sistema. Cosí, nella chiesa di Peruštica, scene del Vecchio e del Nuovo Testamento erano giustapposte, mentre in San Demetrio di Salonicco la devozione personale si esprimeva con una serie di mosaici, in forma di ex voto.

□ *IX-XI secolo* La chiesa a pianta quadrata sormontata da una cupola venne assimilata a un microcosmo; la sua struttura ricorda quella dell'Universo, e un tipo di decorazione a noi noto soltanto da descrizioni del IX-X sec. tendeva a porre in rilievo tale simbolismo dell'universo cristiano. La chiesa, si legge in tali interpretazioni simboliche, è il cielo terrestre abitato dal Dio celeste. Dalla cupola, vale a dire dal cielo, Cristo «sembrava sorvegliare la Terra e meditarne l'ordine e il governo». E su questa Terra, raffigurata dalle parti dell'edificio sotto la cupola, erano rappresentati i profeti, gli apostoli, i martiri e i santi vescovi. Essi simboleggiano la Chiesa «prefigurata nella persona dei patriarchi, annunciata da quella dei profeti, fondata su quella degli apostoli, consumata in quella dei martiri e ornata in quella dei vescovi». Ma l'universo cristiano annunciato dai profeti non poteva fondarsi se non attraverso l'Incarnazione; cosí l'immagine della Vergine, strumento dell'Incarnazione, occupava un posto importante nell'abside. Questo tipo di decorazione, a carattere piuttosto astratto, si fuse con un altro che ebbe grande fortuna. L'immagine del Cristo Pantocrator, signore dell'Universo, rappresentato a mezzo busto, e quella della Vergine continuano ad occupare la cupola e l'abside; le varie categorie di personaggi sacri sono anch'esse mantenute,

ma il tirocinio della salvezza è raffigurato mediante una scelta di scene evangeliche legate all'Incarnazione, alla Passione e alla Resurrezione, sacramentalmente rinnovellate da ciascuna messa. Si trovano in documenti liturgici elenchi di «grandi feste», quelle del Signore e quelle della Madre di Dio. La scelta varia talvolta tra un elenco e l'altro, e tali differenze sono ancora piú sensibili nell'arte monumentale, poiché il numero di rappresentazioni in una chiesa era subordinato agli spazi disponibili. Resta comunque il fatto che il programma che s'impose a partire dall'XI sec. conteneva i principali eventi della vita di Cristo e anche la dormizione della Vergine, e che all'inizio i miracoli e la predicazione di Cristo ne erano esclusi. Alla Cena, rappresentata raramente, si preferí la Comunione degli apostoli, che ne è l'interpretazione liturgica; dietro l'altare, ove il prete celebra il sacrificio eucaristico, si rappresentò il Cristo, anch'egli in piedi dietro l'altare, che somministra agli apostoli il pane e il vino. Nelle chiese a pianta basilicale e soprattutto nelle province, come in Cappadocia, i procedimenti antichi si conservarono piú a lungo: le teofanie continuarono a decorare l'abside, e il ciclo narrativo si dispiegò sulle pareti, senza che si cercasse di evidenziare le scene corrispondenti alle feste della Chiesa.

□ *XII-XV secolo* La decorazione a mosaico era riservata alle parti alte dell'edificio, al di sopra dei paramenti marmorei; ma, a partire dal XII sec., quando l'affresco sostituí sempre di piú il mosaico, la decorazione si estese su tutta la superficie delle pareti e delle volte. Ciò comportò necessariamente uno sviluppo del programma, ma già alcuni scritti indicavano la strada che verrà poi seguita dai pittori. Un autore della fine dell'XI sec., Teodoro d'Andida, scriveva: «Coloro che esercitano il sacerdozio sanno e riconoscono che quanto viene fatto nella liturgia rappresenta la passione, la sepoltura e la resurrezione di Cristo. Ma ignorano, io credo, che la liturgia ricorda pure gli episodi accessori della venuta del Signore e del tirocinio della salvezza, in primo luogo la sua concezione e la sua nascita, i primi trent'anni della sua vita, poi il ministero del suo predecessore e la sua manifestazione nel battesimo, l'elezione degli apostoli, i tre anni di miracoli che hanno preparato la croce». Anche per altri autori ecclesiastici la liturgia rievoca, agli occhi dell'iniziato, tutti gli episodi della storia evangelica, e i pittori s'ispirarono

alle stesse idee sviluppando i cicli. Accanto agli eventi principali essi raffigurano episodi secondari, aggiungono i miracoli e le parabole e lasciano ampio spazio alla vita apocrifa della Vergine. Sono pure rappresentate le vite del santo patrono della chiesa e di altri santi; e il calendario liturgico, il menologio, viene raffigurato sulle pareti del nartece, con una speciale immagine per ciascun giorno dell'anno. L'influsso della liturgia compare in modo ancor piú diretto in altre innovazioni. Mentre in precedenza i santi vescovi autori della liturgia, erano rappresentati in piedi e di fronte sulla parete dell'emiciclo dell'abside, essi vengono ormai raffigurati in atto di officiare, volti verso l'altare, sul quale si vede Gesú Bambino steso sulla patena. Alla Comunione degli apostoli si aggiunge la rappresentazione della Grande Entrata, la processione solenne nella quale si portano le offerte all'altare, ma tale rappresentazione viene concepita sotto il segno dell'Eternità, della Divina Liturgia celebrata da Cristo, assistito dagli angeli, i quali prendono il posto dei preti e dei diaconi. L'influsso della liturgia, associata al crescente culto della Vergine, induce gli artisti a illustrare gli inni a lei dedicati. Ciascuna delle ventiquattro strofe dell'*Inno acatisto*, che glorifica Maria, è illustrata in questo modo. Le composizioni ispirate dallo «stichico» di Natale mostrano l'intera creazione che reca le sue offerte alla Vergine e al Bambino. Si raffigurano cosí i fedeli, raggruppati intorno all'icona della Vergine, che cantano inni in suo onore. I soggetti biblici introdotti compaiono quasi tutti in funzione della Vergine, poiché scene come la scala di Giacobbe, Mosè dinanzi al roveto ardente e altre ancora sono considerate «figure» o antetipi di Maria, Madre di Dio, e pertanto della stessa Incarnazione. Il rapporto tra la decorazione della chiesa e la storia della Chiesa viene espresso nella rappresentazione dei concili ecumenici. Infine, sulle pareti del nartece si dispiega ampiamente il Giudizio universale. Pertanto nel corso del XIII e XIV sec. si sviluppò tutto un programma enciclopedico, intimamente legato al dogma e alla liturgia.

L'evoluzione stilistica

□ *Primo periodo (IV-VIII secolo): pitture murali e mosaici* Considerato nel suo insieme, questo primo periodo appare una fase di transizione tra l'arte tardo-antica e quella che sarà piú specificamente **b**. In San Giorgio a Salonicco i ritratti dei martiri restano fedeli all'ideale classico di bellezza, e le

architetture che adornano i fondi s'ispirano a modelli remoti della decorazione della *frons scenae* del teatro antico. Nell'abside della chiesa del Cristo Latome, in questa stessa città, l'influsso dell'arte greco-romana è un po' meno avvertibile, soprattutto nella figura di Cristo e in quella del profeta seduto a destra; e in San Demetrio a Salonicco le figure bidimensionali, le pieghe schematizzate dei drappeggi, gli atteggiamenti rigidi rivelano uno stile che si allontana interamente dal linguaggio artistico ereditato dall'antichità. Ma tale trasformazione graduale non è la regola generale. Altre opere attestano fluttuazioni, ritorni, o la presenza simultanea delle due tendenze. Molti piatti d'argento, con figure a sbalzo, sono datati dai loro marchi al regno dell'imperatore Eraclio (610-64). Alcuni sono decorati con soggetti mitologici, altri con scene della vita di Davide, ma tutti recano l'impronta dello stile antico nel modellato e negli atteggiamenti dei personaggi. Invece, su una patena in argento datata al regno di Giustino II (565-78) e conservata a Costantinopoli, e di conseguenza precedente di mezzo secolo i piatti d'argento citati, la Comunione degli apostoli è eseguita in uno stile lineare ove non sussiste traccia alcuna della tradizione antica. La differenza stilistica non è dovuta al soggetto trattato, poiché, su un'altra patena (Washington D.C., Dumbarton Oaks Coll.), anch'essa datata al regno di Giustino II, la Comunione degli apostoli è raffigurata in uno stile plastico vicino all'arte anticheggiante dei piatti a soggetto mitologico o biblico. Altre opere, come le grandi icone a encausto del monte Sinai (*Ritratto di san Pietro*, *Vergine con Bambino in trono tra angeli e due santi*), consentono di constatare la coesistenza delle due tendenze nelle botteghe costantinopolitane: da un lato la sopravvivenza dei procedimenti artistici dell'epoca grecoromana, e il rispetto della forma plastica del corpo umano, dall'altro il ricorso a uno stile lineare e la ricerca di «spiritualità».

□ *Periodo iconoclastico (726-843)* Lo sviluppo dell'arte religiosa s'interruppe per un secolo a causa di una crisi che sconvolse l'impero. Per ragioni religiose e in parte per motivi politici, gli imperatori bizantini tentarono di por fine al crescente culto delle immagini. Nel 726 Leone III faceva abbattere la celebre immagine di Cristo posta sul Portone di bronzo di Costantinopoli e, nel 730, promulgava un editto che vietava la rappresentazione di personaggi sacri, di sce-

ne della vita di Cristo, della Vergine e dei santi; e inoltre ordinava la distruzione di tutte queste immagini. I mosaici e gli affreschi delle chiese vennero cosí distrutti o talvolta ricoperti di calce, si spezzarono le icone e si strapparono persino le miniature dai manoscritti. Dopo una breve interruzione (787-815) la crisi iconoclastica proseguí fino all'843. In questa data, la restaurazione delle immagini, decisa da un concilio, venne proclamata in solenne cerimonia, e presentata come trionfo dell'ortodossia; l'evento è ancora commemorato ai nostri giorni dalla Chiesa greca. Gli imperatori «iconoclasti» (distruttori delle immagini) non erano peraltro nemici dell'arte, e i soggetti profani non venivano banditi. A detta degli storici, le scene religiose vennero sostituite nelle chiese da «alberi, uccelli di ogni sorta e animali, incorniciati da rami d'edera tra i quali apparivano gru, corvi e pavoni». Costantino V (741-75) aveva sostituito alle rappresentazioni dei sei concili ecumenici l'immagine del suo cocchiere favorito. Rivaleggiando col fasto delle residenze dei califfi di Baghdād, Teofilo (829-42) aveva decorato le pareti dei padiglioni edificati intorno al suo palazzo con vari ornamenti, di animali e alberi, di trofei e di scudi, nonché di rappresentazioni di statue. Gli imperatori, accompagnati da membri della famiglia, continuavano ad essere rappresentati in effige.

□ *La rinascenza macedone (IV-XI secolo)* L'impero bizantino raggiunse l'apogeo dall'avvento di Basilio I (867) alla morte di Basilio II (1025). Gli eserciti imperiali avevano respinto gli Arabi in Asia Minore e riconquistato la Cilicia, la Siria e la Palestina. In Europa avevano distrutto la potenza degli zar bulgari e rioccupato la Macedonia e l'Italia meridionale. La conversione, attraverso missionari bizantini, delle popolazioni slave dei Balcani, e quella della Russia, estendevano l'area d'influenza della civiltà bizantina. A Costantinopoli, la ricostituzione dell'università e l'insegnamento di uomini formatisi sulle opere dell'antichità greca e romana facevano nascere quanto i contemporanei consideravano un «secondo ellenismo». Parallelamente a questa rinascenza intellettuale si ebbe una rinascenza artistica. Conosciamo solo da descrizioni le prime opere eseguite a Costantinopoli dopo il trionfo dell'ortodossia (l'immagine di Cristo ricollocata sul Portone di bronzo prima dell'847; la decorazione di una chiesa entro la cinta del palazzo nell'864 ca.; quella di una

sala di rappresentanza del palazzo, il Chrysotriclinos, tra l'856 e l'866); ma, a partire dall'867, data in cui venne inaugurata la maestosa immagine della *Vergine* che risplende nell'abside della basilica di Santa Sofia, possediamo un numero abbastanza notevole di mosaici e pitture a Costantinopoli, a Salonicco, a Nicea e a Ocrida, nonché nelle chiese di San Luca nella Focide e di Dafni. Inoltre, le numerose chiese rupestri della Cappadocia ci offrono esempi dell'arte provinciale e della penetrazione dell'influenza della capitale nelle province. Il gusto e il senso del colore si manifestarono in tutta la loro ampiezza nei mosaici scintillanti, che sembrano catturare la luce. Piú che riprodurre l'esatta tonalità degli oggetti o degli elementi del paesaggio, l'artista bizantino cerca di creare armonie cromatiche. Adatta magistralmente le composizioni e le figure isolate alla cornice architettonica: personaggi in piedi sul tamburo della cupola e sugli archi; a mezza figura nelle lunette; a busto e iscritti nei medaglioni, per ornare gli scomparti delle volte costolonate o la sommità degli archi. Sotto l'apparente semplicità compositiva si percepisce una scienza molto sicura della disposizione delle figure, dell'equilibrio delle masse, dei rapporti tra pieni e vuoti. Il senso della bellezza classica predomina nelle opere che si ricollegano piú direttamente a Costantinopoli; ma la ricerca della bellezza ideale va di pari passo con lo spiritualizzarsi delle espressioni. Un profondo senso di riserbo conferisce grande dignità a tutte queste rappresentazioni; le emozioni vengono discretamente suggerite da un leggero aggrottarsi delle sopracciglia o da un gesto appena abbozzato. I dettagli aneddotici sono banditi. Poste nel mondo irreale dei fondi d'oro, le figure dagli atteggiamenti calmi, le armoniose composizioni paiono star fuori del tempo e dello spazio, come le verità intelligibili di cui ci offrono un'immagine sensibile.

□ *Il secolo dei Comneni* (*1081-1204*) Dopo la decadenza politica sotto i successori di Basilio II e dopo la perdita dell'Asia Minore, conquistata dai Turchi Selgiuchidi, l'avvento al potere della famiglia feudale dei Comneni ristabilí le fortune dell'impero. Questi imperatori proteggevano i letterati, gli eruditi e gli artisti, e Costantinopoli conobbe un nuovo brillante periodo. Gli scrittori gravitanti attorno alla corte imperiale erano affascinati dalla cultura classica, ma nelle opere religiose il misticismo guadagnava terreno. Ab-

biamo già menzionato l'influsso che tali scritti avevano esercitato sui programmi delle decorazioni; esso si manifesta pure nello stile dei dipinti. Gli inni di Simeone il Nuovo Teologo, il grande mistico della fine del X e dell'inizio dell'XI sec., sono pieni di accenti di tenerezza per il Salvatore e insistono sull'umiltà del Cristo sofferente, sulla sua carità. Tali scritti ci aiutano a comprendere le immagini del Cristo compassionevole che sostituirà la figura severa del Pantocrator, padrone dell'Universo, e l'espressione tenera e dolente della Vergine, per esempio nell'icona detta «di Vladimir», inviata da Bisanzio in Russia all'inizio del XII sec.; e soprattutto la forte emozione che si esprime nelle scene della Passione. Esiste una grandissima differenza tra lo stile classico, sobrio e riservato, dei monumenti del X e dell'XI sec., e quello dei dipinti della chiesa di Nerezi (1164), che segnano una tappa importante nella storia della pittura **b**. Le tendenze dell'arte del XII sec. si avvertono in una piú spiccata accuratezza realistica, nel desiderio di conferire un accento personale ai tipi fissati da una lunga tradizione, nell'interpretazione degli episodi, nei quali i sentimenti di dolore e tenerezza sono espressi con maggior fervore. I corpi, piú snelli, non hanno piú impianto monumentale, le pieghe agitate dei drappeggi denunciano il movimento, e il tracciato grafico accentua l'espressione dei volti. Intorno alla fine del XII sec., queste tendenze sfociano nel manierismo, in un'esasperazione del movimento, che è talvolta senza diretto rapporto con l'episodio rappresentato.

□ *L'epoca dei Paleologhi* (*1201-1453*) Dopo la riconquista di Costantinopoli, occupata dai Latini dal 1204 al 1261, l'impero bizantino, territorialmente ridotto, minacciato da ogni parte e dilaniato dalle lotte intestine, conobbe ciò nonostante un'ultima fioritura. Tornò in auge lo studio dell'antichità classica, e gli scritti scientifici e filosofici bizantini, nonché quelli filologici, preannunciano e preparano l'umanesimo del Rinascimento italiano. Ovunque vennero edificate chiese, decorate con grandi spese. Il mosaico, che era scomparso, tornò in favore e coprí vaste superfici nella chiesa di Kariye Camii a Costantinopoli. Gli artisti di questo periodo abbandonano il manierismo dello scorcio del XII sec.; sostituiscono allo stile lineare il modellato, che, con l'ausilio di zone di colore, denuncia le forme; e spesso attingono ispirazione nelle opere bizantine piú antiche, ove la tradi-

zione classica si era conservata. L'imitazione dell'antichità, i personaggi maestosi, le scene collocate nella loro cornice naturale e animate di slancio lirico hanno avuto la loro espressione piú bella nel XIII sec. nei dipinti di Sopoćani e nel XIV sec. (con differenze stilistiche piuttosto spiccate) nei mosaici e negli affreschi della chiesa di Kariye Camii. Gli artisti dell'epoca dei Paleologhi riprendono e sviluppano tendenze già manifestatesi nel XII sec. Le composizioni si arricchiscono, si moltiplicano i personaggi secondari e gli accessori. Una folla animata si muove in mezzo al paesaggio e ad architetture disegnate in modo da fornire una certa impressione spaziale. Dettagli pittoreschi, e altri tratti dalla vita quotidiana, allietano le scene religiose; ma questi medesimi artisti sanno conferire accento patetico agli episodi della Passione. L'arte robusta del XIII sec., ove si manifestava l'impegno realistico, l'imitazione della natura, consentiva di sperare un'evoluzione in questo medesimo senso; ma a poco a poco cedette il posto a un'arte ancora impregnata di spiritualità profonda, ma dominata dalla ricerca dell'eleganza, dell'effetto decorativo. Si può ritenere che questo ritorno sia dovuto al trionfo della setta mistica degli esicasti sui razionalisti rappresentati dal monaco Barlaam (1290 ca. - 1348). Per gli esicasti, la fede era una visione dei cuore che superava le facoltà intellettuali; e attraverso la contemplazione l'uomo poteva percepire l'invisibile. Tale concezione della realtà irrazionale delle cose divine doveva allontanare gli artisti dalla ricerca della realtà concreta e frenare il movimento rinnovatore del XIII sec.

□ *Il periodo postbizantino* La presa di Costantinopoli da parte dei Turchi nel 1453 pose termine alle esperienze artistiche nella capitale e nelle grandi città. L'attività si concentrò nei centri monastici, sul monte Athos, alle Meteore, in isole come Creta, che sfuggirono alla dominazione turca, o in città della Macedonia come Castoria. L'arte di quest'ultimo periodo visse, in qualche modo, sulle acquisizioni del passato; tenne a preservare l'eredità ricevuta. I contatti con l'Occidente le fornirono talvolta temi nuovi, ma non ebbero influsso né sul suo stile né sul suo spirito.

I manoscritti illustrati La miniatura costituisce un settore importante dell'arte **b**. Sotto certi aspetti, i miniatori si mostrarono piú fedeli ai modelli antichi degli affrescatori o dei mosaicisti. Come gli scribi ricopiavano scrupolosamente il te-

sto, cosí essi riproducevano fedelmente l'illustrazione; il miniatore, peraltro, era piú libero, poiché non era soggetto nello stesso grado ai precetti del dogma e della liturgia. Si vedono cosí da un lato opere piú vicine alla tradizione antica di quanto lo sia l'arte monumentale, e dall'altro creazioni di cui non si ha l'equivalente nella decorazione delle chiese. Infine, i manoscritti illustrati, conservati in gran numero, consentono di seguir meglio le varie fasi evolutive della pittura.

□ *Le miniature del VI secolo* Tre manoscritti di gran lusso, in parte conservati, scritti su pergamena purpurea in lettere d'oro e d'argento, sono stati illustrati nel VI sec.: si tratta del libro della *Genesi* (Vienna, BN, cod. theol. gr. 31) e di due *Vangeli* (uno in Italia, nella cattedrale di Rossano; l'altro, proveniente da Sinope, a Parigi, BN). Le illustrazioni della *Genesi* non contengono piú che ventiquattro fogli. Ad esse hanno collaborato numerosi artisti: dipinte in stile impressionistico, sono scene di genere al modo ellenistico, che talvolta completano il testo aggiungendovi dettagli pittoreschi, paesaggi e figure allegoriche; dipinte nella metà inferiore della pagina, sono di solito prive d'incorniciatura. Lo stile dei dipinti dei due *Vangeli* è molto diverso. Ogni dettaglio accessorio o pittoresco è bandito da tali composizioni sobrie, ridotte ai personaggi essenziali per comprendere il soggetto. Il carattere solenne delle rappresentazioni, i personaggi dal grave portamento, si accordano al senso profondo delle scene religiose. L'intensità dell'espressione predomina in alcune scene come la *Preghiera di Cristo nell'orto dei Getsemani*, mentre, nella rappresentazione del *Giudizio di Cristo*, l'artista si è ispirato a temi dell'arte imperiale.

□ *Le miniature dal IX all'XI secolo* Numerosi salteri di questo periodo, con illustrazioni marginali, costituiscono il gruppo piú originale dell'arte **b**. Le figure dipinte ai margini, in stile vivace e realistico, costituiscono un commento per immagini, che raffigura gli episodi della storia del popolo ebreo narrati nei salmi e le scene del Nuovo Testamento, di cui tali episodi sono prefigurazione. A questo gruppo di miniature altre ne sono state accostate che evocano la polemica tra gli avversari e i fautori delle immagini. Mostrano, in particolare, gli imperatori iconoclasti che ordinano di coprire di calce le immagini di Cristo, paragonando l'empia azione a quella dei carnefici di Lui. Tali miniature sono tra i rari esempi in cui gli eventi contemporanei hanno trovato eco

nell'arte **b**. Altri salteri sono stati illustrati nel corso del X sec., mediante grandi composizioni a piena pagina, veri e propri quadri dipinti al modo antico. L'esemplare piú celebre è il *Salterio di Parigi* (o *Salterio greco:* Parigi, BN, gr. 139); è stato talvolta considerato opera del VII sec. a causa del carattere arcaicizzante delle miniature a piena pagina. Si tratta in realtà di uno dei principali monumenti della rinascenza bizantina del X sec. Le miniature sono di valore inuguale, ma molte tra esse, come *Davide che canta i suoi salmi* (ispirato dall'allegoria della Melodia), oppure *Isaia in preghiera* tra le figure allegoriche della Notte e dell'Aurora, dimostrano l'alta qualità raggiunta dalla miniatura in questo periodo. Nel *Combattimento tra Davide e Golia*, Davide è sostenuto dalla Potenza, impersonata da una giovane donna alata, mentre dietro Golia fugge, smarrita, la Jattanza. Per il carattere delle composizioni, per la rappresentazione del paesaggio, per il modellato dei drappeggi e la prestanza dei personaggi, disposti su piú piani, e per la bellezza ideale dei volti, tali miniature si riallacciano assai piú ai modelli antichi di quanto accada per certi dipinti monumentali. Su un rotolo di pergamena della Biblioteca Vaticana si succedono in fregio continuo gli episodi della vita di Giosuè; il disegno colorato di tali rappresentazioni, anch'esse animate da allegorie, ci offre un altro esempio di grande qualità dell'arte anticheggiante della rinascenza del X sec. Il rapporto con i modelli antichi è palese quando si tratti di opere di autori antichi come i *Theriaca* di Nicandro (trattato dei rimedi da applicare contro i morsi velenosi), o l'opera di Apollonio di Cizio sulla guarigione delle lussazioni; ma è ancor piú avvertibile nei ritratti degli evangelisti o dei profeti che illustrano altri manoscritti; i miniatori bizantini avevano perfettamente assimilato l'estetica e i procedimenti della pittura antica. Tale assimilazione avvenne probabilmente per gradi, o può darsi che miniatori piú dotati vi siano riusciti meglio di altri. Questo sembrano indicare l'ineguaglianza delle miniature del *Salterio di Parigi* o la varietà stilistica osservabile in un esemplare delle *Omelie* di Gregorio Nazianzeno, illustrato nell'880-83 ca. per Basilio I e l'imperatrice Eudossia (Parigi, BN, gr. 510): nella *Visione delle ossa di Ezechiele* la bella figura del profeta, l'atteggiamento grazioso dell'angelo, la fattura «impressionista» della montagna e del cielo tinto di rosa, la composizione in profondità sono nella

migliore tradizione antica; i ritratti dei santi rammentano quelli dei timpani di Santa Sofia a Costantinopoli, mentre altre miniature presentano figure trattate in modo piú schematico, mentre l'azione si svolge su un unico piano.

□ *Le miniature dell'XI e XII secolo* Verso la fine del X sec. e all'inizio dell'XI, i miniatori adattarono all'estetica bizantina la maniera antica che avevano assimilato. Un *Menologio* (calendario liturgico) e un *Salterio*, eseguiti ambedue per Basilio II (976-1025) ci offrono eccellenti esempi di tale trasformazione. Nel *Menologio* (Roma, BV, gr. 1613), raccolta agiografica illustrata da un gruppo di otto pittori ciascuno dei quali ha firmato col suo nome, gli edifici e il paesaggio sono come un telone a fondale e non creano piú uno spazio reale; le forme si rimpiccioliscono, il movimento è attenuato. La differenza con i pittori del X sec. è ancor piú accentuata quando si confrontano le scene della vita di Davide del *Salterio di Basilio II* (Venezia, Marciana, gr. 17) con quelle del *Salterio di Parigi*. Le allegorie sono scomparse; i personaggi, disposti sullo stesso piano, non hanno piú la stessa grandiosità. Tali dipinti, come quelli di altri incarichi imperiali, presentano però grandissima qualità tecnica. Una raccolta delle prediche di Giovanni Crisostomo (Parigi, BN, Coislin 79), illustrata per Niceforo III Botaniate (1078-81), è ornata con molti ritratti dell'imperatore e dell'imperatrice. Nella miniatura ove l'imperatore è in piedi tra Giovanni Crisostomo e l'arcangelo Gabriele, l'espressione di ideale ascetico della figura del santo contrasta col persistere, nell'arcangelo, del canone classico. Un'altra miniatura di questo manoscritto rappresenta l'imperatore circondato dai grandi dignitari della corte, in piedi, nell'atteggiamento ieratico che il cerimoniale prescriveva. Qui si privilegiano l'effetto decorativo e le ricche vesti, ma gli angeli a mezza figura dietro il trono serbano ancora una certa morbidezza di atteggiamento e, malgrado la tendenza linearistica, un certo senso del volume. Il linearismo e l'astrattismo sono piú accentuati in altre opere dell'XI sec. In un *Salterio* copiato al monastero di Studio a Costantinopoli nel 1066 (Londra, BM, 19.352) e in un *Vangelo* probabilmente eseguito nel medesimo laboratorio (Parigi, BN, gr. 74) le figure gracili non hanno piú né peso né volume, ma i profili sono eleganti e disegnati con grande sicurezza di tratto. Il modellato è riservato ai volti; negli ingrandimenti fotografici si percepisce an-

cor piú la reale maestria del pittore nel variare le espressioni. La reticella a fini tratti d'oro che copre le vesti imita l'arte degli smaltatori e accentua il valore cangiante dei colori. Il racconto evangelico è illustrato nei minimi dettagli, in fasce intercalate al testo. Questa medesima disposizione, in un ciclo narrativo della stessa estensione, si riscontra pure in un evangeliario dell'inizio del XII sec. (Firenze, Bibl. Laurenziana, Plut. VI-23). Non soltanto l'iconografia delle scene non è piú la stessa, ma anche lo stile è diverso: i personaggi hanno aspetto piú solido, i drappeggi sono modellati, gli atteggiamenti piú vari. Nel complesso, la miniatura dell'epoca dei Comneni segna un ritorno ai modelli classici, senza tuttavia imitarli al modo del X sec. L'ornamentazione comincia inoltre a svolgere un ruolo maggiore e accresce l'attrattiva di queste opere, dall'esecuzione tecnica perfetta, e di grande eleganza. Uno dei rappresentanti migliori di questo gruppo è un evangeliario della biblioteca di Parma (Palat. 5). La maggior parte dei manoscritti giunti sino a noi datano all'XI-XII sec. Gli *Ottateuchi* (gli otto primi libri del Vecchio Testamento) hanno avuto un'illustrazione narrativa altrettanto dettagliata dei *Vangeli* di Parigi e di Firenze e, come in questi ultimi, le miniature sono intercalate a fasce entro il testo. I *Salteri* continuano ad essere illustrati, alcuni con miniature in margine, altri con miniature a piena pagina. Tra gli scritti dei padri della Chiesa, la preferenza venne data alle *Omelie* di Gregorio Nazianzeno. Venne pure illustrata la *Cosmografia* di Cosma Indicopleuste, autore del VI sec., e un'opera mistica, la *Scala santa* di Giovanni Climaco, altro scrittore dello stesso secolo. All'epoca dei Comneni venne creata una serie di miniature per i *Sermoni sulla Vergine*, attribuite al monaco Giacomo, che rappresentano gli episodi leggendari della vita di Maria.

□ *La decadenza* (*XIV-XV secolo*) L'arte della miniatura non sembra godesse del medesimo favore dei secoli precedenti. L'interesse degli umanisti per gli autori antichi si manifesta negli esemplari delle opere mediche di Ippocrate, degli *Idilli* e dei poemi minori di Teocrito e di Dosiade, le cui miniature sono ispirate da modelli antichi: di questo periodo si possiede inoltre un *Vangelo* bilingue, greco e latino, illustrato da numerose miniature (Parigi, BN, gr. 54).

L'espansione dell'arte bizantina Nel corso della millenaria esistenza dell'impero bizantino, la sua arte si espanse nei

paesi conquistati o limitrofi e si spinse ben al di là di questi confini. Nell'Italia settentrionale (Ravenna, Castelseprio), a Roma, piú tardi nell'Italia meridionale e in Sicilia, questo influsso fu assai forte. Artisti provenienti da Costantinopoli vi introdussero il repertorio iconografico e i procedimenti artistici in auge nell'impero; essi formarono altri artisti, che continuarono ad operare nella medesima tradizione, interpretandola talvolta a proprio gusto. Da quando si comincia a conoscere l'arte del periodo dei Paleologhi, soprattutto le opere del XIII sec., si comprende meglio che cosa fosse la «maniera greca» e il ruolo che quest'arte svolse agli inizi del Rinascimento italiano. I prodotti delle industrie di lusso di Bisanzio erano ricercatissimi; e attraverso la mediazione di questi oggetti l'influsso bizantino si propagò nell'Europa occidentale. Per decorare la sua grande basilica, Didier, abate di Montecassino, non soltanto aveva fatto venire mosaicisti da Costantinopoli, ma aveva pure ordinato, nel 1066, porte di bronzo decorate da figure damascate e niellate, come aveva fatto prima di lui un ricco mercante di Amalfi: tali porte servirono di modello agli scultori italiani. Nei principati latini del Levante fondati dai crociati l'influsso bizantino compare nei manoscritti illustrati a Gerusalemme o a San Giovanni d'Acri. Nell'Oriente cristiano, principale veicolo di trasmissione fu appunto il cristianesimo. Gli Slavi convertiti, bulgari, serbi di Jugoslavia e russi, si disciplinarono alla scuola di Bisanzio, e la loro arte deriva direttamente da quella dell'impero bizantino. Lo stesso accadde in Georgia, paese ortodosso, e in minore misura in Armenia, la cui Chiesa era indipendente. A partire dal XIV sec. l'influsso bizantino penetrò anche in Romania. È certo che Bisanzio non fu sempre insensibile alle forme d'arte straniere. Nel campo delle arti decorative vennero spesso imitati i motivi creati dai Persiani sasanidi, che si perpetuarono nell'arte musulmana; e gli apporti orientali hanno molto peso nell'ornamentazione bizantina. Dopo il XII sec. si possono osservare alcuni effetti dei piú stretti rapporti con i Latini, soprattutto nella scultura; ma, in linea generale, fu Bisanzio la grande iniziatrice. (*sdn*).

Blaas, Carl Ritter von

(Nauders (Tirolo) 1815 - Vienna 1894). Giunse a Vienna nel 1832 e, dopo un breve soggiorno, partí per Venezia, dove si

formò presso l'accademia. Dal 1837 al 1851, stabilitosi a Roma, fu in relazione con Overbeck, di cui subí l'influsso. Assai apprezzato dalla società aristocratica italiana, dipinse in questo periodo numerosi ritratti: ultima opera romana è l'*Autoritratto*. Nel 1842 ricevette un incarico importante, la decorazione a Parigi della chiesa degli ebrei convertiti di Strasburgo; dal 1842 al 1843 decorò una chiesa costruita da Lord Shrewsbury in Inghilterra e, dal 1848 al 1849, la chiesa di Foth in Ungheria. Nel 1865, dopo la morte di Rahl, fu nominato professore all'accademia di Vienna. Possono considerarsi il suo capolavoro di pittura di storia gli affreschi eseguiti nell'arsenale di Vienna (Museo dell'esercito, nella Sala della Gloria e in due sale adiacenti). Tali lavori, che durarono undici anni e che **B** eseguí da solo, hanno come temi episodi di storia austriaca. (*g + vk*).

Blake, Peter

(Dartford (Kent) 1932). Ha studiato alla Gravensend Art School dal 1948 al 1951 e ha proseguito la preparazione a Londra presso il Royal College of Art (1953-56). Ricevuta nel 1956 una borsa di studio per studiare l'arte popolare, ha viaggiato in Olanda, Belgio, Francia, Italia e Spagna (1956-57). Come Richard Hamilton, è tra i pionieri della Pop'Art in Inghilterra. Sin dai primi lavori, come *Al balcone* (1955-57: Londra, Tate Gall.), ha sviluppato uno stile legato al repertorio popolare di immagini, incorporando nelle sue opere fotografie reali o simulate, cartoline postali, caratteri tipografici, imitazioni di pitture vittoriane, giocattoli. Esegue soprattutto ritratti di personaggi celebri (cantautori pop e stelle dello spettacolo: *Bo Diddley*, 1963: Colonia, WRM, coll. Ludwig), o immaginari (*Alice nel paese delle meraviglie*, acquerelli, 1970-71: Londra, coll. priv.). L'artista è rappresentato a Bristol (AG). (*jns*).

Blake, William

(Londra 1757-1827). Figlio di un fabbricante di maglierie, fece apprendistato dall'età di dieci anni in una scuola londinese di disegno; poi, dal 1772 al 1779, presso l'incisore James Basire, che gli fece disegnare sculture medievali come preparazione a incisioni, dal che ebbe origine il suo interesse per l'arte gotica. Seguí i corsi della Royal Academy nel 1779, tenendovi nel 1780 una prima mostra, seguita da nu-

merose altre. Ma in seguito a contrasti con Reynolds, presidente dell'accademia, divenne ostile a qualsiasi tipo di istituzione.
Deve alla sua esperienza d'incisore la precisione esecutiva e la finezza del tratto, in contrapposizione con lo stile pittorico allora in voga all'accademia. Le sue prime ricerche lo posero in contatto col neoclassicismo, cui deve la preferenza per il contorno; contrariamente ai suoi contemporanei, non disegnò mai dal vero e raramente dipinse ritratti, paesaggi o scene di genere. Benché avesse cominciato eseguendo soggetti tratti dalla storia inglese, genere allora piuttosto popolare, i suoi temi favoriti furono, per tutta la vita, figure allegoriche ispirate a fonti letterarie: la Bibbia, il teatro di Shakespeare, la poesia di Milton, la *Divina Commedia* e i propri stessi scritti. Ammirava Barry, Mortimer, Füssli e Flaxman. Sostenne le rivoluzioni americana e francese, ma dopo il Terrore abbandonò ogni interesse politico. In campo religioso si sentiva vicino alla dottrina di Swedenborg, e odiava la Chiesa anglicana per la sua ristrettezza di vedute e la sua ipocrisia. Tutto ciò contribuí a fare di **B** uno dei primi romantici.
I suoi primi capolavori furono le illustrazioni delle sue poesie, che inauguravano un insolito procedimento d'incisione, l'acquaforte in rilievo e colorata a mano: *Songs of Innocence* (1789) e *Songs of Experience* (1794). La novità delle illustrazioni risiede nella concordanza tra testo e decorazione, simile ai manoscritti miniati medievali. **B** cominciò nello stesso periodo la redazione dei suoi primi libri profetici, lunghi e complessi poemetti in versi liberi influenzati dalla Bibbia e da Milton: *The Book of Thel* (1789), *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93 ca.), e, redatto eccezionalmente in prosa, *The French Revolution* (1791). Vi si sostiene, fra l'altro, l'idea della necessità del dono di sé e della rinascita attraverso la morte, la negazione della realtà della materia, dell'eterno castigo e dell'autorità. Nel 1793 **B** abbandonò Soho, dov'era sino ad allora vissuto, per Lambeth, entrando in una fase di cupo pessimismo. Scrisse altre opere profetiche in cui sviluppava i medesimi temi, ma in uno stile ancor piú oscuro e disperato: *Visions of the Daughters of Albion* e *America* (1793), *Europe* e *The First Book of Urizen* (1794), *The Book of Los* e *The Song of Los* (1795), poi *Vala*, riscritto col titolo *The Four Zoas* (1795-1804). In quest'epoca **B**

considerava la creazione del mondo un male, e identificava Geova con Urizen, suo personaggio immaginario, padre tirannico delle leggi morali; a Urizen contrapponeva Orc, lo spirito di rivolta, cui piú tardi si sostituí la figura di Cristo. Benché **B** avesse illustrato la maggior parte delle sue opere letterarie, i disegni piú importanti, corrispondenti alla fase di Lambeth, furono le varie stampe a colori (1795 ca.): la *Creazione di Adamo*, *Nabuccodonosor*, *Pietà* (da *Macbeth*, I.VII), la *Casa della morte* (dal *Paradise Lost*, XI.477-93). Tali incisioni, dalla fattura ampia, dal colore violento e di grande potenza, denotano in particolare l'influsso di Michelangelo e di Füssli. Esse sottolineano l'aspetto visuale dell'opera letteraria: figure nude o avvolte in drappeggi fluttuanti, fortemente muscolose ma curiosamente prive di ossatura; linee ritorte come fiamme; assenza quasi totale di ombre, di spazio tradizionale e di prospettiva.

Dal 1799 al 1805 ca., **B** eseguí per un funzionario, Thomas Butts, allora suo unico protettore, 37 dipinti a tempera e quasi un centinaio di acquerelli di soggetto biblico. Poco dopo il suo ritorno a Londra nel 1803, dopo un soggiorno nel Sussex suggeritogli dall'amico poeta William Hayley, intraprese un nuovo poema, *Milton*, e da allora produsse numerosi acquerelli su temi miltoniani. Dal 1804 e fino al 1820 ca. scrisse e illustrò *Jerusalem*, la sua piú lunga opera poetica. Nel 1809 gli venne dedicata a Londra un'importante mostra; fu un disastro sul piano commerciale, ma il catalogo descrittivo che l'accompagnava, e le sue note sui *Discourses* di Reynolds, costituiscono la nostra principale fonte d'informazione circa le opinioni di **B** sulle arti visive. Dipinse nel 1818-20 ca. una serie di acquerelli per *The Book of Job* (incise dal 1823 al 1825), impiegando di nuovo il testo a illustrazione della sua filosofia personale, sempre piú incentrata sul tema del perdono. Questo ritorna nella sua interpretazione della *Commedia* dantesca, che cominciò a illustrare nel 1824 ca. e lasciò incompiuta alla sua morte. **B** considerava i suoi disegni e le sue poesie come «visioni di eternità», affermando: «Una sola qualità fa nascere un poeta: l'immaginazione, la divina visione». I suoi ultimi anni furono illuminati dall'amicizia di un gruppetto di giovani artisti, tra cui Palmer e Linnell, che a lui si ispirarono molto; solo nel 1860 la sua opera venne riscoperta a livelli piú ampi.

L'acquisizione di una parte della vecchia collezione di John

Linnell (1919), arricchita da acquisti e doni successivi, ha consentito di raccogliere nella Tate Gall. di Londra un complesso particolarmente rappresentativo dell'opera di **B**, rappresentata pure al British Museum. Negli Stati Uniti, serie di disegni e di libri illustrati sono conservate a Boston (MFA), a New York (PML), a Cambridge Mass. (Fogg Museum), a San Marino Cal. (Huntington Library and Art Gall.), a Filadelfia (coll. Lessing J. Rosenwald). (*mk*).

Blanc, Charles

(Castres 1813 - Parigi 1882). Giunse a Parigi nel 1830 in compagnia del fratello Louis, storico e uomo politico, e cominciò con un apprendistato d'incisore nella bottega di Calamatta. Realizzò in questo campo copie di stampe di Rembrandt e ritratti di personalità del tempo. Fu, agli inizi, giornalista e critico d'arte; la sua vocazione di scrittore si risvegliò per il doppio influsso di Viollet-le-Duc e di Théophile Gautier. Dopo aver iniziato la pubblicazione di una *Histoire des peintres français au XIX s.* (1845), fu chiamato dalla rivoluzione del 1848 a capo degli uffici dell'Ecole des beaux-arts. Vi si mostrò assai attivo, opponendosi alla riduzione dei fondi destinati ai musei nazionali e prendendo le difese dell'Accademia di Francia a Roma. Ritiratosi nel 1850 a vita privata, intraprese e diresse la pubblicazione della *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance*, che apparve a fascicoli dal 1853 al 1875, nella quale l'apparato metodologico costituisce ancor oggi un prezioso strumento di lavoro. Si devono inoltre a **B**: *L'œuvre de Rembrandt* (1853), *Ingres, sa vie et ses ouvrages* (1870), *Le Cabinet de M. Thiers* (1871), *Les Artistes de mon temps* (1876).
Oltre che storico **B** fu studioso di estetica e filosofo dell'arte; le sue teorie sono esposte nella *Grammaire des arts du dessin* e nella *Grammaire des arts décoratifs*, pubblicate a frammenti nella «Gazette des beaux-arts», da lui fondata nel 1859. Queste due opere complementari segnano una tappa importante nella storia delle dottrine estetiche, scienza allora relativamente nuova, che lui stesso insegnò al Collège de France dal 1878. (*mtmf*).

Blanchard, Jacques

(Parigi 1600-38). Allievo a Parigi di Nicolas Bollery, completò la formazione a Lione presso Horace Le Blanc (1620-

23) e venne poi in Italia: prima a Roma (1624-26), poi a Venezia (1626-28). Tornò a Parigi l'anno seguente, dopo un'ulteriore sosta a Lione. La sua prima prova nota, dipinta senza dubbio in questa città, la *Vergine col Bambino Gesú mentre dà le chiavi a san Pietro* (1628: Albi, Cattedrale), rivela già tutte le caratteristiche del suo linguaggio: fine testa della Vergine, leggermente rivolta di profilo verso lo spettatore, con minuscola crocchia, composizione in fregio alla veneziana, accentuata dall'illuminazione diagonale, colore caldo e sfumato. L'artista userà numerose volte questa formula, non solo in robusti ritratti (*Ritratto d'uomo*: Detroit, Inst. of Arts) e in alcune composizioni sacre sensibili agli esempi bolognesi, ma anche in gran numero di *Sacre Famiglie* (Parigi, Louvre; Karlsruhe, KH; Cherbourg) e di *Carità* (Parigi, Louvre; Londra, Courtauld Institution), che costituiscono altrettante variazioni sul tema, ripreso nella *Venere e le Grazie sorprese da un mortale* del Louvre, e nell'*Angelica e Medoro* del Metropolitan Museum di New York (eseguiti nel 1631-33 ca.). In questi non è assente il ricordo della scuola di Fontainebleau, che si mescola all'influsso di Venezia, soprattutto del Veronese: stessa chiarezza del colore, stesso gusto per i contrasti tra le ombre e i riverberi della luce, che spiega le frequenti assimilazioni tra Tiziano e **B** da parte dei biografi antichi del pittore. Il *Baccanale* di Nancy (1636) riassume tutte le aspirazioni dell'artista e ne colloca la produzione accanto a quella di Jan Liss; né sorprende incontrare una tela di quest'ultimo nell'inventario steso dopo la morte della prima moglie di **B** (1645).

Jean, detto anche Jean-Baptiste (Parigi, dopo il 1602 - 1665), fratello minore del precedente, sembra si formasse al suo fianco a Lione, poi in Italia. Lo si trova a Parigi nel 1634, ove l'accademia lo accolse nel 1663; ne sono stati sinora ritrovati tre dipinti, usciti da quella che dovette essere una delle piú attive botteghe parigine dell'epoca: una copia, firmata, di una tela del fratello maggiore (Parigi, Louvre) e due *Scene di genere* (Reims, Museo; e coll. priv.), che lo pongono, accanto a Bourdon, Le Nain, Tassel, tra i piú abili pittori francesi di bambocciate. (*pr*).

Blanchard, Maria

(Maria Gutiérrez Blanchard, *detta*) (Santander 1881 - Parigi 1932). Di padre spagnolo e di madre franco-polacca, nac-

que inferma; gobba e di salute cagionevole, lottò con grande coraggio contro un destino quasi sempre avverso. Dopo studi a Madrid, sotto la guida di pittori accademici come Sotomayor, partí nel 1908 per Parigi, operando all'Académie Vitti con Van Dongen. Tornata dal 1913 al 1916 in Spagna, senza riuscire ad affermarsi, ripartí per la Francia e si legò a Juan Gris e Metzinger, il cui influsso sarà decisivo sulla sua arte. Dal 1919, sostenuta dalla Gall. Rosenberg, ebbe crescente successo, benché sempre limitato a un'élite. Come André Lhote, le cui critiche assai lucide contribuirono alla sua fama, e La Fresnaye, restò fortemente influenzata dal cubismo; ma per lei esso costituí una disciplina costruttiva. L'impegno nell'architettura e nell'equilibrio delle masse si unisce nella sua opera a «un colore austero e metallico», a luci «eccessive e rispecchianti» (Lhote) e ad un sentimento grave e malinconico, che conferisce accento assai personale ai suoi temi preferiti: intimità familiare (*Ricamatrice*, *Maternità*), infanzia (*Fanciulla che si pettina*, *Comunità*, *Bambino col pallone*), nature morte. La mostra spagnola del 1937, al Jeu de paume, ove figurava con dodici tele, costituí una sorta di omaggio postumo e la rivelò al grande pubblico. E rappresentata in particolare a Parigi (MAMV, coll. Girardin). (*pg*).

Blanche, Jacques-Emile

(Parigi 1861 - Offranville 1942). Figlio del celebre alienista Antoine Blanche, artista raffinato e colto, condusse una vita quanto mai mondana a Londra e a Parigi, ove fu il ritrattista degli ambienti intellettuali ed artistici (*Ritratto del pittore Thaulow e della sua famiglia*, 1895: Parigi, MO). I suoi ritratti di gruppo sono per noi preziosa fonte iconografica (*In panne*, 1906: Lione, MBA). Cercando soprattutto di esprimere nelle sue tele la psicologia dei modelli (*Ritratto di Anna de Noailles*, 1912: Rouen, MBA), trascurava un poco il disegno e il colore, talvolta limitandosi a semplici studi (*Ritratto di Stéphane Mallarmé*, 1889: ivi). Donò al museo di belle arti di Rouen un centinaio di opere sue: ritratti di *André Gide* (1912) e di *Paul Valéry* (1923), il *Gruppo dei Sei* (1924), il *Caffè moro dell'Esposizione universale* (1900). I paesaggi verdeggianti, i campi di corse, le vedute di porti che dipinse in Inghilterra o in Normandia risentono maggiormente della facilità della sua pittura (*Arrivo dell'aringa a Dieppe*, 1934: Rouen, MBA).

Fu pure notevole critico d'arte, e diede, nei *Propos de peintre* (1919-28), con prefazione di Marcel Proust, giudizi di fine perspicacia sui suoi contemporanei. (*tb*).

Blanchet, Thomas

(Parigi 1614 - Lione 1689). Dopo un soggiorno a Roma, di cui non sussiste alcuna opera, si stabilí a Lione (1655) come decoratore del nuovo municipio, prima insieme a Germain Panthot, poi sostituendolo come pittore della città. Lavorò nel convento di Saint-Pierre, soprattutto come disegnatore di sculture, e nel palazzo di giustizia. I suoi grandi complessi, di linguaggio barocco, sono assai degradati, e i suoi quadri di cavalletto restano poco noti; solo un certo numero di sue composizioni venne inciso. Accademico nel 1667, in quello stesso anno fondò una scuola a Lione. (*jm*).

Blarenberghe, Louis-Nicolas van

(Lilla 1716-19 ca. - Fontainebleau 1794). Poco nota ne è la formazione. Il padre **Jacques-Wilhelm** (ca. 1679-1742), nativo di Leida e stabilito a Lilla, era anch'egli pittore di battaglie come Louis-Nicolas, che, protetto dal duca de Choiseul, divenne pittore di battaglie del Dipartimento della guerra nel 1769, ricevendo l'anno successivo, per il ministero degli Affari esteri di Versailles (attuale biblioteca), l'incarico di una serie di sopraporta rappresentanti quattordici capitali europee, di cui tredici tuttora in luogo. Nel 1773, divenuto pittore del ministero della Marina, si recò a Brest, accompagnato dal figlio, e vi dipinse numerose vedute del porto. Molti suoi guazzi, rappresentanti le guerre di Luigi XV nelle Fiandre, sono conservati a Versailles. La fama dell'artista poggiò però soprattutto sulla miniatura: battaglie, marine o feste, di sorprendente finezza d'esecuzione, ornano di solito coperchi di scrigni o di tabacchiere, ed ebbero grandissimo successo (numerosi esempi a Parigi al Louvre, al Rijksmuseum di Amsterdam, a Londra nella Wallace Coll.).
Henri-Joseph (Lilla 1741-1826), figlio di Louis-Nicolas, ne assimilò la tecnica al punto che è spesso difficile dire quale dei due sia l'autore delle miniature, che ambedue firmavano senza nome di battesimo.
Henri-Désiré (Lilla 1734 - Parigi 1812), fratello di Louis-Nicolas, ne fu anch'egli allievo, adottandone lo stile. (*jpc*).

Blaue Reiter, Der

(Il Cavaliere azzurro). Nome del movimento creato nel 1911 a Monaco da Wassily Kandinsky e Franz Marc, dopo aver abbandonato la Nuova Associazione degli artisti.

Origine ed elaborazione Il **B R** aveva lo scopo di offrire nuove prospettive alla ricerca di emancipazione dell'arte, avviatasi con le prime mostre della Nuova Associazione ma arrestatasi in seguito a causa di un certo conformismo che ancora permaneva tra i suoi membri. Il nome stesso, che riprendeva il titolo di un quadro di Kandinsky eseguito nel 1903, manifestava una volontà di evasione attraverso il lirismo del colore, cui Marc e Kandinsky accordavano ogni potere. La personalità di Kandinsky domina il **B R**, e tale periodo corrispose per lui ad una sperimentazione decisiva dell'astrattismo. Per Marc e i suoi amici August Macke, Heinrich Campendonk, Paul Klee, molto piú giovani, la partecipazione al movimento fu una tappa importante che fece loro prender coscienza dei propri mezzi e soprattutto gli indicò nuova possibilità di sviluppo artistico. L'attività del **B R** non va oltre il 1913, anno dello scioglimento di Die Brücke, ma tale brevità fu ampiamente compensata dal profondo rinnovamento artistico sia teorico sia pratico, che essa determinò. Il centro dell'attività del **B R** fu Sindelsdorf un villaggio ai piedi delle Alpi bavaresi ove si riunirono, nell'autunno del 1911, Kandinsky, Marc, Macke, Campendonk, e venne scelto il nome del movimento.

Mostre La prima mostra si aprí il 18 dicembre 1911 nella Gall. Thannhäuser di Monaco. Le opere dei vari artisti presentavano un'omogeneità che verrà poi rapidamente dissolta dalle opzioni individuali. La *Tempesta* di Macke (conservata a Saarbrücken) è infatti un tributo a Kandinsky; e il *Cavallo balzante* di Campendonk (ivi) deve molto a Marc, i cui *Grandi cavalli azzurri* (Minneapolis, Walker Art Center) sono invece tra le opere piú significative per gli esordi del **B R**. Kandinsky vi esponeva una *Composizione n. 5* (Soleure, coll. priv.), un'*Improvvisazione n. 22* e un'*Impressione* di Mosca. Parteciparono Gabriele Münter, l'amica di Kandinsky, il compositore austriaco Arnold Schönberg, Albert Bloch, allora influenzato da Kandinsky, i russi David e Vladimir Burljuk, già a conoscenza degli esiti del cubismo, Delaunay e il doganiere Rousseau, artisti la cui opera interessava ol-

tremodo Kandinsky e Marc. La seconda mostra ebbe luogo presso Hans Goltz solo tre mesi dopo (marzo 1912). Riservata agli acquerelli e alle opere grafiche, assunse il carattere di un confronto internazionale ove erano rappresentate le principali correnti innovatrici: Die Brücke, il cubismo (Braque, Picasso, Derain, La Fresnaye), gli esponenti dell'avanguardia russa (Malevič, Larionov, la Gončarova) e il Moderne Bund svizzero, con Klee.

L'almanacco L'evento fondamentale del 1912 fu però la pubblicazione dell'almanacco del **B R** (maggio), nel quadro della grande mostra organizzata dal Sonderbund a Colonia. Gli artisti vi esponevano le proprie idee su problemi legati all'evoluzione dell'arte moderna (ruolo del colore e liberazione definitiva dal principio d'imitazione, sul quale l'arte poggiava sin dal Rinascimento). Un ruolo importante veniva dato alle tecniche arcaiche e primitive; una folta documentazione illustrativa, presentata secondo una concezione nuovissima, metteva a confronto e in parallelo le creazioni dell'Occidente medievale (compresi gli arazzi, i mosaici e gli avori) con quelle africane, messicane, oceaniane, cinesi, giapponesi, degli indiani d'Alaska e con quelle dell'arte folkloristica (legni incisi russi, pittura su vetro della Boemia e della Baviera). Per la prima volta i disegni infantili venivano considerati da un punto di vista artistico: «Non sono piú creativi i bambini, – scrive Macke, – che si esprimono direttamente partendo dalle loro emozioni intime, dei seguaci dell'ideale greco?» Per quel che riguarda l'arte contemporanea, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, il doganiere Rousseau venivano considerati i pionieri del nuovo linguaggio rappresentato dai francesi Matisse, Picasso, Delaunay, Le Fauconnier e, in Germania, da Kokoschka, Die Brücke e il **B R** stesso. Quattro articoli erano infine dedicati alla musica ed accompagnati da tre Lieder dovuti a Schönberg, Webern e Alban Berg. Poco prima dell'almanacco era comparsa a Monaco una sintesi teorica della poetica del **B R**: l'opera essenziale di Kandinsky, Lo spirituale nell'arte, nella quale l'importante capitolo *Linguaggio della forma e del colore* poneva l'accento sul valore emozionale, intuitivo dell'opera e sul ruolo psichico del colore; le allusioni figurative peraltro scomparirono pressoché completamente nell'arte di Kandinsky di questo stesso periodo (*Con l'arco nero*: Parigi, MNAM). L'ultima mostra di una certa portata del **B R** ebbe

luogo nel 1913 a Berlino, nei locali di Der Sturm, in occasione del primo salone tedesco d'autunno. Una seconda edizione dell'almanacco comparve nel 1914, ma il progetto di pubblicarne uno nuovo non fu realizzato, senza dubbio a causa dell'evoluzione degli artisti piú che per la guerra: sin dal 1912 Kandinsky, Marc e Macke seguirono strade personali.
Significato dei B R Le manifestazioni del **B R**, per l'ambito culturale assai vasto che investivano, offrirono prima del 1914 un completo panorama dell'arte moderna prefigurandone gli sviluppi. A differenza del Die Brücke il **B R**, pur nascendo sulle basi di una tradizione germanica, è un fenomeno europeo. D'altro canto, pur favorendo il trapasso dalla realtà all'astrattismo, il riferimento alla musica (il colore veniva spesso assimilato al suono) colloca pure il **B R** nel clima spirituale scaturito dal simbolismo. (*mas*).

Blau-Lang, Tina

(Vienna 1845-1937). Studiò a Vienna, poi a Monaco dal 1869 al 1873. Tornata a Vienna, per anni ebbe stretta relazione con Schindler, che la colpí profondamente. I suoi quadri del Prater, per esempio la grande composizione *Primavera al Prater* (1882: Vienna, ÖG), mirano semplicemente ad esprimere la realtà, senza ricerca d'interpretazione o di trasfigurazione. L'artista ha molto lavorato nel corso dei suoi viaggi in Olanda, in Ungheria o nelle zone alpine, nonché a Parigi. Le sue due *Vedute delle Tuileries* (ivi) s'ispirano, per la rapida tecnica, all'impressionismo. Nel 1883, dopo aver sposato il pittore di animali e battaglie Heinrich Lang, la **B** si stabilí di nuovo a Monaco; dal 1891, dopo la morte del marito, soggiornò a Vienna fino alla sua morte. (*g* + *vk*).

Blechen, Karl

(Cottbus 1798 - Berlino 1840). Nel 1822 abbandonò la carriera commerciale per dedicarsi alla pittura di paesaggio, che seguí presso l'accademia di Berlino. Nel corso di un viaggio nella Svizzera sassone (1828) incontrò Dahl e Friedrich, e venne influenzato dalla loro concezione del paesaggio. Raccomandato dall'architetto K. F. Schinkel, operò in seguito come scenografo a Berlino. Da allora compare nei suoi paesaggi un elemento drammatico che colpisce particolarmente: l'equilibrio felice tra natura e cultura, che conferisce al paesaggio idealizzato un sentimento di armonia, si trasfor-

ma spesso in **B** in una sorta di antagonismo. La sua arte, assai influenzata da un soggiorno in Italia (1828-29), si arricchí di nuovi motivi, mentre la sua gamma cromatica s'intensificò e divenne uno degli elementi essenziali del suo stile. Se ne conoscono anche numerosi studi dal vero, a olio, ad acquerello, a matita e a penna. Nominato professore della sezione paesaggio dell'accademia di Berlino nel 1831, fu colpito nel 1839 da malattia mentale. **B**, il cui apporto fu in un primo tempo misconosciuto e che ebbe scarso influsso sui contemporanei, appare oggi il rappresentante di un certo stile di paesaggio insieme soggettivo e realistico, di cui il piú noto continuatore fu Menzel.
È rappresentato in numerosi musei tedeschi, a Berlino, Dresda (GG), Amburgo, Monaco (NP), Colonia (WRM), Stoccarda (*Nel parco di Terni*, 1828-29: SG), nonché a Winterthur. (*hbs*).

Blecker, Gerrit Claesz

(attivo a Haarlem dopo il 1625 - 1656). È stato quasi dimenticato, benché sia autore di numerosi *Paesaggi* assai attraenti, con cacciatori e pastori (conservati a Haarlem), eseguiti verso la fine degli anni '20 del Seicento in uno stile che rammenta quello di Pieter Molyn. Piú tardi, preferí animare tali paesaggi con scene del Vecchio Testamento, nelle quali alcune volute deformazioni conferiscono alle figure un carattere particolarmente espressivo. Sin dal 1638, prima di Paulus Potter e contemporaneamente a Pieter van Laer – ma indipendentemente da lui – impiegò la tecnica dell'acquaforte per esercitarsi nella rappresentazione di animali. Conobbe piú tardi le innovazioni di P. van Laer, e cercò di imitarle in una serie d'incisioni datate 1643. (*abl*).

Bles, Herri Met de

(Bouvignes (Dinant) 1510 ca. - ? 1555). Di **B** non si conosce alcuna opera firmata o sostenuta da documenti d'archivio; si tratta forse di Henri de Patinir, nipote di Joachim, accolto come libero maestro nel 1535. Pittore di paesaggi animati con varie scene, è erede della concezione di Patinir, com'è dimostrato da opere come la *Sacra Famiglia* (Basilea, KM), il *Paesaggio con il cantiere della miniera di rame* (Firenze, Uffizi), *Mosè e il roveto ardente* (Napoli, Capodimonte). Ma a differenza di Patinir, **B** preferisce una composizione piú frammentaria, fatta di forme frastagliate e perdute in

un'atmosfera vaporosa. Non si è certi che abbia davvero chiuso i suoi giorni alla corte dei duchi d'Este a Ferrara; ma si sa che soggiornò in Italia, ove è noto col nome di Henri de Dinant, o col soprannome Civetta, a causa della civetta che, secondo Van Mander, introduceva nelle sue composizioni; essa figura accanto al suo autoritratto inciso nel 1600 da Ph. Galle. Tale emblema, scelto comunque anche da altri artisti, si riscontra in un gruppo di quadri affini, come il *Paesaggio col buon Samaritano* (1557?: Namur, MA), il *Paesaggio con cantiere minerario* (Budapest), il *Paesaggio con la fuga in Egitto* (Copenhagen, SMFK), la *Predicazione di san Giovanni Battista* (Dresda, GG, e Vienna, KM). Vi si notano i caratteri stilistici a lui propri, che consentono numerose attribuzioni: tocchi poco legati, tavolozza piuttosto povera, composizioni dai molteplici dettagli, ove il tono fantastico contrasta con un sicuro realismo, annunciante i paesaggi fiamminghi della seconda metà del XVI sec. (*jl*).

Blieck, Daniel de

(? - Middelburg 1673). Membro della ghilda di Middelburg nel 1648, ne divenne decano nel 1668. Si specializzò negli interni di chiesa, trattati con una certa secchezza, e talvolta arricchiti da Lingelbach (*Interno di chiesa*, 1653: Utrecht, CM). (*jf*).

Block, Mr e Mrs Leigh

(Chicago, ?). Iniziarono la loro collezione comperando nel 1928 una natura morta di Braque. L'essenziale della raccolta è costituito soprattutto da opere di questo artista e di un ristretto gruppo di altri pittori: Braque (*Grande tavolo da biliardo*, *Mandolino*, *Campo di grano*); Picasso (*Nudo*, 1906; nature morte; *Vive la France*, *Il nostro futuro è nell'aria*, *Villa a Valluris*, il *Mouginois*, *Ritratto di Jacqueline*); Léger (i *Visitatori*, i *Costruttori*); Gris (il *Faro*) e Miró (*Campo con olivi*, 1919; *Due filosofi*).
A parte questi pittori moderni, la collezione comprende opere di Fragonard, Monticelli, Daumier (dipinti e disegni), Degas e Manet, di impressionisti come Monet, Pissarro e di loro successori come Gauguin, Cézanne (*Ritratto di Vallier*), Redon, il doganiere Rousseau, Seurat, Van Gogh (l'*Uomo dall'orecchio tagliato*), Ensor, Toulouse-Lautrec, Bonnard (la *Pantofola verde*), Vuillard, Matisse (*Giovane marinaio*, *Due*

musicisti), Rouault, Klee, Utrillo, Villon, e una serie del tutto eccezionale di disegni di fiori di Mondrian.
Un'altra sezione della collezione è dedicata alla pittura astratta, soprattutto di scuola americana (Albers, Stuart Davis, Sam Francis), ma con qualche esempio di artisti europei (Dubuffet, Mathieu, Riopelle). (*jhr*).

Blocklandt, Anthonie van Montfoort

(Montfoort 1533-34 - Utrecht 1583). Allievo dello zio Hendrick van Montfoort a Delft e di Frans Floris ad Anversa, nel 1552 tornò in Olanda, poi nel 1572 venne in Italia, passando assai probabilmente per Parigi. Tornato nei Paesi Bassi nello stesso anno, si stabilì a Utrecht, dove lo si trova iscritto nella ghilda di San Luca nel 1577; fu maestro di Cornelis Ketel e di Michiel Jansz Mierevelt. Se ne conservano pochi dipinti religiosi sfuggiti alle distruzioni iconoclastiche del XVI sec., come il *Trittico dell'Assunzione* (dipinto nel 1579 per Santa Maria di Utrecht, oggi conservato nella chiesa di Bingen sul Reno), *Giuseppe dinanzi al Faraone* (1575: Utrecht, CM), il *Martirio di san Giacomo* (Gouda) ed un quadro di recente scoperta (1966), un'anta a doppia faccia contenente all'esterno *San Filippo* su sfondo di paesaggio, cosa piuttosto rara nell'opera di questo pittore, e sul lato interno il *Battesimo di Cristo* (Lilla, MBA). La sua opera risente in generale dell'influsso di Floris, ma il viaggio di **B** in Italia e la sua conoscenza di Vasari, Salviati, Polidoro da Caravaggio, degli Zuccari e soprattutto del Parmigianino svolsero un ruolo decisivo: da quest'ultimo egli trasse un tipico allungamento dei corpi e il gusto delle pose raffinate e movimentate. Egli influenzò tutta la generazione dei manieristi olandesi della fine del XVI sec., quella di Bloemaert, Mierevelt e Wtewael.
Sul piano artistico, resta assai vicino ai romanisti fiamminghi, inclini a una sorta di accademismo scaturito da Floris, come Maerten de Vos e soprattutto Frans Pourbus I. L'incisione svolse per lui, come per Floris, un ruolo assai attivo di diffusione, che molto contribuí ad accrescerne l'importanza. Tra i suoi principali incisori fu Philipp Galle. (*jv*).

Bloemaert, Cornelis I

(Bergheik 1525 ca. o Dordrecht 1540 - Utrecht 1595 ca.). Fu scultore e architetto; stabilitosi a Utrecht, dove fu mae-

stro nel 1576 e decano della ghilda nel 1594, accompagnò nel 1591 ad Amsterdam il figlio **Abraham** (Gorinchem 1564 - Utrecht 1651). Nel 1580 quest'ultimo si era recato, a sedici anni, a Parigi, dove era stato allievo di Jean Bassot e di Hieronymus Francken ed in contatto con l'arte di Toussaint Dubreuil; tornato a Utrecht nel 1583, lavorò nelle botteghe di Gessit Splintes e di Joos de Beer; tra il 1591 e il 1593 si recò ad Amsterdam col padre; restò poi a Utrecht fino alla morte.

Maestro nella ghilda dei pittori di Utrecht nel 1611, decano nel 1618 ed ispettore dal 1611 al 1628, Abraham **B** fu acquafortista assai stimato e soprattutto artista che abbracciò tutti i generi della pittura. Parallelamente all'ambiente manierista di Haarlem, rappresentato da Cornelis van Haarlem e Goltzius, sviluppò a Utrecht un manierismo tinto d'italianismo e sensibile dopo il 1620, all'esempio dei caravaggeschi della città. Pittore di ritratti (*Ritratto di donna*, Filadelfia, AM; *Ritratto d'uomo*, 1647: Utrecht, CM), è soprattutto noto per le sue rappresentazioni religiose: *Mosè colpisce la roccia* (New York, MMA), dal colore aspro e dalle forme tormentate, cosí tipici del suo esacerbato espressionismo; *Giuditta mentre mostra al popolo la testa di Oloferne* (Vienna, KM); la *Predicazione di san Giovanni Battista* (Amsterdam, Rijksmuseum; Nancy; Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich Museum; castello di Schleissheim); la *Resurrezione di Lazzaro* (1607: Monaco, AP); l'*Adorazione dei pastori* (1612: Parigi, Louvre); la *Maddalena penitente* (1619: Nantes, MBA); il *Cristo ad Emmaus* (1622: Bruxelles, MRBA); la *Crocifissione* (1623: Utrecht, CM); l'*Annunciazione ai pastori* (Haarlem, Museo Frans Hals); l'*Adorazione dei magi* (1624: Utrecht, CM; Grenoble, Museo); il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Utrecht, CM; 1632: Amsterdam, Rijksmuseum). È pure noto per le sue scene mitologiche: le *Nozze di Teti e Peleo* (L'Aja, Mauritshuis), opera eseguita nel 1590-93, in occasione del suo soggiorno ad Amsterdam, che influenzò Cornelis van Haarlem quando trattò il medesimo tema (Haarlem, Museo Frans Hals), la *Morte dei figli di Niobe* (1591: Copenhagen, SMFK), *Venere e Adone* (1632: ivi), *Latona e i contadini* (1646: Utrecht, CM), dalle composizioni opulente e gradevoli, dai drappeggi movimentati e dalle figure spesso troppo graziose, ma colme di affascinante esagerazione; e va pure notata l'importanza assunta dal paesaggio in mol-

te sue composizioni. Iscritto nella vasta corrente del manierismo europeo, Abraham **B** ebbe grande influsso per l'importanza della sua bottega, dove formò artisti come Cornelis van Poelenburgh, Gerrit e Willem van Honthorst, Wybrand de Gest, Wouter Crabeth, Jan-Baptist Weenix. Fu anche disegnatore prolifico e dotato, e le figure, gli animali, i paesaggi di tutte le sue composizioni attestano una medesima facilità. Dettagli naturalistici comparvero presto nei suoi paesaggi, che ebbero notevole influenza sulle generazioni successive, grazie soprattutto all'incisione di una parte della sua opera da parte del figlio Frederick, che pubblicò varie edizioni del *Libro di disegni* (*Tekenboek*) del padre. **B** è rappresentato in tutti i grandi gabinetti di disegni del mondo (Parigi, Vienna, Londra, Berlino, Amsterdam, New York), nonché a Rotterdam (BVB), Dresda (GG), Ottawa (NG), Parigi (Istituto olandese; Louvre, ENBA), Cambridge (Fitzwilliam Museum), Rouen e in musei di Angers, Besançon, Gray, Utrecht e Weimar.

Hendrick (Utrecht 1601 ca. - 72), figlio e allievo di Abraham, si recò a Roma nel 1627, poi tornò a Utrecht definitivamente, divenendovi maestro dal 1630 al 1632 e decano della ghilda nel 1643; compose poesie e dipinse scene di genere: la *Venditrice di uova* (1632: Amsterdam, Rijksmuseum), la *Venditrice di frutta* (Digione, Museo Magnin); ritratti: *Maria Van Pallaes mentre fa l'elemosina* (1657: Utrecht, CM); e soprattutto scene mitologiche: *Mercurio e Argo* (Utrecht, CM), derivate da Honthorst.

Cornelis II (Utrecht 1603 ca. - Roma 1684 ca.), anch'egli figlio e allievo di Abraham, è noto soprattutto come incisore; apprese il mestiere presso Crispin de Passe. Nel 1630 era a Parigi, poi si stabilí a Roma, dove rimase fino alla morte. Vi incise, sotto la direzione di Pietro da Cortona e in particolare per la famiglia Barberini, opere di uno stile accurato molto rifinito, derivanti da Honthorst e dal padre.

Adriaen (Utrecht 1609-66), figlio e allievo di Abraham, si recò in Italia e a Salisburgo; incise e dipinse soprattutto paesaggi italianizzanti: *Paesaggio con rovine* (Utrecht, CM), *Paesaggio sul fiume* (ivi), *Paesaggio italiano* (Rotterdam, BVB), *Paesaggi* (oggi a Mirande, Orléans, Périgueux).

Frederick (Utrecht 1610 ca. - ivi?, 1669), figlio e allievo di Abraham, fu iscritto nel 1626 alla ghilda di Utrecht ed incise paesaggi derivanti dall'arte del padre. (*jv*).

Bloemen, Jan Frans, *detto* l'Orizzonte

(Anversa 1662 - Roma 1749). Paesaggista, allievo di A. Goubau, si stabilí a Roma nel 1680 ca. Il suo stile, ancora classico, lo avvicina a Dughet. La sua opera, piuttosto ampia, è particolarmente ben rappresentata a Roma nella Gall. Doria Pamphili, nella GNAA, Pal. Corsini, e nella Gall. Colonna. Tuttavia, un solo suo quadro ne reca il monogramma: si tratta di una *Veduta di Campo Vaccino* (1704), appartenente al Prado di Madrid.
B collaborò col fratello **Pieter** (Anversa 1657-1720), che, durante il suo soggiorno a Roma dal 1685 al 1692, dipinse animali sugli sfondi dei suoi dipinti, e con Placido Costanzi, pittore specializzato nella rappresentazione delle figure. (*jl*).

Blondel, Lancelot

(Poperinghe 1498 - Bruges 1561). Influenzato dal gotico fiorito e dal manierismo, ebbe una svariata attività artistica: fu infatti decoratore, architetto, scultore (*Camino del Franc di Bruges*, 1529), cartografo, ingegnere, autore di cartoni per arazzi e vetrate. La sua opera d'ispirazione religiosa, è caratterizzata dall'importanza assegnata ai motivi decorativi e architettonici rinascimentali, tracciati su fondo oro: la *Leggenda dei santi Cosma e Damiano* (1523: Bruges, chiesa di Saint-Jacques), *San Luca mentre dipinge la Vergine* (1545: Bruges, MBA). L'arte di **B** ebbe in seguito a Bruges numerosi imitatori. (*jl*).

Blondel, Merry-Joseph

(Parigi 1781-1853). Fu allievo di Regnault; ebbe onori ufficiali e fu incaricato di importanti dipinti decorativi al Louvre (1819, 1822) e alla Borsa di Parigi, nonché al castello di Fontainebleau (galleria di Diane); inoltre lavorò, a Parigi, alla decorazione in stile neoclassico delle chiese di Notre-Dame-de-Lorette e di Saint-Thomas-d'Aquin e a dipinti dai soggetti medievali (Versailles). (*sr*).

Bloot, Pieter de

(Rotterdam 1602-58). Dipinse scene popolari e interni di taverne: la *Distribuzione della carne* (Rotterdam, BVB), lo *Studio di avvocato* (Amsterdam, Rijksmuseum), la *Kermesse contadina* (ivi). Sono opere vicine a quelle di Adriaen Brouwer

e Droochsloot, caratterizzate da una certa volgarità caricaturale nei volti e nelle pose. (*jv*).

blu e verde

(in cinese *qing liu*). Qualificazione conferita a uno stile di paesaggio cinese dei Tang, già praticato all'epoca delle Sei Dinastie col nome di *dan qing* (rosso e bluverde). Ricollegandosi alla scuola di paesaggio detta «del Nord», dell'VIII sec., questa maniera sembra sia stata determinata dall'uso di un pennello affilato tenuto verticalmente, il cui impiego produceva contorni netti ed esatti, delimitando zone campite con colori minerali intensi, blu azzurrite e verde malachite, stesi piatti. I tratti coperti dai colori venivano spesso ripresi a linee oro, donde l'appellativo sinonimo di «paesaggio oro e bluverde» (*jin bi shanshui*). Lo stile **b** e **v** resta inseparabile dal nome di Li Sixun, pittore professionista della corte Tang, cui si attribuisce l'invenzione di questa fattura minuziosa per descrivere paesaggi panoramici fiabeschi o immaginari, di piccolo formato ma rappresentanti grandi estensioni di terreno. Tutti i pittori a tendenza arcaicizzante che si rifanno a una tradizione di pittura ordinata, in contrapposizione alla fattura spontanea del *Li Sixun*, dovevano riprendere lo stile **b** e **v** di Li Sixun, nella scia di Zhao Boju, che lo riesumò in epoca Song e lo trasmise alle generazioni successive. (*ol*).

Blumenthal, George

(Francoforte 1858 - New York 1941). Finanziere di New York che per l'importanza delle sue donazioni, tanto in danaro quanto in oggetti d'arte, è stato tra i grandi benefattori del Metropolitan Museum, di cui fu presidente dal 1934 alla morte. Lasciò al museo soprattutto opere dei primitivi italiani (fra Angelico, Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi) e in particolare senesi (Giovanni di Paolo, Sassetta). Svolse un ruolo preponderante nella formazione dei Cloisters, sia con i doni sia col contributo finanziario. Soggiornò spesso a Parigi, che dotò di una fondazione volta ad aiutare gli artisti, cui diede il nome della moglie, Florence. Possedeva in boulevard de Montmorency una residenza che fece arredare con pezzi medievali e che conteneva inoltre un notevole complesso di opere d'arte. Le collezioni riguardavano soprattutto il medioevo e il Rinascimento (primitivi italiani, senesi e fiorentini, antichi maestri delle scuole nordiche), ma

comprendevano pure dipinti, pastelli, disegni e incisioni del XVIII sec. francese; andarono in parte disperse in aste pubbliche nel 1932 e nel 1933. (*gb*).

Blunt, Anthony Frederick

(Bornemouth (Huntingdonshire) 1907 - Londra 1981). Studiò al Marlborough College e al Trinity College di Cambridge, di cui fu *fellow* dal 1932 al 1936. Fece parte dell'Istituto Warburg dal 1937 al 1939, operandovi sotto la direzione di Fritz Saxl. Vicedirettore dell'Istituto Courtauld nel 1939, ne divenne direttore nel 1947, e nello stesso anno fu nominato professore di storia dell'arte all'università di Londra. Divenne *surveyor* ai quadri del re nel 1945 e ai quadri della regina nel 1952. Sua prima opera importante fu, nel 1940, *Artistic Theory in Italy 1460-1600* (trad. it. *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966). La sua curiosità si è estesa a personalità assai disparate, da William Blake (*The Art of William Blake*, 1959) a Picasso (*Picasso: the Formative Years*, 1962, in collaborazione con Phoebe Pool), ma i suoi lavori fondamentali riguardano Nicolas Poussin e l'arte e l'architettura in Francia e in Italia nel XVII e XVIII sec. *The Drawings of Nicolas Poussin*, in collaborazione con Walter Friedlaender, apparve dal 1939 al 1953; la monografia completa su Poussin, opera di tutta la sua vita, venne pubblicata nel 1967. La prima edizione di *Art and Architecture in France* 1500-1700 apparve nel 1953. Ha inoltre redatto il catalogo della mostra di Poussin tenutasi a Parigi al Louvre nel 1960. Ha diretto pure la pubblicazione dei cataloghi dei disegni del castello di Windsor, redigendo quelli concernenti G. B. Castiglione e Stefano della Bella, nonché *The Venitian Drawings of the XVIIth and XVIIIth centuries* (1957, in collaborazione con E. C. Murray) e *The Roman Drawings of the XVIIth and XVIIIth centuries* (1960, in collaborazione con H. L. Cooke). La sua partecipazione a numerose istituzioni artistiche e soprattutto la sua presenza alla testa dell'Istituto Courtauld hanno contribuito a fare della storia dell'arte in Inghilterra una disciplina universitaria di pieno diritto. (*jns*).

Bob Jones University

Università di confessione battista fondata a Greenville nella Carolina del Sud; possiede un museo contenente un'im-

portante collezione di quadri di tutte le scuole europee – da Francesco di Vanuccio a Gustave Doré – ma limitata a soggetti religiosi. Le collezioni vennero costituite da Bob Jones dall'inizio degli anni '50 in poi, e non cessano di arricchirsi grazie a una continua serie di acquisti e di doni. Un primo catalogo, pubblicato nel 1954, ha dovuto presto essere sostituito da un altro in tre volumi, che analizza e riproduce tutte le acquisizioni del museo, dalla fondazione al 1968.
L'interesse principale della collezione sta nella giustapposizione tra nomi celebri e maestri minori, ma spesso assai interessanti. La scuola italiana è la piú ampiamente rappresentata, con alcuni primitivi, buoni esempi rinascimentali e una vasta gamma di tele barocche (Vignali, Reni, Guercino, Strozzi, Fiasella, G. B. Carlone, Salvator Rosa, Flaminio Torri, Giacinto Brandi, Preti, Giordano, Solimena, Langetti, Burrini, Spolverini, Batoni). Per la scuola francese notiamo fra gli altri i nomi di Vouet, Bourdon, Colombel, Vignon, Blanchard. Le scuole nordiche comprendono pittori come Gérard David, Cranach, Scorel, Lambert Lombard, Heemskerck, Rubens, Honthorst, Stomer, Van Dyck, Bylert, Bronckhorst e Flinck. (*jpm*).

Bocanegra, Pedro Atanasio

(Granada 1638-89). Allievo di Alonso Cano, volgarizzò soprattutto lo stile del maestro, aggiungendovi talvolta una certa delicatezza, quasi femminea, e un senso raffinato del colore. Per la sua vivacità, preannuncia alcuni aspetti del rococò (*Vita della Vergine*, 1670 ca.: Certosa di Granada). (*aeps*).

Boccaccino, Boccaccio, *detto* il

(Cremona 1465 ca. - 1525). Cremona, fulcro di scambio tra Milano, Venezia e l'Italia centrale, fu il principale centro della sua attività, soprattutto dopo il 1506; qui egli divenne il capo di una vera e propria scuola. Si era formato nelle botteghe di Ferrara (ove è menzionato al servizio del duca Ercole I dal 1497 al 1500), città fortemente segnata dagli interventi di Ercole de' Roberti e dallo stile dolce di Costa (*Strada del Calvario:* Londra, NG). Fu in seguito attirato a Venezia (dove si trovava prima del 1505) dall'arte pastorale di Cima da Conegliano e, soprattutto, dal luminismo di Giorgione (*Sacra conversazione*: Venezia, Accademia; *Circoncisione*: Cremona, Duomo). Fu pure sensibile all'influsso del

Bramantino e ai problemi prospettici (*Annunciazione*: ivi), e certamente studiò incisioni nordiche. Il *San Giovanni* e il *San Matteo*, unici resti di un polittico scomparso (Firenze, Pitti, donazione Contini Bonacossi), ne attestano l'interesse per Dürer. L'importante complesso di affreschi della navata del duomo di Cremona (1515-19) rivela, se non una forte originalità, quanto meno quel linguaggio ampio, animato, pittoresco e raffinato, che gli conferí un reale ascendente sugli artisti lombardi. (*cmg*).

Boccaccino, Camillo

(Cremona 1501 ca. - 1546). Figlio di Boccaccio Boccaccino. La sua arte rappresenta, nella fase matura, la forma piú acuta e singolare del manierismo emiliano a Cremona. Uno dei suoi primi capolavori, la *Madonna e santi* (1527: Praga, NG, proveniente da Santa Maria del Cistello a Cremona), per la composizione e il calore del suo cromatismo si colloca tra Tiziano e Dosso. Le ante d'organo (1530) della Madonna di Campagna a Piacenza (*Annunciazione*: in luogo; *David* e *Isaia*: Piacenza, MC) attestano, malgrado il persistente influsso di Tiziano, un primo accostamento al Pordenone; tendenza che si precisa nella *Vergine in gloria e santi* (1532: Milano, Brera). Gli affreschi della chiesa di San Sigismondo a Cremona (1535-39) ne costituiscono l'opera maggiore; i prestiti dal Pordenone e da Giulio Romano si affinano, come spiritualizzati dal ricordo del Parmigianino. Colori smaltati e cangianti e una fantasia ardente fanno quasi presagire Tibaldi. L'influsso di quest'opera su Bernardino Campi è innegabile. (*mr*).

Boccati (Boccaccio, Boccatis), Giovanni

(notizie dal 1445 al 1480). Nato a Camerino, in un momento particolarmente turbolento per il piccolo centro marchigiano a causa delle lotte interne della famiglia Da Varano, signora della città, passò forse ancor giovane a Perugia dove nel 1445 chiede la cittadinanza. Del 1447 è la *Madonna del Pergolato* eseguita per l'oratorio della confraternita di San Domenico (oggi nella pinacoteca della città, in parte ridipinta nel 1519 da Giannicola di Paolo). Nel 1448 è documentato a Padova, nel 1454 è a Spoleto, intorno al 1460 dipinge nel Palazzo ducale di Urbino una sala ad affresco con gli *Uomini illustri* (da poco riscoperta ma in cattivo stato). Dopo il

1460 torna a Camerino, almeno saltuariamente: il suo nome vi compare infatti in numerosi documenti tra il 1462 e il '70 e per il contado di Macerata dipinge nel 1466 il *Trittico del Seppio* (chiesa di Santa Maria) e nel 1468 il grande *Polittico di Belforte* (Sant'Eustachio). Del 1473 è la Pala di Orvieto (*Madonna e quattro Santi*) ora a Budapest, del '79 una *Pietà* per Perugia (GNU), nel 1480 sono documentate due opere ora perdute. Il **B** è il pittore piú singolare e piú rappresentativo di quel composito mondo culturale quale fu quello umbro-marchigiano intorno alla metà del secolo, erede della tradizione «espressionistica» trecentesca e culla di una delle piú squisite e raffinate interpretazioni del gotico fiorito quale fu appunto quella di Gentile da Fabriano. Su questo sostrato giungono le prime infiltrazioni del nuovo linguaggio rinascimentale con l'attività di Domenico Veneziano in Umbria nel 1438 e dopo il 1450, con l'arrivo del Polittico dei domenicani dell'Angelico a Perugia e i primi riflessi della rinascenza padovana verso cui sembravano particolarmente attratti i marchigiani, come **B** o Gerolamo di Giovanni, a torto talvolta considerato figlio del **B**. Un po' monocorde nella grazia dei suoi angeli, nei gesti dei suoi personaggi (e questo si avverte soprattutto nelle opere tarde dove si sono ormai inaridite le fresche invenzioni della *Madonna dell'Orchestra*, ora a Perugia (GNU), o della *Madonna* di Ajaccio, Museo Fesch), le cose piú gradevoli del **B** sono i suoi paesaggi luminosi, tra fantasia e realtà, ribaltati in primo piano in un'improbabile prospettiva o minutamente descritti fino all'estremo orizzonte (predella della *Pala dei Disciplinati* e la *Madonna e angeli* della coll. Berenson a Firenze; Calvari di Esztergom e della Ca' d'Oro a Venezia) e l'interpretazione favolistica del mondo classico, presente nella sua opera con gracili architetture e fragili, finti bassorilievi. (*mb*).

Bocchi, Faustino

(Brescia 1659-1742). Allievo del battaglista, di ascendenza fiamminga, Angelo Everardi, fu ricercato ma mediocre autore di quadri di genere satirici e grotteschi, popolati di pigmei (*Combattimento di Pigmei*: Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo). Trattò anche il paesaggio, la natura morta e le cacce, ma con minore *verve* che nei soggetti grotteschi. (*sde*).

Bocchi, Francesco

(Firenze 1548 - 1613-18). Letterato e retore, visse a Firenze svolgendo la professione di precettore e componendo numerosi scritti di circostanza: encomi, dediche funebri, trattatelli, ecc. Nel campo specifico dell'arte **B** è autore di due opere che fissano la nascita in senso moderno di due generi letterari destinati ad avere poi largo seguito: la monografia e la guida d'arte. Il primo genere è rappresentato da *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello…* (Firenze 1584), che costituisce, anche se con limiti, il primo tentativo di analisi critica di un'opera d'arte, esercitato utilizzando i «caratteri» dell'oratoria aristotelica. L'opera nel complesso si profila come un esercizio retorico volto ad esaltare, piú che a dimostrare, le qualità formali della nota scultura. Al secondo genere va invece ascritta *Le bellezze della città di Fiorenza*, la prima guida moderna esplicitamente storico-artistica pubblicata a Firenze nel 1591 dalla quale prenderà le mosse la successiva letteratura del genere. Preceduta dal *Memoriale* dell'Albertini (1510), essa si differenzia da questo per maggior consistenza e attendibilità, ma anche dalla piú remota letteratura periegetica concepita ad esclusivo uso del devoto pellegrino. La guida del **B** invece, seguendo un itinerario topografico, segnala l'opera d'arte religiosa e civile e su di essa esprime un giudizio critico d'indole formale, giudizio che, e in ciò risiede il valore storico della guida, riflette quello contemporaneo dei letterati e conoscitori d'arte, soprattutto del Vasari e di R. Borghini, punti di riferimento privilegiati dal **B** per la composizione del suo scritto. (*mo*).

Boccioni, Umberto

(Reggio Calabria 1882 - Sorte (Verona) 1916). Trascorsi gli anni dell'infanzia tra Forlí, Genova e Padova, termina i suoi studi a Catania e inizia ad accostarsi al mondo della letteratura. Nel 1899 si trasferisce a Roma; qui scopre la sua passione per la pittura e incontra Gino Severini, con cui divide il suo grande interesse per l'arte figurativa. Insieme frequentano lo studio di Giacomo Balla, che insegna ai due giovani i primi principî della tecnica divisionista e a segmentare il colore in piccole pennellate sovrapposte. Allo stesso tempo li esorta, sulla base delle proprie esperienze pittori-

che, ad approfondire un metodo compositivo fondato sull'analogia con la tecnica fotografica dello scorcio. Sarà Balla ad avviare **B** verso quel complementarismo coloristico che si andrà tingendo di valenze sempre piú drammatiche e violente; sarà Balla a trasmettergli l'amore per il paesaggio e per la natura, vere costanti di tutta la sua produzione pittorica.

Dopo i primi anni di attività legati all'insegnamento del maestro, durante i quali **B** realizza una serie di oli, schizzi, pastelli, bozzetti a tempera, cartelloni pubblicitari, nella primavera del 1906, stanco della vita provinciale che conduce, parte per Parigi. L'impatto con la metropoli francese è straordinario; il giovane artista rimane affascinato e colpito dalla modernità della capitale. Anche a questo è da attribuire la resa piú vivace della sua tavolozza in un'immagine la cui struttura spaziale inizia a complicarsi. Nell'estate dello stesso anno, alla fine di agosto, parte per la Russia, insieme a una famiglia incontrata a Parigi. Si conoscono poche opere di questo particolare momento e manca qualsiasi documentazione che chiarisca i suoi interessi e contatti sia con il mondo artistico francese sia con quello russo. Nel dicembre del 1906 torna in Italia e si stabilisce a Padova, dove abitano la madre e la sorella, ma presto sente che la vita di questa piccola città di provincia lo soffoca; le sue ansie sono annotate in un diario che costituisce un eccezionale strumento di studio. Attraverso queste pagine **B** s'interroga ormai sul senso della sua pittura ed esprime il desiderio di cercare forme nuove abbandonando modi e soggetti del passato. Alla sua ansia di ricerca corrisponde la necessità di staccarsi dall'insegnamento di Balla e da quel verismo divisionista di cui non coglie piú la novità. **B** sente che lo studio dal vero si allontana dalla ricerca di una visione pittorica in linea con i ritmi della civiltà moderna e cerca nuove soluzioni, esasperando quelle luministiche dei primi anni. I mesi tra l'aprile e l'agosto del 1907 vengono trascorsi a Venezia, città nella quale si applica a sperimentare la nuova tecnica dell'acquaforte. Dopo quest'esperienza decide finalmente di trasferirsi a Milano e nell'ottobre si reca per una settimana a Parigi dove visita la mostra dei divisionisti italiani.

I primi mesi trascorsi a Milano, come appare dalle stesse pagine del diario, si rivelano subito molto difficili e angosciosi: «Non so se trasformare in una visione pittorica quella let-

teraria o filosofica. Ieri mi è venuto il dubbio se ho perso o no l'amore per il colore visto che ricado sempre a disegnare trascurando i pennelli (27 settembre 1907)». L'artista ora si avvicina alla pittura di Previati nel tentativo di trovare soluzioni diverse rispetto al divisionismo insegnatogli da Balla; in questa fase di intesa e sofferta ricerca ripercorre anche la strada del simbolismo e dell'espressionismo nel tentativo di creare approcci formali nuovi, a tratti accentuando il linearismo e a tratti caricando il soggetto di un pesante colorismo. Questo suo oscillare tra i poli del neoimpressionismo e dell'espressionismo giustifica la produzione cosí discontinua e varia degli anni tra il 1907 e il 1909 (*Ritratto dello scultore*, 1907: Milano, Italia Assicurazioni; *Lutto*, 1909: coll. priv.; *Maestra di scena*, 1909-10: coll. priv.).
L'incontro con Filippo Tommaso Marinetti, avvenuto tra la fine del 1909 e l'inizio del 1910 porterà **B** ad accentuare sempre piú il suo divario con il passato e ad allargare le sue ricerche sempre piú liberandosi dagli schemi tradizionali ancora fortemente presenti, fino a questa data, nella sua opera. Nasce cosí il movimento pittorico futurista, il cui primo manifesto esce nel febbraio del 1910 e porta la firma di **B**, Carrà, Russolo, Severini e Balla. A questa violenta dichiarazione contro il vecchiume che si annida nell'arte italiana segue un proclama, nell'aprile dello stesso anno, che illustra l'idea pittorica dei futuristi: far vivere nei dipinti la sensazione dinamica dell'epoca moderna e coinvolgere lo spettatore, trascinandolo nel centro del quadro. La maturazione espressiva avviene, tuttavia, piú gradualmente della fluida animosità verbale che contraddistingue l'iniziale attività del gruppo futurista. La prima esposizione personale a Ca' Pesaro, Venezia, nell'estate del 1910, dimostra quanto **B** sia ancora fortemente legato alle forme del passato e come non abbia ancora maturato una solida visione pittorica. Nella primavera del 1911 espone a Milano alla Mostra d'arte libera presso gli ex padiglioni Ricordi insieme al gruppo futurista, accusato violentemente da Soffici in questa occasione di non aver saputo esprimere un'idea di modernità. Questo episodio, che porterà ad un vero e proprio litigio con i letterati fiorentini, si risolverà presto in una solida unione che durerà fino al 1914 e che trasformerà la rivista «Lacerba», diretta da Soffici e Papini, in un organo propagandistico futurista. Grazie anche alla conoscenza della sintassi cubista,

alla quale **B** si accosta attraverso articoli di riviste come «La Voce» e durante un viaggio in Francia nell'autunno del 1911, l'artista si libera delle influenze che sembrano determinare la sua produzione precedente. La frantumazione del colore ora si coniuga ad una piú approfondita percezione dello spazio; dalla vorticosa visione di *La città sale* (New York, MOMA), realizzata nel 1910, carica di puro colorismo e di valenze ancora simboliste, **B** perviene a una meditazione piú formale, ma sempre timbrica nella seconda versione degli *Stati d'animo* (ivi), dove le sensazioni vengono espresse attraverso linee e segni. A partire da queste opere **B** applica le sue teorie sulla simultaneità e sul dinamismo, già espresse nel Manifesto tecnico della pittura futurista, lanciato nell'aprile del 1910 insieme agli altri compagni futuristi. Negando il concetto di una continuità spazio-temporale, l'artista tenta di creare una «sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede… che si agita e che vive al di là degli spessori… che abbiamo a destra e a sinistra di noi». Una rappresentazione visiva della «sensazione dell'interno e dell'esterno, di spazio e movimento in tutte le direzioni». Nei dipinti del 1911 – *La strada entra nella casa* (Hannover, KM) e *Visioni simultanee* (Wuppertal, Von der Heydt Museum) – **B** spezza la visione tradizionale, proiettando lo spazio della coscienza in quello della realtà e rappresentando questa commistione di elementi in un'unica roteante immagine, dove le velocissime traiettorie dinamiche si intersecano a seconda dei contrasti di forza interni al soggetto stesso: «Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro. Queste linee-forza devono avviluppare e trascinare lo spettatore, che sarà in qualche modo obbligato a lottare anch'egli coi personaggi dei quadri». È appunto tra il 1911 e il 1912 che **B** sviluppa le sue teorie sull'energia prodotta dall'oggetto in movimento, le sue traiettorie di moto nello spazio, quelle «linee-forza» di cui si parla nei manifesti.

Nel 1912 il gruppo futurista, grazie alla vitalità organizzatrice di Marinetti, che vuole diffondere il movimento a livello internazionale, espone nelle principali capitali europee, da Parigi a Londra, da Bruxelles a Berlino e **B** accompagna le opere nelle principali tappe. A partire dallo stesso anno,

l'artista comincia a mostrare un serio interesse verso la scultura e nell'aprile esce il suo manifesto, dove esprime un profondo disprezzo per la forma scultorea tradizionale: «La scultura deve far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può piú dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circondi il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette... Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso». Nascono cosí i primi gruppi plastici realizzati con materiali diversi; nel gesso – struttura portante dell'immagine – **B** inserisce frammenti di realtà: crini, vetro, legno. *Forme uniche della continuità nello spazio* (San Paolo, MAC) è il risultato di una lunga sintesi sulla forma in movimento e del suo rapporto con l'ambiente. La figura si incunea nell'atmosfera sviluppando una propria energia interiore e, frammentandosi nella sua azione, forma un complesso unitario con lo spazio che la avvolge. Negli stessi anni, contemporaneamente agli studi sul dinamismo plastico, **B** applica anche alla pittura queste sue riflessioni, come appare dal forte andamento volumetrico delle figure in *Materia* (Milano, coll. Mattioli), *Volumi orizzontali* (Monaco, SGS), *Antigrazioso* (coll. priv.) o ancora in *Elasticità* (Milano, Brera, coll. Jucker).

Nella serie dei dinamismi – *Dinamismo di un foot-baller* (New York, MOMA), *Dinamismo di un corpo umano* (Milano, Civico museo d'arte contemporanea, Palazzo reale), *Dinamismo di un ciclista* (Milano, coll. Mattioli) – appartenenti al 1913 e realizzati con colori sempre piú brillanti e violenti, **B** tenta una ulteriore fusione tra i corpi e l'atmosfera nella quale sono immersi.

A questo momento di grande attività anche espositiva (Roma, Firenze, Rotterdam) segue una fase piú riflessiva, come appare dai numerosi articoli e dalle «parole in libertà» usciti su «Lacerba», che culmina con la pubblicazione del volume *Pittura scultura futuriste* (1914), sintesi teorica di anni di lavoro. In esso viene analizzato il rapporto tra la pittura futurista e quella cubista e sottolineata la volontà di superare

la visione statica dei francesi, attraverso il dinamismo e la simultaneità. A quest'epoca risale anche la redazione di un manifesto sull'architettura rimasto inedito fino a pochi anni fa (Birolli, 1972). Dopo la pubblicazione del suo libro, **B** attraversa una fase di intensa crisi che corrisponde ad una piú ampia messa in discussione del futurismo stesso e ad un'attiva partecipazione alle dimostrazioni antiaustriache in favore dell'entrata in guerra dell'Italia.
Dal 1914 la ricerca di **B** si rivolge a un rinnovato interesse per l'aspetto luministico della realtà, come nelle *Due amiche* (Roma, Assitalia), dove torna a un'analisi tecnica di marca postimpressionista, e ad una rimeditazione formale che si avvicina alla pittura di Cézanne (*Ritratto del maestro Ferruccio Busoni*, 1916: Roma, GNAM). Dopo l'esperienza del 1915 nel Battaglione volontari ciclisti, si arruola l'anno seguente nell'esercito e nell'agosto del 1916 muore in seguito a una caduta da cavallo. (*eco*).

Bocion, François-Louis

(Losanna 1828-90). Elaborò una copiosa opera ispirata dal lago Lemano, di cui trattò gli aspetti in quadri e schizzi notevoli per la delicata luminosità (la *Barca verde*: Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart). (*cg*).

Bock il Vecchio, Hans

(Zaubern 1550 ca. - Basilea 1624 ca.). Cominciò, sembra, i suoi studi artistici a Strasburgo dove si sarebbe familiarizzato con la scuola fiamminga; sarebbe in seguito entrato come aiuto nella bottega di Hans Hug Kluber. Membro della corporazione dei pittori nel 1572, si stabilí a Basilea l'anno seguente. Dipinse ritratti (*Eva Truchness von Rheinfelden*, 1577: Basilea, KM; *Theodor Zwinger*, 1581: ivi), che proseguono la tradizione di Holbein, del quale aveva copiato alcune opere per conto del Consiglio della città di Basilea. (*acs*).

Böcklin, Arnold

(Basilea 1827 - Fiesole 1901). Dal 1845 al 1847 fu allievo a Düsseldorf di JohannWilhelm Schirmer, il cui influsso caratterizza i paesaggi idealizzati giovanili di **B**. Dopo brevi soggiorni nel 1847 a Bruxelles, Anversa, Zurigo e Ginevra (con Calame) e nel 1848 a Parigi, trascorse due anni a Basilea; nel 1850 venne a Roma, dove, per influsso di Dreber,

l'impianto delle sue composizioni si fece piú rigoroso e la tavolozza si schiarí. Nell'anno che seguí al suo ritorno a Roma (1857) decorò con paesaggi la casa dell'autore drammatico Wedekind a Hannover. Nel 1859 dipinse *Pan tra i giunchi* (Monaco, NP), dove per la prima volta si rivela la sua visione mitica della natura. Per due anni insegnò a Weimar, poi fu di nuovo a Roma dal 1862 al 1866; visitò Napoli e Pompei e nel 1864 e 1865 dipinse le due versioni della *Villa in riva al mare* (ambedue alla Schackgalerie di Monaco). Gli affreschi della scala del Kunstmuseum di Basilea (1868-70) costituiscono l'opera fondamentale del suo soggiorno in tale città, tra il 1866 e 1871. Stabilitosi a Monaco dal 1871 al 1874, eseguí quadri celebri: *Tritone e Nereide* (1873-74: Monaco, Schackgalerie; e 1875: Berlino Est, NG), il *Gioco delle onde* (1883: Monaco, NP), *Odisseo e Calipso* (1883: Basilea, KM), l'*Idillio del mare* (1887: Vienna, KM). Intorno a lui si costituí a Firenze, dal 1875 al 1885, una cerchia artistica di cui facevano parte lo scultore Hildebrand e il pittore Marées. Nel 1880 **B** realizzò la prima delle cinque versioni dell'*Isola dei morti* (a Lipsia e Basilea). Assai criticato in principio, da allora riscosse crescente successo; ciò spiega le frequenti nuove versioni di opere precedenti, che gli vennero ordinate alla fine della sua carriera. Dal 1885 al 1892 risiedette a Hottingen presso Zurigo, poi a Fiesole fino alla morte. Una delle sue ultime opere è la *Caccia di Diana* (1896: Parigi, MO). Alla fine del secolo era considerato il piú eminente pittore tedesco; ma l'infatuazione per l'impressionismo ne minò presto la fama. Le sue opere migliori colpiscono per la resa suggestiva della natura, per l'invenzione di figure fantastiche, di solito monumentali, per una composizione semplice dal colore potente. È vero che, negli ultimi anni, spesso s'ispirò a idee filosofiche; ma l'idea letteraria rimase sempre soggetta alla composizione formale. È particolarmente ben rappresentato a Basilea. (*hbs*).

Bocksberger il Govane, Hans (Johann Melchior)

(Salisburgo, prima del 1540 - Ratisbona 1589). Poco rimane della sua opera. Stabilitosi a Ratisbona, di cui decorò il municipio e la casa detta «di Golia» (schizzi al museo cittadino), fu allievo del padre, Hans Bocksberger il Vecchio, autore di affreschi nella cappella del castello di Neuburg, nella residenza di Landshut, nel castello di Freisaal a Salisbur-

go. Fu anche attivo ad Augsburg, Monaco (lavori nella Residenza, 1542-55), Passau, Ingolstadt. Citato da Joachim von Sandrart, era molto apprezzato come pittore di animali, di cacce e di battaglie. Suoi disegni sono conservati a Colonia, Monaco, Berlino e al Louvre di Parigi (79 disegni per le incisioni su legno di Jost Amman). Ebbe come allievo Christoph Schwarz. (*acs*).

Bode, Wilhelm von

(Calvoerde (Brunswick) 1845 - Berlino 1929). Dopo aver seguito a Berlino e a Vienna corsi di storia dell'arte, sostenne la tesi su Frans Hals e la sua scuola nel 1870 a Lipsia. Durante il suo primo viaggio in Italia, nel 1871, collaborò al *Cicerone* di Burckhardt. L'anno successivo ottenne un posto di assistente al dipartimento di scultura di Berlino, di cui nel 1883 divenne direttore. Nel 1903 venne nominato direttore della Gemälde Galerie; nel 1905, direttore generale dei musei di Berlino. Andò ufficialmente in pensione nel 1920, ma continuò a svolgere le sue funzioni ad interim.
Sin dalla sua nomina a Berlino, **B** si occupò attivamente della politica di acquisti del museo; l'acquisizione, nel 1874, della coll. Suermondt fu già in parte dovuta alla sua iniziativa. Un soggiorno in Inghilterra nel 1879 gli offrí l'occasione di esaminare 40 coll. priv. al fine di scoprirvi oggetti da acquistare. I suoi numerosi viaggi, che lo condussero fino in America (1893), lo mantennero costantemente al corrente delle opere in vendita o conservate in coll. priv. Al di fuori dei canali amministrativi, creò mezzi nuovi per i suoi acquisti, sotto forma di dotazioni, fondando nel 1896 il Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. I capolavori di Rembrandt, di Rubens, di Dürer, di pittori fiamminghi, e le notevoli raccolte (coll. Clinton Hope) oggi conservate a Berlino rivelano che **B** non era soltanto attento alla qualità, ma intendeva pure presentare una scelta la piú enciclopedica possibile di tutte le scuole pittoriche. Parallelamente, **B** venne incaricato di ricostituire le collezioni dei museo di Strasburgo, distrutte nel 1870, compito che assolse con la stessa competenza.
Le raccolte di Berlino resero presto necessaria la costruzione di nuovi edifici. Su iniziativa di **B**, vennero creati uno dopo l'altro il Kaiser-Friedrich-Museum, che ospitava le opere del Rinascimento e dell'epoca barocca, l'ala dal Deutsches

Museum al Pergamonmuseum e infine il Museo del Vicino Oriente a Berlino-Dahlem. Nel 1904 **B** realizzava il Kaiser-Friedrich-Museum; la sintesi armoniosa tra pittura, scultura, arredo e architettura ne fece un modello del genere. Il Deutsches Museum, sul quale **B** concentrò da allora l'attenzione (acquisto di polittici: Maestro di Hohenfurth, Multscher, Witz) vide la luce solo nel 1930. Conoscitore di genio, esperto consultato da tutto il mondo, temuto, **B** aveva una memoria prodigiosa delle forme e si pronunciava istantaneamente.
Legati alla sua attività, che venne talvolta chiamato a difendere, i suoi lavori comportano oltre 500 articoli e abbracciano i settori píú vari. Molti vennero pubblicati a partire dal 1880 nello «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», di cui fu uno dei fondatori. Costantemente aggiornati, i risultati delle sue prime ricerche sono stati raccolti nelle seguenti grandi opere: *Rembrandt Werk* (8 voll., 1897-1905); *Rembrandt und seine Zeitgenossen* (Leipzig 1906); *Frans Hals* (Berlin 1914); *Die Meister der holländischen und flämischen Malerei* (1917); *Elsheimer* (München 1920), *Botticelli* (Berlin 1921 e 1926); *Brouwer* (Berlin 1928). Nel campo dell'arte moderna s'interessò soprattutto a Liebermann, Ludwig von Hofmann, Klimsch e Thorak. Nel 1908 divenne uno dei fondatori del Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, cui si debbono importanti pubblicazioni di storia dell'arte. La sua autobiografia, *Mein Leben* (1930), costituisce una pagina di storia delle collezioni berlinesi e offre indicazioni preziose sull'evoluzione della museografia. (*hm*).

bodegon

In Spagna, si attribuisce attualmente al termine *bodegon* un senso generale non lontano da quello conferito a *natura morta* in italiano, *still life* in inglese e *vanitas* negli antichi Paesi Bassi. In origine esso designava unicamente i quadri rappresentanti la cucina o le vettovaglie: selvaggina morta, pesci, dolci, accompagnati da vasellame e talvolta da personaggi come venditori e cucinieri. Le tele ove figuravano vasi di fiori e compostiere formavano allora un genere a parte; oggi rientrano nella medesima denominazione.
Il **b**, nato alla fine del XVI sec. sull'esempio italiano, ebbe sviluppo eccezionale nel XVII sec. Tra gli artisti che per pri-

mi vi si dedicarono si cita Juan Labrador, originario dell'Estremadura. A questo pittore, che era in rapporto con Moralés, si attribuiscono opere assai belle, che però, con ogni evidenza, sono dovute a mani diverse. A questo stesso gruppo appartiene il toledano Blas de Prado, spesso confuso con un certo Blas de Ledesma, che firma quadri a Granada e passa per aver dato al **b** la sua forma caratteristica. Dal XVII sec. una diversa sensibilità, umile e grave, profonda e intrisa di sentimento religioso, che conferisce ai motivi un valore trascendente, contrappone la natura morta spagnola alla sensualità opulenta e spettacolare delle nature morte fiamminghe, olandesi o italiane. Sánchez Cotán sviluppa, sin dal 1602, le formule di un **b** piú tipicamente spagnolo: in un'apertura squadrata, con ogni probabilità una finestra, si trovano pochi oggetti, frutta e verdura, disposti con assoluto rigore geometrico e illuminati da una luce violenta, ove le ombre intense conferiscono loro un rilievo quasi irreale. È questo lo schema impiegato da tutti gli specialisti del periodo: Juan van der Hamen, Felipe Ramirez, che copia letteralmente le composizioni di Cotán con una sfumatura barocca (*Bodegon*, 1628: Madrid, Prado), Juan Bautista Espinosa e persino Zurbarán, i cui **b** (1633: Pasadena, Norton Simon Found.) traducono fedelmente gli aspetti della vita quotidiana, nella maniera intensa e compenetrata di Cotán. Simultaneamente si sviluppa, in direzione parallela, il **b** con personaggi umani, rispettando sempre la poetica del chiaroscuro naturalista. Le tele del toledano Loarte, sorprendentemente vicine a quelle del fiorentino Empoli, attestano una tecnica piuttosto grezza, ma un evidente rigore compositivo. Francisco Barrera e Juan Esteban, ambedue andalusi, si esprimono in modo analogo, con una fattura un po' grossolana. Lo stesso Velázquez dipinse agli inizi, nello stile ancora manierista di Aertsen o Beuckelaer, soggetti religiosi (*Pellegrini di Emmaus*: Blessington, coll. Beit; *Cristo presso Marta e Maria*: Londra, NG) che di fatto sono veri e propri **b** per il pungente realismo dei personaggi. Nella seconda metà del XVII sec., per influsso dei fiamminghi e degli italiani, questo stile evolve verso una maggiore mobilità e un certo barocchismo. I delicati dipinti di fiori di Pedro de Camprobin, nato ad Almagro e stabilitosi a Siviglia, restano fedeli alla simmetria di Cotán e alla poesia del suo colore; mentre il valenciano Tomas de Hiepes imposta le sue tele con un rigore

geometrico già arcaico. Per converso maestri come Pereda (*Vanitas*: Vienna, KM), Mateo Cerezo (*Pesci*: Città di Messico), Francisco Palacios o Andrés Deleito dànno prova di tecnica brillante e dispongono gli oggetti in apparente disordine, assai diverso dalla rigorosa impaginazione precedente. Pittori di fiori come Arellano, Bartolomé Perez o Gabriel de la Corte combinano gli apporti fiamminghi di Bruegel con quelli dei napoletani e dell'italiano Mario Nuzzi in una vasta sintesi, assai decorativa. Alla fine del secolo il gruppo andaluso, meno noto e probabilmente influenzato dai fiamminghi, si dedica anche al *trompe-l'œil* di oggetti sospesi o fissati a un pannello. Si possono citare le opere attribuite a Murillo (Madrid, coll. priv.), o quelle firmate da Correa (New York, Hispanic Society). (*aeps*).

Bodinier, Guillaume

(Angers 1795-1872). Esordí a Parigi nello studio di Guérin; partí per l'Italia nel 1822 e vi rimase venticinque anni. Dipinse con impasto liscio e brillante e gusto romantico scene di genere tratte dalla vita popolare, che mettono in risalto l'elemento pittoresco dei costumi italiani (*Contratto di nozze*, 1831: Parigi, Louvre), e paesaggi dal vero apparentati agli studi di Corot, presso il quale lavorò. È rappresentato da numerose opere al Museo di belle arti di Angers. (*ht*).

Body Art

Si sviluppa negli anni '70 nell'ambito dell'arte comportamentale, utilizzando il corpo umano come oggetto di analisi e di espressione. Ciò avviene attraverso interventi su materiale fotografico, travestimenti, sperimentazioni mimiche e gestuali nonché azioni violente e masochiste molto spettacolari. Tra gli artisti: Urs Lüthi, famoso per il suo travestitismo, Gina Pane che arriva a ferirsi davanti gli spettatori, Hermann Nitsch che uccide e smembra animali coinvolgendo nelle azioni il pubblico; ed ancora: Gilbert & George, Vito Acconci, Ben Vautier, Arnulf Rainer, Klaus Rinke, Ketty La Rocca. (*ddd*).

Boeckel, Pieter van

(Anversa ? - Parigi 1673). Generalmente conosciuto e citato col nome di Boucle (o Bouc, o Bouck), fu inizialmente allievo di Snyders, specializzandosi in nature morte e anima-

li. Come molti fiamminghi, tra i quali Nicasius Bernaerts, anch'egli uscito dalla bottega di Snyders, si recò a lavorare a Parigi, ove la colonia fiamminga di Saint-Germain-des-Près era assai attiva; la sua presenza è attestata almeno dal 1629. Legato a Baugin, potrebbe persino aver collaborato alle sue nature morte, dipingendovi gatti o pesci. Le sue opere, spesso firmate P. V. B., per tale ragione sono state in genere attribuite ad altri artisti, come Pieter van den Bos. Cosí, possono trovarsi opere di **B** a Parigi al Louvre (*Carne macellata*, *Frutta e legumi*, 1651), col nome di Joris van Son, o al museo dell'Università di Notre-Dame nell'Indiana (Usa), con quello di Pieter Boel.
Se ne possono citare altri esempi: ad Atlanta, Toledo (Ohio), Bordeaux, Dôle, Nantes (due dipinti rappresentanti galline, 1662, attribuito a **B**), Digione (*Cani che si disputano la carne*, 1664). Di un realismo insieme raffinato e solido, **B** la cui importanza resta ancora misconosciuta, appare uno dei piú attivi rappresentanti della natura morta fiamminga nella pittura parigina del XVII sec., ed attesta l'accoglienza favorevole che in quell'epoca Parigi riservava a tutti i suggerimenti nordici. (*jf*).

Boeckhorst, Jan, *detto* Jan Lange

(Münster 1605 - Anversa 1668). Allievo di Jordaens e libero maestro ad Anversa nel 1633-1634. Risiedette in Italia, prima nel 1636-37 partecipando alla decorazione della Torre de la Parada per il re di Spagna, poi di nuovo nel 1639. Dal 1651 al 1665 lavorò ad Anversa per la stamperia Plantin. Poco si sa di lui, e se ne conoscono soltanto poche opere firmate o autenticate: la *Conversione di sant'Uberto* (1666: Gand, chiesa di Saint-Michel), e i due dipinti di *Mercurio innamorato di Erse* (Vienna, KM), attestanti influssi di Rubens e Van Dyck. (*il*).

Boeckl, Herbert

(Klagenfurt 1894 - Vienna 1966). Una prima serie di quadri di quest'autodidatta manifesta un espressionismo dinamico dal colore vigoroso. Nel 1921-22 **B** soggiornò a Berlino, dove dipinse in particolare *Cortili sul retro berlinesi* (1922: Vienna, ÖG) e l'*Autoritratto parigino* (1923: ivi). Subí allora l'influsso di Cézanne; il culmine di questa fase è dato dai due quadri *Cava presso Sainte-Marguerite* (1938: ivi) e lo *Staatzer*

Kogel (1940: ivi). La *Natura morta con tubo di stufa* (1925) annuncia una fase cui si debbono tele delicate, dal tocco relativamente leggero e di grande armonia. Il grande *Altare della Vergine* (1934-45, dal 1965 nella cappella commemorativa di Mogersdorf, Burgenland) è la piú importante opera religiosa dell'artista. Dopo la seconda guerra mondiale **B** s'interessò di cubismo e astrattismo. La serie dei *Domenicani* (1948: in parte a Vienna, ÖG) illustra il procedimento cubista di progressiva semplificazione e scomposizione delle forme. Invece il *Trittico di Copertino* (1957-58: Vienna, Stadthalle) e il *Vecchio mulino* (1960, coll. priv.) sono essenzialmente composizioni liriche i cui toni dolci ritagliano la superficie. L'arazzo intitolato *Il mondo e l'uomo* (1957-58: Vienna, Stadthalle) e gli *Affreschi di Seckau* (1952-60: abbazia benedettina di Seckau in Stiria) esprimono un simbolismo che si rifà agli affreschi romanici della Catalogna. Infine, il vigoroso realismo costruttivo di **B** esplode di nuovo in dipinti come *Veduta di Madrid* (1952: Vienna,ÖG). (*jmu*).

Boel (Boule), Pieter

(Anversa 1622 - Parigi 1674). Fu allievo forse di Snyders e molto probabilmente di Fyt, di cui assimilò lo stile al punto che spesso lo si confonde con questi due artisti. Compí il viaggio a Roma e si fermò a Genova presso lo zio, il pittore mercante Cornelis de Wael. Segnalato di nuove ad Anversa nel 1650, data in cui si sposò e divenne libero maestro, si stabilí nel 1668 a Parigi, operando ai Gobelins sotto la direzione di Le Brun nello stesso periodo di Van der Meulen, cui si legò, Nicasius Bernaerts e Baudewyns; divenne poi pittore ordinario del re. Riprese piú volte un tema favorito di Fyt, quello della selvaggina all'aperto sorvegliata dai cani. Fu pure autore di dipinti piú personali: *Vanità* (1663: Lilla, MBA); altra versione in collaborazione con Jordaens: Bruxelles, MRBA). Le sue sontuose bordure (frutta, uccelli e tessuti ammucchiati su balaustre nel parco), per gli arazzi dei *Mesi* o delle *Dimore del re* tessuti in base a Le Brun, preannunciano direttamente i *Trofei* di Desportes e di J.-B. Oudry. **B**, pur ricercando piú di Fyt la precisione e il vigore dei contrasti, sfrutta talvolta una tavolozza piú ridente, e deve al suo soggiorno in Italia un tocco piú ampio, che rivela evidenti affinità col genovese Castiglione.
I suoi studi di animali (oltre duecento a Parigi al Louvre) ri-

velano un disegnatore eccellente. Gli vanno restituiti un certo numero di studi del medesimo genere, dipinti su fondo rosa, dispersi nei musei francesi di provincia e a torto attribuiti a Desportes (depositi del Louvre del 1892). (*jf*).

Boemia

La storia della pittura medievale nei paesi cèchi (la **B** nella Cecoslovacchia occidentale, la Moravia e una parte della Slesia) è indipendente dalla scarsa attività artistica dei loro abitanti, attratti piuttosto, per la loro situazione geografica, dal centro Europa. Il cristianesimo, che costituí una linea di demarcazione nella vita culturale delle tribú cèche private di ogni loro antico retaggio, venne introdotto dall'impero franco (fine dell'VIII sec.) e da Bisanzio (santi Cirillo e Metodio). Dopo la caduta della Grande Moravia (863) e la nascita dello stato ungherese (896), di cui la Slovacchia venne a far parte, i paesi cèchi furono separati da Bisanzio e incorporati nell'Europa occidentale. Il centro di gravità dello stato si trasferí in **B**, e Praga ne divenne la capitale politica e intellettuale. Il costante contatto con culture piú evolute e l'emulazione che esse suscitarono caratterizzarono la pittura medievale, la cui produzione raggiunse in epoca romanica un livello elevato. Soltanto nella seconda metà del XIV sec., però, si costituí una scuola di raggio europeo.

Origni Le piú antiche opere della produzione pittorica sono costituite da miniature. La *Leggenda di san Venceslao* di Gumpold (prima del 1066: Wolfenbüttel) manifesta un carattere ancora ottoniano e si riallaccia allo stile di Ratisbona; il *Codice di Vyšehrad* (Praga, Bibl. dell'Università) venne probabilmente eseguito in occasione dell'incoronazione di Vratislao (1085); con esso vengono raggruppati alcuni manoscritti del medesimo stile.

Epoca romanica Ildeberto ed Everwin eseguono nel 1140 ca., per il capitolo di san Guido a Praga, un esemplare della *Città di Dio* di sant'Agostino, una copia successiva (1200 ca.) del quale è conservata nella biblioteca capitolare di Praga. Si assiste nel contempo allo sviluppo della pittura murale: gli affreschi della rotonda di Znojmo (1134), i piú antichi conservati, sono dedicati alla *Leggenda delle origini dei Přemyslidi*. Come nella miniatura del tempo, il loro stile si riallaccia alla scuola di Salisburgo, da cui dipendono probabilmente le pitture murali di Stará Boleslav (terzo quarto del

XII sec.), quelle di Albrechtice, i resti della chiesa di San Pietro e Paolo a Praga e la maggior parte dei dipinti di Rovna. L'affresco e la miniatura cèchi del XIII sec. appartengono ancora allo stile romanico, di tradizione tardo-bizantina. Il primo s'ispirò in un primo tempo alla Sassonia (castello di Praga, cappella di San Giorgio, 1200-66; frammenti di Dolni Chabry, affreschi di Kondrac). Al medesimo stile si riallacciano pure gli affreschi della seconda metà del XIII sec.: la *Leggenda di san Giovanni* a Třebíč, i resti della chiesa della Vergine a Praga, le scene della *Passione* di Písek ne sono gli esempi migliori; alcuni dettagli annunciano l'arte gotica, particolarmente nella *Crocifissione*, influenzata dalla miniatura franco-inglese. La miniatura rivela pure uno stile romanico tardo, venuto da Bisanzio attraverso Venezia (manoscritto *Mater verborum*, anteriore al 1250) e Padova, alla fine del secolo, grazie a Giovanni da Gaibana (seconda parte della *Bibbia* del convento di San Francesco a Praga).

Epoca gotica La tradizione romanica sopravvisse in Boemia fino al XIV sec. Manoscritti importati dalla Francia svolsero un certo ruolo nell'introduzione dello stile gotico, che si manifestò nella miniatura con una decorazione fiorita ed è rappresentato dai manoscritti (1315-23) che la regina Eliska Rejcka dedicò al convento femminile di Stare Brno. A tale orientamento stilistico anglo-francese si aggiunge un influsso italiano, e la sintesi ha luogo in quell'epoca in alcune botteghe dell'Europa centrale. Il *Passionario della badessa Cunegonda* (1320-30 ca.: Praga, Bibl. dell'Università), capolavoro della prima metà del XIV sec., è paragonabile alle piú belle miniature occidentali. Malgrado un sistematico orientamento franco-inglese, già s'intravvedono alcune tra le caratteristiche specifiche della pittura cèca nella seconda metà del secolo. Nello stesso tempo s'individualizzava il disegno correntemente praticato nell'Europa centrale, come attestano le 750 illustrazioni della *Bibbia di Velislao* (1340 ca.). Alla metà del XIV sec. si affermano nella miniatura forti influssi italiani, sempre piú importanti in seguito. Una serie di manoscritti degli anni 1340-60 attesta la fusione di tali influssi con la tradizione locale: *Breviario di Vitek*, prevosto di Rajhrad (1342); *Salterio del monastero di San Giorgio a Praga*; *Breviario del gran Maestro Leone* (1356, influenzato dalla pittura su tavola); libri liturgici ordinati da Ernesto di Pardubice per la cattedrale di San Guido a Praga; prima parte

dell'*Antifonario* di Vorau. Nello stesso periodo hanno inizio nuovi sviluppi della pittura murale (a Janovice nad Uhlavou, a Kasperske Hory, a Pruhonice, a Jindřichuv Hradec, 1338; affreschi del monastero dei Giovanniti a Strakonice, 1300-50 ca.; resti di Roudnice). I rapporti sempre piú stretti tra l'affresco, la pittura su tavola (*Predella di Roudnice*, prima del 1350: conservata a Praga) e la miniatura attestano progressi della tradizione autoctona, influenzata, prima delle iniziative di Carlo IV, dal centro artistico di Roudnice. In effetti la fioritura della pittura cèca nella seconda metà del XIV sec. è dovuta a Carlo IV, che creò a Praga condizioni particolarmente favorevoli per gli artisti e v'invitò alcuni celebri pittori: il Maestro della Genealogia dei Lussemburgo, Nicola Wurmser di Strasburgo, e forse Tommaso da Modena, alcune opere del quale sono conservate a Karlštejn. Con la collaborazione di maestri locali (Maestri di Vyšší Brod, del Liber viaticus), tali pittori crearono allora uno dei piú importanti centri artistici europei. A partire dal 1350 vi si realizzò la sintesi tra due principali correnti, ove il senso dei volumi e della prospettiva si unisce alla calligrafia lineare francese. Da tale funzione nacque il carattere internazionale dell'arte europea del XV sec., il cui apogeo cade attorno al 1400. A Praga si manifesta inoltre un marcato sforzo in direzione del realismo. Queste tendenze caratterizzano l'opera del Maestro di Vyšší Brod, primo rappresentante della pittura su pannelli, la cui serie ininterrotta fino al XV sec. costituisce uno dei capitoli piú importanti dell'arte europea alla fine del medioevo. Tale genere di pittura esercita un immediato influsso sulla miniatura (*Madonna* di Kladsko, *Madonna* di Strahov, *Crocifissione* di Kaufmann, *Morte della Vergine* di Kosatky, *Madonna* di Zbraslav), nonché sulla scultura. Nel campo della miniatura, elementi stranieri e nazionali si combinano nello stesso modo, prima nel Maestro del Liber viaticus (dopo il 1360: Praga, Bibl. dell'Università), poi nel secondo Maestro dell'Antifonario di Vorau (1360 ca.), in stretta relazione con la bottega del Maestro della Genealogia dei Lussemburgo, venuto dalla zona renana o dal Brabante. Questa bottega, che introduceva a Praga il naturalismo occidentale, si dedicò soprattutto alla pittura murale, incoraggiata dall'interesse di Carlo IV per i problemi architettonici. I suoi esponenti principali furono Maestro Teodorico, Wurmser e Maestro Oswald; tuttavia, la bottega del

Maestro della Genealogia dovette abbandonare la decorazione del castello di Karlštejn a favore di Maestro Teodorico, principale rappresentante, col Maestro del Liber viaticus, dello stile fiorito degli anni '60 del Trecento, trionfante allora alla corte imperiale. La pittura su pannelli (*Madonne* di Boston e di Roma, *Crocifissione* del monastero di Emmaus di Maestro Teodorico, ex voto di Giovanni Ocko), la pittura murale (Karlštejn, cattedrale di San Guido a Praga) e la miniatura (*Evangeliario di Giovanni di Troppau*) evolvettero parallelamente e con reciproci influssi. L'arte ufficiale diede luogo a uno stile piú familiare, il realismo cedette all'interiorità della vita spirituale. Poi, al naturalismo e alle sue suggestioni succedettero i ritmi ininterrotti di una precisa calligrafia: era un ritorno alla tradizione settentrionale. Gli anni '70 del secolo segnano una tappa importante, cui la pittura murale partecipa per l'ultima volta, mentre la miniatura è in fase di regressione; nel 1380 ca. la pittura su tavola conosce una nuova fioritura col geniale Maestro del Polittico di Třeboň (ora a Praga), che – con gli scultori della bottega di Parléř alla cattedrale di San Guido – fu il creatore del «bello stile», variante cèca dello stile internazionale del 1400 che fioriva anche nelle zone lombarde e franco-fiamminghe; ad esso si devono la *Madonna* della cattedrale di San Guido a Praga, l'*Epitaffio di J. Jeren* (1395), la *Madonna di Jindřichuv Hradec* di Praga. Il regno di Venceslao IV vide la scomparsa delle imprese monumentali; il monarca fu invece grande bibliofilo, e i manoscritti miniati della sua biblioteca hanno un posto nella storia della pittura. Il «bello stile» domina tutti i generi e si diffonde oltre le frontiere. Nuovi artisti compaiono dopo il 1400: il Maestro del Messale di Hasenburg (Lorenzo di Klatovy), la cui espressione si spinge fino al manierismo, e, verso il 1410, l'autore dei manoscritti eseguiti per San Giacomo a Brno. Il Maestro del Martirologio di Gerona arricchisce la pittura cèca con la sua conoscenza della miniatura franco-fiamminga. Durante i primi dieci anni del secolo, si nota ancora nella pittura su tavola (*Veraicon* di San Guido a Praga, *Madonna* di Svojsin) qualche sopravvivenza dello stile dell'epoca di Carlo IV (*Trittico di Roudnice*, *Album di Ambrass*). Si costituiscono due botteghe: quella del Maestro della Madonna di Vyšší Brod (Praga), ove si nota un ritorno allo ieratismo, e quella del Maestro del Polittico di san Giorgio (1470 ca.:

ivi), in relazione con la pittura di Norimberga, mentre il Maestro del Polittico di Nicola Puchner conosce l'arte dei Paesi Bassi attraverso Colonia. Tra il 1470 e il 1480 la miniatura è rappresentata dal *Graduale di Kutná Hora*, dovuto a Valentin Noh. Alla fine del XV sec. si fanno sentire gli influssi di Norimberga, di Colonia, della Svevia e dell'Austria; verranno assimilati nel 1500 ca., dopo la formazione della scuola di Chrudim. Il Maestro del Polittico di Litoměřice viveva a Praga nel primo quarto del XVI sec., e la sua opera contiene le manifestazioni iniziali del Rinascimento. La pittura di Kutná Hora si unisce allora a quella di Praga, mentre la Boemia meridionale restava in disparte rispetto a quest'evoluzione: intorno al 1520 l'influsso sassone si esercita sulla **B** nordoccidentale (Maestro I. W.). Gli affreschi del Maestro di Litoměřice e i dipinti della cappella di Smisek (cattedrale di Santa Barbara a Kutná Hora) sono degni d'interesse, e cosí pure quelli della cappella di Zirovnice e di Jindřichuv Hradec. Ad eccezione dei manoscritti eseguiti per l'aristocrazia della **B** meridionale (*Vite dei santi padri nel deserto*, 1516, ispirato dalla scuola del Danubio), la miniatura dipende ormai dalle ordinazioni di coristi locali (*Libri di cantici* di Kourim, di Mladá Boleslav, di Litoměřice). (*jho*).

Dal XVII al XIX secolo Con i disastri della guerra dei trent'anni, la **B** diviene un'umile provincia dell'impero asburgico. La pittura monumentale, ancora manierista nel palazzo Wallenstein a Praga (B. del Bianco, 1625 ca.), passa allo spirito barocco negli edifici profani e religiosi decorati da F. Harovník, dai fratelli A. e I. Godin (castello di Troja, 1688-97), M. Zimprecht, J. Heintsch, M. Willmann e J. K. Liška. La pittura di cavalletto è dominata dalla personalità di K. Škréta, che formò il suo talento in Italia e lasciò dipinti religiosi e ritratti di qualità assai elevata. Un'arte ritardataria sussiste in provincia, come attestano i dipinti bruegeliani degli Hartmann. Ci si deve qui rammentare della nascita a Olomouc in Moravia del pittore di nature morte G. Flegel, delle origini praghesi dell'acquafortista W. Hollar e della provenienza cèca della famiglia di J. Kupecký. Il XVIII sec. si apre brillantemente con le composizioni religiose e i ritratti di P. Brandl, cui succedono F. Bendum, Hiebel e V. V. Reiner, che sviluppa nei suoi affreschi prospettive zenitali nello spirito di Lanfranco e del Cortona, e anche con la natura morta decorativa, in cui si cimentano J.

Angermayer, J. Vocásek e C. Hirschely. L'arte religiosa assume spesso un accento patetico e ricorre a forti contrasti d'illuminazione e di colore. Col rococò, che fiorisce dal 1735 al 1785, i pittori (ispirati dalla Francia e piú ancora da Venezia) preferiscono un'arte piú lirica e mondana, e la loro tavolozza si schiarisce in armonie madreperlacee. I principali artisti sono A. Kern, A. Müller, F. Lux, F. A. Scheffler, J. Raab, K. Kovář, i Palko e Maulbertsch. Nella pittura di cavalletto i quadretti di genere di N. Grund riflettono talvolta le feste galanti francesi, e i paesaggi di J. Březina, F. Dallinger e F. X. Procházka annunciano il romanticismo, che si avverte soprattutto nelle composizioni di L. Kohl. Benché sia la terra natale di Mengs, la **B** risente degli influssi del neoclassicismo solo nel XIX sec., con l'insegnamento dell'epigono di Mengs J. Bergler, primo direttore dell'accademia di Praga, fondata nel 1800. Il suo successore, F. Kadlík, vi aggiunge una nota nazarena prima di cedere il posto a C. Ruben, che importa da Düsseldorf un romanticismo provinciale per formare la generazione di artisti patriottici del 1848, i cui precursori erano stati il ritrattista A. Máchek, il pittore di genere A. Dvořák e i primi paesaggisti, J. Navrátil e Anton Mánes. Fu il figlio di quest'ultimo, Josef Mánes, ad occupare il primo posto nel secolo, grazie al suo talento e alla freschezza della sua ispirazione, le cui fonti sono il folklore e il passato del paese cèco-moravo, caratteri che ne fanno un omologo del compositore Smetana. Suoi continuatori nella decorazione di edifici pubblici sono M. Aleš e F. Ženíšek. La pittura di storia, di stile piú cosmopolita, ha come rappresentanti J. Čermák e V. Brožík, che soggiornarono a Parigi, nonché il pittore di genere V. Barvitius, i paesaggisti S. Pinkas e A. Chittussi, accanto ai quali A. Kosárek e J. Mařák rappresentano lo spirito occidentale; sotto tale segno gli artisti d'avanguardia costituiscono nel 1890 l'associazione Mánes. Verso questa data e piú tardi, a Parigi, Hynais partecipa all'evoluzione delle arti decorative e L. Marold illustra libri francesi, come faranno alla vigilia del 1914 František Kupka e soprattutto Alfons Mucha, che ha un ruolo determinante nella creazione di uno stile novecentesco.

La storia della pittura in Slovacchia si confonde, dal medioevo all'Ottocento, con quella dell'Ungheria, di cui per lungo tempo Bratislava fu la capitale. Dopo il va e vieni, nel XVIII sec., dei decoratori di chiese e castelli, di forma-

zione viennese ad eccezione del lorenese J.-J. Chamant (che lavora a Holič, Šaštin e Kopčany), comincia a formarsi un'arte locale, nella quale non è facile distinguere gli elementi magiari e quelli slavi. Sin da prima della rivoluzione del 1848, che intensifica le correnti nazionaliste, i giovani artisti slovacchi, come J. B. Clemens, F. Bělopotocký, P. Bohuň, S. Beláni e J. Pálka, vanno a formarsi non presso l'accademia di Vienna, ma presso quella di Praga. La generazione che segue la fondazione, nel 1863, dell'associazione culturale nazionale Matica Slovenska (i cui rappresentanti sono V. Klimkovič, D. Skutecký, J. Hanula e J. Augusta) si fa interprete realista della vita del popolo, il cui elemento pittoresco attira pure alcuni cèchi e moravi, come F. Ženíšk. L. Kuba e soprattutto J. Úprka, per iniziativa del quale nel 1902 viene organizzata la prima mostra dell'arte slovacca.(*bl*).

Boer

Piet de (Amsterdam 1896-1974) e **Rudolf de** (Amsterdam 1900). La loro attività ebbe inizio nel 1920 e possono considerarsi due tra i massimi mercanti d'arte del secolo nei Paesi Bassi; specializzati soprattutto nei pittori olandesi precedenti al 1670. Hanno organizzato molte mostre importanti, in particolare: *Joos de Momper e i suoi contemporanei* (1931), *I Bruegel* (1934), *130 nature morte con fiori* (1935). Hanno pure contribuito a distinguere tra loro i quattro Bosschaert ed i due Avercamp. Un catalogo delle loro acquisizioni viene edito piú volte all'anno.

Piet e sua moglie Nelly hanno raccolto una bella collezione di dipinti e disegni, eretta a fondazione ed esposta in particolare al Singer Museum di Laren nel 1966; essa comprende tra l'altro: *San Girolamo in un paesaggio* di Gérard de Saint-Jean, *Compianto su Cristo morto* di Gérard David, *Garofani in vaso* di Jacob de Gheyn, i *Piaceri dell'inverno* di Avercamp, nonché tele di Van Gogh, Hondecoeter, Rubens, Savery e Tintoretto.

Rudolf ha preso parte attiva all'organizzazione della sua professione; per quarant'anni ha presieduto l'associazione nazionale dei mercanti d'arte antica. Come Piet, si è costituito una collezione privata, comprendente in particolare opere di Joos de Momper e di Ruisdael. (*hbf*).

Boetti, Alighiero

(Torino 1940). Esordisce nel 1967 nell'ambito dell'arte povera; utilizza inizialmente materiali primari per rivalutarne le possibilità espressive. A queste sperimentazioni seguono le costruzioni di oggetti come i monumentali mappamondi, mentre sempre piú sviluppa la ricerca basata sullo sfruttamento delle infinite possibilità combinatorie di punti e linee, di classificazioni e di cifrari segreti. Nella sua ricerca ha sempre privilegiato l'aspetto della «progettazione» rispetto all'«oggetto artistico», per questo ha spesso affidato ad altri il momento esecutivo dell'opera. (*mdl*).

Boetticher, Friedrich von

È autore dei *Malwerke des neunzehnten Jahrhunderts* (Dipinti del XIX secolo), dizionario di pittura comparso a Dresda dal 1891 al 1901 (4 voll.; riedizione a cura di H. Schmidt e C. Günther, Hofheim am Taunus 1969). L'opera menziona soprattutto i dipinti di pittori tedeschi, o che abbiano avuto un qualche contatto con la Germania. (*pv*).

Boetto, Giovenale

(Fossano (Cuneo) 1604 - ?). Risulta attivo fino al 1678 per la corte di Savoia (pagamenti dal 1635 al 1661 per incisioni, rilievi di architettura, scenografie per feste e tornei). La sua attività di incisore è dedicata a frontespizi di libri e a incisioni-acqueforti che rivelano una precoce conoscenza del caravaggismo, penetrato in Piemonte con Tanzio da Varallo, il Musso di Casale, il Gentileschi, il Molineri di Savigliano, presenti nella quadreria ducale; ma si può pensare anche a un suo viaggio a Roma e Napoli, che lo inserisce tra i pittori della realtà del Seicento. Forte ritrattista, conobbe certo esemplari degli incisori francesi e olandesi. Tra le incisioni, rarissime, le piú importanti sono *Le Quattro Stagioni*, con figure di grande realismo su sfondi alla Callot, e una impostazione in primo piano che ricorda le figure del Villamena; la veduta con l'interno del duomo di Torino, ritratti del giurista Luigi Tesauro, della borghesia piemontese; oltre a immagini di devozione con ritratti piú accostanti. Rivalutato dalla critica recente, **B** fu anche architetto attivo nel Cuneese, per chiese che semplificano il classicismo di

Carlo di Castellamonte, anche quando collaborò con il padre Pozzo nella chiesa della Missione a Mondoví. (*ag*).

Boeyermans, Theodoor

(Anversa 1620-78). Libero maestro nella sua città natale nel 1654, è essenzialmente continuatore di Van Dyck in particolare nei ritratti e di Gérard Seghers. La sua tavolozza è, in seguito, meno viva, ma il *Gesú a Betsaida* di Anversa (1675) resta un quadro riuscito. È piuttosto ben rappresentato in Francia (grandi composizioni religiose a Nantes (MBA: *Voti di san Luigi Gonzaga*, 1671) e Tolosa, nonché nella chiesa di Sainte-Madeleine di Aix-en-Provence). (*jf*).

Bogdany (Bogdani, Bogdane), Jakab, *detto* Jakob

(Eperjes-Presov 1660 - Londra 1724). Accompagnò il padre inviato in missione alla corte di Vienna e vi intraprese la carriera di pittore prima del 1680. Nel 1684 si trasferí nei Paesi Bassi, ove la sua arte giunse a maturità per influsso di Willem van Helst, Abraham van Beyeren e specialmente Melchior d'Hondecoeter. Intorno al 1690 seguí in Inghilterra Guglielmo d'Orange; nel 1694 lavorava già per la regina Maria e, nel 1700, per il re Guglielmo III, di cui fu il Pittore ufficiale. Le sue nature morte di frutta, i suoi quadri di uccelli sono tuttora assai ricercati in Gran Bretagna. È rappresentato in musei di Budapest, in Inghilterra (Hampton Court) e a Stoccolma (NM). (*dp*).

Boggs, Frank Miers

(Springfield O. 1885 - Meudon 1926). Giunse in Francia giovanissimo; studiò nello studio di Gérôme. Dopo alterni soggiorni in Francia e a New York, con numerosissimi viaggi nei paesi mediterranei o fiamminghi, finí per stabilirsi definitivamente nella regione parigina, prendendo nel 1923 la nazionalità francese. Fu abile disegnatore e acquerellista; dipinse anzitutto paesaggi nella tradizione di Boudin e di Jongkind. Suoi temi favoriti sono le città della Normandia, marine, ponti di Parigi, vedute dell'Olanda o dell'Algeria. Fu pure autore di una trentina di acqueforti, che fece conoscere soltanto nel 1921. È rappresentato nei musei di belle arti di Nantes e Nîmes, a Parigi (Museo Carnavalet) e a Boston (MFA). (*mhb*).

Bogotá

Capoluogo dell'*audiencia* di Nuova Granada, fiera d'essere considerata l'«Atene delle Americhe», Santa Fé de Bogotá concentra la storia pittorica di una vasta regione delle Ande settentrionali (Colombia). Consente oggi, attraverso i suoi musei e le sue chiese, di seguirne l'intero sviluppo. Il Museo de arte colonial presenta una serie continua di opere ben scelte, dalla fine del XVI sec. in poi (Medoro: *San Girolamo*, *Maddalena*), passando per Acero de la Cruz (l'*Immacolata con sant'Ignazio*, *San Domenico alla battaglia di Montfort*) e la dinastia dei Figueroa (Gaspar de Figueroa: *Adorazione dei pastori*; Baltázar de Figueroa: *Adorazione dei magi*, *Santa Barbara*, *Morte di santa Gertrude*), fino al «Murillo colombiano» Vazquez de Ceballos, che può vantare una quindicina di opere importanti, sacre (*Bottega di Nazareth*, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, *Maddalena*) e profane (*Susanna al bagno*, l'*Autunno*). Il XVIII sec. è parimenti ben rappresentato da pittori religiosi come Mexia (*Vergine di Mongui*) e da ritrattisti come Joaquín Gutierrez.

Il panorama si può completare con le numerose pitture conservate nel museo del Seminario (Gaspar de Figueroa: *Sacra Famiglia*) e in diverse chiese, particolarmente Sant'Ignazio (Gaspar de Figueroa: *Incoronazione della Vergine;* Baltázar de Figueroa: *Cristo consegnato alla folla*; Vazquez de Ceballos: *Apparizione di Cristo a san Francesco Saverio*), San Domingo (Acero de la Cruz: *Ruth mentre spigola*; Vazquez de Ceballos: importante *Creazione di Eva*, serie di quadri sulla *Vita di san Domenico* e i *Santi domenicani*), nonché le chiese del Sagrario, del Rosario, di Santa Barbara, di San Juan de Dios, di San Augustín. (*pg*).

Boguet, Nicolas-Didier

(Chantilly 1755 - Roma 1839). Dopo due anni di apprendistato di pittura di paesaggio all'accademia francese, partí per l'Italia (1783), dove rimase tutta la vita, soprattutto a Roma, ricevendo incarichi dall'aristocrazia internazionale risiedente nella città. Prese a modello la natura, lavorando soprattutto nella campagna romana; il Museo Granet di Aix-en-Provence ne conserva alcune vedute. Nominato pittore dell'armata d'Italia al ritorno di un soggiorno a Firenze (1793-97), eseguí quattro dipinti, per metà paesaggi e per

metà battaglie, illustrando la prima campagna d'Italia (uno a Versailles, uno a Périgueux). È erede di Poussin e Lorrain piú degli altri paesaggisti neoclassici: *Trionfo di Bacco* (1803: Napoli, Capodimonte).
Il figlio, anch'esso chiamato **Nicolas-Didier** (Roma 1802 - ivi?, dopo il 1861), collaborò con lui; gli si debbono paesaggi dipinti, come la piccola *Veduta della loggia Aldobrandini a Frascati* (1824: Aix-en-Provence, Museo Granet), e disegni (ivi e Montpellier). (*fm* + *sr*).

bohème

Il termine francese, derivato dall'indicazione geografica Boemia (Bohême) come terra d'origine degli zingari, ha accompagnato il passaggio di significato dell'aggettivo corrispondente *bohémien* da 'boemo' a 'zingaro' o 'gitano', sino a indicare per stereotipo le stravaganze nel comportamento e nell'abbigliamento degli artisti nel periodo della formazione, divenendo infine l'omologo piú diffuso e volgarizzato della vita d'artista contrapposta ai modelli borghesi, dove l'originaria comunità tra poeti, musicisti e pittori viene a identificarsi progressivamente con la figura del giovane *rapin* ('apprendista' nel gergo dell'atelier e poi 'pittore squattrinato').
La fortuna del termine, intraducibile in altre lingue (in italiano Cameroni propose per analogia, ma senza risposta, la formula di «scapigliatura parigina» nel 1872), deriva dalla popolarità del romanzo del poco piú che ventenne Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, pubblicato come *feuilleton* a puntate sul giornale parigino «Le Corsaire» e poi edito in volume nel 1851, dopo un'omonima riduzione teatrale del 1849. Murger vi narrava, con un piglio vivacemente bozzettistico e in buona parte autobiografico, le vicende di un gruppo di giovani artisti, legati da sogni di grandezza e da difficoltà economiche, tra le soffitte e i caffè del Quartiere Latino: nell'intreccio si sviluppava l'amore infelice del poeta Rodolphe per la sartina Mimi, destinata a morire di consunzione, e l'amore parallelo del pittore Marcel (modellato sui pittori Tabar e Lazare) per Musette, ragazza di piccola virtú. Verso la fine del secolo l'ininterrotta fortuna del romanzo conosceva la piú larga diffusione grazie alla versione operistica di Giacomo Puccini, su libretto di Ilica e Giacosa, che nel 1896 faceva debuttare trionfalmente *La*

Bohème al Teatro Regio di Torino, battendo sul tempo l'opera di identico titolo scritta e musicata da Leoncavallo, presentata alla Fenice di Venezia nel 1897. Ancora nel 1904 M. Zamacoïs riproponeva il termine applicandolo ai giovani protagonisti della vita artistica parigina, trasferitasi nel frattempo dal Quartiere Latino alla collina di Montmartre, nel poemetto *Bohémos*, recitato dalla piú che sessantenne Sarah Bernhardt.
Dall'attestazione eminentemente letteraria del termine, già nel 1835 con *La Bohème galante* dove G. de Nerval lo utilizzava come sinonimo dell'anticonformismo elegante del dandy, o assunto come equivalente di vita senza regole, all'insegna dell'amore e della gioia d'esistere dall'amante del tenore Lélio nella *Dernière Aldini* (1837) di Georges Sand, si passa alla moda dei racconti sulla vita d'artista, ma soprattutto al genere della «fisiologia» dei pittori, splendidamente sintetizzata dal *Chef-d'œuvre inconnu* (1832) di Honoré de Balzac. Anche se la posizione privilegiata dell'artista nel romanzo ottocentesco affonda le sue radici nello Sturm und Drang, come ha dimostrato con larghezza di esempi H. Marcuse nella sua tesi di laurea (*Der deutsche Künstlerroman*, edito nel 1978), e se la casistica si allarga a tutte le letterature europee, il monopolio di Parigi come centro di produzione e di mercato delle arti figurative finisce per imporre all'immaginario collettivo lo scenario privilegiato della *rive gauche* e la vita quotidiana negli *ateliers* come costanti riconoscibili, grazie anche alle descrizioni documentate, e parallele alle vicende degli impressionisti, fornite dai Goncourt in *Manette Salomon* (1867) e da E. Zola nell'*Œuvre* (1887). Se Murger si era limitato ad annotare il disagio di una generazione di modeste origini sociali, affascinata dal mito dell'arte e costretta a passare attraverso le ristrettezze «di chi non ha altri mezzi di esistenza che l'arte stessa», condendo la fedeltà quotidiana all'*art pour l'art* con le avventure galanti, la solidarietà di gruppo e lo spirito un po' greve della pratica del *bizutage* (gli scherzi per le matricole negli studi dei maestri affiliati all'Ecole des beaux-arts), con Zola l'antitesi tra l'artista e il pubblico borghese diventa ideologica e inconciliabile, sino al suicidio dei pittore Claude Lantier. L'anticonformismo scapestrato e gioioso dell'apprendistato artistico viene assunto drammaticamente a simbolo della differenza tra l'artista puro, incompreso e fedele

ai suoi ideali, e il contesto sociale: all'ordine borghese si contrappone il disordine, alle convenzioni la libertà espressiva, al lavoro regolato gli impulsi e le crisi dell'ispirazione, ai salotti i luoghi della vita notturna (i caffè, il circo, il vaudeville), mentre la simpatia politica si orienta verso emarginati e diversi (J. Starobiński propone il saltimbanco e il clown come figura speculare dell'identità dell'artista dall'Ottocento al passaggio di secolo). L'impossibilità del compromesso tra artista e pubblico borghese, sancito emblematicamente dalle polemiche suscitate intorno a Gustave Courbet, capofila del realismo, sino all'adesione alla Comune e all'esilio in Svizzera, diventa una condizione necessaria (anche se non sufficiente) per garantire l'indipendenza creativa, cosí da mitizzare l'insuccesso e la mancanza di denaro come dati costitutivi della **b** artistica. Il ritratto che Degas fa dell'incisore Marcellin Desboutin nel quadro *L'Absynthe* del 1875-76 (Parigi, MAMV), seduto a un tavolo di caffè, accanto a una donna perduta nella contemplazione di un bicchiere di assenzio, stilizza al di là delle componenti biografiche (Desboutin per vivere smerciava paesaggi a 5 franchi l'uno) un personaggio eminentemente parigino, costretto a superare il divario tra ambizioni e realtà nell'alcol o nella droga (*bohémiens* saranno ancora in questa accezione pittori maledetti come Utrillo e Modigliani, cosí come Picasso in una foto del 1904 ostenterà l'abbigliamento proletario del vestito di velluto a coste e il fiocco alla Lavallière dell'anarchia ottocentesca).

L'identificazione dell'*atelier* come luogo della **b** e del pittore come suo protagonista privilegiato al di là della volgarizzazione piú diffusa (sfruttata ancora in tempi recenti da una canzone di Charles Aznavour, la mielosa *Ma Bohème*), si radica però in una tradizione specifica, a partire dal gruppo di giovani artisti contestatori e rigidamente rivoluzionari, cresciuti nell'*atelier* di David e conosciuti con l'appellativo di «Barbus» (cioè i barbuti). G. Levitine vi ha riconosciuto, nell'utopia di una vita comunitaria e nel rigore della ripresa primitivista contro il gusto pittorico degli anni tra il 1794 e il 1802, una specie di alba della **b** parigina della generazione intorno al 1830. Ma costanti quali l'identità generazionale, l'abbigliamento insolito, le discussioni artistiche trasferite nella consuetudine delle trattorie e dei caffè, si ritrovano lungo il corso del secolo, anticipando o accompa-

gnando la fortuna del modello francese, tanto nella confraternita dei Nazareni tedeschi come nelle comitive degli artisti danesi a Roma, negli incontri macchiaioli al Caffè Michelangelo di Firenze, nell'affollamento dei giovani pittori al cabaret «El quatre gats» di Barcellona o nel falansterio internazionale del Bateau Lavoir, approdo di falliti ed emergenti, luogo mitico dei ricordi autobiografici di Lorenzo Viani e di Ardengo Soffici nella Parigi d'inizio secolo. (*mml*).

Bohí

La chiesa di San Juan de **B** (Spagna, provincia di Lérida) è un edificio dalla struttura protoromanica, la cui navata è stata voltata, e le navate laterali trasformate in cappelle, a partire dal XVI sec. Gli affreschi (Barcellona, MAC) hanno sofferto di tali trasformazioni. Sussistono fasce decorative nell'abside: un gallo magnificamente colorato si distacca su un fondo a bande. Proviene dal timpano occidentale interno. Dalla parete nord sono stati staccati due personaggi con nimbi e un gruppo di tre giocolieri, nonché diversi frammenti, tutti compresi entro un alto registro bordato a zigzag con un fregio di elementi vegetali. Sopra gli archi che separano la navata dalla navatella nord erano rappresentati una *Lapidazione di santo Stefano*, mostri infernali, tre eletti in seno ad Abramo. Sulla parete sud restavano un mostro, un personaggio che recava un uccello, una fascia decorativa. La chiesa di **B** somiglia a quella di Tahull, e ambedue sono state consacrate nel 1123; pertanto Cook e J. Gudiol hanno proposto di datare gli affreschi al XII sec. Il loro primitivismo, non privo di sopravvivenze mozarabiche, e la povertà della tavolozza hanno indotto altri critici a farli risalire alla fine dell'XI sec. (Ainaud, J. Sureda). Da tempo è stato fissato un parallelo tra il modellato delle figure di **B** e quello dei dipinti di Vic in Francia. (*jg*).

Böhler, Jufius

(1860-1934). La ditta **B**, creata nel 1880, si stabilí a Monaco (Briennerstrasse) nel 1903, nella casa costruita da Gabriel von Seidl e tuttora sua sede; nel 1911 aprí una filiale a New York. Sequestrata durante la prima guerra mondiale, riprese la sua attività dal 1923 al 1934. Nel 1920, **Julius Wilhelm** (1883-1966), figlio maggiore di Julius, creò una succursale a Lucerna, e dal 1927 al 1938 un'altra succursale funzionò a

Berlino. Dopo esordi nel commercio di mobili e di oggetti d'arte decorativa, la ditta, principalmente per impulso di Julius Wilhelm, si occupò presto di scultura, di quadri e di disegni di antichi maestri. (*jbö*).

Böhm, Adolf

(Vienna 1861 - Klosterneuburg 1927). Frequentò l'accademia di Vienna e divenne, nel 1897, uno dei promotori della Secessione, che abbandonò poi nel 1905, unitamente a Gustav Klimt e ad altri artisti. Gli acquerelli che eseguí intorno al 1896 si distinguono per la specifica ornamentazione Art Nouveau e per un astrattismo abbastanza elaborato, tanto nel paesaggio quanto nel campo figurativo (Vienna, Albertina). Il *Paesaggio* del 1901 (Vienna, KM) illustra la tecnica del *pointillisme*. Risale al 1902 il grande dipinto ornamentale intitolato *Il giorno* (ordinatogli in occasione dell'esposizione della statua di Beethoven, di Max Klinger, nel quadro della Secessione). Ebbero grande successo dipinti su vetro, incisioni su legno, opere di tarsia, ceramiche, sculture e mobili che l'artista creò in stile secessionista. (*jmu*).

Boilly, Louis-Léopold

(La Basée (Nord) 1761 - Parigi 1845). Figlio d'uno scultore in legno, soggiornò da giovane a Douai (1774-78), poi ad Arras, ove il pittore D. Doncre praticava un'arte illusionistica cui forse egli si iniziò in quel periodo. Nel 1785 si stabilí a Parigi. I suoi esordi vennero incoraggiati da Calvet de La Palun, appassionato d'arte, che lo incaricò di un complesso di otto lavori (quattro a Saint-Omer, Museo), indicandone egli stesso i temi. Eseguite tra il 1789 e il 1791, queste piccole scene moraleggianti o galanti (*Sventure d'amore*: Londra, Wallace Coll.) si caratterizzano per una fattura attenta agli accordi di colore e all'effetto tattile (*Concerto improvvisato ovvero il Premio dell'Armonia*, 1790: Saint-Omer, Museo), che ha consentito di paragonarlo a Fragonard. Il pittore espose al *salon* dal 1791 al 1824, e il successo che riscosse durante la Rivoluzione, il Direttorio e l'Impero è assai rappresentativo del gusto dominante alla fine del XVIII sec. Riflette le preferenze degli amatori d'arte che, in questa fase, apprezzano contemporaneamente l'eroismo dei grandi quadri di storia e l'intimismo dei piccoli dipinti dedicati alle scene familiari, di tradizione nordica. Le accuse

del suo compatriota Wicar lo costringono a giustificare pubblicamente la sua adesione alla repubblica (*Trionfo di Marat*, 1794: Lilla, MBA; disegno a Versailles, museo di Lambinet), e a schierarsi col partito di David (*Arresto di Charlotte Corday*: ivi). Piú che al significato del fatto storico, **B** si dedica a cogliere, con rapide ed esatte notazioni, l'ambiente; cosí pure nelle scene di vita parigina (l'*Entrata dell'Ambigu-Comique*, 1819: Parigi, Louvre), con un linguaggio vicino a quello delle vignette. La cura della descrizione minuziosa e talvolta quasi illusionistica (le *Galeries du Palais-Royal*, 1809: Parigi, Museo Carnavalet) ricorda, come in Taunay o in Drolling, la familiarità profonda con opere olandesi del XVII sec. (Ter Borch, Dou, Van Mieris), che i collezionisti andavano allora raccogliendo. La sua serie degli *Ateliers* – tema corrente nel XIX sec. (*Studio di un giovane artista*, 1800: Mosca, Museo Puškin; *Houdon nel suo studio*, 1803: Parigi, MAD; 27 studi per *Lo studio di Isabey*: Lilla, MBA) – è un esempio della varietà dei suoi numerosi ritratti. Utilizzò lo schema del ritratto collettivo, ereditato dal XVII sec. olandese e dai *conversation pieces* britannici (*Riunione di artisti nello studio di Isabey*, 1798: Parigi, Louvre), talvolta posto in un paesaggio (*Cristophe-Philippe Oberkampf, i suoi due figli e la figlia maggiore nella manifattura di Jouy*, 1803: coll. priv.; *Mme Oberkampf e le sue due figlie nella valle di Jouy*, 1803: ivi). Le figure singole (piccoli ritratti borghesi a mezzobusto, serie al Museo Marmottan di Parigi) si accostano all'arte di David per la sobrietà dell'impaginazione (*Robespierre*: Lilla, MBA), e a quella di Greuze o di Mme Vigée-Lebrun per la spontaneità della posa (*Berthe Juliette Debois*: Parigi, Louvre).
Ricorreva spesso all'acquerello nei disegni (il *Bambino punito*: Lilla, MBA). Fu pure incisore e litografo (le *Smorfie*, 1823). **B** è rappresentato soprattutto in Francia (Parigi, Louvre, e musei Carnavalet e Marmottan; Lilla, MBA; Saint-Omer, Museo), a Londra (Wallace Coll.) e a Leningrado (Ermitage). (*cm*).

Boissard de Boisdenier, Fernand

(Châteauroux 1813 - Parigi 1866). Ospite, insieme a Baudelaire e Th. Gautier, dell'hôtel Pimodan (hôtel Lauzun), dove si riunivano gli «Haschichins», fu esempio tipico di artista romantico, musicista, poeta e critico. La sua opera piú

nota, *Episodio della ritirata di Russia* (1835: Rouen, MBA) attesta l'influsso fondamentale esercitato su di lui dal suo maestro Gros. (*ht*).

Boisserée

Sulpice (Colonia 1783 - Stoccarda 1854) e **Melchior** (Colonia 1786 - Stoccarda 1851). Di una famiglia di ricchi negozianti originaria di Liegi ma stabilitasi a Colonia, si entusiasmarono, per influsso dei primi romantici, all'antica arte tedesca. Nel corso di un viaggio a Parigi nel 1804 incontrarono il filosofo tedesco Friedrich Schlegel che rivelò loro l'arte gotica. Sin dal ritorno a Colonia cominciarono ad acquistare 'primitivi' della città, venduti all'asta in seguito alla confisca dei beni ecclesiastici; poi intrapresero l'uno dopo l'altro viaggi nel resto della Germania, nelle Fiandre e in Brabante, alla ricerca di dipinti antichi. La loro collezione esposta a Heidelberg nel 1810, poi a Stoccarda, ebbe grande successo. Goethe se ne interessò. Per contratto del 12 febbraio 1827, essa fu venduta al re di Baviera, Luigi I. Il Catalogo comprendeva 225 pezzi. Conservata prima a Schleissheim, la collezione giunse, nel 1836, nella pinacoteca di Monaco, ove costituisce una parte essenziale delle scuole primitive del Nord: opere fondamentali di Colonia, dal XIII al XV sec. (*Ritratto del cardinale di Borbone* del Maestro di Moulins), opere fiamminghe del XV sec. (Van der Weyden: *Polittico dei re magi*, *San Luca mentre dipinge la Vergine*; D. Bouts, *Cattura* e *Resurrezione di Cristo*; Memling, *Le sette gioie della Vergine*), opere del XVI sec. (Van Orley; Cranach; Altdorfer, *San Giorgio*). (*gb*).

Boissieu, Jean-Jacques de

(Lione 1736-1810). Si iniziò alla decorazione delle seterie; poi disegnò ed incise le opere di Teniers e di Ostade conservate nel Cabinet du roi (1762). Dopo un soggiorno in Italia (1765) non lasciò piú la sua città natale. Fu essenzialmente paesaggista: vedute dei dintorni di Lione, eseguite dal vero o «composte», dipinte, disegnate (di solito ad acquerellato) o incise, legate all'opera degli olandesi operanti in Italia (Both, Asselijn, Dujardin). Un certo numero delle sue acqueforti vennero direttamente ispirate, del resto, da pittori olandesi del passato (*Paesaggi da J. Ruisdael*, 1772, 1782). Realizzò pure numerosi studi «pittoreschi», disegnati a san-

guigna o incisi, di teste di personaggi popolari minuziosamente osservati. Alcune serie di disegni di **B** sono conservate a Parigi al Louvre e a Darmstadt. (*jpc*).

Bojana

I dipinti murali della chiesa dei Santi Nicola e Panteleimon (presso Sofia in Bulgaria), datati al 1259, coprono affreschi piú antichi e sono tra i migliori esempi dell'arte ispirata da Bisanzio. La decorazione si conforma al consueto programma iconografico: *Cristo* nella cupola, la *Vergine* nell'abside, il ciclo delle «grandi feste» e dei ritratti di santi nella navata. Le *Scene della vita di san Nicola* adornano il nartece, ove si vedono inoltre bei ritratti del fondatore Kalojan e di sua moglie Desislava, dipinti su fondo azzurro, in toni caldi. Il *Cristo in trono*, che reca l'epiteto di «evergete» (benefattore) ha un'espressione di rattristata dolcezza. (*sdn*).

Bol, Ferdinand

(Dordrecht 1616 - Amsterdam 1680). Si trasferí ad Amsterdam in giovinezza e fu allievo di Rembrandt nel 1633-35 ca.; sin da questo periodo il maestro vendeva copie delle proprie opere eseguite da **B**. Non si possiede alcun dipinto di **B** datato a prima del 1642 (*Vecchia donna:* Berlino-Dahlem); il piú tardo è del 1669, data del suo matrimonio con la ricca vedova di un mercante che gli portò un reddito sufficiente a consentirgli di abbandonare il mestiere di pittore.
Le sue prime opere, soprattutto i ritratti, sono tanto vicine a quelle del maestro che si è potuto talora confonderle con esse (*Ritratto di Elisabeth Bas*: Amisterdam, Rijksmuseum; pseudoautoritratto di Monaco, AP). Il successo di **B** come ritrattista fu considerevole. Tra i suoi capolavori citiamo i *Reggenti del lebbrosario* (1649: Amsterdam, Rijksmuseum) e il *Pittore e sua moglie* (1654: Parigi, Louvre).
Nei dipinti religiosi **B** – che non riesce ad evitare una certa mollezza nella forma e nel colore – si avvicina agli esiti del maestro: *Visita di Giacobbe a Rachele* (Brunswick, Herzog-Anton-Ubrich-Museum), *Agar e l'angelo* (Liverpool, WAG). Nel campo mitologico il pittore ebbe risultati altrettanto notevoli, come *Venere e Adone* (Orléans, MBA).
Dopo il 1650 **B** realizzò, in un grandioso e pomposo stile barocco, alcune importanti decorazioni per edifici pubblici di Leida e di Amsterdam, specie nel municipio dei Dam (schiz-

zo per la *Stipula della pace tra Cludius Civilis e Cerialis*: L'Aja, coll. Thurkow); l'artista tende allora ad allontanarsi da Rembrandt e si accosta alla maniera mondana ed accurata di un Van der Helst. Il suo fastoso ritratto del *Giovane polacco* di Rotterdam (BVB), datato 1656, ed il preteso *Artus Quellinus* del 1663 al Rijksmuseum di Amsterdam, sono buoni esempi di questa maniera ricca, ma un poco rigida. In questo secondo periodo, come ritrattista **B** ricorre spesso al motivo di una balaustra, che gli serve di transizione tra i personaggi e lo sfondo, spesso ravvivato da un paesaggio: ritratto di *Roelof Meulenaer* e di sua moglie *Maria Rey* (1650: Amsterdam, Rijksmuseum), *Ritratto di Ruyter* (1667, ivi), *Giovane uomo* (1652: L'Aja, Mauritshuis). (*jf*).

Bol, Hans

(Malines 1534 - Amsterdam 1593). Ebbe come primo maestro lo zio Jacques Bol, prima di andare a lavorare per due anni a Heidelberg: due *Cadute di Icaro* (Malines, coll. priv.; e Stoccolma, NM) risalirebbero a questo soggiorno. Nel 1560, tornato a Malines, entrò nella ghilda di San Luca. Nel 1574 le lotte religiose lo obbligarono a stabilirsi ad Anversa, ove nello stesso anno divenne libero maestro; avrebbe allora iniziato a realizzare le sue miniature a guazzo. Nel 1584 abitò a Bergen-op-Zoom; partí poi per Dordrecht, e quindi per Amsterdam. Firmò numerosi quadri, guazzi e miniature datati dal 1567 al 1592, paesaggi e vedute di città, ove si riscontra talvolta una visione vicina a quella di Bruegel. Il suo colore non si evolve; è fatto di blu diluiti, di verdi acqua o di bianchi; l'esecuzione è minuziosa in quadri come quelli della residenza di Monaco e nelle miniature del *Libro d'ore del duca di Alençon* (1582: Parigi, BN). Fu maestro di Frans Boels, di Jacob Savery e di Georg Hoefnagel. (*jl*).

Boldini, Giovanni

(Ferrara 1842 - Parigi 1931). La prima fase della pittura di **B** (avviato all'arte a Ferrara dal padre pittore e restauratore) si svolse a Firenze nel decennio seguente al 1862, e fu segnata dalla parziale ma fruttuosa incidenza dei contatti col gruppo dei Macchiaioli (*Le sorelle Laskaraki*, 1867: Ferrara, Museo Boldini; le tempere murali della villa La Falconiera, 1868-70 ca.). L'abile scelta dei soggetti e una fattura brillante e minuziosa, dalla pennellata untuosa e vibrante, gli

valsero un buon successo, culminato nei viaggi a Londra e a Parigi (1869-71) che consacrarono la sua vocazione mondana. A Parigi, dove si trasferí definifivamente nel 1872, s'inserí nell'ambito dei pittori che gravitavano intorno al *salon* e ai mercanti come Goupil, traducendo in linguaggio elegante e apprezzato dal pubblico il nuovo interesse per la vita contemporanea. Dipinse in quegli anni molte vedute di Parigi (*Place Clichy*, 1874), e iniziò la serie dei ritratti parigini cui è rimasto legato il suo nome, valendosi talvolta di una pennellata piú libera e nervosa, che anticipa il suo stile definitivo (*Gabrielle de Rasty*, 1878). Maturò cosí quella maniera febbrile e abbreviata che si realizzò pienamente intorno al 1886, quando, ormai celebre, faceva parte egli stesso di quel mondo cosí acutamente illustrato dai suoi amici Sargent, Helleu e Sem. Fu anche amico di Manet e soprattutto di Degas. Nei decenni che seguirono davanti alla sua tavolozza passarono i nomi piú prestigiosi della Parigi fine secolo (tra i ritratti piú noti, *Robert de Montesquiou*, 1897: Parigi, MO), e si moltiplicò una produzione affidata ora a un piú facile brio e quasi arroganza del segno, ora alla raffinatezza dei toni elettrici e pungenti (*Ritratto dell'attrice Lanthelme*, 1907: Roma, GNAM). Nel 1897 **B** fu anche in America, esponendo con successo in una galleria al n. 303 della Fifth Avenue a New York; nel 1900 presentò all'Esposizione universale il *Ritratto di Whistler*. La sua consacrazione definitiva a ritrattista principe del suo tempo si ebbe al *salon* del 1909 (ritratti della *Marchesa Casati*, della *Contessa di Pourtalès*). Dipinse anche scene di genere e paesaggi. (*amm* + *sr*).

«Boletin de la Sociedad española de excursiones»

Periodico d'arte spagnolo, fondato nel 1893 e uscito fino al 1955. Fu la prima vera rivista di storia dell'arte pubblicata in Spagna, in un'epoca in cui tali studi non avevano cattedre universitarie e quasi non interessavano il pubblico. A questo titolo esso ha svolto, per oltre un quarto di secolo, un ruolo estremamente fecondo.

La società, nella quale dominavano personaggi del gran mondo appassionati d'arte, aspirava soprattutto a far conoscere e a proteggere i monumenti spagnoli: nei primi anni si dedicò perciò soprattutto all'architettura del medioevo e del Rinascimento, organizzando regolarmente escursioni nella

regione di Madrid. La rivista pubblicava dunque soprattutto monografie su monumenti e città. Ma presto, per impulso del grande storico dell'arte Elias Tormó, che la diresse per molti anni, diede sempre maggiore spazio alla pittura e tra il 1910 e 1925 pubblicò importanti studi, alcuni dei quali fecero epoca: come quello di Sánchez Cantón sui pittori della Camera («pintor de Cámara») dei re di Spagna, dal XV al XIX sec., quello di Tormó su Velázquez e la «sala dei Regni» del Retiro, i lavori su vari pittori madrileni poco noti del XVII sec., come Cabezalaro o Antolinez. In seguito, gli ultimi direttori continuarono ad incoraggiare tali ricerche: citeremo in particolare i notevoli studi di Gaya Nuño sui dipinti del Museo, scomparso, de la Trinidad (1944) e su Paret y Alcázar (1952). Un indice analitico delle prime venticinque annate della rivista è comparso nel 1918. (*pg*).

Bolivia

L'attuale **B**, che costituiva l'Alto Perú e dipendeva dal vicereame di Lima (finché non passò, nel 1776, al nuovo vicereame di Buenos Aires), non ebbe, in epoca coloniale, una storia artistica indipendente. La sua pittura si apparenta sotto molti aspetti a quella di Cuzco, con la quale i rapporti artistici furono costanti. Ma la prosperità mineraria dell'altopiano boliviano causò indirettamente, durante il XVII e il XVIII sec:, una produzione pittorica notevole e di vivo interesse. Prima di La Paz, attuale capitale, la cui attività risale soprattutto al XVIII se spiccano due centri: Chuquisaca (oggi Sucre), capitale amministrativa, città aristocratica e universitaria; e la «città imperiale» di Potosí, il cui paesaggio lunare compare spesso nei quadri devoti, ai piedi della Vergine. Grazie alla ricchezza acquisita, lo sviluppo artistico sopravvisse a lungo alla prosperità economica, che declinò dalla fine del Seicento. Numerosi pittori, spesso meticci, hanno operato nelle due città. La loro produzione è stata esemplarmente studiata da José de Mesa e Teresa Gisbert; i musei d'arte coloniale di La Paz e di Sucre, e soprattutto il Museo della Zecca di Potosí, ampiamente sistemato nell'enorme edificio che fu sede della Zecca nel XVIII sec. , ne forniscono un'idea soddisfacente, da completare peraltro col materiale ospitato dalle chiese.

XVII e XVIII secolo La pittura boliviana, formatasi sin dalla fine del XVI sec. per impulso del monaco italiano Bitti,

arricchita nel XVII sec. da importanti apporti della scuola di Cuzco (Diego Quiespe Tito nel 1612; incarichi a pittori diversi per trenta quadri nel 1657), manifestò presto caratteristiche sue proprie. L'imitazione della pittura andalusa, e delle incisioni fiamminghe e tedesche, è analoga a quella di Cuzco, ma con sobrietà maggiore nell'impiego degli ori, con un disegno piú «primitivo», piú duro e angoloso, e con un'espressività piú ardente e patetica. Vi si rilevano taluni curiosi dettagli iconografici, per esempio l'importanza conferita ai temi di arcangeli guerrieri, rappresentati col proprio archibugio, in costume seicentesco. Dopo una serie di pittori stimabili – Matías Sangines, Nicolas Chávez de Villafañe, Leonardo Flores – nella seconda metà del XVII sec. si svolse l'attività del massimo artista del Sudamerica, Melchor Pérez de Holguín, meticcio originario di Cochabamba, la cui carriera si svolse peraltro interamente a Potosí. La sua abbondante produzione, che si può seguire a partire dal 1687, comprende composizioni affollate (*Trionfo della Chiesa*, *Giudizio universale* in San Lorenzo di Potosí), liberamente ispirate ad incisioni fiamminghe, vasti panorami storici (*Ingresso a Potosí del vicerè Morcillo*) costruiti con grande abilità, scene dell'infanzia di Cristo in paesaggi pieni di fascino e immagini di devozione monastica. Il suo senso ascetico, che va ancor oltre la severità dell'arte di Zurbarán, ne fece l'artista preferito dei conventi boliviani. I suoi discepoli, come Gaspar Miguel de Berrio (tra il 1736 e il 1759), nel XVIII sec. mantengono a un buon livello la produzione di Potosí, ma l'attività di pittori come Nicolas Cruz, Villaroel, José Cueto, che si orientano verso una specie di neoclassicismo e coltivano alternativamente i soggetti religiosi e il ritratto, si svolge piuttosto a La Paz e a Sucre. (*pg*).

Epoca contemporanea L'inizio del XX sec. vide il rinnovamento artistico contro l'accademismo imperante, grazie alla presa di coscienza delle proprie radici culturali ed etniche. Garcia Mesa, Nogales e Davalos aprono cosí la strada ad Arturo Borda e a Cecilio Guzmán de Roias, il Primo iniziatore di ricerche astratte, il secondo precursore di un «espressionismo del territorio». Quest'ultima tendenza è la piú feconda e si diffonde in particolare a La Paz e a Sucre. L'esaltazione dei temi boliviani e indi è stata del resto assai diversamente interpretata: figurazione astrattizzante (Maria

Luisa Pacheco), stile monumentale simbolico (Gil Imana, José Ostria) o rustico (Fernando Montès), paesaggi di Imana Garron, rievocazioni minerali di Beatriz Mendieta. L'esempio dei messicani (Rivera, Siqueiros) è stato assimilato volgendolo a un'arte piú sobria e meditativa. Dopo il 1960 si presentano nuovi interessi e nuove tecniche che consentono materiali meno tradizionali; l'arte cinetica e l'Op'Art sono rappresentate da Cesar Jordan e Rudy Ayoroa, l'astrattismo dinamico da Octavio Vargas, e un tipo di Nuova Figurazione da Tito Kuramotto. (*sr*).

«Bollettino d'arte»

Pubblicato a cura del Ministero della pubblica istruzione e successivamente da quello dei Beni culturali, il periodico esiste dal 1907, e ha mantenuto la propria funzione di organo ufficiale dell'attività delle sovrintendenze alle belle arti con alterne vicende, fino al 1977. A partire dal '79 è iniziata la sesta serie, completamente rinnovata nella veste tipografica, nella ricchezza dei contributi, nella presenza effettiva come strumento d'informazione e d'intervento su restauri, tutela, rinvenirnenti, aggiornamenti. Ha ospitato ed ospita, nelle sue pagine, scritti fondamentali di eminenti studiosi, italiani e stranieri, sulla storia dell'arte antica, medievale e moderna; è diretto dal direttore generale delle Antichità e belle arti, assistito da un comitato di redazione che opera in stretto collegamento con l'ufficio di redazione. In questi ultimi anni sono stati pubblicati, accanto ai numeri miscellanei, alcuni numeri monografici di grande interesse scientifico. (*sr*).

Bollongier (Boulengier), Hans

(Haarlem 1600 - ?, dopo il 1642). Iscritto nel 1623 nella ghilda dei pittori di Haarlem, visse nella città fino al 1642; in seguito se ne perdono le tracce. Dipinse mazzolini di fiori: *Vaso di fiori in una nicchia* (1628: Dresda, GG), *Mazzo di fiori* (1639: Amsterdam, Rijksmuseum), *Fiori in un vasetto* (Haarlem, Museo Frans Hals), nello spirito insieme realistico e decorativo della prima generazione di pittori di nature morte del XVII sec., come Savery o Bosschaert. Ma **B**, piú austero, ricerca già la monocromia, esattamente come un Claesz e un Heda. (*jv*).

Bologna

Il XIV secolo Nel corso del XIV sec. vanta una feconda scuola pittorica che innalzò la città a capitale artistica della regione padana. Differenziandosi dagli orientamenti classicistici e giotteschi della già avviata scuola riminese, i pittori bolognesi si rivolgono piuttosto alla espressione di un autonomo sentire, nutrito dal profondo sustrato naturalistico della tradizione romanica padana, sulla quale s'innesta senza sforzo la sfrenata libertà espressiva del linguaggio gotico transalpino, appreso direttamente, fra l'altro, sugli esemplari della miniatura parigina. Era la dominante presenza in **B** della celebre università che favoriva la conoscenza dei libri miniati d'oltralpe, oltre a stimolarne una competitiva produzione. Ma lo sviluppo precoce di un gusto descrittivo e di caustica sincerità non manca di assumere caratteri di sorprendente laicità borghese; aspetto estremo, nella società comunale e popolare in cui prosperò, di ciò che nella piú ampia sfera europea va sotto il nome di *humanisme gotique*. È la grande personalità di Vitale da Bologna (attivo fra il 1330 e il 1360 ca.) che rivela tutta la forza della radice romanica locale e l'interesse genuino per le forme aperte del gotico francese, di cui questo caposcuola sembra risentire soprattutto, con sanguigna forza, le ricche e fulgide risorse cromatiche. L'irrealismo delle proporzioni e delle trame compositive esaltano espressionisticamente un illimitato repertorio mimico e descrittivo colto sul vivo della realtà, che pertanto assume una dimensione insieme lirica e realistica. La cultura di Vitale si propagò nella valle padana, e soprattutto nel Veneto, dove si conservano sue opere certe (Udine, Duomo), fino ai confini del territorio culturale boemo. Non manca di risentire della vicina attività di Vitale neppure l'altro massimo pittore emiliano di quegli anni, Tommaso da Modena, che lavorò a lungo nel Veneto (Treviso, San Nicolò: affreschi, 1352; *Storie di sant'Orsola*) e di cui resta un'opera nella stessa Praga, a riprova della diffusione dell'arte emiliana in quella direzione. Mentre Barnaba da Modena accusa invece, nella seconda metà del secolo, una maggiore indipendenza da Vitale e dalla sua scuola, altri episodi emiliani dimostrano il prevalere della cultura bolognese: Serafino dei Serafini a Modena e Jacopono e Bartolomeo da Reggio ne sono la riprova. Ma al tempo di questi artisti cre-

sce già in **B** l'autorità di un altro grande maestro, Jacopino di Francesco, che accentua ancora il carattere popolare e proverbiale del linguaggio di Vitale. Attivo dopo il 1350, anticlassico e immaginoso come nelle piú alte miniature bolognesi del secolo, Jacopino porta ad estremi sviluppi la vena narrativa dei bolognesi, contribuendo anch'egli al diffondersi di questa cultura con la sua accertata attività a Verona. Tracce contemporanee del suo gusto si trovano infatti a Mantova (affresco con una *Crocifissione*: Palazzo ducale); e alcuni studiosi riconoscono simili accenti nel pittore – attualmente riconosciuto nel fiorentino Buffalmacco – del *Trionfo della Morte* nel Campo Santo di Pisa e di affreschi nel Battistero di Parma. Contemporaneo di Jacopino fu il supposto Dalmasio, cui è riferito un gruppo di opere (Longhi) di alta qualità (affreschi a Pistoia, San Francesco, e a Firenze, Santa Maria Novella), che offrono un intelligente contrasto dialettico con la cultura pittorica toscana, instaurando un primo contatto fra quei centri artistici e Bologna. Ne risentono infatti in qualche misura i continuatori della scuola di Vitale nella seconda metà del secolo, come Simone dei Crocifissi, Andrea e Cristoforo da Bologna, il figlio dello stesso Dalmasio, Lippo, nonché Jacopo di Paolo, neogiottesco ormai interessato ai contrastanti richiami della cultura internazionale; di cui era stato precocemente presago il forte carattere di Andrea de' Bartoli, attivo per il cardinale Albornoz ad Assisi (affreschi in San Francesco, 1368). (*cv*).

La miniatura gotica La miniatura ebbe in Bologna un eccezionale sviluppo e raggiunse risultati stilistici di alto splendore a partire dalla seconda metà del XIII secolo, fino ai primi decenni del secolo XV. Mentre non si conservano opere riferibili con certezza ad Oderisi da Gubbio e a Franco Bolognese, ricordati da Dante per la loro eccellenza, del primo dei quali i documenti ricordano l'attività in **B** fra il 1269 e il 1271, non pochi codici miniati di altissimo pregio spettano agli ultimi decenni del Duecento; e fra questi occorre ricordare un piccolo *Salterio*, dove la tradizione bizantina di provenienza veneta si risolve già in vivo presagio della naturalezza gotica (Bologna, Biblioteca universitaria, n. 346), e le celebri *Bibbie latine*, di impronta piú classicheggiante e di severa bellezza nel rigore della impaginazione, da collegare alla suprema cultura classica della glittica italiana duecentesca (Parigi, BN, lat. 18; Londra, BM, n. 18720; Roma,

BV, lat. 20; Gerona, Duomo, con la firma di un Bernardino da Modena). Queste alte premesse sono già un effetto del grande interesse che in **B**, per la presenza del famoso Studio, si nutre per la miniatura, che adornerà soprattutto i libri giuridici, oltre che i libri ecclesiastici (*Corpus Juris Civilis* di Giustiniano; *Costituzioni* e *Decretali* dei pontefici; trattati dei giuristi, come il diffusissimo *Decretum* di Graziano). È soprattutto per questa applicazione profana dell'arte miniatoria, che favorisce il confronto con libri di diversa provenienza, specialmente parigina, e talvolta la congiunzione di interventi di diversa nazionalità, che si diffonde rapidamente la conoscenza delle forme gotiche d'oltralpe. Ciò nonostante i miniatori bolognesi non smarriscono mai il loro genuino carattere. Già alla fine del Duecento un *Infortiatum* (Torino, BN, E, 1, 8) presenta caratteri gotici francesi, che del pari si risolvono in gustose soluzioni illustrative in numerosi altri codici (*Digestum*: Bologna, Collegio di Spagna, n. 282; *Bibbia*: Modena, Bibl. Estense, lat. 430). All'inizio del secolo XIV troviamo un *Decretum* di Graziano firmato da un Jacopino da Reggio (Roma, BV, lat. 1375), che può essere preso ad esempio precoce del modo di decorare la pagina con ampie figurazioni, condotte anche ai margini e negli spazi fra le colonne della scrittura con *drôleries* di fantasiosa concezione. Questo sarà ancora il modulo, piú liberamente interpretato, caro al piú grande miniatore della scuola, il cosiddetto Illustratore, o Pseudo-Nicolò, sul quale si riflettono, senza diminuzione, i valori della pittura contemporanea di Vitale. I suoi libri miniati sono prevalentemente di contenuto giuridico (*Infortiatum*: Cesena, Bibl. Malatestiana; *Decretali* e *Decretum* di Graziano: Roma, BV, lat. 1389 e 1366; *Decretali di Bonifacio VIII* e *Costituzioni di Clemente V*: Padova, Archivio capitolare; *Messale*: Roma, Archivio capitolare di San Pietro, datato fra il 1356 e il '50). Da questo grande maestro derivano i modi del fecondissimo Nicolò di Giacomo, del quale uno dei *Corali* (Modena, Bibl. Estense) reca la data 1351, e che si ritiene attivo fino alla fine del secolo, con vivo riflesso della pittura contemporanea, di Jacopino in particolare. Ma piú che la scuola di Nicolò di Giacomo, di cui si ricorderanno i nomi del figlio Onofrio e di Stefano Azzi, occorre considerare i miniatori che ornano di rapide figurazioni profane le *Matricole* delle arti, conservate in molti esemplari datati fin dal sec. XIII, fra le quali spic-

ca la singolare *Scena di mercato* della *Matricola dei Drappieri* (1411: Bologna, MC), e i riflessi che l'attività miniatoria di Giovanni da Modena ebbe sui miniatori del suo tempo nella popolare interpretazione del gusto tardo gotico internazionale. (*cv*).

Il XV secolo La pittura a **B** nel secolo XV si avvantaggia dell'intervento rinnovatore di Giovanni da Modena, pittore e miniatore, che è da credere attivo fin dall'inizio del secolo. A lui sono riferibili gli affreschi (*Giudizio universale*, *Storie della Croce*) nella cappella Bolognini in San Petronio, eseguiti intorno al 1410, ammirevole documento della vitalità della tradizione gotica bolognese, che converte con forza i motivi della contemporanea arte cortese lombarda, e le lusinghe ornatissime del gotico internazionale, in una iperbolica narrazione favolosa, ma insieme spontaneamente naturalistica e popolare. L'opera di Giovanni da Modena influenzerà tutta la pittura bolognese della prima metà del secolo, come si osserva nell'ultima attività di Jacopo di Paolo, nell'opera di Michele di Matteo, che operò anche lontano da **B**, a Venezia e a Siena, di Francesco Lola (notizie dal 1394 al 1431), di Pietro Lianori (notizie dal 1412 al 1460), e di Orazio di Jacopo (notizie nel 1445), chiusi tuttavia nei limiti di una gelosa cultura municipale. Solo il generale mutamento del gusto provocato dalla diffusione della cultura rinascimentale nell'Italia settentrionaie provoca anche a **B** un radicale rinnovamento. Accanto all'intervento ancora ambiguo e un po' timido di Giovan Francesco da Rimini (affreschi perduti in San Petronio), il ritorno da Padova di Marco Zoppo, formatosi nella inquieta cerchia squarcionesca sotto l'influenza di Donatello e del Mantegna, ma subito consapevole della cultura di Piero della Francesca, introduce in **B** una precoce intelligenza formale degna di stabilire una immediata relazione ad alto livello con la grande civiltà pittorica del rinascimento ferrarese. Né mancano di fiorire accanto e nel seguito dello Zoppo interessanti personalità di secondo piano, come Tommaso Garelli (notizie dal 1452 al 1495), o il Maestro del polittico di Budrio. Ma queste forze locali non potevano piú bastare per soddisfare l'accresciuto livello di vita e di cultura della città negli anni dell'illuminato governo di Giovanni Il Bentivoglio. Non tardano perciò a trasferirsi da Ferrara a **B** alcuni dei maggiori artisti estensi: Francesco del Cossa nel 1472, Ercole Roberti subi-

to dopo, e infine, naturalizzandosi bolognese, Lorenzo Costa. Sono questi gli anni, fino alla fine del secolo, e poco oltre, durante i quali **B** si arricchisce di numerosi capolavori pittorici, ed è in questo clima, diverso per tradizione dal piú intellettualistico costume estense, che si verifica una variazione sensibile nei contenuti e nello spirito dell'arte di quei grandi ferraresi, qui rivolta a sentimenti piú severi e quasi neoromanici, come si può bene avvertire nella *Pala dei Mercanti* del Cossa, ad esempio (1473: Bologna, PN) o nel fierissimo dittico con i *Ritratti di Giovanni e Ginevra Bentivoglio* (Washington, NG). Il Costa, morto il Cossa e ripartito il Roberti, sostenne il maggior peso delle commissioni bentivogliesche, proseguendo fra l'altro la decorazione del favoloso palazzo, di cui nulla rimase dopo la distruzione del 1507, e le piú belle pale d'altare dell'ultimo decennio del secolo (San Petronio, San Giovanni in Monte), fino a quando il grave fondamento ferrarese della sua cultura non si piega alle sollecitazioni ornate ed eleganti della pittura coeva toscana e umbra. Nel 1499 il Perugino, infatti, invia la sua pala per San Giovanni in Monte; nel 1501 giunge la pala di Filippino Lippi in San Domenico, e nel frattempo la nuova personalità di Francesco Francia asseconda la penetrazione di motivi toscani, già annunciati nella pala eseguita per la cappella Bentivoglio in San Giacomo fra il 1488 e il '94, in polemico contrasto con le circostanti tempere «ferraresi» del Costa. (*cv*).

Il XVI secolo Nella prima metà del XVI sec. i numerosi discepoli del Francia, i figli Giacomo e Giulio, il nipote Gian Battista, seguono la sua maniera senza troppa originalità. Soltanto Amico Aspertini, formatosi anche alla scuola di Costa ma arricchito da molteplici esperienze (fiorentine, umbre e romane) si libera delle cristalline strutture dei maestri (oratorio di Santa Cecilia). La libertà formale ed iconografica, un brio tinto di bizzarria, la cultura antica, il realismo, l'immaginazione e l'inquietudine ne fanno un notevole precursore della «maniera», mentre i suoi modi piú corsivi preannunciano artisti come Biagio Pupini dalle Lame, dal fascino spesso superficiale. Girolamo Marchesi da Cotignola resta piú vicino al Francia (*Madonna della famiglia Sforza*: Pesaro, MC), come Jacopo Boateri e G. Maria Chiodarolo. Nel XVI sec. **B** si arricchisce di opere notevoli come la *Santa Cecilia* di Raffaello (1516: già in San Giovanni al Monte, og-

gi nella PN), che venne universalmente ammirata. A contatto con tale modello, gli allievi del Francia cercarono di rinnovarsi, e cosí pure fecero i pittori dei centri vicini, operanti allora a **B**, come B. Bagnacavallo e Innocenzo Francucci da Imola. Ambedue, intrisi del culto di Raffaello e sensibili al cromatismo dei ferraresi, crearono numerose opere devote nelle chiese e nei conventi della città (San Michele in Bosco), imponendo la tradizione raffaellesca a **B** fino alla metà del secolo. Essa si mescolerà a quella correggesca, poi al grande esempio del Parmigianino, che aveva lasciato a **B** numerosi capolavori, in particolare la *Vergine e santi* della chiesa di Santa Margherita (oggi alla PN) e il *San Rocco*, tuttora in San Petronio. Dal Correggio i bolognesi trassero il gusto degli scorci, e dal Parmigianino quello dell'eleganza e della raffinatezza preziosa: si formò cosí una specie, propriamente emiliana, di manierismo parimenti segnata da influssi fiorentini trasmessi da Vasari, che operò in San Michele in Bosco (*Cena di san Gregorio*, 1540: oggi nella PN), e da Francesco Salviati.

Verso la metà del secolo questo nuovo linguaggio trionfa a **B**. Il suo esponente piú attivo è Prospero Fontana, la cui bottega, molto frequentata, svolge un ruolo di primo piano. Collaboratore di Perin del Vaga a Genova, intimo dei manieristi toscani e romani, dotato di uno stile fluido e spesso ampolloso, egli giunge tuttavia innegabilmente a qualche buon risultato (*Deposizione*: PN; *Battesimo di Cristo*, San Giacomo Maggiore). Della figlia Lavinia vanno soprattutto ricordati i ritratti (la *Famiglia Gozzadini*: PN).

Ercole Procaccini, progenitore d'una famiglia di artisti che opererà nel Milanese, influenzato dagli Zuccari e dal Parmigianino, non possiede la stessa larghezza di eloquio (*Caduta di san Paolo*: San Giacomo Maggiore). La personalità di Passarotti è assai piú notevole. Formatosi presso Taddeo Zuccari, ammiratore di Michelangelo, torna a **B** solo alla fine del 1550 per aprirvi una celebre bottega. Nei suoi ritratti Passarotti spesso preannuncia i Carracci; il figlio Tiburzio resta legato senza originalità al manierismo, che d'altronde s'impone sempre piú. Il Primaticcio e Nicolò dell'Abate, che avrebbero potuto contribuire al rinnovamento dell'arte bolognese, sono espatriati in Francia. Di Nicolò si potevano peraltro ammirare a **B** le decorazioni dei palazzi Torfanini (ciclo ariostesco, oggi alla PN) e Poggi, im-

portanti contributi alla pittura di genere e al paesaggio, la cui brillante esecuzione si accostava alla lezione ferrarese (quella dei Dossi) e veneziana, che Girolamo da Treviso e Girolamo da Carpi avevano già fatto conoscere in Emilia. Pellegrino Tibaldi, formatosi a Roma e seguace di Michelangelo dotato di forte personalità, a **B**, in palazzo Poggi e nella cappella Poggi di San Giacomo Maggiore, fu forse sulle prime meno inteso dei suoi discepoli migliori, come G. F. Bezzi, detto Nosadella. Di fatto gli ultimi artisti operanti a **B** fino all'avvento dei Carracci, come Orazio Sammachini e Lorenzo Sabbatini, abili decoratori che operarono ambedue a Roma per papa Gregorio XIII, hanno un linguaggio greve, spesso tedioso e ormai attardato, che è pure quello di Cesare Aretusi.

L'arrivo dei fiamminghi, come Jan Soens a Parma, e soprattutto, nella stessa **B**, la presenza di D. Calvaert, furono decisi fattori di rivitalizzazione, che rafforzarono, ad esempio nel campo del paesaggio, l'influsso di Nicolò dell'Abate. Già le colte riunioni nelle botteghe di Fontana o di Passarotti prefiguravano la famosa accademia dei Carracci: tutto era pronto per una ineluttabile riforma, che doveva affrancare l'arte bolognese dalle iterazioni del manierismo morente. (*sb*).

Il XVII secolo La pittura del Seicento a **B** fu condizionata nelle sue tendenze dall'affermazione, ancora alla fine del secolo precedente, di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, i fondatori dell'Accademia degli Incamminati. In questa scuola che fu attiva fin verso il 1610, cioè fin quando al magistero del vecchio Ludovico non esistette alternativa, si era formata una schiera di artisti nati tra il 1570 e il 1600 che, vivi e operanti fin verso il 1650 e alcuni anche oltre, diedero alla pittura bolognese una impronta definitiva. Agl'inizi del secolo, morto Agostino, ed essendo Annibale a Roma con i migliori dei suoi discepoli bolognesi, Albani e Domenichino, e avviato anche il Reni, presto indipendente, a una rapida carriera in Roma, la pittura a **B** rimase affidata ai pennelli di Ludovico e dei suoi diretti allievi, Brizio, Garbieri, Cavedoni, Spada; del Massari e del Tiarini, reduci questi ultimi da Firenze serbando intatti i caratteri tipicamente bolognesi della loro cultura; mentre il Mastelletta, che pure era allievo di Ludovico, dimostrava propensioni divaganti, riattaccandosi piuttosto alla tradizione immaginosa di Nicolò

dell'Abate, e il Dentone studiava i trattati del Serlio e del Vignola per fondare scientificamente l'arte della «quadratura», diffusa poi in Europa con successo enorme dai prospettici-quadraturisti-scenografi bolognesi, il Mitelli, il Colonna, i Bibiena. Unico artista che operasse in **B** in posizione indipendente dalle nuove tendenze era Bartolomeo Cesi, che, sebbene legato a una cultura cinquecentesca di Controriforma, non fu senza influenza su alcuni degli allievi dei Carracci, quali il Massari e il Reni. La schiera dei pittori carracceschi operava spesso in équipe, in cicli religiosi che costituiscono significativi documenti di un procedere concorde sulla base della comune tendenza per una rappresentazione naturalistica con accenti patetici, che variava dall'ossessione del macabro propria del Garbieri al grossolano caravaggismo di riporto dello Spada, dall'empito ardente del Cavedoni (nostalgico, come il ferrarese Bononi, del colore dei veneziani) alla alternativa nel Tiarini di una lucida obiettività, ereditata dal Cesi, e di un piglio drammatico, a colpi di ombra e di luce, sui modelli offerti dal miglior Ludovico. Solo il Massari seguitava a prestare orecchio ai dettami del classicismo romano. Ma quando il Reni e l'Albani tornarono a stabilirsi a **B**, carichi di un prestigio mai raggiunto da Ludovico, le posizioni dei maestri locali apparvero invecchiate e anguste. Il solo che sapesse opporre a quegli illustri rimpatriati un validissimo nuovo modo di dipingere, con la sua «macchia» e la sua romantica impetuosità, era il giovane Barbieri da Cento, detto il Guercino, ultimo e maggiore allievo di Ludovico. Ma tra i due maggiori maestri operanti in Emilia dopo la scomparsa dei Carracci, il Reni e il Guercino, fu il secondo a soccombere nella gara tra i due opposti stili. Già prima della metà del secolo non solo artisti secondari come il Gessi, il Sirani, il Torri, ma lo stesso Guercino che aveva mostrato tanta vigorosa originalità ai suoi giovani anni, finivano col muoversi nell'orbita del Reni, soggiogati dalla sua elegante astrattezza; e alla poetica del Bello ideale cedeva alquanto Simone Cantarini, venuto dalle Marche con una preparazione naturalistica fatta sui testi del Gentileschi. Praticamente andava costituendosi a **B**, anche per influenza dell'Albani, una nuova accademia – che sarebbe sfociata nella ufficiale istituzione dell'Accademia Clementina nel 1709 – fondata sul culto del Bello ideale, di cui i maggiori rappresentanti sarebbero stati il Cignani e il

Franceschini, ultimi divulgatori del classicismo bolognese nella sua accezione piú intellettualistica. Ma nella seconda metà del secolo crebbero a **B** anche artisti di vena piú mossa e vivace, come il Pasinelli, futuro maestro di Donato Creti, e il Dal Sole, altri ancora decisamente antiaccademici, eccitati alla ricerca di nuove espressioni da esperienze fatte fuor di **B**, nei luoghi ove l'arte moderna procedeva liberamente, spinta dal genio di alcuni artisti eccezionali, operanti a livello europeo. Il primo che osò sottrarsi all'imperio della regola classicista fu il Canuti, che si appassionò dei capolavori barocchi di cui avevano arricchito Roma Pietro da Cortona e il Lanfranco, scoprí nuovi testi da studiare nel naturalismo di Guercino giovane e di Mattia Preti. Non da meno fu il Burrini, che allargò il proprio raggio culturale fino a comprendere i Carracci giovani e Luca Giordano, e la cui pennellata fluida e densa, negazione del disegno classicista, avrebbe influenzato il Crespi, allora, verso il 1680, ai suoi felicissimi esordi. L'apparizione di quest'ultimo artista sulla scena della pittura bolognese, mentre il Cignani e il Franceschini inviavano in tutta Europa i prodotti della loro forbita accademia, determinò una nuova tendenza che avrebbe superato i limiti del secolo, proponendo un'interpretazione della realtà, affettuosa e vivace, non discorde, tenuto conto del cambiamento dei tempi, da quella espressa dai Carracci giovani. (*eb*).

Il XVIII secolo Con il trasferimento a Forlí del Cignani (1686) e con la morte del Canuti (1684) e del Pasinelli (1700), il campo della pittura bolognese vede l'affermarsi di nuove personalità, mentre nel trapasso di secolo declina la vena vivace del Burrini (1656-1727). L'insegnamento del Cignani è raccolto dal fedele allievo Marcantonio Franceschini (1649-1729), la cui Arcadia delicata vive sotto il segno di un controllato rigore formale che si richiama alla tradizione del Domenichino e dell'Albani. Un classicismo piú moderato prevale, ad opera di artisti usciti dalla scuola del Pasinelli, come Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719) e Donato Creti (1671-1747) e i loro allievi Francesco Monti (1685-1768), Felice Torelli (1667-1719) ed Ercole Graziani (1688-1765); mentre Aureliano Milani (1675-1749) e Domenico Maria Viani (1668-1711) si provano in esperimenti neocarracceschi. Su tutti fa spicco il Creti, che coltivò suggestive immagini d'Arcadia. La fondazione, nel 1709,

dell'Accademia Clementina segna il trionfo ufficiale dell'orientamento classicistico, avversato da Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), temperamento insofferente delle regole. Le sue simpatie per la tradizione della «bambocciata» e del «generismo» olandese lo tengono in continua polemica con il gusto locale, dal quale si staccano in questa direzione anche Giuseppe Gambarini (1680-1725) e Antonio Gionima (1697-1732). Il Crespi fu considerato anche dai contemporanei il maggior artista della scuola locale e seppe raggiungere una modernità di linguaggio e di sentimento di rango europeo. La tendenza decorativa trovò la piú alta espressione nell'opera di Vittorio Maria Bigari (1692-1776?). Ferdinando (1657-1743), Francesco (1659-1739), Giuseppe (1696-1757) e Antonio Bibiena (1700-74) furono i piú illustri esponenti di una famiglia dedita per intero alle esperienze dell'architettura teatrale e della decorazione scenografica. La loro eredità artistica fu raccolta dal modenese Mauro Tesi (1730-66). Nella seconda metà del secolo la pittura bolognese è dominata dai fratelli Ubaldo (1728-81) e Gaetano (1734-1802) Gandolfi, che operano un vistoso innesto di tiepolismo sui modi della tradizione locale, mentre il figlio di Gaetano, Mauro (1770-1834), già introduce al gusto neoclassico. (*rr*).

Il XIX secolo L'epoca napoleonica vede l'affermarsi di tendenze neoclassiche (F. Giani, A. Basoli), anche se personalità quali J. A. Calvi, P. Fancelli e E. Petroni appaiono fortemente radicate nella tradizione accademica locale, e l'artista piú noto e fortunato, Pelagio Palagi, svolge la sua attività in prevalenza a Torino e a Milano. Dall'ultimo quarto del Settecento inoltre, all'attività dell'Accademia Clementina si affianca quella dei Concorsi curlandesi promossi da Pietro Biron duca di Curlandia (1724-1800), la cui straordinaria continuità (ebbero luogo fino a questo secondo dopoguerra) fornisce uno spaccato utile, anche se incompleto, per la conoscenza della pittura a **B** nell'Ottocento.

Dal quarto decennio, polo d'attrazione per i giovani artisti bolognesi (tra questi, Cesare Masini) è tuttavia il «romanticismo storico» espresso a Firenze dal Bezzuoli; mentre localmente – in parallelo alla fondazione, nel 1848, della Società protettrice per l'incoraggiamento delle belle arti – prevale l'accademico C. Alberi, alla cui scuola si formano G. Serrazanetti e A. Muzzi. Nella seconda metà del secolo aprono

verso nuove problematiche di raggio non piú esclusivamente locale le personalità di Pietro Muntebugnoli, pittore di storia, di paesaggio e di genere, e Alessandro Guardassoni, attivissimo anche come frescante e decoratore. Di livello culturalmente piú sostenuto è indubbiamente l'attività di L. Bertelli, partecipe delle coeve esperienze toscane, piemontesi e francesi, fautore di un diretto rapporto con il «vero», in contrasto con la posizione espressa dal piú anziano C. Masini, ancora convinto assertore di un naturalismo «scelto» e continuamente rapportato ai grandi esempi della tradizione pittorica sei-settecentesca. A una fonte piú antica, la cultura quattro-cinquecentesca, guarda invece L. Serra, per trarne un rigoroso supporto per il suo approccio al reale. (*sr*).

Fine Ottocento, primo Novecento A fine Ottocento le migliori energie bolognesi sembrano essere convogliate dal gruppo di artisti (la «gilda») che collaborò con continuità ai grandi restauri monumentali intrapresi da Alfonso Rubbiani (1848-1913) sul modello largamente integrativo e mimetico di Viollet-Le-Duc. A partire dai cantieri piú antichi si afferma Achille Casanova (1861-1948), che sperimenta spunti revivalisti e floreali nella vasta e non banale produzione decorativa, estesa anche *extra moenia*. Il Casanova è leader della cooperativa Aemilia Ars che nel quinquennio di piú produttiva attività (1898-1903) sollecita un rapporto d'intelligente integrazione fra le arti e una forte qualificazione delle maestranze artigiane sull'esempio largamente sperimentato di Ruskin e di Morris.

La pittura di cavalletto vede espresse posizioni di maggiore cautela, in un contesto locale che si ritiene autosufficiente sulla base di una solida tradizione recente: le maggiori aperture sono avvertibili nell'attività iniziale di Alessandro Scorzoni (1858-1933), che avrà qualche autorità anche sulla generazione seguente. A dominare la scena bolognese è peraltro la grafica, sostenuta da una pubblicistica vivace e diffusa (si impone sugli altri, dal 1900, il periodico «Italia ride»), da cospicue alleanze extralocali e dall'informazione capillare: forse piú di Augusto Majani (1867-1959) è Alfredo Baruffi (1873-1948) a filtrare con notevole eleganza e singolare precocità suggestioni liberty, inglesi e centroeuropee. A un livello anche piú alto si collocano i manifesti usciti dall'officina di Edmondo Chappuis (1874-1912), che sollecita le migliori energie nazionali, a partire dal triestino Marcello

Dudovich. Il piú giovane Roberto Franzoni (1882-1960) tende a normalizzare le inquietudini del liberty bolognese in una versione di esasperata esuberanza decorativa e di quasi cristallizzato nitore illustrativo. Assai piú impregiudicata risultò la posizione del coetaneo Alfredo Protti (1882-1949), molto attento ad esperienze non marginali della pittura europea e americana, da Zuloaga a Sargent, per qualche anno esercitando un ruolo di guida nei riguardi della nuova generazione bolognese: anche nei confronti del piú anziano Carlo Corsi (1879-1966), che avrà poi uno svolgimento molto piú vivo e complesso, e dello sfortunato Athos Casarini (1883-1917), che per qualche anno in America si produrrà in una coraggiosa quanto disconosciuta attività futurista, ma con persistenti tracce Jugendstil. Il «gruppo bolognese postimpressionista» (Arcangeli), già nel primo decennio del secolo ha la consapevolezza di consumare una svolta radicale nei confronti della generazione precedente: tanto piú inattuale apparirà col tempo la ciclopica impresa del marchigiano Adolfo De Carolis per il palazzo del podestà (a decorrere dal 1908), che riforma drasticamente in senso neocinquecentesco e ipermichelangiolesco la pur cospicua tradizione decorativa locale. (*rg*).

Boltraffio, Giovanni Antonio

(Milano? 1467 o 1471 - 1516). È il piú noto allievo di Leonardo, tanto che fu fatto il suo nome per opere controverse come la *Madonna Litta* (Leningrado, Ermitage), come autore o almeno collaboratore del maestro. Un'esatta definizione della sua personalità è resa difficile dal fatto che le opere certe si riducono a tre pale d'altare: la pala Casio del Louvre (1500; dalla chiesa della Misericordia a Bologna); la *Santa Barbara* del Museo Bode di Berlino Est (1502; da Santa Maria presso San Satiro a Milano); la pala Da Ponte di Budapest (1508; dal duomo di Lodi). In esse, in varia misura, a una fondamentale ispirazione leonardesca, affine a quella del Solario, si uniscono ricordi lombardi bramantineschi e soprattutto echi dell'arte del Perugino e del Francia, che sono peculiari del **B**, e su cui si basa l'attribuzione, fonte di ampia discussione, di numerosi ritratti (tra i quali quello di *Gerolamo Casio*: Milano, Brera). Indiscussa l'attribuzione della *Madonna del Garofano* (Milano, MPP), forse la piú bella versione di scuola di un tipico tema leonardesco. A que-

ste opere sono state recentemente avvicinate il *Cristo* della coll. Crespi a Milano, il *Giovane con freccia* (coll. Lord Elgin) e una serie di *Madonne* (Milano, MPP; Budapest, MBA; Bergamo, Carrara). (*mr*).

Bombelli, Sebastiano

(Udine 1635 - Venezia 1719). Formatosi a Venezia e poi a Bologna, si affermò – anche a livello europeo – soprattutto nel campo della ritrattistica, nella quale raggiunge una comunicativa bonaria e cordiale, animando i personaggi di un'intima vitalità, non disgiunta da una certa foga barocca nella teatralità delle vesti e da una pungente espressività nei volti. Fu maestro del ritrattista bergamasco Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario, e influí non poco sugli sviluppi ulteriori della ritrattistica veneziana. (*fd'a*).

Bomberg, David

(Birmingham 1890 - Londra 1957). Figlio di un artigiano ebreo di origine polacca, cominciò come apprendista litografo (1905), poi seguì i corsi serali della Westminster School of Art sotto la guida di Sickert (1908- 10); infine studiò presso la Slade School di Londra (1911-13). Dal 1913 al 1915 prese parte attiva all'avanguardia inglese; membro fondatore del London Group (1913), venne invitato a partecipare alla Vorticist Exhibition del giugno 1915. Abbandonò in seguito le ricerche sperimentali e dipinse paesaggi, personaggi, nature morte realiste eseguite a pieno impasto e direttamente dal vero. Visse a Londra e soggiornò a lungo in Palestina, a Cipro, in Cornovaglia e in Spagna. Esercitò grande influsso con l'insegnamento; con i suoi allievi formò nel 1947 il Borough Group, cui nel 1953 successe la Borough Bottega. E rappresentato nella Tate Gall. di Londra (*Ju-Jitsu*, 1913; *Barche*, 1919; *Liliana*, 1932; *Fiori*, 1943), nonché alla NG di Ottawa (*Compagnia di genieri canadesi al lavoro*; *Collina 60*; *Saint-Eloi:* complesso eseguito per il Canadian War Memorial, 1918-19). (*abo*).

Bonaccorsi, Pietro → Perin del Vaga

Bonampak

Il sito di **B** (in lingua maya «mura dipinte»), sperduto nel nordest dello stato di Chiapas (Messico), resta tuttora di diffici-

le accesso. Si trova in una zona di foresta tropicale umida, nel cuore di una regione abitata ormai soltanto da alcuni gruppi di Indi Lacandon, discendenti dalle antiche popolazioni maya. Nel 1947 e nel 1948 vennero organizzati scavi dal Carnegie Institute di Washington, in collaborazione con l'Istituto nazionale di antropologia e di storia di Città di Messico.
Le pitture, risalenti al periodo classico (fase tarda) della civiltà maya, coprono integralmente le pareti interne di un piccolo edificio, l'unico decorato, che presenta tre sale in fila, ciascuna con una porta aperta sull'esterno. Tutt'intorno alle pareti di ciascuna sala corre un sedile, al di sopra del quale l'intera superficie, fino all'imposta del tetto a doppio spiovente, è dipinta. Si tratta delle piú importanti pitture murali precolombiane sinora note. Non presentano prospettiva né chiaroscuro, ma secondo il canone maya rappresentano semplici silhouettes, con i volti e i piedi di profilo. Nessuna figura domina la scena, e le varie categorie sociali sono contraddistinte dalla diversità e dal grado di ricchezza delle vesti.
Sembra che le pitture di **B** non abbiano alcun carattere esoterico o simbolico: gli artisti avrebbero semplicemente raffigurato una scena reale. Nella prima sala si tratterebbe dei preparativi di una danza rituale, consistenti nell'acconciare coloro che dovranno rappresentare le divinità terrestri (il capo, i musicisti, i danzatori). Nella seconda sala si raffigura una spedizione destinata a catturare alcuni prigionieri in vista di un sacrificio: dopo una scena di combattimento riccamente colorata, viene presentato un prigioniero nudo, dal disegno molto espressivo; la composizione si conclude con un sacrificio umano, cerimonie e danze. Le pitture della terza camera esaltano la vittoria e rappresentano i festeggiamenti che hanno luogo in tale occasione. Vi assistono nobili e personalità d'alto rango, in piedi su un podio; sotto si hanno, seduti, diversi personaggi che, dagli abiti e dagli atteggiamenti, sembrano servitori. Le figure sono disegnate con rara scioltezza, a semplice tratto nero; le superfici sono campite a vari colori. La semplicità del disegno dei notabili contrasta con la profusione di ornamenti e di accessori, come i grandi pennacchi di penne dell'uccello quetzal, che conferiscono all'insieme vivacità e grande ricchezza cromatica. I corpi sono generalmente marroni o color terra di Siena, i fondi ocra o di un azzurro che corrisponde al nostro blu di Prussia; gli altri colori – rosso indiano, rosso arancio, verde

smeraldo, nero-verde, blu turchese, giallo, nero e bianco – restano riservati alle vesti, alle acconciature, nonché alle decorazioni e ai dettagli delle scene, ritoccati in nero. All'esterno dell'edificio, ciascuna porta è sormontata da un architrave in pietra lavorato in modo notevole, che rappresenta la cattura di un prigioniero, simbolo di conquista. Questi architravi sono coperti di stucchi, colorati in rosso, giallo e blu turchese. **B** era un importante centro cerimoniale abbandonato verso il IX sec., come molte altre località maya. Le pitture, gradatamente ricoperte, forse sin da quell'epoca, da uno strato di calcare dovuto alle infiltrazioni d'acqua attraverso le coperture, sono state cosí preservate fino ai giorni nostri, e si trovano tuttora in luogo. (*sls*).

Bonaparte, Luciano

(Ajaccio 1775 - Viterbo 1840). Era il fratello piú giovane di Napoleone I e principe di Canino. Malgrado la vita tempestosa e l'intensa attività politica, ebbe sempre vivissimo l'amore per l'arte. Come ministro dell'Interno, dopo il 18 brumaio, si distinse per la protezione accordata alle lettere, alle arti e all'istruzione pubblica. Nei suoi numerosi viaggi, particolarmente nel soggiorni nella sua terra di Canino, eretta dal papa a principato, raccolse una collezione molto importante di antichità, cui si aggiungeva una raccolta di quadri che in alcuni momenti giunse a 400 tele. L'attività di ambasciatore in Spagna, dal 1800 al 1803, gli consentí in particolare di acquisire da 100 a 150 quadri, alcuni dei quali comperati dal suo uomo di fiducia, il pittore Lethière, altri donatigli a titolo amichevole da re Carlo IV, tra i quali un Raffaello e alcuni Carracci e Ribera. I dipinti migliori di questa collezione vennero incisi in un album pubblicato nel 1822. Le opere andarono disperse in aste pubbliche a Parigi (1814, 1834, 1837, 1840, 1845, 1849). I grandi musei d'Europa ne raccolsero qualche resto, come la *Dama col ventaglio* di Velázquez (oggi a Londra, Wallace Coll.). (*gb* + *pg*).

Bonascia, Bartolomeo

(documentato dal 1468 al 1527). Pittore, carpentiere, maestro di tarsia (rimangono solo minimi resti del coro di Sant'Agostino), ingegnere: il ventaglio di competenze è quello tipico dei grandi intarsiatori padani. Difatti nella *Pietà* firmata del 1485 (Modena, Gall. Estense), che rimane l'uni-

co dipinto a lui riferibile, **B** dipende esplicitamente da Cristoforo da Lendinara. Ma mentre Cristoforo pittore, come il possibile Lorenzo da Lendinara della *Madonna* Correr, bloccano gli impianti pierfrancescani in una materia scabra, di fredda potenza, nel bellissimo dipinto di **B** le affilature prospettiche si accordano con soluzioni luminose d'impronta belliniana e nordica. (*mfe*).

Bonasone, Giulio di Antonio

(attivo a Bologna e a Roma dal 1531 al 1574). Iniziato alla pittura da Lorenzo Sabbatini (*Purgatorio:* Bologna, Santo Stefano, citato da Lanzi), fu soprattutto pittore-incisore dotato di grande fantasia compositiva, ma tecnico mediocre. Formatosi sull'esempio di Marcantonio Raimondi, alleando bulino e acquaforte riuscí a riscattare la mollezza delle sue figure, ispirate al Parmigianino nella bizzarria delle invenzioni, soltanto nelle sue composizioni originali, spesso di soggetto mitologico (*Alessandro e Rossane*, *Storia di Giunone*). Gran parte delle sue incisioni (354 secondo Bartsch) sono riproduzioni piú o meno fedeli di opere di Michelangelo, Raffaello, Parmigianino, Giulio Romano. (s*de*).

Bondol, Jean, *detto* Jean de Bruges

(Bruges - attivo a Parigi dal 1368 al 1381). Primo dei grandi artisti franco-fiamminghi al servizio della corte francese, pittore di Carlo V di Francia, fu autore della miniatura dedicatoria di una *Bibbia* (1371: L'Aja, Museo Meerman-Westreenen) e dei cartoni dell'arazzo dell'*Apocalisse* (1375 ca.). Non sembra fondato vedervi il capo di un laboratorio di manoscritti, un tempo raccolti sotto il nome di Maestro dei Boschetti. Sulla tradizione parigina di Pucelle **B** innesta le sue doti fiamminghe di realismo familiare e diretta sensibilità per lo spazio, combinazione nuova donde nascerà il gotico internazionale del Quattrocento. (*nr*).

Bonechi (Bonecchi), Matteo

(Firenze 1669-1756). Figura di rilievo nel panorama della pittura fiorentina del XVIII sec., la cui opera attende ancora un'indagine complessiva. Allievo del Sagrestani, rivela l'influenza esercitata da Sebastiano Ricci con la sua decorazione a palazzo Marucelli, in particolare nella materia cromatica, ricca di tenui colori, nello sfumare di tinte delicate e nel-

le ariose composizioni. **B** vi aggiunge di suo una pennellata piú fluida, un uso di toni piú intensi e una ricerca di effetti luministici, come nel *Martirio di santa Lucia* (Cortona, chiesa di San Francesco). Le sue opere si trovano in numerose chiese e palazzi di Firenze e della Toscana, tra le quali ricordiamo: soffitto di San Domenico di Fiesole (1705), cupola di San Jacopo (1709), volta dello scalone d'ingresso e della sala grande di palazzo Capponi (il suo piú noto affresco). I suoi bozzetti sono conservati in diverse raccolte. Collaborò anche con l'arazzeria granducale. Negli ultimi anni manifestò un accostamento alle tendenze accademiche del Gabbiani e dopo la morte di quest'ultimo affrescò i pennacchi della cupola della chiesa di San Frediano in Cestello a Firenze. (*fir*).

Bonfigli, Benedetto

(notizie dal 1445 - Perugia 1496). Non abbiamo sue notizie prima del 1445, data in cui si impegna a eseguire un affresco (oggi perduto) in una cappella attigua a San Pietro a Perugia; ma doveva essere già maestro affermato se nel 1450 passa a Roma al servizio di papa Niccolò V. Nel 1453 è di nuovo a Perugia e nel 1454 è chiamato dai priori della città ad affrescare con una *Crocifissione* e con le *Storie di San Ludovico da Tolosa* la nuova cappella del Palazzo pubblico. Dopo la stima favorevole del Lippi chiamato a giudicarla, nel 1461 gli viene commissionata la decorazione del resto della cappella con le *Storie di sant'Ercolano*. Quest'impresa, che lo occuperà fino alla morte, è una delle sue cose piú significative per quella ricca vena narrativa, curiosa e svagata, sullo sfondo di una splendida Perugia gotica. Tra il 1467 e il '68 esegue col Caporali un trittico per San Domenico (ora a Perugia, GNU) e dal 1464 fino al 1482 sono documentati numerosi «gonfaloni» processionali fatti eseguire dai cittadini di Perugia o di altre piccole località del contado (Corciano, Pacciano, Montone): nel 1465 dipinge quello di San Bernardino, nel 1472-73 quello di Santa Maria Nuova, nel 1476 quello di San Fiorenzo. Altre opere, non datate ma ampiamente discusse dalla critica (la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* ora nella coll. Berenson e alla National Gallery di Londra, un'altra *Adorazione*, la *Madonna e Santi* e l'*Annunciazione*, oggi tutte nella pinacoteca perugina) consentono di precisarne il percorso stilistico: scarsa fu l'influenza dell'Angelico, determinante invece dovette essere quella di Dome-

nico Veneziano a Perugia nel 1438. La cultura senese, chiamata in causa dalla critica piú antica quale componente della sua formazione, non appare come elemento determinante, considerando anche il livello provinciale a cui questa cultura, un tempo altissima, era scaduta intorno al 1450; sembra invece assai piú plausibile l'influsso della pittura tardogotica locale, benché attualmente ridotta a pochi testi. Anche se negli ultimi anni **B** si avvicina al disegno piú marcato e ai colori piú squillanti di Fiorenzo di Lorenzo o del giovane Perugino, non abbandona mai le sue forme tenere e fragili, immerse nella luce chiara dei suoi porticati rinascimentali o sullo sfondo di paesaggi visti a volo d'uccello, popolati di monti e di castelli, dove gotico e rinascimento si fondono indissolubilmente. (*mb*).

Bonfini, Martino

(Patrignone, documentato dal 1584-1633). Pittore e scultore, è attivo dapprima in Piemonte (*Madonna della cintola,* 1594: Cavallermaggiore, Madonna del Pasco; *Madonna del Rosario*: ivi, chiesa dei SS. Pietro e Michele; *Eraclio riporta la croce a Gerusalemme*: Cherasco, San Pietro) e, dopo il 1600, nella provincia marchigiana (ad Ascoli, Montalto, Ripatransone) e in Abruzzo. Gli affreschi nelle chiese della Madonna dell'Ambro presso Montefortino (1610-12) e della Madonna della Misericordia a Tortoreto (1626?), le sue opere di maggiore impegno, lo mostrano legato a una cultura ancora di matrice tardomanieristica. (*mrv*).

Bonger, André

(Amsterdam 1861-1936). Era fratello di J. van Gogh - Bonger, moglie di Theo van Gogh fratello di Vincent. La collezione, aperta al pubblico dal 1947 ad Almen, appartiene alla sua vedova, F. W. M. Bonger, baronessa Van der Borch van Verwolde, e contiene pezzi tra i quali vanno citati *Budda* di Redon, *Natura morta con frutta* di Cézanne, *Lavandaia* di Emile Bernard, *Campo di grano* di Van Gogh. L'importanza della collezione, tuttavia, è dovuta soprattutto ai lavori di Redon (in particolare l'opera grafica). Si tratta della piú completa raccolta di lavori di questo artista nei Paesi Bassi. **B**, che soggiornò in Francia dal 1873 al 1892, conosceva i pittori di cui raccoglieva le opere; alcuni di loro erano suoi intimi amici. Per esempio, Redon gli dedicò le sue *Confessioni*

di un artista. Tra le lettere di Redon pubblicate dalla vedova, quelle indirizzate a **B** hanno una parte preponderante. (*hbf*).

Bonheur, Marie-Rosalie, *detta* Rosa

(Bordeaux 1822 - By (Seine-et-Marne) 1899). Figlia del pittore Raymond Bonheur, si specializzò in scene rurali con animali domestici, di gusto olandese (*Aratura presso Nevers,* 1848: Parigi, MO) ed ebbe immenso successo in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti (*Mercato dei cavalli,* 1853: New York, MMA). Le è dedicato un piccolo museo nel castello di Fontainebleau. (*ht*).

Bonhomme, Léon

(Parigi 1870 - Saint-Denis 1924). Allievo dello studio di Gustave Moreau contemporaneamente a Matisse e a Rouault (1890), come loro evolvette verso una fattura libera e un colore vigoroso che, nella sua serie delle *Prostitute*, ricordano piú particolarmente Rouault. I suoi dipinti ed acquerelli dei bassifondi entusiasmarono intorno al 1905 Léon Bloy e Octave Mirbeau. È rappresentato a Parigi al Louvre (MAM) e in coll. priv. (*fc*).

Boni, Michele → Giambono

Bonifacio de' Pitati, *detto* Bonifacio Veronese

(Verona 1487 - Venezia 1553). La sua presenza è documentata a Venezia dal 1528, ma **B** doveva esservisi trasferito già da molti anni, assimilando la cultura lagunare dei primi del secolo. Già nelle prime opere (*Sacre Conversazioni*: Parigi, Louvre; Leningrado, Ermitage; Milano, Ambrosiana) appare perfettamente inserito nel gusto pittorico veneziano, di cui adotta il tonalismo e la fluida composizione per masse colorate: pare insomma che piú che alla lezione di Palma il Vecchio, del quale fu probabilmente allievo **B** abbia guardato al colorismo acceso e sensuale di Tiziano. Il racconto, niente affatto drammatico, elegante, smagliante di rossi carmini, azzurri d'oltremare, bianchi lucenti, si fa romanzesco nei dipinti eseguiti a partire dallo scorcio del terzo decennio (già iniziati nel gennaio '29) per il Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, cui parteciparono, oltre a **B**, molti dei numerosi discepoli, fra i quali erano Jacopo Bassano e il Tintoretto. Col trascorrere del tempo il linguaggio di **B**, anche se in strut-

turazioni piú complesse, non muta, anzi si evolve in immagini sempre piú fastose e idilliche, nelle quali avvenimenti drammatici, come il *Ritrovamento di Mosè* (Milano, Brera) o *il Ritorno del Figliol prodigo* (Roma, Gall. Borghese) o il *Banchetto del ricco Epulone* (Venezia, Accademia) sono espressi con una intimità affettuosa. (*mcv + sr*).

Bonington, Richard Parkes

(Arnold (Nottinghamshire) 1802 - Londra 1828). Nel 1817 seguí la famiglia a Calais, dove fu allievo di François-Louis Francia, acquerellista. Partí poi per Parigi (1818) lavorandovi nello studio di Gros (1821-22). Visitò la Francia settentrionale nel 1821-22, il Belgio nel 1823, Napoli nel 1824, l'Italia settentrionale e Venezia nel 1826. Suo principale interesse fu il paesaggio; i suoi primi invii al *salon*, nel 1822, furono due acquerelli raffiguranti luoghi della Normandia. *La Cattedrale e la banchina di Rouen* (1821 ca.: Londra, BM) deriva ancora dallo stile topografico, sull'esempio di Girtin; ma gli acquerelli eseguiti in seguito, nel corso dei suoi viaggi annuali, con pennello piú colorato e piú audace, rivelano l'influsso dei suoi studi parigini e il crescente gusto per la pittura a olio. Espose al *salon* del 1824 quattro paesaggi a olio e un acquerello che gli valsero una medaglia d'oro, ottenuta pure dai suoi compatrioti Constable e Copley Fielding. Dal 1825 effettuò ogni anno un viaggio a Londra, dove si fece conoscere; l'evento piú significativo, in occasione della sua prima visita, fu l'incontro con Delacroix. Tornato a Parigi, divise lo studio con quest'ultimo; e mentre Delacroix traeva profitto dalla brillante tecnica degli acquerelli di **B**, questi, dal canto suo, fu indotto a provarsi in scene storiche o orientali. Il 1826 costituí il culmine della sua breve carriera, interrotta dalla tubercolosi. Dipinse opere come la *Costa piccarda* (Kingston-upon-Hull, Ferens Art Gall.), nelle quali si esprime in termini pittorici la sua vivissima sensibilità per l'atmosfera. D'estate si recò in Italia; la luce cangiante di Venezia e i suoi edifici dai vivi colori si adattavano mirabilmente alla sua tecnica; gli studi che ne trasse, come il *Monumento a Colleoni* (acquerello: Parigi, Louvre) sono tra le sue opere migliori. Eseguí inoltre varie vedute di Venezia e scene di storia, come *Enrico III e l'ambasciatore di Spagna* (Londra, Wallace Coll.), che, quantunque vicine a Delacroix, denotano il suo interesse ancor maggiore per la

pittura veneziana. A partire dal 1824 realizzò numerose litografie per i *Viaggi pittoreschi nella vecchia Francia* del barone Taylor, dimostrando in tal modo il carattere spontaneo di questo nuovo mezzo espressivo. La sua opera, malgrado la qualità, giustifica talvolta l'osservazione che su **B** fece Delacroix: «Trascinato dal suo stesso virtuosismo». Le sue opere di bottega andarono disperse, presso Sotheby, il 29 e 30 giugno 1829; ma un gran numero di lavori restano in Francia. È ben rappresentato nella maggior parte dei grandi musei inglesi (in particolare a Nottingham, AG, e a Londra, Wallace Coll., che ne serba un ricco complesso di 36 quadri e acquerelli), nonché a Parigi al Louvre (*Mazzarino e Anna d'Austria*; *Francesco I e la duchessa d'Etampes*, il *Parterre d'eau à Versailles*, *Veduta delle coste normanne*). (*wv*).

Bonito, Giuseppe

(Castellammare di Stabia 1707 - Napoli 1789). E tra le figure minori della pittura settecentesca napoletana nell'indirizzo accademico imposto dal Solimena maturo. Le prove migliori le forní quando, dallo stesso Solimena, colse l'impulso a tentare piú sonori accordi barocchi, di temperie neoseicentesca. Deve la sua fama alla pittura di ritratti e alle scene di genere, nelle quali però indulse ad una schematizzazione manierata di tipi e di costumi, evitando quella piú approfondita indagine naturalistica che, pure negli stessi anni, Gaspare Traversi andava conducendo tra Parma, Roma e Napoli. Le sue opere piú significative si possono indicare nella sacrestia del Pio Monte della Misericordia, a Napoli, nella chiesa di San Domenico a Barletta, nella Pinacoteca provinciale di Bari e nel museo di Capodimonte a Napoli. (*rc*).

Bonnard, Pierre

(Fontenay-aux-Roses 1867 - Le Cannet 1947). Di agiata famiglia borghese, cominciò a dipingere giovanissimo, in uno stile vicino a Corot, paesaggi del Delfinato (ove il padre possedeva una casa, nel villaggio di Le Grand-Lemps). Dopo eccellenti studi secondari e superiori, intraprese la carriera amministrativa, iscrivendosi nel contempo, nel 1887, all'Académie Julian. Qui conobbe Maurice Denis e Paul Ranson, con cui formò nel 1889, per influsso di Paul Sérusier (tornato da Pont-Aven convertito al sintetismo), e dopo che a loro si ag-

giunsero Vallotton, Vuillard e Maillol, il gruppo dei Nabis, che si presentano come «allievi di Gauguin» (M. Denis). Come tutti gli «allievi di Gauguin», egli «semplifica la linea ed esalta il colore» (al punto che un critico, in occasione della sua prima mostra, parla di «*tachisme* violento»), utilizza il colore puro invece del chiaroscuro, preferisce l'arabesco al modellato, non usa l'impianto prospettico tradizionale, componendo i diversi piani sulla superficie del quadro secondo un'impostazione prevalentemente decorativa («Per tutta la vita, – dirà nel 1943 a George Besson, – ho oscillato tra l'intimismo e la decorazione»). Eseguí pannelli decorativi (*Donne in giardino*, 1891: coll. Mrs Frank Jay Gould; le due *Place Clichy*, 1912 e 1928: Besançon, MBA), e i suoi primi capolavori sono litografie a colori (*Alcuni aspetti della vita di Parigi*, pubblicati da Vollard nel 1899), paraventi, illustrazioni di libri (*Dafni e Cloe*, 1902; le *Storie naturali* di Jules Renard, 1904), manifesti (*France-Champagne*, 1891; la *Revue blanche*, 1894). In questa parte della sua opera **B** si rammenta delle stampe giapponesi (gli amici lo avevano soprannominato «Nabi très japonard»), cui deve il gusto per alcuni motivi decorativi (fiorami di una stoffa, quadretti d'una tovaglia: *Partita di croquet*, 1892: Stati Uniti, coll. priv.; *Tovaglia a quadretti rossi*, 1910: Berna, coll. Hahnloser), per le prospettive dall'alto e i tagli imprevisti (la *Portineria*, 1908: coll. Bernheim-Jeune; il *Cavallo da fiacre*, 1895: Stati Uniti, coll. priv.). Dipinse numerose scene d'interni (*Giovane donna con lampada*, 1900: Berna, KM) e nudi, genere che affrontò intorno al 1900, forse per influsso di Degas, e di cui non cessò, fino al 1938, di esplorare tutte le possibilità. I primi nudi, scuri e di un'atmosfera piuttosto «fine secolo» (l'*Indolente*, 1899: Parigi, Louvre, MAM), cedono il posto verso il 1910 a «nudi alla toeletta» piú chiari, piú ampiamente trattati (*Nudo in contro-luce*, 1908: Bruxelles, MRBA); quando, tra le due guerre, le vasche sostituiscono le catinelle e i vasi d'acqua, si avrà la straordinaria serie dei «nudi al bagno», forse i capolavori di **B**, la cui visione è sensibilissima all'inesauribile varietà dei riflessi e dei passaggi della luce nel colore (*Nudo nella vasca*, 1937: Parigi, Petit-Palais).
È nel tema del «nudo» che **B** scopre progressivamente il modellato, reintroduce la prospettiva e i piani in profondità (*Specchio del gabinetto di toeletta*, 1908: Mosca, Museo Puškin), amplia la scena, schiarisce la tavolozza, fa circolare

l'aria intorno ai corpi e agli oggetti, abbandonando il punto di vista strettamente colorista e ritrovando la luce impressionista. Nel 1912 aveva comperato una casetta, «Ma Roulotte», a Vernon, dove aveva spesso occasione di vedere Monet, che abitava a Giverny; e nella sua opera penetra il paesaggio, prima prudentemente, attraverso una finestra, poi piú ampiamente – benché **B** abbia sempre preferito l'universo chiuso del giardino ai vasti orizzonti – per espandersi in ampie composizioni (la *Terrazza di Vernon*, 1930 ca.: Stoccarda, SG). Come la maggior parte dei contemporanei, **B** attraversò un periodo di crisi e d'incertezza tra il 1914 e gli anni del dopoguerra. Crisi tanto piú forte, poiché nel momento in cui **B** recuperava l'impressionismo, questo veniva criticato nei suoi assunti di fondo dall'elaborazione del cubismo e dei movimenti costruttivisti europei. Egli s'impegnò allora a riordinare la dispersione luminosa delle sue tele intorno a una solida struttura di piani obliqui in contrasto, come mostra il motivo della porta-finestra che compare sin dal 1913 nella *Sala da pranzo di campagna* (Minneapolis, Inst. of Arts). All'indomani della guerra la crisi è superata in una serie di tele eseguite intorno al 1925: la *Tavola* e il *Bagno* (Londra, Tate Gall.), la *Sala da pranzo* (Copenhagen, NCG). Ormai **B** si limita a pochi temi: scene di giardino, colazioni, marine e numerosissime nature morte (il *Manifesto rosso*: Parigi, coll. priv.). Dal 1925 risiedette nel Mezzogiorno, ove aveva acquistato una casa a Le Cannet. Le tele degli anni 1930-40 sono in generale notevoli per l'intento monumentale, il carattere molto piú libero della composizione, la ricchezza e la complessità, la stranezza talvolta del colore (*Nudo davanti allo specchio*, 1933: Venezia, Ca' Pesaro; *Interno bianco*, 1933: Grenoble, Museo). La visione della natura assume in **B** una liricità quasi disordinata (*il Giardino*: Parigi, Petit-Palais), talvolta estatica (*Mediterraneo*, guazzo, 1941-44: Parigi, MNAM), ma va scartata l'ipotesi di un'«ultima maniera» di **B**, poiché la maggior parte delle tele del 1940-47, che si trovavano nel suo studio quando morí, erano in uno stato d'incompiutezza che non consente di giudicare le intenzioni del pittore. (*af*).

Bonnat, Léon

(Bayonne 1833 - Monchy-Saint-Eloi (Oise) 1922). Allievo di Madrazo a Madrid, poi di Cogniet a Parigi, viaggiò in Italia, grazie alle borse di studio della città natale, per studia-

re l'arte del Rinascimento. Tuttavia i suoi esordi furono influenzati dalla pittura spagnola, soprattutto nelle sue tele religiose, vicine a Ribera (il *Riscatto dei galeotti da parte di san Vincenzo di Paola*, 1865: Parigi, chiesa di Saint-Nicolas-des-Champs) e, piú tardi, nelle decorazioni murali (*Martirio di san Dionigi*, 1885: Parigi, Panthéon). Dopo una breve fase orientalista molto brillante (*Dal barbiere orientale*, 1872: Mosca, Museo Puškin), si dedicò al ritratto (*Ritratto di Mme Ehrler*, 1880: Parigi, Petit-Palais), ed eseguí le effigi ufficiali di tutte le personalità della terza Repubblica (*Thiers*, 1877: Bayonne, Museo Bonnat). Malgrado il troppo bitume e le pose solenni, le sue tele serbano una solida maestà, per l'esatta rassomiglianza, il colore scuro e l'illuminazione violenta (il *Cardinal Lavigerie*, 1888: Versailles). Grazie al grande successo nell'ambiente borghese, **B** venne nominato accademico nel 1881, e nel 1905 direttore dell'Ecole des beaux-arts. Il Museo Bonnat a Bayonne conserva una serie molto completa di suoi dipinti. (*tb*).

Mentre riscuoteva il massimo successo come ritrattista mondano, tra il 1875 e il 1880, **B** si costituiva una grande collezione di opere d'arte, inaugurata con l'acquisto di una sanguigna di Michelangelo: *Adamo ed Eva*. La sua collezione fu una delle piú importanti dell'epoca. Per iniziarla e proseguirla si valse dei consigli di His de La Salle.

La sua collezione, a parte tre donazioni al Louvre nel 1912, 1919 e 1922, formò il museo di Bayonne, inaugurato nel 1923; dipinti, disegni, sculture e un gran numero di oggetti d'arte e di archeologia (medaglie, arazzi e incisioni).

In tale museo, che reca il nome del suo mecenate, si trovano diverse vestigia delle civiltà dell'Egitto e della Grecia antica, nonché dell'arte vetraria islamica. La scultura è rappresentata da opere gotiche e rinascimentali. Il complesso piú notevole, per l'epoca moderna, è costituito da 59 studi e piccoli bronzi di Barye, che attestano l'ammirazione nutrita da **B** per questo pittore e scultore di animali. Le principali scuole europee di pittura sono rappresentate da opere di grandi maestri: Daddi per l'Italia, Ribera, Goya e El Greco per la Spagna, Van Dyck e Rubens per le Fiandre, Lawrence, Constable e Reynolds per l'Inghilterra. La pittura francese del XIX sec. occupa un posto privilegiato, con opere importanti di Géricault, Delacroix, Degas, Puvis de Chavannes (*Dolce Paese*), e un eccezionale complesso di lavori di Ingres. Soprattutto

nell'acquisizione di disegni **B** diede prova di grandissima passione: cercando sulle prime disegni di maestri italiani come fra Bartolomeo (25 disegni, oggi a Parigi al Louvre), Pollaiolo (23 disegni), Leonardo, Raffaello e Michelangelo, aprí presto le sue cartelle ai maestri nordici; possedeva una serie impressionante di 34 Dürer, tra cui il celebre *Ritratto di Erasmo* (Parigi, Louvre). La donazione a quest'ultimo museo, nel 1919, comportava non meno di 89 disegni di Rembrandt e della sua scuola. I disegni francesi costituiscono, quanto meno per il numero, la parte maggiore della collezione; uno dei capolavori è il *Ritratto della famiglia Stamati* di Ingres (oggi a Parigi, Louvre); quindici altri disegni di questo maestro, che **B** amava appassionatamente, si trovano a Bayonne. (*cpe*).

Bonnet, Anne

(Bruxelles 1908-60). Fu allieva delle accademie di Saint-Josse (1936) e di Bruxelles, dove incontrò Bertrand e Van Lint; con loro fondò il circolo La Route libre nel 1939. Prese parte a Bruxelles alle mostre *Apport*, poi, dal 1945, all'attività della Jeune Peinture belga. Adottò nel 1950 circa un astrattismo dalle delicate sfumature in un impasto misurato e saldo (la *Villa bianca*, 1951: Bruxelles, MRBA). I viaggi nei paesi mediterranei (Grecia, Turchia, Italia, Sicilia, Marocco, Spagna) fecondarono una poetica che, nel suoi momenti migliori, ricorda Klee. È rappresentata in musei belgi: Bruxelles, Anversa, Liegi, Ixelles, Verviers. (*sr*).

Bono da Ferrara

(Ferrara, seconda metà del sec. XV). Attivo nel 1451 a Padova, ove firma il *San Cristoforo* nel ciclo di affreschi diretto dal Mantegna nella chiesa degli Eremitani (distrutto nel 1944). A lui è stata giustamente riferita (Longhi) anche una *Madonna col Bambino* conservata a Budapest. **B** appare in contatto, oltre che con il Mantegna, con Andrea del Castagno e con Piero della Francesca; mentre il giovanile *San Gerolamo* (Londra, NG), recante la firma «Bonus Ferrariensis Pisani discipulus» già ritenuta spuria e ora autentica, lo rivela in strettissimi rapporti con Pisanello. (*rr*).

Bonolis, Giuseppe

(Teramo 1800 - Napoli 1851). Frequentò la scuola di disegno diretta da Muzio Muzii, già allievo di Vincenzo Ca-

muccini; trasferitosi a Napoli nel 1822, si dedicò completamente agli studi artistici iscrivendosi all'accademia di belle arti dove ebbe per maestri J. Franque per la pittura e C. Angelini per il disegno. Fu apprezzato ritrattista piú attento agli aspetti del reale che ai canoni accademici; della sua vasta produzione, in gran parte dispersa, risalente alla prima metà degli anni '30 si ha notizia attraverso varie testimonianze. Si ricordano i ritratti di *Isabella di Borgone*, di *Amalia* e *Sebastiano* infante di Spagna, di *Giovanni Andrea di Sangro principe di Fondi* (Napoli, Museo di San Martino). Dipinse anche soggetti di carattere biblico, storico e mitologico: la *Morte di Abele* (1837: Napoli, Capodimonte), l'*Educazione di Bacco* (1839: Napoli, Palazzo reale) e lo *Sposalizio di Bacco e Arianna* (1841: Napoli, Capodimonte). In questo genere di pittura risente del gusto neoclassico e di certi canoni accademici dai quali non riuscí a liberarsi completamente, pur contrastandoli in due scritti teorici: *D'un nuovo ordinamento intorno alle Scuole di Belle Arti* (1849) e *Dell'arte pittorica*, pubblicato dopo la sua morte avvenuta nel 1851. Svolse un'intensa, rinomata attività d'insegnamento e ebbe tra i suoi allievi F. Palizzi. (*rt*).

Bonomini, Paolo Maria

(1703 - dopo il 1779). Padre del piú famoso Paolo Vincenzo, fino ai vent'anni fu il migliore e piú caro allievo di fra Galgario. Dopo un viaggio di studio a Venezia ne divenne l'aiuto e l'imitatore, talmente abile che anche i contemporanei restavano confusi, secondo la biografia che ne scrisse F. M. Tassi. **B** svolse una quasi esclusiva attività ritrattistica che conferma fino a un certo punto le lodi riservategli dal suo biografo. Dotato di uno stile sobrio e non privo di penetrazione psicologica, subí anche l'influsso di un altro maestro, il Cifrondi. Le tele d'altare sono spesso nettamente inferiori per capacità inventive e qualità (*Sant'Anna che istruisce la Vergine*: Bergamo, Santa Grata). (*ada*).

Bonomini, Vincenzo, *detto* Borromino

(Bergamo 1756-1839). Non lasciò mai Bergamo; e stato riscoperto grazie alle sue tempere macabre, di apparente e sorprendente «romanticismo» – ma in realtà di sensi ironici e satirici, ed anche divertiti – della chiesa di Santa Grata in Borgo Canale a Bergamo, ove i personaggi sono rappresen-

tati in forma di scheletri (inizio del sec. XIX). Ma fu pure buon decoratore: dapprima di fattura vivace e spigliata, di ascendenza rococò, poi di elegante gusto neoclassico, dalla tavolozza chiara e brillante; decorò numerosi palazzi nei dintorni di Bergamo (Palazzo parrocchiale di Ranica; villa Agliardi a Sombreno) e nella stessa città (palazzi Pesenti, Terzi e Maffeis, De Beni). Suoi temi prediletti: scene di battaglie, di trionfi, paesaggi e animali, o semplici motivi ornamentali, anche «grottesche». Il Castello Sforzesco di Milano conserva un'ampia raccolta di 115 suoi disegni (1805-35), anch'essi non privi di estrose, originali invenzioni, compresa quella di sostituire anche qui scheletri a figure umane. (*jv* + *sr*).

Bononi, Carlo

(Ferrara 1569-1632). Allievo del Bastarolo ferrarese; morto costui assai presto, si appoggiò ai Carracci nella vicina Bologna, soprattutto a Ludovico, cui lo legava il temperamento affine. Dotato di eccezionale vena pittorica assorbí con intelligenza la lezione dei veneti, (Veronese, soprattutto) e si aggiornò sui portati del naturalismo caravaggesco, che conobbe in un soggiorno a Roma presumibilmente tra il 1605 e il 1610, viaggio testimoniato dal biografo Baruffaldi. Dipinse una serie di quadri sacri e di decorazioni di gran forza (in San Paterniano a Fano, 1610 ca. e oltre; in Santa Maria in Vado a Ferrara, 1620 ca. e oltre; nella Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, 1622), distinguendosi dai bolognesi per una maggiore libertà mentale, per un umore fantastico tipicamente ferrarese – derivatogli da una costante meditazione sulla grande tradizione cinquecentesca della sua città natale – che conservò sino alla fine, senza mai concedere alla tendenza dominante in Emilia dopo il 1620, rappresentata dal Reni e dai suoi numerosi seguaci. (*eb*).

Bonsignori, Francesco

(Verona 1460 ca. - Caldiero (Verona) 1519). Quantunque i riferimenti a veneziani come Giovanni Bellini e, soprattutto, Alvise Vivarini, e lo studio dell'impianto rigoroso di Antonello, siano evidenti nei primi lavori (*Vergine col Bambino*, 1483, e *Pala del Bovo*, 1484: Verona, Castelvecchio), e nonostante l'adesione al plasticismo incisivo di Mantegna, egli serbò una grande libertà d'interpretazione rispetto ai suoi ispiratori. Dal 1487 in poi lavorò per Francesco II Gon-

zaga come decoratore (a Mantova, Marmirolo e Gonzaga) sotto la direzione di Mantegna, e fu ritrattista di corte (*Ritratto d'uomo*, 1487: Londra, NG). Influenzato poi dal Costa (*Cristo sul Calvario*, 1510 ca.: Mantova, Palazzo ducale; *San Sebastiano*, 1510-14 ca.: Curtatone, Santuario delle Grazie), si sforzò d'introdurre nelle sue ultime opere il gusto monumentale che andava affermandosi all'inizio del XVI sec. (*Beata Osanna Andreasi*: Mantova, Palazzo ducale), e ne fu senza dubbio il primo divulgatore a Verona; città nella quale, malgrado frequenti assenze, non cessò mai di lavorare. (*sr*).

Bonvicino, Alessandro → Moretto

Bonvin, François

(Vaugirard 1817 - Saint-Germain-en-Laye 1887). Convergono nella sua opera l'influsso di Granet, di cui seguí i consigli, e piú ancora quello degli olandesi copiati al Louvre. Gli piacque rappresentare scene di genere conventuali (il *Refettorio*, 1872: Parigi, MO), scene di scuola o d'intimità domestica, nature morte. Amico di Courbet, aderí spiritualmente al movimento realista, senza farne parte. Colpito da cecità, morí in miseria. (*ht*).

Bonzagni, Aroldo

(Cento (Ferrara) 1887 - Milano 1918). Trasferitosi a Milano nel 1906 viene introdotto da Boccioni al modernismo mitteleuropeo; nel '10 firma il manifesto della pittura futurista ma si allontana ben presto dal movimento, maggiormente attratto dallo stile secessionista e dalla grafica di Toulouse-Lautrec. La realtà sociale viene da lui descritta in chiave ironica e caricaturale accentuando, nell'ultima produzione, l'interesse per i temi popolari (*Mendicanti*, 1916-17: Milano, GAM). Espone alla Biennale di Venezia nel '12 e nel '14. (*ddd*).

Bonzi, Pietro Paolo, *detto* il Gobbo dei Carracci

(Cortona 1576? - Roma 1636). Pittore di natura morta e di paesaggio, si formò nella cerchia di Annibale Carracci a Roma negli ultimi anni del Cinquecento. Con ogni probabilità fece parte dell'Accademia dei Crescenzi, come sembrano dichiarare le sue nature morte, improntate ad un'immediatezza di descrizione e ad una quotidianità nel soggetto di origini – in senso lato – «caravaggesche». Sono comunque assai po-

che quelle certe: tra queste, la *Bottega del venditore di verdura* (Madrid, casa Palencia), la *Natura morta di frutta e verdure* (Bergamo, coll. Lorenzelli) e la *Natura morta con farfalle* (Cannero, coll. Wetzlar), firmate. Collaborò con P. da Cortona, eseguendo i festoni di fiori e frutta intorno alle storie da lui affrescate nella galleria di palazzo Mattei di Giove (1622-23) e forse quelli in Santa Bibiana (1625 ca.). Dei quadri di figura ricordati dalle fonti (Baglione, Mancini), rimane la tarda *Incredulità di san Tommaso* in Santa Maria ad Martyres (Pantheon), commissionata nel 1633, sintesi delle sue precedenti esperienze pittoriche tra Roncalli e Domenichino. Circa i paesaggi, alcuni sono probabilmente da riconoscersi nelle lunette della citata galleria Mattei, e altri gli sono attribuiti in palazzo Rospigliosi Pallavicini. (*lba*).

Bor, Paulus

(Amersfoort 1600 ca. - 1669). In Italia dal 1620 al 1623, appartenne a Roma alla Bent, di cui fu forse uno tra i fondatori e dove portava il soprannome di Orlando. Tornato ad Amersfoort nel 1628, partecipò alla decorazione del castello di Honselaarsdijk per conto del principe Federico Enrico d'Orange-Nassau, sotto la direzione di Jacob van Campen. Fortemente influenzato da Orazio Gentileschi, si affermò come uno dei piú avvincenti rappresentanti del caravaggismo a Utrecht, per il fascino poetico della sua semplicità narrativa, tanto piú emozionante in quanto ingenua, per la dolcezza del modellato, per il colore chiaro e tranquillo, ove i grigi e i bianchi, che predominano, valorizzano forme curve e monumentali (*Allegorie*: New York, MMA; e Amsterdam, Rijksmuseum). La *Giovane zingara spagnola* (1641: Utrecht, CM), episodio tratto da un racconto del poeta olandese Jacob Cats (1637), è l'esempio piú notevole di tale caravaggismo, tanto peculiare di **B**, nel quale il realismo viene curiosamente temperato e poeticizzato da tendenze accademiche romane. L'influsso della cerchia rembrandtiana dei pittori di storia di Leida e di Amsterdam si fuse d'altronde piuttosto presto in **B** con i dati propriamente caravaggeschi, come attestano la *Deposizione dalla croce* (Utrecht, CM), l'*Adorazione dei magi* (Amersfoort, Società storica Flehite), le *Figlie del Faraone che trovano Mosè bambino* (Amsterdam, Rijksmuseum), o la *Logica* (Rouen, MBA); si notano inoltre punti in comune tra **B** e Salomon de Bray o Peter de Grebber. (*jf*).

Borbone, Luigi

(1727-85). Terzo figlio di Filippo V e di Elisabetta Farnese, l'infante Luigi venne destinato alla chiesa; fu cardinale arcivescovo di Toledo e di Siviglia. Ma, privo di vocazione religiosa, di temperamento amabilmente epicureo, ottenne di essere sciolto dai voti e condusse una vita conforme ai suoi gusti – le donne, l'arte, la musica, la botanica – nel suo palazzo di Boadilla del Monte nei dintorni di Madrid, trasformato per lui dall'architetto Ventura Rodriguez. Vi costituí un museo di pittura assai ammirato, di cui ci dà un'idea il *Viaje en España* di Ponz: Tiziano, Velázquez e Murillo erano vicini ai maestri del Nord (l'Infante possedeva, in particolare, opere di Rembrandt, tra cui un *San Pietro*, cosa assai rara tra le collezioni spagnole). Ebbe il grande merito di scoprire e proteggere i due pittori piú dotati del suo tempo. Concesse una pensione al giovane Luis Paret, che poté trascorrere tre anni a Roma (1763-1766); in seguito lo prese al suo servizio; e quando, nel 1755, l'artista, accusato dal confessore del re di aver servito gli amori clandestini dell'Infante, venne esiliato a Portorico, il suo signore continuò a garantirgli la vita materiale. In seguito, quando un matrimonio morganatico l'ebbe allontanato dalla corte, l'Infante visse soprattutto nel suo castello di Arenas de San Pedro, ai piedi della Sierra de Gredos. Vi chiamò Goya, ancora poco noto, che presso di lui trascorse l'estate del 1783 e venne trattato sontuosamente: una serie di studi e di quadri ebbero come punto culminante il grande *Ritratto dell'Infante con la sua famiglia* – nel quale figurano quattordici personaggi, tra cui Goya che dipinge (Parma, Fond. Magnani-Rocca) – che segna, col *Conte di Floridablanca* (1783: Madrid, Banco Urquijo) il vero debutto del pittore come ritrattista. L'Infante morí due anni dopo, ma sembra che la sua protezione abbia determinato una svolta decisiva nella carriera dell'artista, che in seguito doveva prendere sua figlia, la contessa di Chinchón, sposata Godoy, come modella del suo piú mirabile ritratto (Madrid, coll. del duca di Sueca). (*pg*).

Borbone, Sébastien-Gabriel

(Madrid 1811 - Pau 1875). Discendente da un ramo cadetto della famiglia reale di Spagna, pronipote di Carlo III, l'infante Sébastien-Gabriel, personaggio romantico, cospirato-

re e guerriero, fu uno dei capi dell'insurrezione carlista del 1833; e fu pure uno degli appassionati d'arte piú illuminati del XIX sec. spagnolo. Eletto giovanissimo nell'accademia di belle arti, costituí, valendosi dei consigli di José de Madrazo, una collezione di dipinti di primissimo ordine, spesso in anticipo sul gusto del tempo per l'interesse attestato nei riguardi di artisti allora sconosciuti come El Greco e Goya; cosí l'Infante aveva comperato dalle religiose di San Domingo el Antiguo di Toledo l'*Assunzione* facente parte del grande polittico, che fece sostituire con una copia. Confiscata dal governo liberale a causa della partecipazione dell'Infante alla guerra carlista, depositata al Museo de la Trinidad, che conservava i quadri dei conventi soppressi, la collezione venne in seguito restituita al suo proprietario, quando egli si fu riconciliato con la regina Isabella II. Rinunciò allora ad ogni attività politica, si ritirò a Pau, e qui morí. I suoi quadri andarono dispersi in numerose aste (1876, 1890, 1902) e hanno arricchito i musei d'Europa e d'America. L'*Assunzione* di El Greco si trova oggi all'Art Inst. di Chicago; le *Majas al balcone* di Goya al Metropolitan Museum di New York; la *Porziuncula* di Murillo, proveniente dal grande altare dei cappuccini di Siviglia, al WRM di Colonia. Va notato che accanto ai grandi nomi della pittura spagnola l'Infante aveva raccolto opere di alta qualità di pittori allora poco noti: per esempio le *Pompe funebri della regina Maria Luisa d'Orléans* di Sebastian Muñoz (New York, Hispanic Society) e il magnifico *Autoritratto* di Luis Mélendez (Parigi, Louvre). (*pg*).

Borcht, Hendrik I van den

(Bruxelles 1583 - Francoforte sul Meno 1660). La guerra costrinse la sua famiglia a stabilirsi, nel 1586, in Germania. Fu allievo di Gillis van Valkenborch. Dopo un viaggio in Italia, visse a Frankenthal fino al 1627, poi a Francoforte. Influenzato da Gillis III van Coninxloo, fu uno dei tardi rappresentanti della pittura olandese di paesaggio, che ebbe tanto successo in Europa. Tra le incisioni, si citano i ventidue pezzi dell'entrata di Federico V, principe palatino, e della sua sposa Elisabetta a Frankenthal (Heidelberg, Bibl. dell'università). Ebbe come allievo il figlio, Hendrik II (*jl*).

Borcht, Pieter van der

(Malines 1545 - Anversa 1608). Fuggí da Malines nel 1572 dinanzi all'arrivo degli eserciti spagnoli, rifugiandosi ad Anversa, dove fu accolto tra i maestri nel 1580, e fu poi eletto decano della ghilda nel 1591-92 e di nuovo nel 1592-93. Acquafortista, fu tra i piú importanti illustratori di Christophe Plantin; trasse da Bruegel il Vecchio i temi delle sue incisioni. Subí inoltre l'influsso di Hans Sebald Beham, e incise soggetti religiosi, il *Giudizio universale*, il *Sacrificio di Isacco* e *Scene della vita degli apostoli*, queste ultime destinate allo stampatore Philipp Galle. (*php*).

Bordeaux

Musée des beaux-arts Fu creato con decreto consolare del 14 fruttidoro dell'anno IX; il primo fondo, costituito da assegnazioni dello Stato e da donazioni, si arricchí presto della coll. Lacaze, acquistata dalla città nel 1828. L'attuale museo venne edificato tra il 1875 e il 1881, dopo gli incendi che devastarono il municipio nel 1862 e nel 1870, distruggendo o danneggiando un certo numero di dipinti che vi erano allora ospitati. Vi si trovano opere di tutte le scuole: italiana (Perugino, Veronese, Pittoni, Magnasco), fiamminga e olandese (Ter Brugghen, Van Goyen). La pittura del XVIII sec. (Nattier, Perronneau) comprende anche un interessante complesso di ritratti inglesi. Il XIX sec. è particolarmente ben rappresentato con Delacroix (la *Grecia sulle rovine di Missolonghi*, 1826), Gros (*Partenza della duchessa d'Angoulême*), Corot e qualche impressionista e moderno (Seurat, Matisse).
Le produzioni delle botteghe locali. la cui attività fu intensa nel XVIII sec., sono numerose e ripartite tra il Musée des beaux-arts e il Musée des arts décoratifs (Lonsing, Pierre Lacour). Una sala è dedicata a tre pittori di **B** del XIX e XX sec.: Odilon Redon, Marquet, Lhote. (*gb*).

Bordone, Paris

(Treviso 1500 - Venezia 1571). Risolve in ambito tizianesco e nell'ammirazione dell'opera di Giorgione il suo momento formativo e tutta una sua prima produzione (numerose *Sacre Conversazioni*: Genova, coll. priv.; Milano, Brera; ecc.). Ma, a partire dalla *Madonna con San Cristoforo e san Giorgio*

(1525-26: Lovere, Pinacoteca Tadini), affiorano, divergenti dalla tradizione lagunare, cadenze linguistiche provinciali: una nuova enfasi compositiva, una strutturazione piú vigorosa, suggerite dal Pordenone, un piú inquieto sentimento formale di ascendenza lottesca si sostengono a un colorismo levigato e appariscente, non ignaro dei bresciani. Nella *Consegna dell'anello al Doge* (1534: Venezia, Accademia) la sciolta spazialità è perseguita con un complesso gusto scenico che diverrà, nell'impiego di apparati architettonici serliani, tipico dell'artista. Dal soggiorno presso la corte francese di Fontainebleau che può essersi ripetuto, anche sulla fede delle fonti (Vasari, Orlandi, Federici), in due tempi successivi (1538-1559) (Canova, 1961), **B** arricchí in direzione decisamente manieristica i modi di una figurativa attraente e mondana, particolarmente versata al ritratto, risolta sul piano estetizzante, spesso con inflessioni classicistiche (*Betsabea:* conservata ad Amburgo; tela di Vienna) e assonante col mondo francese (in rapporto col Caron il *Combattimento di gladiatori* di Vienna). La sua ultima attività scade in inerti involuzioni. (*sb*).

Borduas, Paul-Emile

(Saint-Hilaire-sur-Richelieu (Québec) 1905 - Parigi 1960). A quindici anni entra nello studio di Ozias Leduc, pittore e decoratore di chiese ben conosciuto in Canada, che per tre anni gli insegna i rudimenti dell'arte e lo prepara ad entrare nella scuola di belle arti di Montreal. Nel 1928 Borduas parte per Parigi, per studiarvi nei laboratori d'arte sacra. Tornato in Canada nel 1930, decide d'insegnare; la scoperta del surrealismo, intorno al 1940, ne stimola la produzione. I personaggi e le nature morte di questo periodo contengono già elementi astratti, come nella *Donna con gioiello* (1940: Toronto, coll. Ch. S. Band). Nel 1942, influenzato da André Masson e da Matta, pratica una pittura autenticamente astratta che assumerà nel 1947 la denominazione di Automatismo, nel corso di una collettiva nella Galerie du Luxembourg a Parigi. Docente tra il 1937 e il 1948 nella scuola del mobile, forma numerosi allievi, molti dei quali firmano con lui un manifesto intitolato *Rifiuto globale* (1948). Costretto nello stesso anno ad abbandonare il suo posto di professore, emigra a New York nel 1953, poi a Parigi nel 1955. L'Automatismo di **B** comporta una pittura eseguita

sotto la guida dell'inconscio, ripresa dall'Action Painting di Jackson Pollock e Willem de Kooning. **B** risente dell'influsso di Franz Kline, col quale ha in comune una predilezione per i neri, i bianchi e i grigi. A partire dal 1955, **B** cerca di rendere un nuovo spazio, aperto e mobile, ottenuto mediante un gioco d'impasti luminosi e diversificati nelle tessiture. La sua opera richiama talvolta l'immagine di realtà astrali o microfisiche. Il lirismo è sempre sorretto da una tecnica esemplare: *Tre* + *quattro* + *uno* (1956: Ottawa, NG). (*jro*).

Borenius, Tancred

(Vyborg 1885 - Salisbury 1948). Studiò all'università di Helsinki, proseguendo poi in Inghilterra, dove, lettore di storia dell'arte nel 1913 al University College (Londra), venne nominato professore nel 1924. Nel 1933 cominciò con John Charlton le ricerche in Clarendon Palace; poi, dal 1940 al 1945, diresse il «Burlington Magazine». La sua opera maggiore, *English Medieval Painting*, scritta in collaborazione con E. M. Tristram, venne pubblicata nel 1928. A **B** si devono numerosi articoli in riviste specializzate, in particolare sull'iconografia di san Tommaso di Canterbury, nonché la redazione di vari cataloghi di coll. priv.: quadri italiani della coll. Cook a Richmond (1913-15), coll. Lee of Fareham (1923, 1926), quadri e disegni di Harewood House (1936), disegni antichi raccolti da Robert Mond (1937). Redasse pure il catalogo dei dipinti di Corsham Court. (*jns*).

Bores, Francisco

(Madrid 1898 - Parigi 1972). Formatosi in un'accademia madrilena e soprattutto al Prado, ove eseguí numerose copie, espose per la prima volta nel 1925, al Salone degli artisti iberici; nello stesso anno si recò a Parigi, dove si stabilí definitivamente. Subí allora l'influsso di Gris, da cui si distinse per una visione piú dinamica, sensibile ai valori cromatici. Evolvette allora verso un'arte piú realistica, che espresse in vaste composizioni dal disegno vivace e aguzzo, rappresentando in modo talvolta burlesco il piccolo mondo dei caffè. Successivamente, perde in pittoresco quanto guadagna in raffinatezza sapiente, nella raffigurazione, intimista e sottilmente colorata, di studi di artisti e di nature morte. È rappresentato soprattutto a Parigi (*Interno con cactus*, 1961: MNAM), Lilla (MBA), New York (MOMA) e Londra (Tate Gall.). (*sr*).

Borghese, Ippolito

(Sigillo, documentato dal 1601 al 1623). La sua attività, a quanto risulta dai documenti, si svolse esclusivamente nel Meridione; anche le opere umbre furono eseguite a Napoli (*Annunciazione*, 1617: Sant'Agostino a Sigillo; e *Assunzione*, 1620: Perugia, Duomo). È possibile che il suo trasferimento da Sigillo a Napoli, dove ebbe luogo presumibilmente anche la sua formazione, sia stato preceduto da un breve soggiorno romano. Oltre che sul «baroccismo» nella particolarissima eccezione divulgata dai senesi (evidente soprattutto nella *Pietà* della pinacoteca provinciale di Bari), **B** si mostra infatti aggiornato sulla pittura devozionale controriformata fiorentina e romana, conseguendo esiti singolarmente affini a quelli di Belisario Corenzio. Tra le sue prove di maggiore impegno si ricordano l'*Assunzione* nella cappella del Monte di Pietà a Napoli (1603) e la *Resurrezione* nella chiesa della Trinità di Meta di Sorrento. (*lba*).

Borghese, Marcantonio

(Roma 1730-1800). A Marcantonio IV **B** si devono vari interventi architettonici e paesistici sulla villa pinciana e soprattutto la decorazione con affreschi e sculture dell'interno della palazzina del Vasanzio. Sotto la direzione dell'architetto A. Asprucci furono chiamati ad affrescare le stanze della palazzina T. M. Conca, D. Corvi, G. Cades, G. Hamilton, G. Lapis, C. Unterberger e altri artisti attivi a Roma in quegli anni. Marcantonio ampliò anche le collezioni di pittura, acquistando tra l'altro numerose opere di artisti nordici, come la *Susanna e i Vecchioni* di G. van Honthorst. Da scavi tenuti a sue spese nella tenuta del Pantano egli trasse i monumenti del cosiddetto Museo Gabino, poi catalogati da E. Q. Visconti (1797).
Suo figlio **Camillo** (1775-1832), ufficiale dell'esercito napoleonico, pressato dallo stesso Napoleone, mise in vendita molte opere della collezione e del Museo Gabino; alcune di queste furono recuperate con la Restaurazione, altre sono rimaste all'estero. Camillo aveva sposato Paolina Bonaparte, ritratta da Canova nel 1805. Un ritratto di Camillo nell'uniforme di principe imperiale, di F. Gerard, si trova oggi a palazzo Borghese. A lui si deve l'acquisto della *Danae* del Correggio (Roma, Gall. Borghese), nel 1827.

Il fratello di Camillo, **Francesco** (1776-1839), fece eseguire nuovi lavori di abbellimento nella villa, tra cui i propilei dell'architetto L. Canina (1835). La collezione e la villa Borghese furono acquistate dallo Stato nel 1802. (*came*).

Borghini, Raffaele

(Firenze 1537?-88). Autore del dialogo in quattro libri *Il Riposo* (dal nome della villa in val d'Ema proprietà di Bernardo Vecchietti, protagonista dell'opera) pubblicato a Firenze nel 1584, inserito per il suo stile tra i testi della Crusca. I primi due libri, di argomento teorico, sono di qualche importanza nell'ambito della teoria manieristica dell'arte; il terzo e il quarto, di argomento storico, sono insignificanti per le parti piú antiche (compilate sul Vasari) ma di grande interesse per gli artisti suoi contemporanei, sia toscani (Ammannati, Buontalenti, Macchietti, Naldini, Poppi, Santi di Tito, ecc.) che «forestieri» (Tintoretto, Veronese, Bassano, Bartolomeo Passerotti, Barocci, F. Zuccari, G. Muziano, S. Pulzone, Stradano, ecc.). Grande rilievo è dato, fra questi, soprattutto al Giambologna, di cui il Vecchietti era amico e collezionista. Nel corso del dialogo si descrivono minuziosamente le opere d'arte conservate nella villa del Vecchietti, ed altre in chiese e case di Firenze. (*gp*).

Borghini, Vincenzo Maria

(Firenze 1515-80). Letterato di vasta e profonda erudizione, dedicò la sua vita agli studi storico-filologici e contemporaneamente ai compiti, anche gravosi, derivatigli dalle numerose cariche ecclesiastiche che via via rivestí dal 1535 al 1574 tra Firenze, Arezzo e Mantova. Probabilmente al suo soggiorno aretino, presso il monastero di Santa Fiora (1541), risale l'amicizia con il Vasari destinata poi a trasformarsi in utio stretto sodalizio di lavoro nella Firenze granducale. Trasferito da Mantova definitivamente a Firenze (1544), il **B** figura come revisore della prima edizione delle *Vite* del Vasari (identico ruolo avrà anche per la seconda edizione); quindi, a partire dai primi anni '60, ha inizio la stretta collaborazione tra l'erudito benedettino, inventore di soggetti pittorici e apparati scenici per feste e cerimonie pubbliche, e il Vasari, esecutore diretto, e non, delle opere relative. Tutte le decorazioni pittoriche intraprese dal Vasari a partire dagli anni '60 sia a Firenze, per il duca Cosimo e suo figlio

Francesco, sia a Roma, per Pio V e Gregorio XIII, hanno alle spalle il contributo ideativo o il parere del **B** le cui «invenzioni» ci sono note attraverso manoscritti conservati nella Biblioteca Nazionale di Firenze e nell'Archivio vasariano di Arezzo e resi in edizione moderna da diversi studiosi nel corso di questo secolo. (*mo*).

Borgianni, Orazio

(Roma 1578 ca. - 1616). Figlio di un carpentiere di origine fiorentina, fece il suo primo tirocinio con il fratellastro Giulio Lasso (o Scalzo), architetto e scultore, con il quale si recò in Sicilia. A questo viaggio risale il *San Gregorio*, firmato e datato 1593, già in San Domenico a Taormina e ora in collezione Cerami a Catania, opera modesta che per l'età giovanissima del pittore non riveste altro interesse che quello documentario.
Fin dall'inizio si legò all'ambiente spagnolo: la notizia data da Baglione circa un suo precoce viaggio in Spagna, dove prese moglie, è confermata da documenti recentemente ritrovati che attestano la sua partecipazione, tra il 1598 e il 1603, all'istituzione di un'accademia di pittura a Madrid. La data 1603, apposta sulla cornice del ritratto di Tommaso Laureti da lui eseguito per l'Accademia di San Luca, indica comunque che entro quell'anno **B** era tornato a Roma. Un secondo soggiorno a Madrid è documentato nel 1605; dal 1607 il pittore risulta nuovamente presente a Roma, dove rimase probabilmente fino alla morte.
Correntemente collocato tra i «caravaggeschi», in realtà **B**, che fu tra l'altro in rapporti molto tesi con il Merisi il quale, secondo il Baglione, «mal di lui grandemente diceva», può essere definito tale piú per la forza innovativa e la tensione drammatica della sua pittura, che per un'effettiva consonanza con i modi caravaggeschi. Fu Longhi a evidenziare per primo come il particolare e disgregante luminismo di **B** procedesse piuttosto dalla cultura veneta, da Bassano a Tintoretto, e ad evidenziare un possibile contatto con le opere del Greco (fatto che poté avvenire sia in Italia sia durante i soggiorni spagnoli). È stata ipotizzata, inoltre, un'influenza che il giovane Lanfranco avrebbe esercitato su di lui; ma è probabile piuttosto che sia stato **B** a fornire al parmense, con dipinti audacemente innovativi anche in senso prospettico – come la *Visione di san Francesco* (1608: già Sezze, chiesa

degli Zoccolanti; ridotta da un recente furto in vari frammenti, uno solo dei quali, recuperato, è ora esposto a Roma, GNAA) –, piú di un motivo e di uno spunto. In Spagna si conservano ancora numerose sue opere, come il *San Cristoforo* (firmato) sul mercato antiquario madrileno, databile a prima del 1603; il *Cristo in croce* di Cadice, che reca evidente l'impronta del Greco, e le *Stimmate di san Francesco* (Madrid, coll. priv.). Le tre tele nel convento di Portacoeli a Valladolid, ivi collocate nel 1613, furono probabilmente inviate da Roma; al 1612-13 infatti risalgono due quadri per chiese romane di ordini religiosi spagnoli, il *San Carlo in preghiera* già sull'altar maggiore della primitiva chiesa alle Quattro Fontane (ora nella sagrestia di quella borrominiana), dei Trinitari, e il *San Carlo tra gli appestati*, già in Sant'Adriano dei Mercedari (ora nella moderna chiesa dell'ordine a Torre Gaja). In queste tele, cosí come in altre (*San Giovanni Evangelista condotto alla tomba*: Dresda), compaiono, indagati e studiati con appassionato gusto archeologico, elementi di scavo (bassorilievi, frammenti) che occupano un grande spazio nel dipinto, con funzione di consapevole rievocazione di un mondo perduto.
La *Natività della Vergine* (1612 ca.: Savona, Santuario della Misericordia), la *Sacra Famiglia con sant'Anna* (ora a Roma, GNAA), le varie redazioni del *Cristo Morto* (Roma, Museo di palazzo Venezia; sagrestia di San Salvatore in Lauro; Firenze, Fond. Longhi), il *David e Golia* (Madrid, Real Accademia di San Fernando), un secondo *San Cristoforo* (Edimburgo, NG) vanno scalati tra il 1612 e la data della sua morte. Sono improntati a un naturalismo quotidiano di effettiva radice caravaggesca, ma di pasta pittorica intrisa da una luce disgregante, con effetti formali ed espressivi che risulteranno importanti anche per Guercino e, piú ancora, per Serodine. La sua opera ebbe indubbia influenza anche sulla pittura spagnola, in particolare su Eugenio Caxes. (*lba*).

Borgogna

A partire dall'ultimo ventennio del XIV sec. si sviluppa in **B** una scuola di pittura che per quarant'anni si presenterà con una rara caratteristica di continuità locale. Il duca Filippo l'Ardito ebbe la sua capitale a Digione, e fondò nel 1383 a Champmol una certosa. Filippo e il figlio Giovanni senza Paura furono principi fastosi, che affrontarono contempo-

raneamente l'abbellimento dei loro castelli (Argilly, Rouvres, Germolles) e la grandiosa impresa della certosa, chiamando numerosi artisti, originari soprattutto dal Nord, come lo scultore Claus Sluter o i loro pittori ufficiali per Digione: Beaumetz, Malouel e Bellechose. Questi tre artisti assicurarono la permanenza d'una tradizione iconografica e stilistica, grazie alla continuità del cantiere di Champmol. Alle opere loro attribuibili si riallacciano strettamente una *Pietà* (Troyes) e una piccola *Vergine col Bambino* (Parigi, Louvre). Un gruppo di quadretti dipinti verso il 1390-1410 (*Pietà*: Bruxelles, MRBA; *Piccola Pietà rotonda*, *Deposizione nel sepolcro*: Parigi, Louvre; *Incoronazione della Vergine*: Berlino-Dahlem) è abbastanza vicino ad essi, per motivi e per stile, da essere spesso assegnato a Digione.
Tale pittura borgognona è «franco-fiamminga»; francese per il gusto dei primi duchi, principi Valois che restavano legati al tono aristocratico e al disegno raffinato dell'arte parigina (a Parigi, dove erano venuti ad operare, furono reclutati Beaumetz e Malouel); fiamminga per l'origine dei pittori, che serbano dalla loro formazione una fattura morbida e fluida, un'espressione piú diretta; persino a Digione essi restano in contatto con la produzione dei Paesi Bassi, grazie alla presenza a Champmol di quadri come quelli di Broederlam o il *Polittico della vita di Cristo* (Anversa, MMB, e Baltimora, WAG), ordinati dai duchi nei loro possedimenti del Nord. Quest'arte mista risente dell'influsso senese, che, da Avignone, raggiunge direttamente la **B** attraverso la valle del Rodano: il *Polittico della Passione* di Simone Martini si trovava già senza dubbio a Champmol. Cosí a Digione s'incontrano, di prima mano, le componenti del gotico internazionale, la cui versione borgognona s'imporrà in tutta l'Europa settentrionale e giungerà persino in Italia.
Un brusco mutamento colpisce la **B** nel 1420 ca.: Filippo il Buono abbandona Digione per stabilirsi nelle Fiandre, nel momento stesso in cui nasce la grande pittura fiamminga; il centro culturale dello stato borgognone si sposta e la **B** si provincializza. La pittura autoctona sopravvive per qualche tempo, seguendo un doppio conformismo. Il prestigio di Champmol persiste, e gli ultimi quadri che ancora si fanno alla metà del secolo per la certosa (*Polittico di san Giorgio*: Digione; *Calvario con donatore certosino*: Parigi, coll. priv.), si riferiscono espressamente alla tradizione degli incarichi

dei primi duchi. Ma il peso della pittura fiamminga prevale: le opere di Van Eyck, del Maestro di Flémalle, di Van der Weyden si diffondono in **B**, ed i pittori locali si adeguano alla moda dei Paesi Bassi: la *Presentazione al Tempio* (1435 ca.: Digione) e gli affreschi di Notre-Dame a Digione, attribuiti a Jean de Maisoncelles, sono imitazioni del Maestro di Flémalle. Satellite dell'arte fiamminga, la **B** quasi non crea piú, ma propaga verso il Sud il nuovo stile, grazie a pittori come il Maestro di Aix, i Dombet o Changenet. Nella seconda metà del XV sec. la pittura borgognona ritrova accenti piú personali: ricompaiono le qualità francesi di stilizzazione e di chiarezza costruttiva, in un linguaggio ampio e maestoso che è sicuramente debitore della scultura locale. Le sue manifestazioni piú originali riprendono la tecnica dell'affresco, ove si dispiega un senso monumentale estraneo allo spirito fiammingo (*Resurrezione di Lazzaro*, attr. a P. Spicre: Beaune, Collegiata; *Cristo ed apostoli*, 1475 ca.: cappella del castello di Châteauneuf), o nel ritratto, che rivela una visione salda e semplificata dei volti (*Hugues de Rabutin* e *Jeanne de Montaigu*: New York, coll. Rockefeller; *Claude de Toulongeon* e *Guillemette de Vergy*, 1470 ca.: Worcester Mass., AM). Si tratta di una pittura provinciale, di bella levatura, il cui carattere robusto e dignitoso si serberà attraverso il XVI sec.: *Polittico dell'Eucaristia* (1515: Autun, Museo Rolin), *Trittico* (1527: Châtillon-sur-Chalaronne, Municipio). (*nr*).

Borgognone → Courtois, Jacques

Borgonio, Giovanni Tommaso

(Perinaldo 1620 ca. - 1691 ca.). Miniatore di gusto sontuoso e raffinato, approdò alla corte di Carlo Emanuele II di Savoia dopo una iniziale carriera militare. Sono conservati presso le biblioteche Reale e Nazionale di Torino tredici codici miniati raffiguranti scene dei vari balletti allestiti nelle corti del ducato e quasi tutti ideati da Filippo d'Agliè. Dall'*Hercole e Amore* alla *Educazione di Achille* l'arte del **B** è il supporto ideale per la simbologia colta dei soggetti, finalizzata alla retorica esaltazione dinastica. **B** fu anche blasonatore, disegnatore di arazzi e cartografo. A quest'ultima attività si deve il *Theatrum Sabaudiae*, opera fondamentale sull'estensione del ducato. (*ada*).

Borisov-Musatov, Viktor Elpidiforovič

(Saratov 1870-1905). Terminati gli studi presso la scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, soggiornò a Parigi dal 1895 al 1898 frequentando lo studio di Cormon. Venne fortemente influenzato dall'impressionismo, che interpretò in modo particolare ispirandosi alle armonie del folklore meridionale russo: *Specchio d'acqua* (1902: Mosca, Gall. Tret´jakov) e in *Requiem* (1905: ivi). (*bdm*).

Bornemann, Hans

(Amburgo ? 1410 ca. - 1473). È menzionato per la prima volta nel 1434 ad Amburgo, e frequentemente dopo il 1461 a proposito di incarichi ufficiali, dei quali il piú importante fu la decorazione dell'antico municipio, con diciassette ritratti di re (oggi perduti). Le opere rimasteci si trovano a Luneburg, ove **B** era probabilmente attivo prima di succedere a Conrad von Vechta nella sua bottega di Amburgo nel 1448. Esse consistono di quattro miniature del *Sachsenspiegel* (1442-48: Municipio) e di due polittici: quello della chiesa di Heiligenthal (1444-48), le cui pitture vennero piú tardi inserite nel recinto del coro della chiesa di San Nicola, e quello di San Lamberto (1460 ca.), trasferito nella medesima chiesa. Malgrado alcuni aspetti tradizionali, lo stile di **B** si caratterizza per un maggior realismo. La monumentalità dei personaggi evoca il Maestro Bertram, mentre il cromatismo chiaro, con variazioni di tonalità di uno stesso colore, fa parte dello stile del Maestro Francke. Una maggiore morbidezza nella concezione dello spazio denota la conoscenza degli esordi di Rogier van der Weyden, acquistata forse nel corso di un viaggio nei Paesi Bassi: *Calvario* (1440 ca.: Brema, Roseliushaus). (*hm*).

Il figlio maggiore **Hinrik** (Amburgo 1469 ca. - ? 1499) si formò verosimilmente nella bottega del suocero, Funhof. Sin dal 1490 gli archivi cittadini menzionano un pagamento a «Hinrik pictori filio Bornemani». Divenuto maestro nel 1496, è autorizzato ad aprire una sua bottega. Dal 1497 al 1499 è *olderman* della confraternita di San Tomaso d'Aquino. Gli si attribuiscono le ante del *Polittico di san Luca* (Amburgo, chiesa di San Giacomo). Stange gli attribuisce il *Calvario* della chiesa di Santa Caterina (Amburgo, KH), nonché

una *Flagellazione* e un'*Incoronazione di spine*, parti di un polittico, conservate a Münster (Museo). (*sd*).

Borovikovskij, Vladimir Lukič

(Mirgorod 1757 - San Pietroburgo 1825). Chiamato nel 1787 da Caterina II a San Pietroburgo, si formò presso Levickij e Lampi. I suoi ritratti di donna (*Passeggiata di Caterina II a Carskoe Selo*, 1796: Mosca, Gall. Tret´jakov; *La principessa Kurakin*, 1795: ivi; *La signora M. I. Lopuchina*, 1797, ivi) presentano somiglianze con quelli di Gainsborough, mentre le sue effigi ufficiali maschili (*Paolo I*, 1800; Leningrado, Museo russo; *N. P. Šeremetev*, 1819: castello di Ostankino) attestano l'ascendente di Batoni. Affinità con la Vigée-Lebrun appaiono nei ritratti successivi al 1800 (*Principessa Kurakin*: Parigi, Louvre). (*bl*).

Borozdin, Semejka

(fine del XVI e inizio del XVII sec.). Fu pittore di icone della scuola Stroganov. Le sue opere firmate si trovano al museo russo di Leningrado ed alla Gall. Tret´jakov di Mosca. Partecipò probabilmente alla decorazione della cattedrale dell'Annunciazione a Sol´vyčegodsk. (*sr*).

Borrani, Odoardo

(Pisa 1803 - Firenze 1905). Formatosi nella bottega di un restauratore fiorentino sulle opere di Giotto, Paolo Uccello, Ghirlandaio, s'iscrisse all'accademia nel 1851 seguendo i corsi di Enrico Pollastrini. Ma, conosciuto verso il 1853 il Signorini, aderí al gruppo dei Macchiaioli, e fece parte con il Lega e l'Abbati dei paesisti detti di Pergentina dal sobborgo fiorentino che usavano frequentare (1863-65 ca.). Lavorò anche a Castiglioncello con gli altri pittori del gruppo macchiaiolo. Nelle gallerie d'arte moderna di Roma e di Firenze si conservano i suoi piccoli paesaggi, notevoli per gli effetti di luce acutamente osservati, entro un delicato assetto disegnativo di ascendenza puristica toscana (*Il Mugnone*, 1865 ca.; *Castiglioncello*, 1865 ca.; *Renaioli sul Mugnone*, 1880). Ad essi il **B** alternava quadri storici (*La congiura dei Pazzi*, 1856; *26 aprile 1859 a Firenze*, 1861) e di genere (*Le cucitrici di camicie rosse*, 1863; *L'analfabeta*, 1869; *Le primizie*, 1868). (*sr*).

Borrassá, Luis

(Gerona 1360 ca. - Barcellona 1425 ca.). Originario di una famiglia di modesti artisti di Gerona, fu il primo rappresentante in Catalogna del gotico internazionale. Vari documenti lo menzionano come autore di undici polittici eseguiti tra il 1402 (*Polittico di Copons*: Valencia, coll. priv.) e il 1424; pochi di essi sono sopravvissuti integralmente, ma numerosi dipinti gli sono attribuiti con verosimiglianza. L'artista si stabilí a Barcellona nel 1383 ca., organizzandovi una grossa bottega, i cui esordi sono poco noti (il grande polittico che allora eseguí per la chiesa del convento di San Damiano non esiste piú). A questa prima fase risale un pannello di polittico (1385-90 ca.: Parigi, MAD), rappresentante la *Natività*, l'*Adorazione dei magi*, la *Resurrezione*; esso proseguiva la tradizione italianeggiante di Destorrents e dei fratelli Pedro e Jaime Serra. A tale fase si attribuisce pure il *Polittico dell'arcangelo Gabriele* della cattedrale di Barcellona. Con la predella del *Compianto di Cristo* (1410), aggiunta ulteriormente al *Polittico dello Spirito Santo* di Pedro Serra (collegiata di Manresa), l'artista raggiunge la piena maturità. Di un tema allora corrente tanto in pittura che in scultura, **B** ha fatto un quadro tragico nel suo realismo, ove il dolore di ciascun personaggio si esprime in modo diverso; i colori intensi si equilibrano sui due lati della Vergine, avviluppata in una veste scura. Ormai **B** fa parte dello stile internazionale, ove intervengono elementi fiamminghi, parigini, borgognoni. Gli spostamenti degli artisti e il mecenatismo dei principi favorirono i contatti con stranieri che **B** dovette avere a Gerona, ove soggiornava la corte del futuro re d'Aragona, Giovanni I, e di sua moglie, Violante de Bar, nipote di Carlo V. Dovette pure avvertire l'influsso degli artisti germanici e toscani che contribuivano a fare di Valencia uno dei centri principali del gotico internazionale.

Il *Polittico di san Pietro* (1411-13: Tarrasa, chiesa di Santa Maria de Egara), in parte conservato, presenta maggiore dinamismo. Il Calvario della parte alta equilibra i gruppi di cavalieri ai due lati della croce, e ciascuno svolge il suo ruolo gesticolando; le scene secondarie sono pittoresche. San Pietro si tuffa nelle acque verdi del lago di Tiberiade o è liberato dalla prigione da un angelo dal gesto espressivo; la crocifissione dell'apostolo mostra un accavallamento acrobati-

co di figure che si accalcano in uno spazio minimo. La tecnica di **B**, soffice e fluida, rivela una maestria allora eccezionale in Spagna. L'apogeo della carriera di **B** sembra essere il *Polittico di santa Chiara* (1414), eseguito per il convento delle clarisse di Vich; l'opera aveva sei metri di altezza e quattro registri sovrapposti di pannelli; oggi è esposta in frammenti a Vich. Al centro, san Francesco trasmette la sua regola all'ordine delle clarisse, raggruppate alla sua destra, a quello dei francescani, ammassati alla sua sinistra, e ai laici, presenti dietro di lui, che costituiscono il terzo ordine; nel registro inferiore figurano la Vergine della speranza, accompagnata da un san Michele vincitore e dalla badessa delle clarisse, santa Chiara, il cui pastorale e la cui corona d'oro fanno risaltare il gran mantello nero; intorno, i temi aneddotici si sono rinnovati e moltiplicati: guarigione miracolosa del re di Edessa, strage degli innocenti, san Domenico che salva alcuni naufraghi; nella predella è rappresentata una serie di santi isolati, tra cui san Restitut, dalle sontuose vesti episcopali, e san Paolino da Nola che reca i chiodi giganteschi del suo martirio. Le opere seguenti sono piú discrete: il *Polittico di san Giovanni Battista* (1415-20 ca.: Parigi, MAD), interamente conservato, presenta l'immagine scheletrica del santo che si staglia contro il consueto fondo d'oro; le scene laterali si sviluppano in un paesaggio roccioso (*Predicazione del santo*), punteggiato talvolta da alcuni alberi (*Battesimo di Cristo*), e l'eleganza raffinata dei costumi spicca nel *Banchetto di Erode*, cui è associata, nel medesimo quadro, la *Decollazione di san Giovanni Battista*.

Il *Polittico di san Michele di Cruilles* (1416: Gerona, Museo diocesano), ove si riconosce la mano di un collaboratore, aggiunge alla figura tradizionale dell'arcangelo che combatte il demonio curiosi episodi: *Messa delle anime del purgatorio*, il cui abisso si spalanca davanti all'altare; *Persecuzione dell'Anticristo*, ove san Michele, lottando contro i demoni, manifesta un dinamismo inedito nell'opera del maestro.

B domina l'intera produzione barcellonese dal 1390 al 1420 ca. Il tipo dei suoi polittici a piani sovrapposti, il cromatismo brillante, i procedimenti tecnici servirono di esempio a numerosi allievi e imitatori, i quali non sempre riuscirono a ritrovarne la capacità narrativa, che gli fa felicemente mescolare la violenza e la grazia mondana, né ad imitare la raffinatezza della sua maniera. Il suo influsso si esercitò felice-

mente su artisti catalani quali Juan Mates o il Maestro del Rossiglione; e molto gli deve il suo successore alla testa dell'attività pittorica di Barcellona, Bernardo Martorell. (*sr*).

Borromeo, Carlo

(Arona 1538 - Milano 1584). Apparteneva a un'antica e nobile famiglia originaria di Padova. Pio IV Medici, suo zio da parte materna, nel 1560 lo nominò cardinale. A Roma il **B** fondò l'Accademia delle notti vaticane (1562-1565), dove si discuteva di filosofia e di letteratura classica. Nel 1564 fu nominato arcivescovo di Milano, dove si recò nel 1565 per stabilirvisi definitivamente. I suoi interventi nel campo delle arti furono centrati soprattutto sull'architettura; egli si valse di P. Tibaldi per ristrutturazioni in varie chiese milanesi (il duomo, Santa Maria presso San Celso, San Lorenzo, ecc.). Scrisse anche un trattato, le *Istructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577), di grande interesse in quanto vi veniva fissato il modello di chiesa della Controriforma, dando indicazioni piú precise di quelle vaghe uscite dal Concilio di Trento. Dopo la sua morte, nel duomo di Milano vennero sistemati i «quadroni» rappresentanti la sua vita (1602-1604), eseguiti da G. B. Crespi detto il Cerano e da artisti minori. Un secondo ciclo di opere, che avevano per soggetto i miracoli di san Carlo, fu eseguito quasi sicuramente in occasione della sua canonizzazione (1610), che avvenne a Roma con una straordinaria profusione di apparati e di opere d'arte. Anche in questo secondo ciclo, tutt'ora nel duomo di Milano, spiccano le opere del Cerano, insieme a quelle di G. C. Procaccini. In questi cicli sono già pienamente delineate l'iconografia e la leggenda del santo e dell'eroe della Controriforma, destinate ad avere vastissima risonanza. Furono quasi sicuramente voluti, e forse anche controllati nel programma iconografico, da Federico Borromeo, cugino di Carlo, che aveva preso il suo posto alla guida della diocesi di Milano. (*came*).

Borromeo, Federico

(Milano 1564-1631). Uomo di chiesa, compí studi di architettura a Pavia e a Roma frequentando l'ambiente artistico. Cardinale nel 1587, arcivescovo di Milano, dedicò parte dei propri beni alla fondazione d'una biblioteca che fu tra le prime a carattere pubblico, e alla formazione d'una pinacoteca

che dotò, sin dalla sua istituzione, nel 1618, di una raccolta di dipinti e disegni costituenti tuttora il fondo piú prezioso dell'Ambrosiana di Milano. Queste due istituzioni, che appunto prendevano nome da sant'Ambrogio, patrono di Milano, furono ospitate in un palazzo che il cardinale fece erigere a partire dal 1603. La sua collezione di pittura comprendeva opere di Tiziano (*Adorazione dei magi*), Raffaello (cartone della *Scuola d'Atene*), J. Bassano (*Annunciazione ai pastori*), Luini, Caravaggio (*Canestra di frutta*), nonché opere fiamminghe (dipinti di Bruegel de Velours commissionati al pittore dal cardinale). (*gb*).

Borromeo, Vitaliano

(1391-1447). Esponente del ramo piú importante della potente famiglia di origine fiorentina che si disperse in varie località italiane nel Trecento, si stabilí a Milano, dove completò la decorazione della casa Borromeo, importante monumento della pittura tardogotica lombarda. Nella casa Borromeo lavorarono Michelino da Besozzo e aiuti, dei cui affreschi, in gran parte perduti, restano oggi dei frammenti nella Rocca Borromeo ad Angera. La firma di Michelino, scoperta da C. Cattaneo nel 1825, è da tempo scomparsa. In migliore stato di conservazione, e fortunatamente risparmiati dai bombardamenti che colpirono la casa durante l'ultima guerra, sono gli affreschi nella Sala dei giochi, con scene raffiguranti il *Gioco della palma*, *il Gioco della palla* e il *Gioco dei tarocchi*. Si tratta di un documento di grande interesse perché tra le rare raffigurazioni di vita profana del tempo rimasteci. Gli affreschi sono stati attribuiti a Giovanni da Vaprio e datati al 1445 ca. in base a documenti della casa Borromeo.
Alla famiglia appartennero un insigne collezionista, **Federico** e una grande figura di religioso, **san Carlo**, il cui pensiero ebbe influssi anche sul mondo delle arti.
Con **Carlo** conte di Arona (1586-1652) venne iniziata la costruzione del palazzo Borromeo nell'Isola Bella sul lago Maggiore, proseguita poi da **Vitaliano** (1620-90), che chiamò importanti architetti e scultori per completarne la decorazione. Vitaliano fu anche collezionista di pitture e nel palazzo sono tuttora sistemate importanti opere, soprattutto di ambiente lombardo, come il *San Giovanni Evangelista a Patmos* del Bramantino, le *Nozze di Cana* di Butinone e la *Susanna*

di B. Luini. In seguito si aggiunsero alle collezioni opere di Luca Giordano e di F. Zuccarelli. Di notevole interesse è anche la serie di sette arazzi in seta e oro, con raffigurazioni di scene preistoriche di significato simbolico. Gli arazzi sono stati datati al 1565 ca. e attribuiti a Guillame Ton l'Ancien, in base a un confronto con una serie di arazzi oggi a Cracovia (Museo Wawel).
La famiglia ebbe tra i suoi membri anche un pittore, **Giberto Borromeo Arese** (1815-85), allievo di L. Ashton, commissario e giudice in varie esposizioni nazionali, presidente e poi consigliere dell'Accademia di Brera; coltivò con successo anche l'incisione. (*came*).

Borroni, Giovan Angelo

(Cremona 1684 - Milano 1772). Dopo un iniziale alunnato sotto la direzione di Giuseppe Natali, si trasferí a Bologna dove frequentò la scuola di Giovan Gioseffo dal Sole e Marcantonio Franceschini. Nonostante il suo trasferimento a Milano restò sempre fedele ai canoni dell'accademia emiliana, distinguendosi per vigoria di disegno unita a una personale aderenza a spunti naturalistici. Si data al 1719 l'inizio della sua attività, anno in cui collaborò alla decorazione del duomo di Monza. Del 1741 sono gli affreschi del palazzo Carones Brentano di Corbetta; intorno agli anni '80 si datano gli affreschi del palazzo Mezzabarba di Pavia. (*ada*).

Borssom, Anthonie van

(Amsterdam 1629-30 - 1677). I suoi dipinti, piuttosto rari e peraltro molto ineguali, tradiscono gli influssi piú vari: da Van der Neer (paesaggi invernali ed effetti di luna) a Potter (paesaggi rustici, come la *Veduta d'un giardino con stagno*: Londra, NG), con rappresentazioni di piante alla maniera di Schrieck (Amsterdam, Rijksmuseum), o un *Interno di chiesa* come quello conservato a Gouda, vicino a Van Vliet. Piú convincenti i disegni e i quadri di paesaggio, spesso panoramici secondo il gusto di Philips Koninck (*Veduta dei dintorni di Clèves*: Düsseldorf, KM), nei quali si afferma pure felicemente un netto influsso di Rembrandt. (*jf*).

Bortoloni, Mattia

(San Bellino (Rovigo) 1695 - Milano 1750). Fondamentali nella sua educazione artistica furono il primo alunnato pres-

so Antonio Balestra a Verona e, successivamente, l'influenza della scuola veneziana da Tiepolo a Sebastiano Ricci. Dovette dare precoci prove del suo talento se già nel 1716 gli venne affidata la decorazione della palladiana villa Cornaro a Piombino Dese presso Rovigo. In otto ambienti illustrò soggetti biblici, con uno stile semplice e stilizzato che sembra anticipare il gusto neoclassico della fine del Settecento. Datata prima del 1722-23 è la magnifica decorazione di San Niccolò dei Tolentini a Venezia. Illustrò la *Gloria di san Gaetano da Thiene* con soluzioni di gusto schiettamente tiepolesco, sia nel colore gioioso e solare, che nelle composizioni, di taglio scenografico. Contemporanee a quest'opera sono due pale per la parrocchiale di Fratta Polesine a Rovigo. Del 1741 è la cappella del SS. Sacramento del duomo di Monza. Successivamente si sposta a Milano: restano sue decorazioni nei palazzi Chierici e Dugnani e nella villa Raimondi a Birago. Successivo alla decorazione del santuario della Madonna di Vicoforte presso Mondoví, è quello che viene considerato il suo capolavoro: il soffitto del presbiterio della chiesa di San Bartolomeo a Bergamo. Eseguita in collaborazione con il quadraturista Palazzi Riva, fu tragicamente interrotta a causa della morte dell'artista. (*ada*).

Borzone, Luciano

(Genova 1590-1645). Fuse nella propria pittura il linguaggio genovese di marca manierista con echi del cromatismo lombardo e dell'esperienza caravaggesca. Il Cerano, il Procaccini, il Morazzone, conosciuti direttamente a Milano nel viaggio del 1614, sono termini di riferimento dei dipinti che si possono collocare nel decennio 1620-30, dal *Battesimo di Gesù* (Genova, palazzo Bianco, depositi), al *San Francesco* in meditazione (Torino, Accademia Albertina), alla *Madonna col Bambino e san Gerolamo* (Genova, San Gerolamo di Quarto), del 1629 circa. Gli anni fra 1630 e 1640 vedono il graduale affermarsi di una spazialità piú semplificata di impronta caravaggesca, che risente specie di Orazio Gentileschi, dall'*Ecce Homo* (Genova, coll. priv.), alla *Predica di san Vincenzo Ferrer fanciullo* (Genova, Santa Maria di Castello), alla *Maddalena ai piedi del Crocefisso* (Genova, San Rocco). Al principio degli anni '40 si colloca l'*Adorazione dei pastori* (Savona, PC). La sua attività di ritrattista, documentata

dalle fonti, non ha trovato riscontro in dipinti, diversamente da quella d'incisore. (*agc*).

Bos (Bosch), Balthasar van den

(Bois-le-Duc 1518 – Anversa 1580). È conosciuto in Italia come Sylvius, ma il suo vero nome sarebbe, secondo Jessen, Geertssen. È fratello di Cornelis Bos. Operò con M. Raimondi a Roma, stabilendosi poi, nel 1543, ad Anversa, dove era iscritto alla ghilda nel 1551. Nel 1568-69 fu ad Innsbruck, operando per François Syla, pittore dell'arciduca Ferdinando. Noto soprattutto per le incisioni ornamentali, riprodusse, tra le altre, opere di Floris, L. Lombard, H. Bosch, H. Cock, M. van Cleef e degli italiani Raffaello, Rosso Fiorentino e Giulio Romano. Le sue incisioni sono firmate BBF. (*wl*).

Bos (Bosch), Cornelis

(Bois-le-Duc 1506-10 - ?, dopo il 1564). Assai giovane partí per l'Italia, stabilendosi a Roma. Influenzato da Raffaello e Tiziano, eseguí numerose incisioni, tra cui l'*Allegoria della gelosia* (1547), vicina a Heemskerck, e la serie degli *Ebrei che traversano il Giordano con l'arca dell'alleanza*, opere influenzate da Giovanni da Udine. (*jv*).

Bosboom, Johannes

(L'Aja 1817-91). Le sue prime opere sono scenografie e vedute urbane, di cui era specialista B. J. van Hove, nel cui studio **B** operò dal 1831; nel frattempo frequentò, fino al 1835, l'accademia dell'Aja. Dai viaggi in Germania (1835), Belgio (1837) e Francia (1838-39) riportò disegni, acquerelli e acquerellati trattati con una scioltezza tutta moderna. La sua fama fu però dovuta soprattutto ai suoi interni di chiesa, dipinti nella tradizione di De Witte (la *Nieuwe Kerk ad Amsterdam*: L'Aja, GM; *Interno di chiesa*: Parigi, Louvre). (*mas*).

Bosch, Hieronymus

(Joren Anthoniszoon van Aeken, *detto*) (Bois-le-Duc 1453?-1516). La sua famiglia, originaria forse di Aquisgrana, si era stabilita a Bois-le-Duc da almeno due generazioni. Il nonno Jan e il padre, Anton van Aken, esercitavano il mestiere di pittore. È noto che nel 1481 **B** era sposato con Aleyt, figlia dell'agiato borghese Goyarts van der Merven-

ne, dalla quale non ebbe figli. Dal 1486 in poi è citato come membro della confraternita della Vergine, ma la sua appartenenza a questo gruppo religioso non consente, sembra, di spiegare le fonti della sua ispirazione. Le rare menzioni di incarichi conferiti all'artista (nel 1488-89, ante di un polittico scolpito per la confraternita della Vergine; nel 1504, *Giudizio universale* per Filippo il Bello) non hanno potuto ricollegarsi a opere note. La sua evoluzione stilistica è stata ricostruita da Charles de Tolnay solo grazie ad ipotesi fondate sull'analisi delle opere.

I dipinti piú antichi di Bosch (*Cristo in croce*: Bruxelles, MRBA; due versioni dell'*Ecce Homo*: Francoforte, SKI, e Boston, MFA) non si distinguono troppo per originalità, benché l'artista vi introducesse personaggi dalle facce quasi caricaturali. I *Peccati mortali* (Madrid, Prado) illustrano un tema meno comune, con una bizzarria che rivela l'ispirazione popolare. Ogni episodio viene sviluppato al modo di una scena di genere, ove l'accento cade non sugli accessori, ma sugli atteggiamenti umani. La medesima vena compare nelle *Nozze di Cana* (Rotterdam, BVB), peraltro piú ricche di elementi allegorici, e soprattutto nella *Morte dell'avaro* (Washington, NG) e nella *Nave dei folli* (Parigi, Louvre). Quest'ultima opera è forse la prima illustrazione conosciuta di un tema caro a **B**; presuppone un atteggiamento essenzialmente critico e morale, quello della follia umana che trascura l'insegnamento di Cristo. Si tratta inoltre del piú antico pannello eseguito con una tecnica di un brio sorprendente, che si sovrappone a un preciso disegno, spesso leggibile attraverso i sottili strati pittorici, e che caratterizza i personaggi con pochi colpi di pennello o leggeri e suggestivi impasti: già Van Mander osservava che **B** dipinge «di getto». A questo primo gruppo di opere possono accostarsi: quattro pannelli rappresentanti il *Paradiso* e l'*Inferno* (Venezia, Palazzo ducale, menzionati nel 1521 nella collezione del cardinal Grimani), interpretazioni di leggende medievali sull'aldilà, vicine al pensiero dei mistici; due dipinti sul tema del *Diluvio* e dell'*Inferno* (Rotterdam, BVB), sul cui rovescio figurano quattro scene il cui senso rimane oscuro; infine, un *Cristo che porta la croce* (Vienna, KM).

Alla fase principale dell'attività di **B** vanno ricondotti i grandi trittici ricercati da Filippo II di Spagna. Il *Carro di fieno* (Madrid, Prado) sviluppa il tema della follia umana. Il pec-

cato originale e l'inferno, rappresentati sulle ante, inquadrano una scena misteriosa la cui interpretazione nei particolari resta tuttora incerta. L'associarsi di figure realistiche e pittoresche a creature immaginarie e diaboliche domina l'intera composizione, e sarà ormai caratteristico dell'arte di **B**. La creazione di mostri è realizzata con inesauribile fantasia e un notevole senso di verosimiglianza anatomica. La *Tentazione di sant'Antonio* (Lisbona, MAA), che tanto colpí la fantasia di Flaubert, è tra le opere giustamente piú famose e piú enigmatiche del pittore. Gli episodi della *Leggenda dorata* vengono sviluppati con straordinaria vitalità fantastica. Ogni dettaglio implica, a quanto sembra, sottili allegorie, ma il tema essenziale resta pur sempre la lotta tra il Bene e il Male. I rovesci delle ante hanno per temi la *Cattura di Cristo* e *Cristo che porta la croce* con la morte di Giuda: vale a dire, la caduta di un apostolo è associata alla sofferenza del Salvatore per l'umanità. Il *Giudizio universale* di Vienna (Akademie) è senza dubbio un'opera in parte ridipinta, o un'antica replica che tratta con ampiezza un soggetto tradizionale. Il *Giardino di delizie* (Madrid, Prado), opera maggiore dell'artista, ha suscitato i commenti piú diversi. Sul rovescio delle ante è raffigurata la creazione del mondo, con una visione di possente poesia, ove gli elementi si separano in un globo emergente dall'oscuro nulla. Aperto, il trittico presenta, tra il *Paradiso* e l'*Inferno*, il *Giardino di delizie*: paesaggio fantastico, prodigioso groviglio di corpi nudi, talvolta associati a coppie, talvolta contrapposti in gruppi e accompagnati da gigantesche forme vegetali e bestie singolari. In base a una minuziosa analisi, si è tentato di affermare l'appartenenza di **B** a una setta «adamitica», la cui esistenza alla fine del XV sec. è ben lungi dall'essere dimostrata. È piú verosimile che il pannello centrale sia dedicato alla tentazione e alla decadenza umana, generati dai piaceri dei sensi e della lussuria. I frutti giganteschi sono simboli sessuali e ricordano la definizione che nel 1576 Siguenza dava di quest'opera: «Il quadro della vana gloria e del gusto della fragola o della melagrana, gusto che, appena lo si avverte, è già passato». Un frammento della rappresentazione dell'*Inferno* (Monaco, AP), il cui stile si apparenta a quello del *Giardino di delizie*, è forse un frammento del *Giudizio universale* dipinto per Filippo il Bello nel 1504. Una serie di opere con personaggi grandi, dedicate soprattutto a santi, si riconnette anch'essa a questo gruppo fon-

damentale. Il *San Giovanni a Patmos* (Berlino-Dahlem) è notevole per la qualità del paesaggio: le transizioni di colore, care ai primitivi, sottolineano ulteriormente il relativo allontanarsi dei piani; e peraltro si tratta di una veduta realistica di paesaggio olandese, senza alture notevoli e dominato dall'acqua. Qualità analoghe si riscontrano nel *San Girolamo in preghiera* (Gand, MBA), che rappresenta in modo ancor piú appassionato l'abbandono alla comunione mistica. I due trittici di Palazzo ducale a Venezia (*Altare degli eremiti* e *Trittico di santa Giulia*) sono sfortunatamente assai rovinati. Vanno assegnati alla stessa serie un *San Cristoforo* (Rotterdam, BVB), un *San Giovanni Battista nel deserto* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano) e un *Sant'Antonio* (Madrid, Prado), ove il paesaggio è nettamente dominato da alberi rigogliosi. Gli ultimi anni della produzione del pittore sono ancora illuminati da alcuni grandi capolavori. Il *Cristo che porta la croce* (Gand, MBA) è costituito da un mosaico ammaliante di volti, da cui emergono, per la loro isolata purezza, quelli di Cristo e di santa Veronica. L'*Adorazione dei magi* del Prado associa, in un paesaggio analogo a quello del *San Giovanni* di Berlino-Dahlem, il mondo divino del Vangelo e quello della fantasia, per sottolineare la presenza del Male che si aggira intorno al Salvatore. Il *Figliol prodigo* (Rotterdani, BVB) è forse, sul piano piú propriamente pittorico, l'opera piú bella di **B**, per la poesia delle sue armonie di marroni e di grigi ravvivati da alcune tonalità rosso pallido, e contiene un'indimenticabile figura di vagabondo inquieto. Una recente interpretazione scorge in quest'opera l'immagine del «venditore ambulante», allegoria a sua volta del «figlio di Saturno», vale a dire di uno dei quattro «umori» dell'umanità, la malinconia. L'opera di **B** ha portata eccezionale nell'arte del suo tempo per il suo senso del mistero e la ricchezza d'invenzione iconografica. Essenzialmente il suo orientamento appare dettato da un impegno morale, e va collocato entro un ambiente religioso in piena evoluzione, animato dal movimento della Devotio moderna. Le composizioni di **B** sono state spesso copiate e imitate persino mentre egli era ancora in vita, e nel secolo seguente. (*ach*).

Boschini, Marco

(1613-78?). Il maggior scrittore d'arte veneziano del Seicento; sostenne con vigore e grandi capacità poetiche la cau-

sa della pittura veneziana in un poema in quartine in dialetto veneziano: *La Carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare. Compartí in oto venti, con i quali la nave venetiana vien conduta in l'alto Mar de la Pitura, come assoluta dominante de quelo a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita* (Venezia 1660).
Fu autore anche di due ottime guide artistiche: *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione... non solo delle pitture publiche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine* (Venezia 1774; 1ª ed. col titolo *Le Minere* etc., 1664) e *I gioieli pittoreschi virtuoso ornamento della Città di Vicenza; cioè l'Endice di tutte le pitture publiche della stessa città* (Venezia 1676).
Alla seconda edizione delle *Ricche minere* è premessa una *Breve instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Auttori Veneziani*, in cui, in 96 pagine, **B** traccia il primo profilo storico veramente moderno dello sviluppo stilistico della pittura veneziana. Al di fuori di schemi accademici e classicistici, i testi del **B** – fonti inestimabili di notizie – esprimono con efficace immediatezza apprezzamenti da fine intenditore e penetranti valutazioni critiche (per esempio, su Rubens e su Velázquez). (*gp*).

Boscoli, Andrea

(Firenze 1560-1607 ca.). Di nobile famiglia, allievo di Santi di Tito, formatosi nella cerchia erudita dell'Accademia di disegno, **B** appare come il principale esponente di quella variante tipicamente fiorentina del piú vasto fenomeno di ripresa tardo-cinquecentesca di modi del primo manierismo, che basata sui modelli di Andrea del Sarto, Pontormo e Rosso (vedi la *Visitazione*: Firenze, Sant'Ambrogio), interessò anche altri pittori della stessa generazione come l'Empoli. Nel percorso del **B** la tendenza acquistò nuovo vigore durante il suo soggiorno nelle Marche (1600-1606: opere a Fabriano, Macerata, Carassai, Fermo, Sant'Elpidio a Mare, San Ginesio), a contatto con l'arte del Barocci e con l'esempio del suo affine anconitano Andrea Lilio. Il suo disegno, di estrema vivacità, ricorda taluni artisti nordici operanti in Italia (serie di disegni ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio), sul tipo di Bloemart e Wttewael. (*fv* + *sr*).

Boscoreale

Nel 1825 venne scoperta in questa città non lontana da Pompei una villa, detta «di Fannio Sinistore», i cui dipinti sono andati dispersi tra New York (MMA), Parigi (Louvre) e Napoli (MA). Le sale di rappresentanza contenevano una ricca decorazione murale del secondo stile pompeiano (I sec. a. C.); in essa si mescolano temi architettonici e figurativi. Tra questi ultimi, va ricordata soprattutto la grande scena storica che adornava il triclinio, e che presenta personaggi regali e un filosofo (Napoli, Museo di San Martino), il cui ritratto è una delle opere piú nobili della pittura ellenistica. (*cp*).

Boselli, Felice

(Piacenza 1650 - Parma 1732). Si formò a Milano alla bottega di Michelangelo Nuvolone in un ambiente in cui agivano gli stimoli di una tradizione di verità lombarda, unita ai famosi esempi dei Campi e dei fiamminghi. **B** potrà rinnovare queste esperienze nel suo lungo operare tra Parma e Piacenza ove nelle collezioni farnesiane si conservavano tra gli altri dipinti di Beuchelaer, dedicandosi sempre, salvo rare eccezioni, alla natura morta. Una fase importante della sua copiosa attività si svolse a Fontanellato presso i Sanvitale, ove dal 1681 dipinse numerose nature morte, ritratti, e decorò la sala di ricevimento. Verso il 1700 eseguí una serie di sei ovati per la rocca di Soragna. Al 1702 è datato l'*Ecce Homo* per la chiesa di Santa Brigida di Piacenza, il solo dipinto di soggetto sacro rimasto. Si misurò ancora in un «genere» diverso, tenendo d'occhio le bambocciate, nel *Mendicante cieco con un fanciullo* (Parma, GN) e un certo compiacimento si nota nell'*Autoritratto* (1720). Le sue opere piú tarde, datate 1730, sono due nature morte ormai di maniera, della Gall. Campori di Modena. (*pcl*).

Bosilio, Manfredino e Franceschino

Fratelli, di Castelnuovo Scrivia o Tortona, come si evince dall'iscrizione, legata al solo Manfredino, del polittico dell'Accademia Ligustica di belle arti di Genova datato 1478. Manfredino è documentato dal 1474, data degli affreschi della cappella di San Fermo nella pieve di Novi Ligure che rivelano ascendenze ancora tardogotiche. Il polittico ora alla Ligustica, ma proveniente dalla parrocchiale di

Gavi, denota uno stile piú aggiornato e toccato da artisti quali Foppa e Brea. Nel 1482 è a Milano, e qui lo ritroviamo nel 1490 con il fratello, documentato ora per la prima volta, a decorare la sala della Balla nel Castello Sforzesco. Dopo il soggiorno milanese affrescò l'abside di Santa Maria Assunta a Pontecurone. Morí nel 1496. Di **Franceschino**, di qualità piú scadente, sono alcuni affreschi, databili intorno al 1497, nell'abbazia di Rivalta Scrivia e il trittico, perduto, datato 1507, della chiesa della Trinità a Pozzuolo Formigaro. (*erb*).

Bosio, Jean-François

(Monaco 1764 - Parigi 1827). Fratello dello scultore François Bosio, fu allievo di David; divenne poi professore di disegno all'Ecole polytechnique (1795-1802). Tra il 1793 e il 1824 espose al *salon* scene di storia e ritratti, tutti perduti, tranne *Venere che riporta Elena a Paride* (1819: Miranda (Gers)). Ne vanno soprattutto ricordate le incisioni di genere e di moda, benché la loro spontaneità sia spesso soffocata nelle antiche formule davidiane.
La BN di Parigi conserva stampe puntinate a colori, pubblicate nel «Journal des dames» nel 1804: la *Bouillotte*, *Ballo in società*. Pezzi pittoreschi e caricaturali (la *Mano calda*, le *Cialde*) fanno parte di una raccolta molto ricercata, *Le Bon Genre* (1817). Nell'anno IX **B** pubblicò un *Traité élémentaire des règles du dessin*. (*fm*).

Bosschaert, Ambrosius → Dubois

Bosschaert, Ambrosius, *detto* il Vecchio

(Anversa 1573 - L'Aia 1621). Emigrò prima del 1593, data in cui era iscritto nella ghilda di San Luca di Middelburg. Esattamente come Jan Bruegel per le Fiandre, è tra coloro che hanno nobilitato la natura morta olandese di fiori e frutta. Le sue píú antiche opere note (*Mazzolino di fiori*, 1609: Vienna, KM) sono caratterizzate dalla composizione semplice, da un punto di vista dall'alto in basso molto accentuato, da colori limpidi e soprattutto dall'amore dei dettagli, descritti con minuzia sorprendente. Tuttavia le sue ulteriori opere (*Mazzolini di fiori:* L'Aja, Mauritshuis; 1617: Stoccolma, Hallwylska Museet; 1618: Copenhagen, SMFK; 1619: Amsterdam, Rijksmuseum; 1620: Stoccolma, NM) si libera-

no da questa simmetria primitiva: le composizioni sono piú libere (il mazzolino del Mauritshuis è collocato, ad esempio, dinanzi a un fondo di paesaggio), la veduta dall'alto in basso è meno accentuata. Suo capolavoro resta il *Mazzo di fiori* del Mauritshuis di meravigliosa e cristallina purezza nei suoi toni di acquerello e nello sfondo paesaggistico azzurro chiaro. Con Jacob de Gheyn, **B** è il creatore del grande stile fioreale olandese.
Il suo influsso fu decisivo anzitutto sui tre figli: **Ambrosius il Giovane** (Arnemuiden 1609 - Utrecht 1645), di cui a Utrecht (CM) si può vedere un *Mazzolino* (1635); **Abraham** (Middelburg 1613) e **Johannes**; poi sul cognato, Balthasar van der Ast; infine sugli allievi: Jacob van Hulsdonck, Roelandt Savery, Christoffel van den Berghe e Bartholomeus Assteyn. J. B. Bosschaert di Anversa, anch'egli pittore di fiori, sembra non avesse alcun legame di parentela con i **B** di Middelburg. (*jv*).

Bossche, Balthazar van den

(Anversa 1681? - 1715). Maestro ad Anversa nel 1697, operò poi a Parigi, Nantes e Douai. Come G. Thomas, scelse temi quali un *Atelier* o una *Sala d'accademia*, nuove versioni del *Gabinetto del collezionista*. Se ne trovano opere in coll. priv. (Roma, Bruxelles) e in musei di Bruxelles (l'*Anatomia e l'architettura*), Colonia (lo *Studio del pittore*), Stoccolma e Anversa (*Ricevimento presso il borgomastro*). (*jl*).

Bosse, Abraham

(Tours 1602 - Parigi 1676). Sin dalla fondazione dell'accademia nel 1648 era stato incaricato di insegnarvi la prospettiva; nominato incisore onorario nel 1651, poi consigliere (1655), dopo la sua espulsione nel 1661 aprí una scuola in concorrenza, che il re fece chiudere. Moltiplicò da allora le proteste e i libelli contro Luigi XIV e Colbert, contrapponendo al sistema estetico di Le Brun la regola matematica e l'esempio di Poussin.
Visse da artigiano nell'Ile-Saint-Louis a Parigi, dove sin dal 1628 aveva incontrato Jacques Callot, che gli insegnò a sostituire alla vernice molle e grassa impiegata fino ad allora dagli acquafortisti una vernice fine e senza grasso, simile a quella dei liutai, grazie alla quale il morso dell'acido dà un tratto puro come quello del bulino. **B** esordí nel 1629 con la

pubblicazione di una *Suite de gravures de mode à la manière de Callot*. Il suo stile, piú descrittivo, non ebbe però mai la vivacità che si ammira nelle lastre del maestro lorenese.
La sua opera, comprendente 1506 acqueforti che imitano l'incisione a bulino, dà un quadro completo della società francese durante la prima metà del XVII sec. Gli si debbono pure illustrazioni per libri. È ampiamente rappresentato a Parigi, nel gabinetto delle stampe della BN e al Louvre (disegni). Rembrandt ne apprezzava le acqueforti e ne possedeva parecchie.
Scrisse il *Traité des manières de graver en tailledouce* (1645) e il *Peintre converty aux précises et universelles règles de son art* (1667), tradotti in varie lingue. Ne fu allievo Robert Nanteuil. (*sr*).

Bosshard, Rodolphe-Théophile

(Morges 1889 - Chardonne 1960). Allievo della scuola di belle arti di Ginevra, era attratto dall'arte di Hodler. Un soggiorno a Montparnasse (1920-24) segna la maturazione della sua maniera: influenzata dai cubisti, essa è caratterizzata dalla monumentalità delle forme, da una materia trasparente, da un colore iridato. Temi preferiti sono il nudo (*Nudo fra le rocce*, 1926; serie delle *Leda*) e le nature morte con frutta, cui vanno aggiunti quadri religiosi (1930-34) e, dal 1946, dipinti pressoché astratti (serie dei *Cristalli*, delle *Vele*). È rappresentato in musei svizzeri (Losanna, Ginevra, Neuchâtel, Vevey). (*cg*).

Bossi, Giuseppe

(Busto Arsizio 1777 - Milano 1815). A quindici anni entrò nell'Accademia di Brera, dove ebbe tra i suoi maestri l'Appiani. Nel 1795 era a Roma dove conobbe J.-B. Seroux d'Angincourt e A. Kauffmann. Strinse amicizia con Canova e Giani. Ottenne la fama e un primo premio nel 1802 con il suo quadro *Riconoscenza della Cisalpina a Napoleone* (1801), presentato in un concorso a Milano (l'opera è andata distrutta nell'ultima guerra). In questa come nelle altre composizioni giovanili, l'adesione ai modi neoclassici è pressoché totale, con chiare influenze di J.-L. David in opere come *Edipo a Colono* (1804: Milano, Ambrosiana) e la piú tarda *I funerali di Temistocle* (Milano, GAM). Nel 1804 affrescava la villa Amalia a Erba, risentendo degli studi raffael-

leschi eseguiti a Roma. Nel 1801 **B**, che era un fervente repubblicano, divenne segretario dell'Accademia di Brera, carica massima avendo egli abolito quella di presidente. Di questa elaborò i nuovi statuti (1803) per coordinare il corpo docente; vennero aperte nuove scuole e istituiti i premi annuali. Si adoperò per fornire di materiale didattico la gipsoteca e la biblioteca, acquistando testi e gessi durante un suo viaggio in Francia nel 1802. Non minore fu il suo impegno nella formazione della pinacoteca, che in quegli anni si arricchí soprattutto con opere espropriate a conventi e istituzioni religiose. **B** si adoperò insieme all'Appiani, che era commissario delle belle arti nell'amministrazione cisalpina, per selezionare le opere migliori e assicurarle alla pinacoteca, spesso premendo per evitare il loro esodo in Francia. Proprio a **B** si deve l'acquisto di alcune opere come lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, nel 1806. Un primo nucleo dell'attuale collezione fu cosí visibile durante l'esposizione del 1806. Nel 1807, dopo il reinserimento della carica di presidente, **B** si dimise. Da quel momento egli si dedicò intensamente alla pittura e allo studio. Negli anni 1807-1809 lavorò a una copia a grandezza naturale del *Cenacolo* di Leonardo, commissionatagli dal vicerè Eugenio di Beauharnais. Dagli studi leonardeschi nacque il suo testo piú famoso, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci* (1810), in cui, insieme al capolavoro leonardesco, venivano analizzate anche le varie copie del capolavoro nei secoli. Alle sottili interpretazioni psicologiche dell'opera di Leonardo da parte del **B** si interessarono Goethe e Stendhal (il secondo piú da plagiario che da studioso). **B** aveva anche individuato ampie parti inedite del trattato di pittura di Leonardo, che non gli riuscí però di pubblicare. I suoi interessi spaziavano alla pittura e alla scultura medievali: scrisse sul Guariento e sul Bambaia. Questi suoi interessi per i primitivi sono da far risalire ai contatti giovanili con il d'Agincourt e sono testimoniati anche dalla sua collezione privata, in cui erano compresi, insieme a disegni di Leonardo e di altri maestri del Rinascimento, il *Cristo morto* del Mantegna, opere di Gentile Bellini, Vivarini e di vari primitivi, nonché i disegni di H. de Superville, in cui erano copiate opere di pittura e scultura italiana medievale. Mentre maturava la sua disillusione nei confronti delle idee rivoluzionarie, **B** si dedicò intensamente allo studio di Dante e progettò un'apoteosi pittorica dei maggiori

poeti italiani, di cui ci sono pervenuti vari disegni. Di un'opera di soggetto medievale, *La pace di Costanza* commissionatagli dal Melzi, ci è pervenuto solo un cartone preparatorio (Milano, GAM), Distrutta anche la copia del *Cenacolo*, dell'artista ci restano soprattutto molti interessanti disegni, spesso copie di antichi maestri. Tra le sue opere dipinte nella maturità vanno citati gli affreschi di villa Melzi (ora Gallarati Scotti) a Bellagio e i ritratti, come quello della *Dama in bianco* (Milano, GAM), il gruppo di figure noto con il titolo di *Cameretta portiana* (Milano, coll. Treccani), forse del 1809, e il noto *Autoritratto* del 1815 (Milano, Brera), dove i modi dell'accademia neoclassica sono ormai superati e l'artista raggiunge con maestria una perfetta fusione tra la sua profonda cultura e la sua sensibilità esasperata e pienamente romantica. (*came*).

Bossoli, Carlo

(Davesco (Lugano) 1815 - Torino 1884). Piemontese di adozione – del 1847 è uno dei suoi dipinti piú celebri, la *Processione del Corpus Domini in via Dora Grossa a Torino* (Torino, MC) –, nel 1855 seguí l'esercito sardo in Crimea e registrò episodi della guerra in vivaci dipinti di piccole dimensioni. Si specializzò poi come battaglista, ma le serie dedicate alle campagne d'indipendenza dal 1859 al 1861 (Torino, Museo del Risorgimento), pur traendo spunto da notazioni obiettive, offrono in realtà un'interpretazione romantica e trasfigurata dell'evento storico. Riscosse molto successo presso collezionisti russi e inglesi. (*sr*).

Boštík, Václav

(Horní Újezd (Boemia orientale) 1913). Formatosi presso Willy Nowak all'accademia di belle arti di Praga, dipinse agl'inizi paesaggi di sogno dai toni delicati (*La gora del molino*, 1939: conservato a Praga). Nel corso degli anni '40 dipinge i primi paesaggi astratti dell'arte cèca. Dopo il 1950 **B** esplora le molteplici possibilità espressive del segno pittorico, pur cercando di contenere lo slancio lirico con l'accuratezza compositiva. Dipinge piú tardi tele quasi monocrome (*Campo traversato da solchi*, 1967: ivi; *Agglomerazioni*, 1964: ivi). Questi dipinti, privi di qualsiasi riferimento alla realtà o a un segno precostituito, sono piani-spazio elementari ove non è ancora intervenuta la geometria. (*ij*).

Boston

Museum of Fine Arts Il primo edificio del museo di **B** venne costruito tra il 1870 e il 1876, grazie a una sottoscrizione cui parteciparono anche gli abitanti di piú modesta condizione. Le prime collezioni erano formate da depositi provenienti da istituzioni come Harvard College, l'istituto di tecnologia e l'atheneum; il museo si arricchí rapidamente di donazioni e acquisti, fatti con l'aiuto di somme spesso considerevoli legate da ricchi benefattori. Il museo di **B** è attualmente uno tra i piú importanti degli Stati Uniti. Contiene, in particolare, collezioni molto complete di pittura occidentale; la raccolta di stampe è probabilmente, con quella del Metropolitan Museum di New York, la piú ricca degli Usa. Ospita pitture murali catalane del XII sec., opere italiane del XIV, XV e XVI sec.: Rosso (*Cristo morto*), Lotto, Tiziano, Tintoretto; Greco (*Ritratti*); opere fiamminghe e olandesi del XV e XVI sec.: Van der Weyden (*San Luca mentre dipinge la Vergine*), Luca di Leida (*Mosè che colpisce la roccia*); dipinti del XVII sec. europeo: Rembrandt, Ruisdael, Velázquez (*Luis de Gongora*, *Don Balthasar Carlos e il suo nano*), Rubens (*Tomiri*), Poussin (*Marte e Venere*). Il XVIII sec. è rappresentato da opere francesi di Watteau (la *Prospettiva*), Chardin (il *Tavolo di cucina*), La Tour (la *Dama in rosa*), da dipinti italiani di Canaletto, Guardi e Tiepolo (il *Tempo che svela la verità*), da Goya, e da un bel complesso di dipinti inglesi. Le collezioni francesi del XIX sec. sono assai ricche: Millet (la collezione piú importante – oltre cinquanta dipinti e pastelli – donata da Quincy A. Shaw), Courbet, Corot, Daumier, e inoltre Manet, Degas, Renoir (il *Ballo a Bougival*, Cézanne (*Ritratto di Mme Cézanne*), Van Gogh (il *Burrone*), Gauguin (*Donde veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?*) La pittura americana antica e contemporanea occupa un posto molto importante: Copley, Gilbert Stuart, Homer, Sargent, Whistler. (*gb*).

Il museo contiene pure gran numero di miniature persiane. Citiamo le piú celebri: *Hadiqat al-Uns* (09.324), 1573, scuola safavide; *Shāh Nāmeh* (30.105), 1330-36, scuola di Tabriz, proveniente dalla coll. Demotte; *Shāh Nāmeh* (19.775), 1470 ca., scuola di Shīrāz; il *Principe alla caccia al falcone* (14.624), 1585 ca.; il *Ragazzo seduto* (14.641), 1680 ca.; e molte ope-

re di Sultān Muḥammad, tra cui l'*Autoritratto* (14-583) e *Picnic in montagna* (14.649), 1590 ca. (*so*).
Nel campo della pittura dell'Oriente e dell'Estremo Oriente (Cina, Giappone), le collezioni sono tra le piú importanti degli Stati Uniti. Nella sezione cinese citeremo tra gli altri i celebri *Personaggi* dipinti su laterizi funerari intorno all'inizio della nostra era, le copie antiche di opere scomparse di K'ai-tche (la *Ninfa del fiume Lo*) e di Tchang Hiuan (*Preparazione della seta a opera delle dame di corte*), la serie di *Ritratti di tredici imperatori*, attribuita a Yen Lipen, nonché numerose opere di Ma Yuan e di Chen Tcheu. La sezione giapponese, che fu curata da Fenollosa, vanta in particolare gli antichi dipinti buddisti (*Hokkedō-kompon mandara*, fine dell'VIII sec., e un *Fudō-myōō a cavallo di un bufalo*). Citiamo inoltre un esemplare del *Hejij-monogatari* del terzo quarto del XIII sec., nonché eccellenti esempi di pittura *ukiyoe* agli esordi (opere, in particolare, di Moronobu), e dignitosi esempi della scuola Kanō (*Paesaggio delle quattro stagioni*, paravento di Tsunenobu). (*ol*).
Isabella Stewart Gardner Museum Costituito dalle collezioni di Isabella Stewart Gardner (Boston 1840-1924), venne aperto al pubblico nel 1925 in un edificio di stile veneziano, eretto dalla donatrice nel 1903. La collezione italiana, comprendente opere di grande qualità, venne costituita con la consulenza di Berenson; ospita opere del XIV e XV sec.: Giotto (*Presentazione al Tempio*), Giuliano da Rimini, Fra Angelico (*Morte e assunzione della Vergine*), Simone Martini, Botticelli (*Madonna*, *Morte di Lucrezia*), Piero della Francesca (*Ercole*), Cosmè Tura, Crivelli (*San Giorgio*); dipinti di Raffaello (*Pietà*), Tiziano (*Ratto di Europa*). Ma si hanno pure opere fiamminghe, tedesche, olandesi e spagnole dei maggiori maestri: Rubens (*Ritratto del conte di Arundel*), Van Dyck, Antonio Moro (*Maria Tudor*), Holbein, Dürer, Vermeer (il *Concerto*), Zurbarán, nonché tele di Degas, Manet, Sargent, Whistler e Matisse. (*gb*).

Botero

(Mederlin (Colombia) 1932). Disegnatore precoce, entrò a sedici anni, come illustratore, nel giornale «El Colombiano». La sua prima mostra personale ebbe luogo a Bogotá nel 1951, seguí un viaggio in Europa (1952-54) nel corso del quale egli soggiornò a Madrid (corso all'accademia reale di

belle arti), a Parigi e a Firenze. Alternò in seguito il suo tempo e il suo lavoro tra Bogotá, New York e Parigi, dove possiede alcuni atelier. Dalla fine degli anni '50 egli fissa la tipologia dei suoi personaggi rotondi, rotondità esagerata che egli applica a tutto ciò che dipinge: frutti e legumi, nature morte, paesaggi, vegetazione. Crea cosí un mondo rassicurante, caloroso, simpatico e curioso nato sotto il segno della pinguedine. Qualche volta tuttavia traspare un tono piú amaro; una caricatura piú mordente (*Ritratto ufficiale della giunta militare* (1971), una certa gravità (*La guerra*, 1973) che fanno di lui un Grosz o un Dix meno graffiante, ma capace di produrre una certa inquietudine. A volte gioca con humor sulle differenze di misura dei suoi personaggi, che diventano cosí simili a giochi per ragazzi. **B** ha fatto riferimento anche ai grandi maestri dei passato: Dürer, Van Eyck, Ingres, Velázquez o Leonardo (*Monna Lisa all'età di dodici anni*, 1961; *Autoritratto in costume di Velázquez*, 1986). Il volume, cosí caratteristico, dei suoi personaggi si adatta perfettamente alla scultura, **B** svolge un'importante attività anche in questo campo. (*sr*).

Both, Jan

(Utrecht 1615 ca. - 1652). Lavorò quasi sempre in collaborazione con il fratello Andries, fino alla sua morte nel 1641. Come Andries, si formò presso Bloemaert, senza peraltro essere improntato dal suo stile. Lo troviamo a Roma dal 1635 ca., fino al 1641, data del suo ritorno a Utrecht. Viene considerato tra i migliori paesaggisti italianeggianti; come tanti altri, raggiunse la piena espressione del suo stile solo dopo il ritorno in patria. Le figure dei suoi paesaggi appartengono alla pittura di genere pittoresco praticata dal fratello e da Van Laer; invece le sue vedute ideali di montagne e di boschi, dalla tranquilla disposizione e talvolta di grandi dimensioni, sono tuffate in un'atmosfera fatata, in virtú di una luce solare che trasfigura e illumina l'intera natura: tradiscono piú l'influsso di Swanevelt che di Lorrain, cui, a partire da Sandrart e da Houbraken, è stata indebitamente accostata la sua arte assai personale. È arduo seguirne l'evoluzione, perché non data quasi mai le opere. Uno tra i suoi motivi tipici è un ciuffetto d'alberi posto sul ciglio della strada in controluce, per rendere la luce ancor piú radiante. Il suo stile si evolve verso un'esecuzione sempre piú dettagliata

e vivace delle masse di fogliame e di rami, in modo da rendere tutta la trasparenza dell'atmosfera. La maniera di Jan **B** ha esercitato grande influenza, in particolare su Willem de Heusch, uno tra i suoi migliori imitatori, e soprattutto su artisti italianeggianti importanti quanto Berchem. e Pijnacker. Suo capolavoro è l'immenso e poetico *Paesaggio con disegnatori* (Amsterdam, Rijksmuseum).

Andries (Utrecht 1612-13 - Venezia 1641). Il suo piú antico dipinto noto risale al 1630 (il *Dentista*: Budapest). Prima di recarsi a Roma nel 1635, soggiornò probabilmente a Rouen nel 1633. Pittore di genere, dal realismo fortemente caricaturale (senza dubbio per l'influsso di Droochsloot di Utrecht), era già predisposto a subire, in Italia, l'influenza delle bambocciate di Van Laer, come attestano le numerose figure, sempre assai espressive, da lui dipinte nei primi paesaggi del fratello Jan (collaborazione attestata da Sandrart e a torto messa in dubbio da storici piú recenti). Un buon esempio della sua maniera si trova a Monaco (AP: *Paesaggio con tempio, rovine e giocatoti di carte*). (*jf*).

Bottalla, Giovanni Maria

(Savona 1613 - Milano 1644). Giunse prima del 1630 a Roma, dove tramite i marchesi Sacchetti entrò a far parte della bottega di Pietro da Cortona, collaborando agli affreschi della villa di Castelfusano e forse nelle parti monocromate della volta Barberini. Le fonti attestano concordemente le notevoli doti del giovanissimo artista, cui fu attribuito il soprannome di «Raffaellino». Dai non molti dipinti pervenuti (*Incontro di Esaú e Giacobbe*, 1638, e *Giuseppe venduto dai fratelli*, 1640: entrambi a Roma, Musei capitolini; *Deucalione e Pirra*, ora a Rio de Janeiro, eseguito al suo ritorno a Genova all'inizio del quinto decennio del Seicento e i notevoli, fantastici affreschi con *Sirene, satiti, ninfe e scene mitologiche* in palazzo Ayroli, ora Negroni, a Genova, terminati da G. Assereto dopo la sua precoce morte), **B** si può definire un «cortonesco riformato» con qualche affinità con i modi di G. F. Romanelli. Fu sensibile anche all'influsso di Pietro Testa, cui il *Giuseppe venduto* è stato infatti attribuito prima del recente ritrovamento di documenti d'archivio. Negli ultimi anni fu attivo anche a Napoli e a Milano. (*lba*).

Bottani, Giuseppe

(Cremona 1717 - Mantova 1784). Dopo una prima formazione a Firenze presso A. Puglieschi e V. Meucci, si stabilí a Roma nel 1735, dove completò i suoi studi presso A. Masucci e fu eletto accademico di San Luca nel 1758. Nominato direttore dell'accademia di belle arti nel 1769, si trasferí a Mantova, dove la sua attività causò una svolta classicheggiante nella pittura locale. La sua produzione comprende dipinti di soggetto sacro (la *Partenza di santa Paola Romana per la Terra Santa*, 1745: Milano, Brera; *Madonna con Santi*, 1756: Pontremoli, San Francesco; *Estasi di san Francesco Saverio*, 1757: Pontremoli, San Niccolò; *Madonna e Santi*, 1779: Mantova, Sant'Apollonia; *San Lorenzo Levita*, 1774: Mantova, Sant'Egidio), di soggetto mitologico (due episodi dell'*Odissea* a Pavia, MC) ed eccezionalmente di paesi e scene di genere (*Merca a Maccarese:* Roma, Museo di Roma). Le sue opere, che si caratterizzano per l'equilibrata composizione, per la fattura accurata e per i colori smaltati, dimostrano l'attento studio dei maestri della cerchia romana di tradizione classicistica. (*amr*).

Bottari, Govanni Gaetano

(Firenze 1689 - Roma 1775). Letterato legato alla famiglia Corsini, giungeva a Roma nel 1730 ottenendovi la cattedra di storia ecclesiastica alla Sapienza e la cura delle biblioteche vaticana e corsiniana. Dal 1741 fu consultore dell'Indice e dal 1751 rivestí la medesima carica per il Sant'Offizio. Gli interessi di monsignor **B** nel campo storico critico seguivano piú indirizzi, uno dei quali era la revisione delle fonti antiche. Curò la riedizione del *Riposo* di Raffaello Borghini (Firenze 1730) e delle *Vite* del Vasari (Roma 1759). Sotto il titolo *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma* (Roma 1737-54) ripubblicava i rami di A. Bosio con un nuovo commento di natura antiquario-filologica tipico della cultura romana del tempo, della quale è frutto anche il catalogo, da lui compilato, delle sculture, ritratti e bassorilievi del Museo Capitolino (Roma 1741-55). I *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (Lucca 1754) e la *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura* (Roma 1757-73) mostrano un'impostazione critico-estetica di natura classicista belloriana, con una particolare propensione alla concretezza. Piú

volte infatti **B** torna sul problema dei restauri e dei rifacimenti e sull'abbandono dei monumenti antichi, e rileva l'incomprensione del committente davanti all'autonomia del lavoro artistico. A lui si deve inoltre l'aggiornamento della guida di Roma di Filippo Titi, che, arricchita da una sua premessa, apparve nel 1763 con il titolo di *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma*, concludendo la fortunata serie iniziata dall'abate tifernate con lo *Studio di Pittura, Scoltura e Architettura nelle Chiese di Roma* nel 1674 e seguita da varie riedizioni e rifacimenti (1675, 1686, 1708, 1721). (*sag*).

bottega

Con la parola **b** si indica usualmente, e in primo luogo nelle fonti italiane tra Due e Settecento, il locale o l'insieme dei locali dove il pittore, come qualsiasi altro artigiano, esegue quella parte del suo lavoro che non è necessario eseguire altrove. Polittici, cassoni, gonfaloni e vari altri prodotti mobili ricevono di norma nella **b** del pittore la finale copertura cromatica che li qualifica come opere di pittura; per quanto riguarda invece affreschi, ricami, vetrate e simili classi di oggetti destinate ad essere realizzate o in loco dal pittore stesso, o in altra bottega da maestranze diverse, la **b** del pittore costituisce solo il centro di elaborazione progettuale, che può consistere in un disegno come in un modello in grandezza naturale, o in scala. Inserita in tal modo nel sistema di produzione artigiano, la **b** del pittore ne condivide anche i principali meccanismi economici della domanda e dell'offerta. Mentre generi come le pale d'altare o i ritratti dipendono sempre da una commissione specifica, i dipinti di devozione fin dal Trecento e dal Cinquecento in avanti i paesaggi, le nature morte, le teste di carattere, ecc. possono anche venir realizzati indipendentemente e conservati in attesa di un acquirente. Accanto alla principale funzione produttiva, la **b** assolve pertanto anche ad una connessa funzione commerciale. Ciò spiega perché, di norma, essa sia posta al pianoterra o comunque in diretto rapporto con la strada o la piazza.

La **b** può essere di proprietà del pittore o da lui presa in affitto. Ha diritto di tener **b** solo chi sia stato riconosciuto «maestro» dall'arte o corporazione competente, a Firenze ad esempio l'Arte dei medici e degli speziali. Il maestro può

avere uno o piú «compagni», con i quali condividere vantaggi e svantaggi economici dell'impresa. Quanto al lavoro vero e proprio, egli può svolgerlo da solo o con «lavoranti» e/o «discepoli». I lavoranti prestano la loro opera dietro compenso, saltuariamente o con continuità a seconda degli accordi presi col maestro; sono cioè, come dice la parola, dei veri e propri operai che il maestro assume perché particolarmente abili o veloci nell'eseguire certe parti del lavoro. I discepoli, al contrario, chiedono loro di essere presi a **b**, sperando cosí di imparare il mestiere e di divenire a loro volta maestri. In un lasso di tempo variabile, che può arrivare ai dodici anni raccomandati alla fine del Trecento dal Cennini, essi compiono il loro apprendistato copiando disegni del maestro o di sua proprietà , pitture e sculture celebri, modelli nudi o panneggiati che spesso altri non sono che gli stessi compagni di lavoro. Contemporaneamente si prestano a svolgere mansioni secondarie: macinare i colori, stendere l'imprimitura o le prime mani di colore e, infine, portare a termine le parti meno importanti dei dipinti che la **b** ha in opera. Di regola il maestro non deve nulla al discepolo per questa collaborazione, anzi può essere pagato per accettare nella sua **b** e nella sua casa un giovane, a volte solo un bambino, il cui potenziale produttivo costituisce un'incognita. Sostanzialmente stabile nella sua struttura economica e didattica, la **b** del pittore può presentare notevoli varianti in rapporto al tempo, al luogo e alla capacità gestionale del titolare. Artisti quali Giotto, Raffaello e Rubens accordano ampio spazio alla **b**; come ricorda il Sacchetti a proposito di Giotto, questi si limitava spesso a disegnare opere in gran parte eseguite dai collaboratori. I contratti di allogagione, e nel caso di Rubens le lettere stesse del maestro, sono concordi al proposito: tra i dipinti che escono da una **b** ben avviata, fino al pieno Seicento e oltre, ben pochi appartengono interamente ed esclusivamente alla mano del titolare. L'insistenza crescente sulla dignità dell'«invenzione» accelera l'affermarsi di un simile atteggiamento, anche se non mancano artisti che preferiscono seguire in prima persona le varie fasi dell'elaborazione artistica, ma l'atteggiamento opposto non manca e può fare appello ai criteri di artisticità altrettanto, se non piú sentiti. È nota la diffidenza del «divino» Michelangelo per ogni forma di collaborazione che potesse inquinare il suo personale atto creativo. Questa gelo-

sa coscienza della propria unicità implica un profondo disdegno nei confronti della consuetudine corrente, ben chiaro quando proprio Michelangelo, in una lettera del 1548, scrive: «Io non fu' mai pittore né scultore come chi ne fa bottega». Salvo rare eccezioni, la **b** rimane tuttavia a lungo il centro principale della vita artistica cittadina differenziandosi da quella monastica o di corte. La storiografia recente ha in genere contrapposto la **b** all'accademia, ma molti dei tratti caratterizzanti le accademie pubbliche e private, dallo studio delle incisioni e dei calchi alla convivenza di pratiche artistiche diverse, sono presenti già in botteghe come quelle che nel Quattrocento tennero lo Squarcione a Padova, Wolgemut a Norimberga o il Verrocchio a Firenze. Dal Cinquecento in avanti, inoltre, alcune botteghe di punta tendono ad autodefinirsi «accademie»; lo fanno per nobilitarsi, ma anche per sottolineare come, nel rapporto tra maestro e discepoli, esse prestino maggiore attenzione all'aspetto didattico che non a quello produttivo. In questa linea si situa la progressiva sostituzione del termine 'studio' al termine **b**.

Nella letteratura storico-artistica dell'Otto e Novecento, in ispecie ad opera dei conoscitori, il concetto di **b** compare soprattutto nelle espressioni «**b** di», «opera di **b**». Con tali etichette si sogliono qualificare quelle opere che, pur presentando le caratteristiche dello stile che si ritiene proprio di un dato pittore, non sembrano possederne la qualità. Cosí concepita, la distinzione tra opera autografa ed opera di **b** appare di grande utilità pratica ma non sempre fondata dal punto di vista storico. Da studi approfonditi è risultato ad esempio che Giotto firmava proprio i dipinti dove piú evidente è la presenza di specifici collaboratori; la sua firma, cioè, funziona piú come marchio di fabbrica che come certificato di autografia. Non da un'idea preconcetta dello stile di Giotto si deve quindi partire, ma dall'insieme delle opere che firme o documenti, fonti o confronti di stile permettono di ritenere uscite dalla **b** del maestro. A questo punto, ferma restando la responsabilità di Giotto per l'invenzione, il suo intervento diretto nell'esecuzione non è tanto un problema a priori di qualità, quanto un problema a posteriori di esclusione dei vari collaboratori che accompagnano il maestro nelle diverse fasi della sua carriera, purché essi risultino noti da opere sicuramente indipendenti o sufficiente-

mente caratterizzate. Ciò che vale per Giotto e per la sua **b** vale per tutti gli altri grandi imprenditori che scandiscono la storia dell'organizzazione del lavoro artistico fino alle soglie dell'Ottocento. (MC).

Botticelli, Sandro

(Alessandro Filipepi, *detto*) (Firenze 1445-1510). Scolaro dal 1464 ca. di Filippo Lippi, svolse la sua attività quasi sempre a Firenze, salvo una breve parentesi romana tra il 1481 e il 1482 per dipingere nella Cappella Sistina le *Storie di Mosè* insieme ai maestri piú famosi del tempo. Fu in stretto rapporto con l'ambiente mediceo: nel 1475 dipinse uno stendardo per la giostra di Giuliano dei Medici (da lui raffigurato in diversi ritratti) cantata dal Poliziano e dopo la congiura dei Pazzi (1478) dipinse le effigi dei congiurati impiccati. Nell'*Adorazione dei Magi* (1475: Firenze, Uffizi) tutti i Medici e la loro cerchia prestarono i loro lineamenti al corteo sacro; per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici eseguí i suoi quadri profani piú famosi, la *Primavera* e la *Nascita di Venere* (entrambi a Firenze, Uffizi) ed i disegni per la *Divina Commedia*. Gli avvenimenti che sconvolsero Firenze alla fine del XV sec. dovettero turbarlo profondamente: con la morte di Lorenzo il Magnifico (1492) e la cacciata di suo figlio Piero (1494) crollava quel mondo che l'aveva accolto e onorato come suo maestro prediletto, mentre si apriva in lui quella profonda crisi spirituale in seguito alla predicazione e alla morte del Savonarola (1498). Sandro viveva allora in casa del fratello Simone, uno dei piú fervidi seguaci del frate domenicano, e la predicazione del Savonarola contro la licenza e la corruzione del tempo, i «bruciamenti delle vanità» sulle piazze fiorentine dovettero insinuare nell'animo ipersensibile del maestro dubbi e scrupoli sulla sua attività passata: dalla fine del Quattrocento fino alla sua morte **B** accoglie ancora nei suoi dipinti la storia e il mito classico, ma solo quando questi si facciano portatori di messaggi morali, come nel caso della *Calunnia* (oggi a Firenze, Uffizi) e delle storie «virtuose» di *Lucrezia* e di *Virginia* (ora rispettivamente a Boston, Gardner Museum, e a Bergamo, Carrara). Nei quadri sacri dei suoi ultimi anni si esasperano e si accavallano le illusioni moraleggianti, come nella drammatica *Natività mistica* (1500: Londra, NG) con la scritta oscura e sibillina sui «torbidi» d'Italia e sulla punizione imminente,

oppure nella *Crocifissione* di Cambridge Mass. di un'intreccio allegorico quasi dantesco (l'angelo che percuote una volpe, il lupo che sfugge dalle vesti della Maddalena), sullo sfondo di Firenze immersa in una cupa atmosfera di temporale. L'esordio del **B** avviene dunque sotto l'influsso del Lippi e al tempo in cui avevano iniziato la loro attività anche il Verrocchio (presso cui si trasferí dopo la partenza del Lippi per Orvieto nel 1467) e il Pollaiolo. Di tutte queste esperienze il **B** si ricorda nelle sue prime opere: le numerose *Madonne col Bambino* (Firenze, Uffizi; Parigi, Louvre; Londra, NG), sono impostate sulla falsariga del Lippi di cui hanno portato talvolta il nome, il *San Sebastiano* di Berlino (1474 ca.) parte dal dipinto omonimo del Castagno ed è affine a quello del Pollaiolo. Tuttavia la linea del **B** è profondamente diversa da quella del maestro e dei suoi contemporanei: il segno marcato del Lippi si fa nitido e sottile, la tensione dei corpi del Verrocchio e del Pollaiolo si addolcisce di colpo; si veda ad esempio la *Fortezza* (ora a Firenze, Uffizi), dipinta nel 1470 per completare una serie di *Virtú* di Piero del Pollaiolo, o il *San Sebastiano* di Berlino dove si ammorbidisce in un'intonazione quasi elegiaca la linea tesa e a volte esasperata dei contemporanei. Anche nelle *Storie di Giuditta* (ora a Firenze, Uffizi) la crudele e virile eroina biblica si è trasformata in una figura malinconica avvolta in vesti fluttuanti che assecondano il ritmo falcato della figura e il momento culminante del dramma è stato eluso dal **B** che preferisce rappresentare la scoperta del cadavere decapitato di Oloferne. Fra il 1477 e il 1480-82 va collocata la *Primavera*, dipinta per la villa medicea di Castello. Lo spunto fu dato al **B** da alcune terzine per le *Stanze per la Giostra* del Poliziano e l'interpretazione del pittore rappresenta una delle piú straordinarie evocazioni del mito antico. La posizione del **B** di fronte al mondo classico è profondamente diversa da quella dei «padri» del Rinascimento mezzo secolo prima, che affermavano la presenza di un'umanità nuova in un mondo prospettico e armonioso di cui investigavano appassionatamente le leggi studiando e misurando gli edifici antichi. Il mondo classico nel **B** è soprattutto rievocazione nostalgica, evasione: nell'*Adorazione dei Magi* (Firenze, Uffizi) i monumenti classici nello sfondo sono raffigurati non intatti ma nella fragile, romantica condizione di rovine. Negli affreschi della Sistina (1481-82) il **B** pare trovarsi a disagio ché il suo

temperamento piú portato a evocare o presentare una scena (come nella enumerazione dei personaggi nella *Primavera* legati tra loro non da un nesso dialogico ma da impercettibili ritmi lineari) sembra ostacolato dallo svolgimento di un discorso articolato e serrato. E negli affreschi sistini (*Prove di Mosè*, *Prove di Cristo*, *Punizione dei ribelli*) le cose migliori sono i particolari delle fanciulle con le fascine, gli intensi ritratti dei personaggi. Tornato a Firenze dipinge le madonne piú famose, i tondi del *Magnificat* e la *Madonna della melagrana* (1487), oggi ambedue a Firenze, Uffizi. Il senso lineare del **B** si accentua nel ritmo circolare della composizione, nell'armonioso disporsi delle figure che assecondano in pieno l'andamento del formato. Di questo momento sono la pala di San Barnaba, l'*Incoronazione* di San Marco, l'*Annunciazione* per i monaci di Castello (allogata nel 1489), oggi tutte nelle gallerie fiorentine, dove si avverte già una linea piú acuta, una maggiore concitazione dei gesti, un accavallarsi quasi convulso del ritmo lineare come ad esempio nei panneggi dei due protagonisti dell'*Annunciazione*. Già la *Nascita di Venere*, all'incirca del 1484 come *Pallade e il Centauro* (Uffizi) aveva segnato il limite estremo delle possibilità espressive della linea botticelliana – si veda soprattutto l'intreccio quasi snervante della massa bionda dei capelli – oltre il quale il maestro rischiava un'involuzione, sia pure di altissimo livello, o si apriva una crisi risolutiva come in effetti vi fu con la frattura violenta della linea fluida e ritmata delle opere precedenti, col colore piú intenso e violento (*Pietà* di Monaco e di Milano, *Natività* (1501) di Londra, *Storie di San Zanobi*).

L'influenza del **B** nell'ambiente del suo tempo non fu in diretta proporzione alla qualità altissima della sua pittura. Pittore aristocratico e difficile, l'unico ad intendere in pieno il suo stile fu il giovane Filippino Lippi che del **B** fu allievo; per il resto la sua arte venne fraintesa da piccoli maestri fiorentini che tradussero in goffi e meccanici schemi le cadenze fluide della sua linea, l'intreccio dei suoi corpi. Sulle generazioni nate allo scorcio del Quattrocento, attratte ormai dalla «maniera nuova» che proprio a Firenze Leonardo, Michelangelo e Raffaello avevano proposto, **B** non ebbe alcun peso e quando morí nel 1510 era ormai un sorpassato. Era stato infatti, nel campo delle arti figurative, l'interprete singolare di quell'umanesimo aristocratico che faceva capo al-

la cerchia medicea, di quell'evasivo idealismo opposto all'arte borghese del Ghirlandaio e al realismo magico di Piero di Cosimo. **B** fu riscoperto nel tardo Ottocento dal decadentismo inglese ed ebbe tra i preraffaelliti e con l'Art Nouveau quel successo che gli era stato negato negli ultimi anni della sua vita o tra la posterità immediata. (*mb*).

Botticini, Francesco

(Firenze 1446-98). L'unica opera documentata su cui si basa la ricostruzione della personalità del **B** è una tarda e debole pala d'altare per il duomo di Empoli (oggi nel museo della Collegiata) commissionata nel 1484, messa in loco nel 1491 ma terminata molto piú tardi dal figlio Raffaello. Rivela influenze del Botticelli e del Ghirlandaio su un sostrato culturale piú antico che fa capo al Verrocchio e al Pollaiolo. Al quinquennio 1465-70 sono state di recente riferite la *Crocifissione* (Londra, NG), la *Resurrezione* (New York, Frick Coll.) e i *Tre Santi* (Bagnères-de-Bigorre).
Il capolavoro del **B** è la pala dei Tre Arcangeli, all'incirca del 1470 (oggi a Firenze, Uffizi) dove le forme nettamente sbalzate e investite di luce chiara già si addolciscono in desinenze botticelliane, seguita dalla *Madonna tra Santi* (1471: Parigi, Museo Jacquemart-André). Altre opere sicure sono la distrutta *Assunzione* (Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum), la *Madonna in gloria* (Parigi, Louvre), la *pala di Santa Monica* (Firenze, Santo Spirito). (*mb*).

Bouchardon, Edme

(Chaumont-en-Bassigny 1698 - Parigi 1762). Allievo di G.-I. Coustou. Fu celebre a Roma e sostenitore, in Francia, del ritorno all'antico; a dire di Mariette, di Cochin, di Caylus e di Bachaumont, fu «il miglior disegnatore del suo tempo», Nel 1736 venne nominato disegnatore delle medaglie e monete (opere nell'hôtel des Monnaies, Parigi). Il suo repertorio è vastissimo (studi dall'antico, dipinti decorativi italiani, nudi, drappeggi, frontespizi e vignette, *Cris de Paris*, incisi da Caylus). La sanguigna, che impiega di preferenza, gli consente di realizzare disegni di grande forza (*Fontana*: Parigi, Louvre), di un effetto decorativo (*Diana ed Endimione*, 1735: ivi) o di un gusto che ricorda la fantasia di Fragonard (*Uomini mascherati*: ivi). Il fondo principale di disegni di **B** è conservato al Louvre. (*cc*).

Boucher, François

(Parigi 1703-70). Pittore di grande successo per tutta la durata della sua vita, ebbe come committenti, tra gli altri, il re di Francia, Mme de Pompadour, l'abate di Saint-Non, Blondel d'Azaincourt, che lo sostennero anche quando, verso il 1760, la sua fortuna presso il pubblico dei *salons* cominciò a declinare. Le trasformazioni del gusto che si verificarono in quegli anni implicarono il rifiuto, da parte di un certo pubblico, di uno dei rappresentanti piú significativi della pittura rococò, come rivelano gli attacchi di Diderot a **B** nel *salon* del 1763. Tale distacco perdurò per circa un secolo, finché l'Ottocento non rielaborò una propria rivalutazione del XVIII sec. e ne riscoprí in **B** il pittore piú rappresentativo in ambito francese.

La giovinezza (1720-35) Figlio di un oscuro ornamentista e mercante di stampe (Nicolas Boucher), passò nel 1720 ca. nella bottega di F. Lemoyne, di cui assimilò rapidamente lo stile decorativo, influenzato dalla pittura veneziana del sec. XVI. Nel 1721 fece disegni per l'*Histoire de France* di Daniel, incisa da Baquoy. A causa di questi lavori venne scelto dal collezionista Jullienne per riprodurre le *Figures de différents caractères de paysages et d'études* di Watteau (1726-28: oltre cento pezzi sono di sua mano). Nel frattempo, **B** otteneva il primo premio all'accademia (*Evilmerodach libera Gioacchino prigioniero di Nabuccodonosor*, 1724: Londra, coll. priv.) e partiva per Roma (1727-31). Oltre alla pittura chiara dell'Albani e alle grandi composizioni del Domenichino e di Pietro da Cortona, sembra vedesse l'opera di Castiglione a Genova, del Correggio a Parma e le decorazioni di Venezia. Disegnò teste dalla Colonna Traiana, e fu colpito dalla grandiosità dei paesaggi di rovine (la *Fiera del villaggio*, 1736, e la *Caccia degli uccelli al richiamo*, 1749, dove si nota il tempio della Sibilla). Nel 1733 sposò Marie-Jeanne Buseau, che gli servirà di modella. Riprese i lavori d'illustratore: il bellissimo *Molière* del 1734-36, in collaborazione con Oppenord (disegni, coll. James de Rothschild: oggi a Parigi, BN, Dipartimento dei manoscritti), una serie dei *Cris de Paris*, un libro di studi di Bloemaert, inciso da quest'ultimo (1735), che forse lo influenzò nei successivi paesaggi, due *Livres des fontaines*, incisi da Aveline (1736), un *Livre de vases*, e il *Breviario di Parigi* del 1736; durante la sua carriera, l'artista non

cessò di fornire disegni ad editori. Al 1760 ca. risale la sua amicizia con J.-A. Meissonnier, iniziatore del gusto *rocaille*, diffuso da **B**. Parallelamente, venne accolto nell'accademia (*Rinaldo e Armida*, 1734: Parigi, Louvre) ed iniziò una lunga carriera ufficiale: professore (1737), direttore dell'accademia e primo pittore del re (1765).

L'apogeo (1736-1760 ca.) È un periodo d'intensa attività per l'artista, che divide il suo tempo tra le manifatture reali, Beauvais e i Gobelins di cui diviene ispettore superiore (1755-65), le scenografie di teatro e di opera lirica, gli incarichi del re e di Mme de Pompadour e quelli, meno importanti, degli amatori suoi amici. Dal 1736 intraprende una serie di *Pastorali* in quattordici pezzi, nel 1739 compone una *Storia di Psiche* che gli procura un immediato successo. Qui **B** rivela reale originalità, trasformando l'arte grandiosa di Le Brun in una decorazione la cui impaginazione è volutamente decentrata, curve e controcurve giocano su prospettive studiatissime, e il colore pallido è assai piú vicino all'effetto della seta di quello di J.-B. Oudry, direttore della manifattura reale di Beauvais. Per i Gobelins compose le due serie celebri degli *Amori degli dèi*, alcune delle cui composizioni verranno riprese nelle *Metamorfosi* nel 1767 (*Apollo e Isse*, 1749: Tours, MBA) e nella serie di *Aminta* (1755-56: ivi e Parigi, Banca di Francia). La cortina dei *Divertimenti cinesi* (donata nel 1764 da Luigi XV all'imperatore Chien Lung; schizzi a Besançon, 1742), e i numerosissimi complessi che dovette realizzare per il teatro e l'opera lirica, ne fanno il decoratore piú fantasioso del secolo. Dal 1742 al 1748 **B** lavora per l'Opéra; dal 1735 aveva eseguito decorazioni a Versailles, alcune delle quali di particolare interesse per lo sfondo di paesaggio: *Caccia alla tigre* (1736: Amiens, Museo di Piccardia) e *Caccia al coccodrillo* (1738: ivi), entrambi per la galleria degli appartamentini di Versailles (disegni a Vienna, Albertina). In queste opere si avverte un'evoluzione nello stile dell'artista, che ai suoi esordi era sembrato maggiormente accostarsi ai continuatori di Watteau. Nel 1743 e nel 1746 lavorò per la biblioteca del re a Parigi (la *Storia*: Parigi, BN), e nello stesso periodo per Choisy e per il gran Gabinetto del delfino (*Leggenda di Enea*, 1747, tra cui il *Venere e Vulcano* del Louvre, posto nella camera del re a Marly). Mme de Pompadour svolse un ruolo particolarmente importante nella carriera di **B**, ottenendogli l'alloggio al Lou-

vre nel 1752 e ordinandogli numerose decorazioni e progetti per arazzi: i *Divertimenti d'inverno* (1755: New York, Frick Coll.).
È soprattutto un repertorio di mitologia galante e di allegoria che **B** mette a punto sin dal 1739 (hôtel de Soubise). Tessin, ambasciatore di Svezia, porta con sé la *Leda* e il *Trionfo di Venere* nel 1742 (Stoccolma, NM), e ordina in seguito le *Quattro ore del giorno* (eseguito solo il *Mattino*, nel 1746: ivi). L'intendente delle Finanze gli ordinò per il castello di Montigny l'*Estate* e l'*Autunno* nel 1749 (Londra, Wallace Coll.), e il duca di Penthièvre la serie di *Aminta* nel 1755 (Parigi, Banca di Francia).
La vecchiaia Sin dal 1752 Reynolds, di passaggio a Parigi, constatava che **B** operava molto «di pratica». Il pittore, sovraccarico di ordinazioni, aveva accumulato un materiale enorme al quale attingeva i propri soggetti (egli stesso dichiarò di aver eseguito oltre diecimila disegni); Diderot gli rimproverava la facilità e il colore («deflagrazione di rame mediante nitro»). Alla morte di Mme de Pompadour nel 1764, Marigny non lo abbandonò affidandogli, contemporaneamente a Deshays, il primo incarico ufficiale di gusto anticheggiante per Choisy, progetto che venne infine abbandonato. Il primo pittore del re continuava ad esporre al *salon*, benché ormai il pubblico guardasse a Greuze e Fragonard. Malgrado la vista indebolita, **B** conservò sino alla fine un'attività esuberante: viaggio nelle Fiandre con Boisset (1766), quadri religiosi (*Adorazione dei pastori*, 1764: Versailles, Cattedrale), decorazione dell'hôtel de Marcilly (1769) e numerose scenografie per l'Opéra (*Castore e Polluce*, 1764; *Teseo*, 1765; *Sylvia*, 1766).
L'arte di Boucher Le sue scene mitologiche, che costituiscono la parte essenziale, e la migliore, della sua opera, i bellissimi ritratti (*Madame de Pompadour*: Monaco, AP), si affiancano alla sua opera di paesaggista (l'*Eremita*, 1742: Leningrado, Ermitage; il *Mattino*, 1764: Roma, GNAA, Pal. Barberini), di grande decoratore (*Riposo in Egitto*: Leningrado, Ermitage) e di massimo ornamentista del XVIII sec., tanto imitato nel corso del XIX sec. Di cultura assai vasta (conosceva l'opera dei veneziani a Parigi e collezionava i quadri dei Paesi Bassi: asta nel 1771), **B** fu artista di raro virtuosismo e d'intensissima attività, ed eseguí anche schizzi. (*cc*).

Boucher, Jean

(Bourges 1568 - 1632-38 ca.). Tranne soggiorni a Roma nel 1596 e nel 1600, la sua carriera si svolse interamente a Bourges. La sua bottega, dove Pierre Mignard fece le prime prove, sembra fosse in gran voga, a giudicare dai numerosi polittici che ne restano nel Berry. Il suo linguaggio, talvolta piatto e secco, sensibile agli influssi degli artisti della Controriforma romana, può raggiungere una certa monumentalità (*Adorazione dei magi*, 1622: Bourges) e nei suoi quadri possono trovarsi degli intensi brani realistici. Il meglio del suo lavoro, tuttavia, sta nei disegni (ivi). (*pr*).

Bouchot, Henri

(Beure (Doubs) 1849 - Parigi 1906). Conservatore al dipartimento delle stampe della BN, **B** ha pubblicato numerose opere sul fondo di tale dipartimento: i *Portraits aux crayons des XVI^e^ e XVII^e^ siècles* (1884), i *Dessins de la collection Gaignières* (1891), gli *Incunables xylographiques* (1903). Il suo nome resta tuttavia soprattutto legato alla mostra dei primitivi francesi del 1904, che doveva rivelare, a un pubblico persuaso che la pittura fosse iniziata in Francia con la scuola di Fontainebleau, l'esistenza nel XIV e nel XV sec. di una produzione francese originale, degna di studio quanto la pittura italiana e fiamminga contemporanea. (*nr*).

Boucquet, Victor

(Furnes 1619-77). Lodato daJ.-B. Descamps, fu artista regionale, che non dovette mai lasciare Furnes; fu rivelato solo nel 1922 da Bautier. Gran parte della sua opera è scomparsa: se ne conoscono soltanto due tele certe, un *Ritratto d'ufficiale* (Bruxelles, MRBA) e il *Portabandiera* (1644: Parigi, Louvre). Tra le attribuzioni piú verosimili, il *Giovin signore* (coll. Ellesmere) e il *Busto di giovane uomo* (Digione) illustrano le caratteristiche del suo stile, assai vicino alla pittura spagnola per la scelta dei soggetti e un realismo grave e severo. (*il*).

Boudin, Eugène

(Honfleur 1824 - Deauville 1898). Figlio di un marinaio, a vent'anni aprí a Le Havre una bottega di cartoleria, ove esponeva in vetrina dipinti depositati da artisti di passaggio. Co-

nobbe cosí Isabey, Troyon, Couture e Millet, che lo incoraggiarono con i loro consigli. Abbandonato il commercio per dedicarsi all'arte, andò a Parigi nel 1847 scoprendo al Louvre i paesaggisti fiamminghi e olandesi. Due tele inviate alla mostra degli Amis des arts di Le Havre nel 1850 lo fecero notare; e per tre anni beneficiò di una pensione offertagli dalla città. Furono anni di lavoro solitario, sia a Parigi sia, ancor piú spesso, a Le Havre o a Honfleur, nella fattoria Saint-Siméon, ove ritrovava i pittori conosciuti un tempo e si dedicava alla sua vera vocazione, dipingere all'aperto.
Nel 1858 ha luogo il suo incontro con Monet, allora diciassettenne. Monet non dimenticò mai il proprio debito verso questo pittore, piú vecchio di lui, che, trascinandolo all'aperto, lo aveva risvegliato al sentimento della natura. L'anno successivo **B** conobbe Courbet, con cui si legò di profonda amicizia. Insieme conobbero Baudelaire, che si entusiasmò dei quadri di **B**, in particolare dei suoi studi di nuvole a pastello (Honfleur, Museo Boudin). Nel 1859 **B** compare al *salon* col *Perdono di Sant'Anna* (Le Havre, Museo); vi figurerà ogni anno dal 1863. D'inverno, dal 1861, viveva a Parigi, collaborando con Troyon, per il quale dipingeva cieli, ed entrando in rapporto con Corot e Daubigny; ma quando il tempo si metteva al bello, fuggiva dalla capitale alla ricerca di spazio e d'aria marina. A Trouville, nel 1862, Monet lo presentò a Jongkind, anch'egli allievo di Isabey. Dopo una pubblica vendita delle sue opere nel 1868, che migliorò le sue condizioni economiche, cominciò a viaggiare, percorrendo Normandia, Bretagna, Olanda, il Nord e il Mezzogiorno della Francia, e spingendosi fino a Venezia, da cui riportò numerosi dipinti. Non sorprende che gli impressionisti abbiano invitato questo precursore a partecipare alla prima mostra del loro gruppo nel 1874. Durand-Ruel organizzò per lui dal 1881 molte esposizioni a Parigi e a Boston. Si spense nel 1898, lasciando un notevole fondo di studio: dipinti, numerosi studi e schizzi. Il Louvre (Gabinetto dei disegni) ne ha ereditato la maggior parte, oltre seimila pezzi; il resto fu ripartito tra i musei di Le Havre e di Honfleur. Il meglio di **B** risiede spesso in tali opere spontanee, caratterizzate dalla sua visione rapida ed acuta, interprete di cose instabili: acque, nuvole, sottigliezze dell'atmosfera, moti di folla; con tali doti **B**, fissando quello che non si può fissare, ha aperto la strada all'impressionismo. (*ht*).

Bouguereau, William

(La Rochelle 1825-1905). Fu tenace lavoratore, ed ebbe immenso successo in Francia e in America coi nudi femminili e le composizioni mitologiche (*Flora e Zefiro*, 1875: Mulhouse; *Nascita di Venere*, 1879: Nantes, MBA). I quadri religiosi di **B**, saggi di sintesi tra Rinascimento italiano, arte bizantina e preraffaellismo inglese (*Mater afflictorum*, 1877: Strasburgo; *Regina angelorum*, 1900; Parigi, coll. V. B.). Le decorazioni murali che eseguí nella cattedrale di La Rochelle e a Parigi per Sainte-Clotilde, Saint-Augustin e Saint-Vincent-de-Paul, benché abilmente composte, sono piú grevi e cupe. Membro nel 1881 dell'Institut de France, svolse con Cabanel un ruolo fondamentale nella direzione del Salon ufficiale; e, molto intransigente in occasione del Salon des refusés, sostenne il rifiuto sistematico di Manet e degli impressionisti. Doveva essere il primo artista *pompier* francese cui venisse dedicata una personale (Parigi, Gall. Breteau). In seguito è stato ampiamente studiato negli Stati Uniti (mostre a New York, Detroit e San Francisco, 1974-1975). (*tb*).

Bouhot, Etienne

(Bard-les-Epoisses (Costa d'Oro) 1780 - Semur-en-Auxois 1862). Realizzò sulle prime pitture decorative; espose al *salon*, a partire dal 1808, *Vedute di Parigi* impeccabilmente rifinite, secondo il gusto olandese del XVII sec. (*Veduta della sala dei Passi Perduti del Palazzo di Giustizia di Parigi*, 1824: Parigi, ministero della Giustizia). Dopo il 1834 si ritirò a Semur. I musei Carnavalet e Marmottan di Parigi e il museo di Semur-en-Auxois ne possiedono tele. (*sr*).

Boulanger, Gustave

(La Rochelle 1825-1905). Allievo di Delaroche, soggiornò a lungo in Italia. La sua arte eclettica riesce soprattutto nelle rievocazioni della vita quotidiana dell'antichità greco-romana, ove l'artista rappresenta talora suoi contemporanei travestiti (*Ripetizione del «Suonatore di flauto» presso il principe Napoleone*, 1861: Versailles), nonché in alcuni ritratti. Gli si devono pure le decorazioni del Foyer de la danse all'Opéra di Parigi. (*sr*).

Boulanger, Jean

(Troyes 1566 - Modena 1660). Poco si conosce della carriera francese di **B**, che fu al servizio del duca di Modena dal 1638. Ha lasciato a Parma e nella regione (a Modena, provenienti dal palazzo ducale di Sassuolo) una serie di grandi tele decorative che ne fanno un allievo attento alla lezione di Simon Vouet. (*pr*).

Boulanger, Louis

(Vercelli 1806 - Digione 1867). Fu allievo di Lethière e di Achille Dévéria. Strettamente legato ai romantici, divenne fra loro personaggio di rilievo. Fu amico intimo di Victor Hugo, e in qualche misura il suo pittore ufficiale; assunse come temi un certo numero di suoi scritti e creò costumi di scena per il suo teatro. Il *salon* del 1827, tra i piú caratterizzati dalla voga romantica, ne mostrava l'immenso e celebre *Mazeppa* (Rouen, MBA). Nei ritratti, il migliore dei quali è *Léopoldine Hugo* (1827 ca.: Parigi, Museo Victor-Hugo), ricorda i maestri inglesi per una fattura morbida e un impasto brillante e trasparente. Le sue litografie sono documenti del gusto dell'epoca per lo stile *troubadour*, ispirato al medioevo. A partire dal 1850 ca., con la decorazione di cappelle nelle chiese parigine di Saint-Roch e di Saint-Laurent, **B** si concentra su una forzata imitazione di Ingres che mal si addice al suo temperamento. Al termine della sua vita fu direttore della scuola di belle arti di Digione, dipingendo, ancora in stile romantico, i *Malfattori* (1866). (*ht*).

Boulenger, Hippolyte

(Tournai 1837 - Bruxelles 1874). Dopo un soggiorno a Parigi (1850-53), studiò nella sezione di paesaggio dell'accademia di Bruxelles. La sua arte si affermò nel 1863-64; dipinse e disegnò nei dintorni di Bruxelles, legandosi a Camille van Camp. Stabilitosi a Tervueren nel 1864, divenne il capofila del gruppo di artisti che vi lavorava. Colpito da una malattia nervosa allora inguaribile, si curò a Vichy alla fine del 1867, e tornò in Belgio passando per Parigi, dove poté vedere quadri di Corot e di Rousseau. La sua concezione dello studio all'aperto fa da anello di transizione tra una poetica romantica, cui lo lega un vivo sentimento di co-

munione con la natura, e una tendenza al realismo, di cui condivide l'oggettività e una resa vigorosa (il *Cavallo*, 1869: coll. priv.; *Veduta di Dinant*, 1870: Bruxelles, MRBA), a tutto ciò si unisce una fattura vicina all'impressionismo per un interesse piú vivo per la luce e per la libertà di esecuzione (lo *Stagno con i porci*, 1867-68 ca.: ivi; la *Valle di Giosafatte a Schaerbeek*, 1868: Anversa). Nel 1870 e nel 1872 dipinse, d'estate, sulle rive della Mosa (*Rocce di Falmignoul*, 1872: Lokeren, coll. priv.). L'anno 1871 fu particolarmente fecondo; produsse la celebre *Allée des charmes à Tervueren* (Bruxelles, MRBA). Nel 1872 la sua malattia si aggravò, ponendo fine a una carriera di solo una dozzina d'anni. Ha lasciato anche bei disegni e acquerelli (ivi). È ben rappresentato nei musei belgi, soprattutto ad Anversa e a Bruxelles, nonché a Gand, Tournai, Liegi, Verviers. (*mas*).

Boullogne (Boullongne, Boulogne), Louis il Vecchio

(Parigi 1609-74). Fu allievo di Jacques Blanchard; in Italia si legò a Sébastien Bourdon, poi lavorò al Louvre (la *Decollazione di san Paolo*), a Versailles e in numerosi palazzi di Parigi; fu tra i fondatori dell'accademia.
Il figlio **Bon** (Parigi 1649-1717) ne fu allievo. Trascorse parecchi anni all'accademia di Francia a Roma, dove copiò Raffaello, il Correggio, i Carracci e i loro allievi. Impiegato da Le Brun a Versailles, divenne rapidamente un pittore molto noto, ricevendo commissioni per il re e lavorando a Parigi. Dipinse quadri per la chiesa di Notre-Dame a Versailles (1686 ca.), il Grand Trianon (*Toeletta di Venere*, 1688; *Giunone e Flora*, 1701, ricollocato in luogo), la Ménagerie, Meudon (*Bacco*, *Venere e Cerere*, 1701: Parigi, Louvre). I suoi numerosi dipinti per le chiese di Parigi sono andati per la maggior parte perduti, tranne alcuni (l'*Adorazione dei magi*, oggi a Lione, chiesa di Saint-Just). Eseguí pure numerose decorazioni a Parigi e a Versailles. La sua bottega era la piú frequentata dell'epoca (Raoux, Santerre, Bertin, Cazes). Col fratello Louis svolse un ruolo importante nell'ammorbidimento dello stile della pittura francese alla fine del XVII sec., che risente dello studio, per lui decisivo, delle opere di Correggio, Domenichino e Albani.
Louis (Parigi 1654-1733) gli successe all'accademia di Roma, dove anch'egli copiò Raffaello. Tornato in patria ven-

ne impiegato a Versailles insieme al fratello, e fu accolto nell'accademia nel 1681 (*Augusto ordina di chiudere le porte del tempio di Giano*: Amiens, Museo di Piccardia), dove lavorò con Bon. Eseguí per il re numerosi dipinti al Grand Trianon (cinque ancora in luogo), a Marly, a Fontainebleau (*Minerva*, in luogo), a Meudon (1701). Se ne conservano alcuni quadri religiosi, in particolare una *Visitazione* (1688: Greenville S. C., Bob Jones University) e l'*Hémoroïsse* dipinta nel 1695 per i certosini (Rennes, MBA). Nel 1724 fu nominato primo pittore del re, e fatto nobile. Fu grande disegnatore (bella serie al Louvre). La sua pittura religiosa, d'ispirazione ancora classica (i suoi grandi dipinti del 1715 per Notre-Dame erano vicini a Jouvenet), si affianca alla sua opera mitologica, la cui grazia un po' languida è già rococò (*Riposo e Caccia di Diana*, 1707: Tours, MBA).
Madeleine (Parigi 1646-1710) e **Geneviève** (Parigi 1645 - Aix 1709), sorelle dei precedenti, dipinsero nature morte di trofei o strumenti musicali; alcune tele sono conservate a Versailles. (*as*).

Boumann, Jan (Johann Baumann)

(Strasburgo 1602 ca. - dopo il 1653). Si stabilí nel 1622 ad Amsterdam e vi si sposò. L'ultima sua opera è datata 1653. Le sue nature morte di epoca olandese rivelano nell'impaginazione un'influenza francese; e, nel suo ultimo periodo, il segno di un certo caravaggismo. È rappresentato al museo dell'Œuvre-Notre-Dame a Strasburgo. (*vb*).

Boumeester, Christine

(Batavia (Giava) 1904 - Parigi 1971). Si stabilí in Olanda nel 1921 diplomandosi in disegno nel 1925. Si trasferí a Parigi nel 1935, sposando il pittore Henri Goetz. Lavorò soprattutto in stretta collaborazione col marito, insegnante all'Académie de la Grande Chaumière. L'arte di **B** è interamente allusiva; ritrova la freschezza di fattura degli acquerellati orientali (pratica soprattutto l'acquerello), e i suoi riferimenti riguardano il paesaggio, tradotto non piú nelle apparenze, ma per mezzo di un approccio sensibile che ha interessato Gaston Bachelard. È rappresentata specialmente a Parigi (Louvre, MAM; MAMV). (*jjl*).

Bourdelle, Emile-Antoine

(Montauban 1861 - Le Vésinet 1929). Come prima di lui Carpeaux, che ammirava molto, come Rodin, che fu suo maestro, e come Giacometti, suo allievo alla Grande Chaumière, dipinse e disegnò sin dall'adolescenza, a Montauban e a Tolosa, eseguendo ritratti dipinti e scolpiti. Per tutta la vita praticò il disegno, il guazzo e l'acquerello, sia come studi per le sculture sia come opere a sé; i suoi disegni acquerellati piú interessanti hanno per soggetto il circo o la danza (come la serie *Isadora Duncan mentre danza*, dal 1911 al 1913). Decorò (1910-1912) il teatro degli Champs-Elysées (hall e corridoio circolare dei palchi) con affreschi mitologici dalle forme allungate, usando un colore dolce. (*fc*).

Bourdichon, Jean

(Tours? 1457 ca. - 1521). Pittore di Luigi XI, Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I, operò a Tours, guadagnandosi fama e moltissimi incarichi, che comportarono la collaborazione di una vasta bottega. È oggi soprattutto noto come miniatore, ad eccezione di un trittico della *Madonna col Bambino tra i due san Giovanni* (Napoli, Capodimonte). Allievo di Fouquet, come dimostrano le prime opere (*Libro d'ore di Carlo VIII*: Parigi, BN; *Libro d'ore di Bourbon-Carency*, 1485 ca.: Parigi, BA), e forse erede della sua bottega, trattò le figure in grandi primi piani colorati senza collegamento con lo spazio circostante, secondo una concezione decorativa e non realistica, che si traduce nel gusto per la bellezza inanimata, nell'indifferenza per l'uniformità dei tipi e la ripetizione dei motivi, e nell'amore per l'esecuzione accurata e l'ornamentazione lussureggiante. Le sue opere tarde, le piú caratteristiche (*Libro d'ore d'Aragona*, 1501-1504 ca.: Parigi, BN; *Gran libro d'ore di Anna di Bretagna*, pagato nel 1508, ivi; *Messale di Tours*, 1504 ca. - 1511: ivi), ne rivelano la curiosità per le novità del suo tempo; ma dalla scuola di Gand e Bruges o dal Rinascimento italiano contemporaneo egli trae soprattutto motivi ornamentali o formule compositive. È l'esponente tipico di un'arte di corte fatta per piacere attraverso la sontuosità, che proseguí poi nei suoi allievi della scuola di Rouen, con la quale doveva estinguersi la miniatura medievale. (*nr*).

Bourdon, Sébastien

(Montpellier 1616 - Parigi 1671). Figlio di Marin Bourdon, «maestro pittore e vetraio», fu allevato nella religione protestante. Lasciò giovanissimo la famiglia stabilendosi a Parigi, dove entrò nella bottega del pittore Berthélémy. Giunse nel 1634 a Roma, ove soggiornavano allora pittori che ebbero sulla sua opera un influsso fondamentale, come Van Laer, Poussin, Claude, Castiglione, Sacchi. Prestissimo **B** si fece conoscere con *pastiches* di questi artisti.

Nell'*Accampamento* (Oberlin, AM), come nel *Forno da calce* (Monaco, AP) si ritrovano motivi propri dei pittori di bambocciate; ma in **B** c'è una sapienza costruttiva maggiore, e una raffinatezza del colore, che impiega sistematicamente tonalità chiare. A Roma eseguí quadri di storia meno noti; tra questi è un piccolo tondo conservato a Praga, *Cefalo e Procri*.

Tornando in Francia nel 1637, accompagnato dal finanziere Hesselin, la cui protezione gli aveva facilitato la partenza da Roma, si trattenne per qualche tempo a Venezia. L'influsso dei pittori veneziani ne orientò l'arte, una volta tornato a Parigi: l'*Adorazione dei magi* (Potsdam, Sans-Souci) e la *Morte di Didone* (Leningrado, Ermitage) ne sono esempi rivelatori. Le stesse caratteristiche di maggiore luminosità e ampiezza dello spazio si ritrovano nelle contemporanee incisioni, come la *Visitazione*, l'*Annuncio ai pastori*, il *Battesimo dell'eunuco*. A Parigi, Hesselin presentò il giovane pittore a Simon Vouet. Come a Roma, **B** dipinse bambocciate, ma con un linguaggio piú evoluto: nei *Mendicanti* (Parigi, Louvre) e nelle incisioni realistiche dello stesso periodo le vesti dei personaggi e le architetture gotiche rivelano uno spirito nuovo, che nella ricerca cromatica e luministica mostrano come **B** aveva tratto dagli esempi romani la formula d'una «bambocciata alla francese». Alcuni tratti sembrano derivare dai Le Nain, il cui primo quadro datato, la *Carretta* (Parigi, Louvre) del 1641, e le varie opere precedenti, poterono influenzare **B**.

Dal 1642-43 sembrano intervenire elementi ispirati dai nordici: *Sosta di zingari e soldati* (Parigi, Louvre), *Scena al campo* (Kassel, SKS), *Giocatoti di tric-trac* (Algeri), il *Fumatore* (Hartford, Wadsworth Atheneum). L'*Interno della capanna*

del Louvre si accosta all'opera di Kalf, che lavorò a Parigi verso il 1642-46.
Nel 1643, momento fondamentale della sua carriera, **B** eseguí per Notre-Dame di Parigi un *Martirio di san Pietro*, opera piú francamente barocca di ogni sua altra: trionfo delle oblique, compressione dei piani, personaggi tagliati dalla cornice del quadro, effetto mobile dei chiaroscuri. Qui tutto si contrappone all'arte di Poussin, venuto a Parigi nel 1640-42. Intorno al 1645 compaiono peraltro numerosi riferimenti a Poussin, come la chiarezza del colore e una rigorosa geometria: *Eliazaro e Rebecca* (Blois), *Sacra Famiglia* (Salisburgo) e, piú ancora, *Strage degli innocenti* (Leningrado, Ermitage), ove si ritrovano persino alcuni dettagli del quadro di Poussin dello stesso soggetto (Chantilly, Museo Condé). Nel 1648, **B** fu tra i membri fondatori dell'accademia. L'influsso profondo di quell'ambiente si avverte nel *Martirio di sant'Andrea* di Tolosa, quadro vicino a Le Brun e a Testelin; i volti e i nudi sono ispirari dall'antichità.
Invitato a Stoccolma nel 1652 dalla regina Cristina di Svezia, **B** accettò senza esitare: gli eventi della Fronda avevano turbato la Francia, e gli artisti non avevano piú incarichi. Primo pittore della regina, ne realizzò numerosi ritratti, il piú celebre dei quali la rappresenta a cavallo (Madrid, Prado); quello che la mostra a mezzobusto è noto da numerose repliche e da un disegno a sanguigna al Louvre. Eseguí pure numerosi ritratti di personaggi della corte di Svezia: *Carlo X Gustavo* (Stoccolma, NM), *Ufficiale* (Montpellier). Trovò in tale occasione una formula che univa alla precisione psicologica il decoro ufficiale corrispondente al rango sociale del soggetto. L'importanza conferita ai drappeggi spezzati, al contrasto tra i bianchi, verrà ripresa da Rigaud e da Largillière.
Tornato a Parigi nel 1654, **B** venne nominato l'anno successivo rettore dell'accademia. Fece nel 1656-57 ca. un viaggio nella città natale, dove dipinse per la cattedrale la *Caduta di Simon Mago*, e le *Sette opere di misericordia* (Sarasota, Ringling Museum), note dalle acqueforti che ne trasse. Alla fine della sua vita risalgono i grandi paesaggi dipinti o incisi. Le scene bibliche sono ora rappresentate entro grandi paesaggi dove, come nelle incisioni, si avverte fortemente l'influsso del Domenichino: *Paesaggio col ritorno dell'Arca* (Londra, NG). (*vnbr*).

Bourges

Come centro artistico, **B** non è affatto una scuola regionale caratterizzata e dallo sviluppo continuo, bensí un luogo privilegiato, nel quale per un secolo e mezzo la pittura si manifestò seguendo gli impulsi di successivi amatori d'arte o la presenza di artisti locali. Tale centro nacque dalla volontà di un mecenate, il duca Jean de Berry, che si stabilí nel suo feudo e attirò a **B** i migliori pittori per farli lavorare presso di sé: un gruppo eclettico di artisti francesi, italiani, soprattutto fiamminghi (Beauneveu, Jacquemart, i Limbourg), che si succedono o si mescolano, facendo della corte di Berry il polo artistico piú ricco dell'epoca, dove il gotico internazionale raggiunge la piú raffinata espressione (*Libro d'ore di Berry*, vetrata della cattedrale o della cappella dello Spirito Santo). La morte di Jean de Berry, che segue da vicino quella dei tre fratelli Limbourg, nel 1416, scioglie i laboratori ducali. Dal 1418 il delfino Carlo, erede del ducato e scacciato da Parigi, si stabiliva nel Berry. Ma la guerra, e la sua stessa situazione critica, gli impedirono di restaurare in tutto il suo splendore il mecenatismo del prozio. Grazie alla munificenza di un ricco borghese appassionato d'arte, il finanziere Jacques Cœur, **B** tuttavia ridivenne, tra il 1440 e il 1450, un importante cantiere artistico; delle grandiose realizzazioni di Jacques Cœur sussistono le figure d'angeli dipinte nella volta della cappella del suo palazzo e la vetrata dell'*Annunciazione* nella cattedrale: opere manifestamente dello stesso artista, un pittore francese fortemente influenzato dalle nuove forme fiamminghe, o un fiammingo conquistato dalla sapienza decorativa francese. Tuttavia l'arresto di Jacques Cœur (1451) interruppe tale mecenatismo breve e brillante; a **B** come nel resto della Francia toccherà allora alla borghesia locale e al clero far lavorare gli artisti, generalmente anch'essi di origine locale. Tali sono senza dubbio i pittori vetrai che continuano a fornire la cattedrale di vetrate di bella qualità. Tale è Jean Colombe, col quale si vede rinascere, nell'ultimo terzo del secolo, un laboratorio di miniatura molto attivo: la sua influenza si diffuse ampiamente intorno a **B** e creò una scuola del centro della Francia. (*nr*).

Boursse, Esaias

(Amsterdam 1631 – morto in mare nel 1672). Allievo di Rembrandt, operò ad Amsterdam dal 1656 al 1661, data in cui entrò al servizio della Compagnia delle Indie orientali, imbarcandosi per l'India; tornato ad Amsterdam, ne ripartí nel 1672 e, durante questo secondo viaggio, trovò la morte nei mari del Sud. Dipinse scene di genere – *Donna nell'angolo del caminetto* (1656: Londra, Wallace Coll.), *Filatrice* (1661: Amsterdam, Rijksmuseum), la *Sbucciatrice di patate* (Strasburgo) – derivate da Pieter de Hooch quanto al soggetto, e soprattutto da Vermeer per una certa tecnica ovattata; impiega, in particolare, le armonizzazioni tra bruni e grigi, in contrasto con il candore splendente della biancheria. (*jv*).

Bout, Pieter

(Bruxelles 1658-1719). Era iscritto alla ghilda dei pittori di Bruxelles nel 1671; si recò a Parigi e forse in Italia. Arricchí spesso con piccole figure i paesaggi di A. F. Baudewyns o di Jacques d'Arthois, come l'*Inverno* (Bruxelles, MRBA) di quest'ultimo. Ripropone in epoca assai tarda un modello di paesaggio aneddotico: *Veduta di porto* (Amiens, Museo di Piccardia), *Vedute di campagne*, animate da piccoli personaggi (Dresda, GG; Orléans, MBA), *Veduta di spiaggia con mercanti di pesce* (Parigi, Louvre). (*php*).

Boutet de Monvel, Louis-Maurice

(Orléans 1851 - Parigi 1913). Allievo di Carolus-Duran e molto influenzato dall'arte spagnola, dipinse sulle prime ritratti e scene religiose dal colore sordo (il *Buon Samaritano*, 1878: Orléans). Poi, durante molti soggiorni in Algeria (1876-80), scoprí la luce che ne schiarí la tavolozza (*Arabi che tornano dal mercato*, 1883: Amiens, Museo di Piccardia). Nel 1885 inviò al *salon* la sua famosa *Apoteosi di Robert Macaire*, che ebbe grande successo. Eseguí poi ritratti semplificati, sempre piú chiari ed aerei (*Ritratto di Rose W.*), e disegnò numerose illustrazioni di libri (*Chansons de France*).
Il figlio **Bernard** (Parigi 1881 - Açores 1949), un po' dandy, dipinse soprattutto ritratti mondani, il cui linguaggio sintetico è vicino ai Nabis (*Ritratto di Bernard Naudin*, 1914: Châteauroux). Eseguí numerosi disegni durante la prima guerra

mondiale, e illustrazioni per i romanzi di André Maurois. Dipinse in Marocco paesaggi pittoreschi, recandosi poi negli Stati Uniti. (*tb*).

Bouton, Joseph-Marie

(Cadice 1768 - Chartres 1823). Allievo del padre Guillaume e di Vincent, espose al Capitole sin dall'età di diciott'anni (1776), al Louvre (dal 1791) e alla Royal Academy di Londra (1816-19). Stabilitosi a Madrid nel 1803, fu poi pittore di camera di Carlo IV (1805). Scacciato dall'invasione francese (1808), divise il suo tempo tra i suoi due studi di Londra e di Parigi. Fra i ritratti si possono citare quelli di *Albouy d'Azincourt* (1800 ca.: Parigi, Comédie-Française), della *Regina Maria Luisa*, di *Napoleone I* e di *Luigi XVIII* (coll. de Milleville), di *Carlo IV* e del *Principe delle Asturie* (1808: coll. priv.). (*rm*).

Bouts, Dieric (Dirc, Dirk)

(Haarlem. 1420 ca. - Lovanio 1475). La testimonianza di Van Mander e la copia di una firma, oggi scomparsa, ne attestano l'origine di Haarlem. Nulla di piú preciso si conosce sulla sua giovinezza; soltanto l'analisi stilistica può consentire di collocare l'artista in un ambiente fortemente caratterizzato dall'influsso di Jan van Eyck. Alcuni testi lo menzionano a Lovanio dal 1457. Sposò, nel 1445-48 ca., Catherine Mettengelde, da cui ebbe quattro figli.
I soli dipinti la cui attribuzione sia confermata da documenti d'archivio sono il trittico del *Cenacolo* nella cattedrale di Lovanio, completato nel 1468, e due «scene di giustizia» (conservate a Bruxelles, MRBA), in un primo tempo destinate al municipio, che illustrano la leggenda dell'imperatore Ottone. Attorno a queste opere si sono potuti raccogliere numerosi dipinti; i piú vicini ad esse sono: il *Martirio di sant'Erasmo* (Lovanio, Cattedrale), eseguito per la medesima confraternita del *Cenacolo*, e un *Ritratto d'uomo*, datato 1462 (Londra, NG), ove si ritrova l'austerità dei dipinti di Bruxelles. Piú drammatici per soggetto e per animazione sono un trittico della *Deposizione dalla croce* (Granada, Cattedrale), una *Pietà* (Parigi, Louvre), una *Deposizione nel sepolcro* (Londra, NG), dipinta a tempera; tutti questi lavori rivelano la conoscenza delle grandi opere di Rogier van der Weyden, da cui **B** trae schemi compositivi, una tendenza ad allungare le

forme e una certa ricerca del patetico. Altre opere appaiono piú fedeli alla lezione di Van Eyck: per esempio una *Vergine con Bambino* (Londra, NG), presentata a mezza figura dinanzi a un tendaggio di seta presso il quale una finestra consente di vedere una fuga su un paesaggio minuziosamente descritto: formula destinata a riscuotere notevole successo. Appartengono a un'ispirazione analoga: l'*Incoronazione della Vergine* (Vienna, GG), il *Martirio di sant'Ippolito* (Bruges, chiesa del Salvatore), *Mosè e il roveto ardente* (Filadelfia, AM) e soprattutto l'*Ecce Agnus Dei* (Monaco, coll. priv.). Citiamo pure due ante che rappresentano il *Paradiso* e l'*Inferno* (Lilla, MBA), e un polittico dedicato alla *Vita della Vergine* (Madrid, Prado), nel quale si è concordi nel vedere la prima opera attualmente nota del pittore. Numerosi altri dipinti gli vengono attribuiti, appartenenti a collezioni pubbliche o private tedesche (come la *Cattura di Cristo* e la *Resurrezione*: Monaco, AP; o la *Perla del Brabante*, ivi), statunitensi, inglesi, olandesi. Segnaliamo inoltre l'esistenza di numerose repliche contemporanee, le une derivanti dalla *Vergine col Bambino* (Londra, NG), le altre che presentano una formula a dittico associante i personaggi a mezza figura di Cristo incoronato di spine e della Vergine in preghiera. Attestano il successo dell'arte di **B** ai suoi tempi. (*ach*).

Il suo secondo figlio, **Albrecht** (? 1452-54 - Lovanio 1549) è menzionato a Lovanio per la prima volta nel 1473. E. van Even fu il primo, nel 1866, a scoprire l'analogia fra il trittico dell'*Assunzione della Vergine* (Bruxelles, MRBA) e il quadro dipinto da **B** per la cappella della Vergine nella chiesa di San Pietro a Lovanio, menzionato da Molanus. Quest'opera, firmata sul blasone, ha consentito di fissare un catalogo raggruppante oltre settanta dipinti (in musei di Anversa, Bruxelles, Monaco). La sua arte è meno fissa, piú contratta di quella del padre, e tradisce l'influsso di Van der Goes, nella cui bottega egli dovette lavorare prima di stabilirsi a Lovanio (*Cristo presso Simone*: Bruxelles, MRBA). (*jl*).

Boydell, John

(Shropshire 1719 - Londra 1804). Fece apprendistato presso l'incisore W. H. Toms nel 1741 ca., e cominciò a incidere paesaggi a carattere topografico nel 1744. Iniziò poi un'attività di editore e mercante di stampe, ricorrendo ai migliori artisti dell'epoca e contribuendo cosí a diffondere all'este-

ro l'incisione inglese. Pubblicò stampe di Shakespeare nel 1786, due anni prima di divenire lord sindaco di Londra, e fece costruire la Shakespeare Gallery, al n. 52 di Pall Mall, per presentare le opere originali che aveva commissionato (nel 1808 vi si contavano 162 dipinti). Questa vasta impresa, che contribuí allo sviluppo della pittura di storia in Inghilterra, venne compromessa dalla perdita del mercato straniero a causa della guerra, il che minò la fortuna di **B**. Egli venne costretto a fare delle opere di sua proprietà l'oggetto di una lotteria; il vincitore vendette a basso prezzo l'intera collezione presso Christie nel 1805. (*jh*).

Boyer d'Eguilles, Jean-Baptiste de

(Aix-en-Provence 1645-1709). Puget ne diresse l'educazione artistica e fu suo maestro di disegno. Viaggiò in Italia, riportandone una raccolta di quadri e disegni che completò con acquisti di opere francesi e fiamminghe. Per ospitare la sua galleria fece costruire un palazzo ad Aix (oggi Museo di storia naturale), disegnato da Puget e decorato da artisti locali, in particolare Sébastien Barras, che dipinse il soffitto del salone copiando quello di Pietro da Cortona in palazzo Barberini. Fece incidere la sua collezione da un artista di Anversa, Coelemans. Vi si trovavano opere del Rinascimento italiano (Andrea del Sarto, Tintoretto) e dipinti contemporanei francesi (quadri di Bourdon, Poussin), fiamminghi e italiani caravaggeschi (quadri attribuiti a Caravaggio, Valentin, Manfredi, Finson). Il suo gabinetto venne interamente disperso in successive vendite. (*gb*).

Boys, Thomas Shotter

(Pentonville 1803 - Londra 1874). Appresa l'incisione in Inghilterra, nel 1825 si recò a Parigi, subendovi l'influsso di Bonington. Tornato a Londra nel 1837, eseguí *Architettura pittoresca a Parigi, Gand e Anversa* (1839), primo esempio di pura cromolitografia. In seguito divenne popolare per le sue *Vedute originali di Londra* (1842); qualche anno dopo cadde nell'oblio. Benché debba molto a Bonington, non ne possiede la spontaneità, e dà il meglio nelle composizioni di architettura: in esse dimostra un talento da disegnatore tradizionale, messo in rilievo dal drammatico impiego della luce. (*wv*).

Boyvin, René

(Angers 1525 ca. - Roma 1580 ca. o 1598?). Nulla si conosce della sua formazione, ma si ritiene che avesse per maestro Pierre Milan, le cui opere gli sono state per lungo tempo attribuite. Terminò nel 1553 due lastre importanti. la *Ninfa di Fontainebleau*, da Rosso, e *Clelia*, probabilmente da Giulio Romano, iniziate da P. Milan. Incise soprattutto dai maestri di Fontainebleau, tranne che dal Primaticcio. La sua opera piú importante è la *Storia del Toson d'oro*, serie di quaranta lastre da Léonard Thiry pubblicata nel 1563. Incideva ancora nel 1588; fu arrestato per protestantesimo nel 1569, poi liberato sotto cauzione. Le sue convinzioni religiose trovarono espressione in una serie di ritratti di riformati. (*hz*).

Boze, Joseph

(Martigues (Bouches-du-Rhône) 1745 - Parigi 1826). Studiò disegno a Marsiglia, Nîmes e Montpellier; si recò poi a Parigi, dove forse passò per la bottega di La Tour. Grazie alla protezione dell'abate di Vermont fu introdotto a corte, ove sembra fosse assai apprezzato dai sovrani e dai grandi signori, di cui fece numerosi ritratti (*Louis-Antoine de Bourbon*, 1775: Parigi, Louvre). Tracciò l'effige di varie personalità rivoluzionarie (*Robespierre*: Versailles; *Marat*, 1791: Parigi, Museo Carnavalet), e divenne il ritrattista dell'Impero e poi della Restaurazione. I suoi energici studi psicologici (*Mirabeau*, Aix-en-Provence, Museo Granet; pastello al gabinetto dei disegni del Louvre, 1789, e disegno a Londra, Courtauld Inst.) sono talvolta allo stato di schizzi (*Madame B.*, pastello: Parigi, Louvre), di un'austerità magari temperata dall'effetto decorativo dei tessuti (*Maresciallo de Castries*: Versailles). (*cc*).

Boznańska, Olga

(Cracovia 1865 - Parigi 1940) . Studiò prima a Cracovia (corso di Baraniecki), poi a Monaco presso Karl Kricheldorf e Wilhelm Dürr. Dal 1898 si stabilí a Parigi e vi restò fino alla morte. Ottenne una medaglia d'oro all'esposizione di Vienna del 1893 con il *Ritratto di Paul Nauen* (ora a Cracovia). Si dedicò soprattutto al ritratto, spesso eseguito a olio su cartone, piú raramente alla natura morta e al paesaggio.

La sua sensibilità si rivela nell'armonia dei toni grigi e nel plasticismo velato del disegno, che cela un'osservazione psicologica del modello, molto accentuata. Un gruppo di sue opere è conservato a Cracovia. (*wj*).

bozzetto

Termine che indica una fase progettuale utilizzata dagli artisti per organizzare sommariamente e in piccole dimensioni gli elementi compositivi e i valori cromatici di un'opera. Poco utilizzato nel XV sec. il **b** conobbe una prima diffusione nel secolo successivo, in ambiente veneto. In seguito molti artisti, in tutti i paesi, adottarono questa tecnica di progettazione, soprattutto per stabilire l'impianto di grandi tele o di affreschi. Con il procedere verso una spartizione sempre piú differenziata del lavoro e dei ruoli all'interno delle botteghe degli artisti, il **b** acquistò un'importanza primaria nel rispecchiare fedelmente la fase inventiva dell'opera, l'idea dell'artista, e nel fornire indicazioni sufficienti agli aiuti per realizzare, almeno parzialmente, il dipinto nelle dimensioni richieste dalla committenza. La critica e la letteratura romantica enfatizzarono il valore estetico del **b** e contribuirono a creare un vero e proprio culto che portò a un collezionismo specializzato in questo genere di produzione. (*sr*).

Braamcamp, Guerret

(Amsterdam 1699-1771). Negoziante di Amsterdam, i cui affari col Portogallo prosperarono in tale misura che, tra il 1736 e il 1743, poté cominciare a costituirsi una raccolta di opere d'arte. Essa si accrebbe rapidamente; nel 1751 era già conosciuta e apprezzata. Nel 1766 appare in francese, col titolo *Le Temple des arts ou le Cabinet de M. Braamcamp*, un catalogo dovuto a Jean-François de Bastide, che descriveva topograficamente i 228 dipinti esposti nell'opulenta residenza dello Heerengracht, acquistata da **B** nel 1758. L'autore segnalava che 150 altri dipinti, probabilmente in magazzino, non venivano menzionati. La raccolta comprendeva per la maggior parte opere olandesi del XVII sec., ma anche opere italiane, in particolare acquistate all'asta dell'Elettore di Sassonia nel 1765 (Reni, Tintoretto, Veronese), tra cui numerosi quadri religiosi (**B** era cattolico) e alcuni dipinti francesi.

B protesse pure artisti contemporanei, acquistando opere di Jacob de Wit e di Cornelis Troost. Possedeva anche una notevole collezione di disegni, la maggior parte dei quali furono da lui venduti nel 1765. L'asta del 31 luglio 1771 ne disperse i quadri. Se ne sono identificati un certo numero in coll. priv. e musei, specialmente a Parigi al Louvre (Ter Borch, la *Lezione di musica*; Karel Dujardin, il *Boschetto*; Van de Velde, la *Spiaggia di Scheveningen*; Metsu, il *Chimico*), al Rijksmuseum di Amsterdam e a Ginevra. Va lamentata la perdita di dipinti venduti a Caterina II, che affondarono nel Baltico, al largo della Finlandia. (*gb*).

Braccesco, Carlo

(notizie in Liguria, 1478-1501). Identificato con il «Carolus Mediolan...», che firma e data 1478 il polittico del santuario di Montegrazie (Imperia), opera di notevole, ma non altissima qualità, che unisce, ad una data indubbiamente molto precoce, elementi lombardi della generazione postfoppesca (sul tipo di Butinone) ad altri prettamente liguri «mediterranei». Il Longhi nel 1942 riferiva allo stesso maestro il trittico dell'*Annunciazione e Santi* (Parigi, Louvre) e un polittico di sant'Andrea, smembrato e in parte perduto (Parigi, Museo di Cluny; Venezia, Ca'd'Oro; Milano, coll. priv.), attribuzione da molti accettata, ma discussa (Salmi, Arslan, Brizio), soprattutto per la qualità nettamente superiore al polittico di Montegrazie. Piú vicine ad esso appaiono due tele a Levanto, parzialmente rese note dal Morassi nel 1951, e un inedito polittico in coll. priv. a Genova, mentre un affresco in Santa Maria di Castello a Genova con la *Visione di san Domenico*, attribuito al **B**, è piú affine alle opere riferite a «Zanetto Bugatto». Recentemente (M. Natale, 1987) si è proposto di mantenere distinte l'*Annunciazione* del Louvre e le opere raggruppate intorno a questo dipinto dal polittico firmato dal **B** di carattere ancora tardogotico e connesso con la cultura catalana, in attesa di nuovi ritrovamenti che possano meglio precisare la figura del pittore. (*mr* + *sr*).

Bracelli, Giovan Battista

(noto a Firenze e a Roma dal 1624 al 1649). Riscoperto di recente, non va confuso, probabilmente, con un omonimo genovese, pittore allievo di G. P. Paggi. È noto soprattut-

to per le «bizzarie», eseguite a Firenze nel 1624: si tratta di 48 puntesecche – edite a Livorno nel '24, dedicate a don Pietro de' Medici, governatore della città dal 1629 al '35, e intitolate *Bizzarie di varie figure di Giovanbatista Braccelli pittore fiorentino* – rappresentanti sia elementi antropomorfici nella natura (un porto in forma di uomo disteso), sia figure costituite da oggetti diversi e riconoscibili (utensili domestici, giochi) o invece astratti, di aspetto meccanico (cilindri). Incisa con lo stesso spirito singolare una serie di venti personaggi che recano strumenti musicali (*Figure con istrumenti musicali* e *boscarecci*), documento importante per la storia della musica. In seguito l'artista è conosciuto soltanto per incisioni prive di fantasia, riproduzioni di dipinti del Ciampelli e di opere celebri (il *Baldacchino* e il *San Longino* berniniano, la *Santa Veronica* del Mochi, il rilievo dell'*Attila* dell'Algardi): tutte edite a Roma. Dovette essere anche pittore. Se ne ignorano le fonti d'ispirazione: forse i personaggi animati di Villard de Honnecourt XIII sec.) o quelli di Ehrard Schön (XVI sec.). Ma il suo scopo non è didattico, come nel primo caso, né il suo impegno è prospettico, come nel secondo. Forse lo influenzarono le composizioni antropomorfiche di Arcimboldo; ma, pesanti e mostruose, esse non hanno nulla della vivacità, dell'eleganza e dell'umorismo di **B**. Di fatto egli dovette conoscere i disegni di Luca Cambiaso, ricerche geometriche di semplificazione del volume, di spirito manierista. Ma egli spinge la ricerca oltre questo procedimento tecnico, e il suo gusto derisorio e caricaturale conferisce a tali opere il valore di vanità. Si è voluto scorgervi uno spirito moderno, precursore del cubismo per le sue semplificazioni e per questa celebrazione della meccanica degna di Fernand Léger. Ma in realtà il suo gusto associazionistico è contrario allo spirito cubista. Si potrebbero ritrovare simili ricerche di volume e d'incongruenza solo nei «manichini» di De Chirico e in alcune creazioni surrealiste, come la *Città dei cassetti* di Salvador Dalí (1936). In effetti, furono per primi i surrealisti e i dadaisti ad interessarsi alle *Bizzarrie* del **B**, e Tristan Tzara gli dedicò uno scritto pubblicato dal Brieux nel 1963. Della rarissima raccolta del '24 si conoscono finora due soli esemplari completi (Washington, Library of Congress; Parigi, BN). La stessa firma che appare nel frontespizio delle *Bizzarie* compare anche in quello della serie intitolata *Figure con instrumenti*

musicali e boscarecci, datata dal Brieux verso il 1630. Nonostante la problematicità del caso è forse lecito identificare il **B** con un discepolo dell'Empoli ricordato dal Baldinucci, sotto il nome di Gio. Batista Brazzè, come pittore ed autore di acqueforti di soggetto coincidente con quelli delle *Bizzarie*. (*sde* + *sr*).

Bracquemond, Félix

(Parigi 1833-1914). Scoperto, mentre era cavallerizzo, dal pittore Guichard, ricevette da lui le prime lezioni; esordí con ritratti (*Ritratto di Mme Paul Meurice*, 1866: Parigi, Louvre) che attirarono l'attenzione della critica moderna: Th. Gautier, Baudelaire. Fu pure pittore di paesaggi ad olio e acquerello (Louvre, gabinetto dei disegni), che presto lo apparentarono agli impressionisti. Raggiunse tuttavia il culmine della sua arte nelle incisioni da Boissieu, Jacque e Bléry. La *Sommità di un battente di porta* (1852) e il *Ritratto di Meryon* (1854), suo amico, contano tra le lastre giustamente piú celebri del XIX sec. Partecipò con Théophile Gautier e Baudelaire alla fondazione della Société des aquafortistes (1862). (*ht*).

Bradley, William H.

(Boston 1868-1962). Operò sulle prime presso uno stampatore; nel 1893 aprí un laboratorio per l'esecuzione di manifesti a Chicago; raggiunse immediatamente la celebrità in occasione dell'esposizione colombiana di Chicago. Nel 1894 partecipò insieme a Beardsley e Toulouse-Lautrec all'illustrazione della rivista «The Chapbook», pubblicata a Chicago. L'anno successivo stampava per i propri tipi, a Springfield Mass., sette numeri di «Bradley: His Book». Continuò, fino al suo ritiro in California nel 1930, a svolgere un ruolo importante nel campo delle edizioni d'arte negli Stati Uniti. Le sue creazioni grafiche del 1893-95 sono tra le piú tipiche dell'Art Nouveau. (*gl*).

Brackeleer, Henri

(Anversa 1840-88), fratello del precedente, è il piú noto. Seguí dal 1854 al 1861 i corsi dell'accademia di Anversa, ove si legò a Jan Stobbaerts, Nipote di Henri Leys, ne subí l'influsso e fu assai sensibile a un certo arcaismo, nonché alla concezione della realtà propria del XVII sec. (la *Lavanderia*,

1861: Tournai, MBA; *Ritratto della sorella Hélène*, 1863: Knokke-le-Zoute, coll. priv.). Tale tendenza fu confermata in seguito a viaggi in Germania (1863-64) e in Olanda (1863), ove fu soprattutto colpito da Pieter de Hooch e Vermeer, come mostrano il *Geografo* (1871: Bruxelles, MRBA) e (*Uomo con sedia*, ivi). Affetto da turbe mentali, cessò di dipingere tra il 1880 e il 1884. Al termine della sua carriera, conferí maggiore importanza allo studio della luce, per influsso dell'impressionismo (*Donna del popolo*, 1887 ca.: Bruxelles, MRBA). È ben rappresentato ad Anversa, nonché a Bruxelles, Gand, Tournai e Verviers.
Ferdinand (Anversa 1792-1883) fu pittore di genere nello stile del XVII sec. – come il figlio maggiore **Ferdinand il Giovane** (Anversa 1828-57) –, remoto epigono di Ostade e di Teniers; è rappresentato particolarmente in musei di Anversa, Bruxelles e Gand. (*mas*).

Brailes, William de

(XIII sec.). Con Matthew Paris, questo artista è l'unico miniatore inglese del XIII sec. di cui sia noto il nome. Alcune testimonianze riferiscono che nel 1260 lavorava nel quartiere dei miniatori (Catte Street) a Oxford; una delle sue opere, firmata, lo rappresenta chierico, tonsurato. Gli si debbono pitture su manoscritti (*Giudizio universale*, 1230-50: Cambridge, Fitzwilliam Museum) e su salteri (Oxford, New College), nonché di miniature sciolte (Baltimora, WAG). Gli vengono pure attribuite pitture murali e vetrate (Oxford, Chapter House, Christ Church Cathedral). (*mast*).

Brakenburg, Richard

(Haarlem 1650-1702). Iscritto alla ghilda di Haarlem nel 1669, operò pure a Leeuwarden. Fu allievo di Adriaen van Ostade, e dovette esserlo anche di Steen, delle opere del quale riprende numerosi spunti, senza grande originalità e con qualche volgarità nel colore, piú vivace, e nel sovraccarico delle composizioni. I dipinti sono peraltro numerosi. Uno è conservato a Bordeaux (1692: NMA), e un altro a Lilla (*Scena galante*, 1699: MBA). (*jf*).

Bramante, Donato di Angelo

(Monte Asdruvaldo (Urbino) 1444 - Roma 1514). Le notizie sull'attività pittorica del celebre architetto si limitano al-

la prima parte della sua vita: può darsi però che egli abbia continuato a dipingere anche in seguito. Si formò tra il 1470 e il 1477 a Urbino, centro artistico particolarmente brillante, animato da Federico da Montefeltro. Il documento piú antico menziona il fregio dei *Filosofi*, sulla facciata del Palazzo del podestà a Bergamo: i legami che uniscono quest'opera allo studiolo del palazzo di Urbino dovuto a Pedro Berruguete e a Giusto di Gand sono tanto numerosi, che la concezione stessa dello studiolo potrebbe risalire allo stesso **B**, prima del 1476. Avrebbe pure potuto intervenire nella Cappella del Perdono, ove una decorazione equilibrata e raffinata unifica e dilata lo spazio. La medesima concezione della struttura e della prospettiva si ritrova nei dipinti delle *Arti liberali*, che decoravano le pareti della biblioteca del palazzo di Urbino (Londra, NG), senza dubbio dovuti a Pedro Berruguete. Intorno ai trent'anni **B** aveva lasciato Urbino, dopo aver acquisito un linguaggio che doveva essenzialmente le sue caratteristiche a Melozzo da Forlí, a Piero della Francesca e a Mantegna. La ricostruzione della sala d'armi che egli decorò a fresco nella casa Panigarola di Milano (frammenti conservati a Brera) e la recente scoperta dei dipinti della cappella di San Giovanni Battista per San Pietro in Gessate consentono di affermare la coerenza della sua visione architettonica e la portata morale delle sue potenti figure, proiettate fuori delle proprie cornici, in *trompe-l'œil*. Il *Cristo alla colonna* proveniente dall'abbazia di Chiaravalle (Milano, Brera) sarebbe una delle sue ultime opere milanesi (1490 ca.; G. Mucazzini ha proposto una datazione anteriore, 1480-81 ca., confermando l'attribuzione a partire da una nuova interpretazione del paesaggio figurato legato ad eventi storici); l'intensità di quest'immagine di sofferenza è mirabilmente sottolineata da una luce lunare ispirata senza dubbio da Piero e da Giovanni Bellini. Per il giubileo del 1500 eseguí un affresco, andato poi distrutto, sopra la porta santa in San Giovanni in Laterano a Roma. L'influsso di **B** sui contemporanei fu notevole, non solo fra i suoi allievi, tra i quali il piú fedele fu il Bramantino. Le forme architettoniche che egli aveva imposte vennero utilizzate negli sfondi dei quadri non soltanto in Lombardia (Bergamo, casa Angelini), ma anche, attraverso il Piemonte e la Liguria, fino in Provenza e persino in Castiglia. Il mito, di cui Vasari fu uno dei responsabili, di un **B** interprete dogmati-

co, erede d'uno stile classico acquisito con lo studio minuzioso delle rovine romane, va dunque a poco a poco dissolvendosi. (*cmg*).

Bramantino

(Bartolomeo Suardi, *detto*) (Milano 1465 ca. - 1530 ca.). Nonostante il notevole numero di opere indiscusse, grazie alla netta tipizzazione e individuazione stilistica del **B**, la mancanza pressoché assoluta di date rende assai incerta la cronologia e quindi la precisazione del percorso stilistico. Opera certamente iniziale è l'*Adorazione dei pastori* (Milano, Ambrosiana), per cui appare insufficiente l'ipotesi di una derivazione ferrarese tramite il Butinone, mentre essa presuppone la conoscenza diretta di Ercole de' Roberti; ad essa vanno accostati il *Cristo* della coll. Thyssen di Lugano, già dato a Bramante (mentre è senza dubbio di Bramante il parallelo *Cristo alla Colonna* a Milano, Brera), il *Filemone e Bauci* (Colonia, WRM) che fa supporre una conoscenza diretta del Mantegna piú maturo, e l'affresco di *Argo* nel Castello di Milano (per il Suida: Bramante). Opere propriamente bramantesche-mantegnesche, singolarmente affini agli inizi mantegneschi del Correggio (affreschi di Mantova), e da scaglionare nel primo decennio del Cinquecento, appaiono l'affresco della *Pietà* (Milano, Ambrosiana; da San Sepolcro a Milano) e l'*Adorazione dei Magi* (Londra, NG), mentre gli *Arazzi dei Mesi* tessuti per Gian Giacomo Trivulzio (Milano, Castello; ad essi si riferisce un documento del 1509) sono ancor ricchi di echi ferraresi (Schifanoia; Studiolo di Belfiore). Nel 1508-1509 **B** fa parte dell'*équipe* del Peruzzi attiva nelle stanze vaticane a Roma prima di Raffaello, assieme al Sodoma e al Lotto. Dai riflessi stilistici del viaggio, è da supporre che il **B** abbia potuto vedere almeno la *Scuola d'Atene* di Raffaello, grazie al cui esempio si precisa definitivamente la classica strutturazione architettonica delle composizioni e delle singole forme, già insita nella sua visione. Tale strutturazione assume venature di precocissimo manierismo nell'accentuata, quasi astrattiva sintesi plastica, appoggiata ad una cromia tenue, opalescente, fondamentalmente lombarda, che distingue **B** dai paralleli e contemporanei esiti di un Sodoma e di un Beccafumi. Fra i capolavori del secondo decennio sono presumibilmente da porre la *Madonna con il Bambino fra i santi Ambrogio e Michele* (Mi-

lano, Ambrosiana), la *Lucrezia* (Milano, coll. priv.), il *San Giovanni in Patmos* (Isola Bella, coll. priv.), la piccola *Madonna col Bambino* (Milano, Brera), mentre dovrebbero appartenere alla tarda attività la *Crocifissione* di Brera (di discussa datazione) e la *Pietà* e la *Pentecoste* della chiesa di Mezzana. **B** fu architetto, nel 1519, della Cappella Trivulzio anteposta a San Nazzaro a Milano, perfettamente coerente, nella sua nuda sintesi cubica, alla visione dell'artista. Notevole fu l'influsso del **B** sul primo Cinquecento lombardo (Luini, Gaudenzio Ferrari, i Boccaccino e Meloni a Cremona). (*mr*).

Brame

Il nome **B** è legato, da oltre un secolo, al commercio di quadri a Parigi. Il fondatore di questa dinastia di mercanti, **Hector-Henri-Clément** (Lilla 1831 - Parigi 1899), si stabilí a Parigi alla metà del XIX sec. Prima di dedicarsi al commercio d'arte aveva posseduto una notevole collezione (oggetti d'arte, arazzi). Entrato alla Comédie-Française con lo pseudonimo di «de Lille», è noto soprattutto per essere stato il mercante di Corot (posò persino per lui, in veste di alabardiere), dei pittori di Barbizon, in particolare Rousseau e Millet, nonché di artisti come Carolus-Duran e Regnault (la celebre *Salomè* del Metropolitan Museum di New York fu per un momento in mano sua). Fu pure in rapporti con Jongkind, Boudin e Degas, di cui il figlio **Hector-Gustave** (1866-1936) fu il mercante ufficiale. La tradizione familiare prosegue con **Paul-Louis** (Parigi 1898-1971) e **Philippe** (Neuilly-sur-Seine 1928), entrambi mercanti d'arte. (*ad*).

Bramer, Leonaert

(Delft 1596-1674). Nel 1614 partí per il tradizionale viaggio a Roma, passando per Parigi ed Aix-en-Provence, dove la sua presenza, in compagnia di Poelenburgh, è attestata nel 1616. A Roma, nel 1618 ca., dovette far parte della Bent. È piú volte citato negli archivi romani tra il 1619 e il 1627. Nel 1628 è di nuovo a Delft, entrando nella ghilda l'anno successivo. Forse compí altri viaggi in Italia. Prima del 1647 lavorò alla decorazione del castello di Rijswijk per Federico d'Orange, poi per Maurizio di Nassau. Dal 1660 al 1663 venne compensato per affreschi nel nuovo Doele (tirassegno) di Delft. Nel 1667-68 eseguí nuovi lavori di decora-

zione (affreschi o, piú verosimilmente, pitture applicate) nella grande sala del Prinsenhof (oggi museo di Delft), di cui resta il soffitto, ove è dipinta l'*Ascensione di Cristo*. Nulla si conosce della sua pittura di cavalletto prima del periodo italiano, essendo il dipinto piú precoce datato 1626: il *Riposo dei guerrieri* (L'Aja, Museo Bredius). Il gusto degli effetti di luce scintillanti e fantastici, che distaccano brutalmente le figure su un fondo assai scuro; l'impiego quasi manierista del chiaroscuro; una fattura perlacea, minuta e vibrante, che cesella preziosamente le parti illuminate: queste le caratteristiche dello stile italiano di **B**, ove il ricordo di Fetti e di Jacopo Bassano si compone con una forte impronta di Elsheimer. La si scorge in particolare nel gusto delle quinte di rovine coperte di fogliame e nel luminismo fantastico: i *Cavalieri* della Residenzgalerie di Salisburgo (coll. Czernin), affascinante notturno dipinto su ardesia (supporto caro a Elsheimer, come d'altronde il rame, cui **B** ricorrerà spesso); o *Ero e Leandro* (1630: Madrid, Prado), sono buoni esempi di questa fase; e cosí pure la *Scena di combattimento notturno* custodita a Cambrai. Tornato a Delft, **B** serbò questo stile inquieto ed espressivo, che ne fa uno dei migliori pittori di storia olandesi, parallelamente agli esordi di Rembrandt, e un artista paragonabile a Vignon in Francia, nella stessa epoca. Tuttavia la sua tecnica si perfeziona, particolarmente nel suggerire la profondità spaziale e i piani di sfondo, spesso costituiti da architetture dal modellato delicato: *Presentazione al Tempio* (Filadelfia, AM, coll. Johnson), *Preghiera di Salomone* (1635-40 ca.: Dresda, GG) e il *Cristo che caccia i mercanti dal Tempio* (Milano, Castello), *Scena di stregoneria* (Bordeaux, MBA). L'arte di **B** raggiunge il culmine con le due allegorie della *Vanità* e della *Fragilità* (Vienna, KM).
Questo perfetto «prerembrandtiano» finí a sua volta per cadere, negli anni '40 del Seicento, sotto l'influsso di Rembrandt. Il *Gesú bambino al Tempio* (Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) dimostra tale accostamento, che poggia piú, d'altronde, su effetti puramente tecnici che su dirette riprese. **B** subí pure altri influssi agl'inizi degli anni '40, in particolare quello dei caravaggeschi di Utrecht, come dimostrano grandi tele, un poco inattese in un pittore miniaturista qual egli era, per esempio la *Negazione di san Pietro* (1642: Amsterdam, Rijksmuseum), vero pastiche da Honthorst. In seguito, lo stile di **B** perde qualità e origina-

lità; tradisce maggiori italianismi, come nel *Simeone al Tempio* (Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), o si accosta assai a quello di Knupfer nel *Creso e Solone* del 1647 (Vienna, ex coll. Hock), cedendo persino alla caratteristica evoluzione antirembrandtiana e pomposa degli anni '50 nella grande tela teatrale del *Sacrificio di Salomone agli idoli* (1654: Amsterdam, Rijksmuseum), troppo estranea al suo vero talento. Nella vasta produzione di **B** vanno menzionati numerosi disegni, dalla rudezza quasi volgare; si tratta spesso di intere serie su temi letterari, come i *Fatti e gesta di Till Eulenspiegel* (1656: Brema, KH), o le *Fantasticherie spagnole* di Quevedo (1659: Monaco, Gabinetto delle stampe). (*jf*).

Brand, Johann Christian

(Vienna 1722-95). Esordisce nella bottega del padre, Christian Hilfgott Brand, pittore di paesaggi stabilitosi a Vienna dal 1722. Nel 1740 è allievo dell'accademia di Vienna. Dal 1751 al 1756 soggiorna in Ungheria. È nominato pittore di corte a Vienna nel 1766. Nel 1769 entra nell'accademia, di cui diviene docente nel 1771. I suoi numerosi paesaggi, di piccolo formato, sono costruiti sullo schema del paesaggio ideale (alberi che formano quinte, diagonali di strade o di corsi d'acqua in fuga verso l'orizzonte), adorno di rovine, animali e figure dai colori caldi, in un'atmosfera leggera e vaporosa (*Paesaggi*: oggi a Graz). Vi si scorge l'influsso francese. Talvolta **B** abbandona la composizione decorativa stereotipa per dipingere paesaggi dal vero (il *Danubio presso Vienna*: Vienna, ÖG) o *Tempesta sulla costa* (Graz), conformemente al gusto per le scene di catastrofi naturali. A lui si debbono pure una serie di quattro *Scene di caccia all'airone a Laxenburg*, ordinategli dall'imperatore nel 1758 (Vienna, ÖG), ritratti di piccolo formato (*Ritratto di un ufficiale*: Graz), animali (*Cervo*, 1759: ivi) e incisioni di paesaggi. (*jhm*).

Brandeburgo, Alberto Achille di

(Ansbach 1490 - Tapian 1568). Appartenente al ramo cadetto degli Hohenzollern, elettore di Magonza, cardinale e cancelliere imperiale, fu appassionato conoscitore e principale rivale di Federico il Saggio nella caccia alle opere d'arte. Dotato di immenso prestigio, tenne a Halle, sulla Saale, una corte fastosa, raccogliendo intorno a sé, alla maniera dei prelati italiani, i piú celebri scrittori ed artisti. Baldung e

Grünewald, il cui genio fantastico rispondeva al gusto del cancelliere per il bello e lo strano, e Cranach, che lo rappresentò a piú riprese in foggia di san Girolamo, lavorarono cosí nella decorazione delle residenze di Ansbach e di Bayreuth e delle collegiate di Halle e di Aschaffenburg. Quanto a Dürer, oltre alle illustrazioni per un *Messale*, tradusse con l'abituale acutezza il temperamento ambizioso e sensuale del mecenate e umanista in due ritratti incisi, detti del *Piccolo Cardinale* (da un disegno del 1518) e del *Grande Cardinale* (1523). (*acs*).

Brandi, Cesare

(Siena 1906-87). Nel 1933 pubblicò il catalogo scientifico della pinacoteca di Siena; nel '35 quello della *Mostra della pittura riminese del Trecento* (Rimini 1935). È autore di saggi sulla pittura senese (*Giovanni di Paolo*, 1947; *Quattrocentisti senesi*, 1949; *Duccio*, 1951) e su diversi problemi riguardanti la pittura del Rinascimento italiano. All'architettura ha dedicato *Struttura e architettura* (1967), *La prima architettura barocca* (1972) e *Disegno dell'architettura italiana* (1985). Come critico d'arte contemporanea si è occupato di artisti sia italiani (Morandi – cui dedicò una monografia nel 1942, Manzú, Burri ed altri), che stranieri (Gauguin, Picasso). Come teorico ha pubblicato una serie di dialoghi sulle varie arti (pittura, scultura, architettura, poesia), nonché importanti studi sul rapporto tra conoscenza e creazione artistica e sulla struttura dell'opera d'arte (*Segno e Immagine*, 1960; *Le due vie*, 1966; *Teoria generale della critica*, 1974; *Disegno della pittura italiana*, 1980). Tra il 1947 e il 1950 ha diretto la rivista «Immagine». Ha partecipato alla fondazione (1939) e all'organizzazione dell'Istituto centrale del restauro di Roma, di cui è stato direttore fino al 1960; in particolare, ha curato i lavori di restauro della *Maestà* di Duccio (1953-58) ed ha pubblicato una fondamentale *Teoria del restauro* (1963). In seguito ha tenuto la cattedra di storia dell'arte, prima presso l'Università di Palermo, poi in quella di Roma. (*sr*).

Brandi, Giacinto

(Poli 1621 - Roma 1691). Giunse a Roma intorno al 1630, frequentandovi le botteghe dell'Algardi e poi di G. G. Sementa; ma furono determinanti per la sua personalità pittorica la collaborazione (1646-47) con Lanfranco e la frequentazione, dal 1647, di Mattia Preti, del quale fu amico

e con cui fu sodale nell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Nel 1651 fu accolto nell'Accademia di San Luca, diventandone in seguito principe. Dotato di una vena fertilissima e di una grande facilità di mezzi (fatto che costituí spesso il suo limite, come osservarono già i biografi sei-settecenteschi), si affermò ben presto come monopolizzatore della scena pittorica romana, preferito a Maratta, Gaulli e Ciro Ferri per la maggiore rapidità, per i costi piú contenuti e per l'immediatezza delle sue composizioni. Del 1650 è il soffitto di Santa Maria in via Lata, del 1651-53 il fregio (*Metamorfosi*, da Ovidio) in palazzo Pamphili a piazza Navona; nel 1655 eseguí vari dipinti per Fabriano, nel 1657 l'*Assunta* per Santa Maria in Organo (Verona), e nel 1660 il *Martirio dei Santi Quaranta* nella chiesa delle Stimmate (Roma), uno dei capolavori della sua maturità, esempio di barocco di matrice diversa da quella cortonesca, improntato a un patetismo e a un naturalismo d'intonazione napoletana. Nel 1663 affrescò con *Storie di sant'Erasmo* la cripta del duomo di Gaeta, dove è sua anche la pala d'altare (1669); inviò opere a Milano (*San Carlo comunica gli appestati*, Santa Maria della Vittoria), Toledo e Saragozza. Tra le imprese di maggiore impegno vanno ricordati gli affreschi (catino, volta, pennacchi) in San Carlo al Corso (Roma), eseguiti in piú riprese dal 1671 al 1678; l'*Incoronazione della Vergine* (1680) nella chiesa di Gesú e Maria e il soffitto di San Silvestro in Capite, ugualmente a Roma. La sua cifra facile ed efficace scade spesso in manierismi e ripetizioni, anche per l'intervento della bottega con il cui aiuto soddisfaceva le numerose commissioni. (*lba*).

Brandl, Petr

(Praga 1668 - Kutná-Hora (Kuttenberg) 1739). Ultimogenito di una famiglia di modesti artigiani, fece brevi studi presso i gesuiti, poi venne collocato dai genitori nella bottega del pittore Christian Schröder; ma la sua vera formazione avvenne studiando i maestri italiani della galleria del castello di Praga, di cui il suo maestro era direttore. Nella sua arte si ritrova l'influsso dei veneziani, in particolare del Veronese e dei Bassano, ma anche quella di pittori viventi a Praga, come l'austriaco Michael Wenzel Halbax, lo svizzero Johann Rudolf Bys e Michael Willmann. Colpiscono, per la libertà del pennello e la concezione monumentale del disegno, so-

prattutto i dipinti della maturità. La sua attività è limitata al territorio dei paesi della corona di Boemia; al suo tempo godeva di una certa rinomanza, persino all'estero. Si affermò soprattutto come pittore di quadri d'altare (Praga, Břevnov, chiesa di Santa Margherita) e di ritratti: *Ritratto di un funzionario delle miniere* e *Autoritratto*, entrambi a Praga; ma praticò anche la pittura di genere: *Tre donne e un cacciatore*, 1720 ca.: Hluboká, Gall. Alès. Gli anni che precedettero la morte furono cupi; il timore dei creditori gli fece condurre una vita errabonda. A questo periodo data l'ammirevole *Ritratto del conte Sporck* (castello di Frýdlant), personaggio che ne alleviò la miseria, fondatore della prima loggia massonica di Praga. (*mv*).

Brangwyn, Frank

(Bruges 1867 - Ditchling (Sussex) 1956). Stabilitosi a Londra sin dal 1877, studiò presso la South Kensington Art School, e lavorò per qualche tempo con William Morris. Raggiunse rapidamente celebrità ufficiale mediante le sue opere ispirate all'Oriente, dove viaggiò. Il *Mercato sulla spiaggia* (Parigi, MO), acquistato al *salon* del 1895 per il Museo del Lussemburgo, per il suo carattere pittoresco è caratteristico della sua nuova maniera, ove sono scomparse le tonalità discrete, frequenti nei precedenti paesaggi e marine. Realizzò grandi decorazioni, in particolare per la Camera dei Lord a Londra, sul tema dell'impero britannico. Nel 1936 donava a Bruges, sua città natale, 450 opere – quadri, acquerelli e incisioni – conservate nel Brangwynmuseum. (*gl*).

Braque, Georges

(Argenteuil-sur-Seine 1882 - Parigi 1963).

Gli esordi Nato da una famiglia di artigiani trascorse l'infanzia a Le Havre, «in piena atmosfera impressionista», e ha sempre dichiarato di essersi «artisticamente fatto da sé», al di fuori di qualsiasi apprendistato accademico. La sua prima formazione è di pittore decoratore, professione del padre e del nonno, e l'importanza di questo tirocinio si manifesta nelle ricerche materiche e nell'aspetto artigianale che spesso si riscontra nella sua pittura a partire dal cubismo. Si recò a Parigi nel 1900, convertendosi al *fauvisme* durante l'inverno 1905-1906. «Matisse e Derain mi hanno aperto la strada», dirà piú tardi. Nel 1906 soggiornò con Othon Friesz

ad Anversa; poi, nell'estate 1907, a La Ciotat e all'Estaque, donde riportò una serie di marine in genere di piccolo formato, di un *fauvisme* elegante, sobrio e un poco irreale (*La Ciotat*, 1907: Parigi, MNAM).

Il periodo cubista Nell'autunno del 1907 due eventi ne modificarono radicalmente l'orientamento: la retrospettiva di Cézanne al Salon d'automne e l'incontro con Picasso, le cui *Demoiselles d'Avignon* lo colpirono molto. Il grande *Nudo in piedi* (Parigi, coll. priv.), che eseguí durante l'inverno, attesta questo doppio influsso, e quello, probabile, dell'arte africana. Nell'estate 1908 dipinse all'Estaque una serie di paesaggi dal movimento molto tumultuoso, ove la tavolozza si semplifica e la prospettiva tende a scomparire, e che si riducono a poche forme geometriche e compatte, quei «cubi» che il critico Louis Vauxcelles notò quando i dipinti vennero esposti presso Kahnweiler nel novembre 1908 (*Case all'Estaque*, 1908: Berna, KM). Nei paesaggi eseguiti nel 1909 in Normandia e a La Roche-Guyon (il *Castello di La Roche-Guyon*, 1909: Stoccolma, coll. priv.), le masse non sono piú contrapposte tanto brutalmente, ma sono legate da una serie di passaggi e di modulazioni di origine cézanniana che uniformano la luce e tendono a decomporre i volumi in un mosaico di piani ravvicinati allo spettatore. **B** s'impegna infatti, in quel momento, a dipingere lo spazio che si trova tra gli oggetti, anziché farli emergere mediante il modellato nel vuoto della prospettiva tradizionale. «Quel che mi attirava molto – e che fu la strada maestra del cubismo – era la materializzazione di questo spazio nuovo che sentivo», Abbandonò allora il paesaggio per la natura morta, «perché nella natura morta esiste uno spazio tattile, direi quasi manuale. Ciò per me rispondeva al desiderio, che ho ancora, di toccare la cosa, e non di vederla. È lo spazio che mi attira molto, perché era questa la prima ricerca cubista: la ricerca dello spazio». Le nature morte del 1910 si caratterizzano per l'austerità dei colori e per il fatto che gli elementi costitutivi degli oggetti sono rovesciati sulla tela in modo da formarvi un piano unico: il *Bicchiere sul tavolo* (1910: Londra, coll. priv.). Dalla fine del 1909 **B** opera in stretto rapporto con Picasso e con lui elabora – in modo senza dubbio piú consapevole e tenace, anche se è spesso difficile separare le invenzioni dei due artisti – le dottrine del cubismo detto «analitico». Le nature morte, ove di frequente compaiono stru-

menti musicali, acquistano notevole monumentalità; gli oggetti sono energicamente tagliati in sfaccettature scintillanti e dure che suggeriscono una visione simultanea dei loro vari aspetti: il *Violino e la brocca* (1910: Basilea, KM). Nei dipinti del 1911 i volumi, pressoché del tutto appiattiti, si riducono a una geometria di angoli acuti e di accenti curvilinei appena identificabili; l'impiego di tocchi divisi rende la superficie del quadro sempre piú vibrante e unitaria; **B** introduce nelle sue composizioni elementi dipinti in *trompe-l'œil*, lettere o chiodi, sia a scopo decorativo sia per accentuare la caratteristica piana, materiale della tela, concepita come quadro-oggetto: il *Portoghese* (1911: Basilea, KM). Nel 1913 l'innovazione fondamentale delle carte incollate consente a **B** di reintrodurre il colore, ma soprattutto di «dissociare nettamente il colore dalla forma e di vederne l'indipendenza in rapporto alla forma», e segna il passaggio al cubismo «sintetico» (*Chitarra e programma di cinema*, 1913: coll. Picasso); benché quest'ultima espressione, che definisce la pittura e gli intenti di Juan Gris, vada impiegata solo con riserva a proposito di **B**. Le tele di questa fase sono di notevole chiarezza, e l'impianto è arioso; sono composte da una struttura astratta di piani semplici e sovrapposti che suggeriscono uno spazio senza profondità; su di loro gli oggetti sono rievocati da qualche tratto dal segno corsivo e frammentario (l'*Aria di Bach*: Parigi, coll. priv.).

Il dopoguerra, le nature morte Chiamato alle armi nel 1914, gravemente ferito nel 1915, **B** si rimette al lavoro nel 1917 ed esegue, nell'immediato dopoguerra, un'opera essenzialmente fondata sulla natura morta, dove emergono, piú che l'invenzione creativa degli anni 1907-14, la pazienza e il piacere del lavoro. La visione resta cubista, analizza gli oggetti in elementi e in piani ricomposti e rinserrati in vigorosi ritmi plastici e decorativi, esplora le possibilità dello spazio tattile, quasi sempre limitato da un muro o da un paravento, e raramente aperto alle lontananze. E paesaggio talvolta timidamente compare, nella forma di marine abbastanza massicce e di barche arenate sulla sabbia (*Falesie*, 1938: Chicago, coll. priv.), ricordi delle passeggiate di **B** intorno alla casa che ha acquistato a Varangeville presso Dieppe nel 1930. La figura umana è anch'essa pressoché assente, ad eccezione della bella serie di canefore eseguite tra il 1922 e il 1927, che sono una probabile risposta alle gigantesse di Pi-

casso e il tributo pagato da **B** all'atmosfera neoclassica dell'epoca. Tra le due guerre **B** infatti è rapidamente divenuto il pittore francese per eccellenza, erede delle virtú nazionali e depositario della tradizione classica, di cui egli stesso si farà difensore nelle massime del *Cahier de Georges Braque: 1917-1947*, pubblicato nel 1948 e 1956. A tale aspetto neoclassico si può riallacciare il complesso delle opere ispirategli dalla poesia e dall'arte della Grecia arcaica: le acqueforti per la *Teogonia* di Esiodo (1931), le quattro notevoli lastre incise con soggetti mitologici, anch'esse eseguite nel 1931 (*Eracle*: Parigi, coll. Aimé Maeght), e la maggior parte delle sue sculture.

L'opera di **B** dopo il 1920 è di significativa coerenza stilistica; la sua produzione si suddivide tra opere di piccolo formato, del genere «gabinetto da amatore», e grandi composizioni piú ambiziose e spesso di lunga elaborazione. Non si può parlare propriamente di evoluzione, bensí – malgrado il carattere assai limitato del suo repertorio iconografico – della comparsa di nuovi temi la cui espressione è ogni volta legata a un modo nuovo di concepire i rapporti della linea e del volume, della forma e del colore. Alla serie dei *Guéridons* e nature morte del 1918-20, scuri e assai ricchi d'impasto, ove spesso un grappolo d'uva si trova accanto a uno strumento musicale (*Natura morta con chitarra*, 1919: Saint Louis, coll. priv.), succedono il complesso di camini e tavoli di marmo (*Natura morta con tavolo in marmo*, 1925: Parigi, MNAM), trattati con potenti armonie di verdi, bruni e neri, ove l'importanza principale viene conferita all'espressione del volume. I frutti, le stoffe, i boccali si uniscono, nelle nature morte, in forme piene e sensuali, in curve di possente movimento, quasi barocche (*Bottiglia*, *bicchiere e frutta*, 1924: Londra, coll. priv.). Dal 1928 la tavolozza tende a schiarirsi, la materia, stesa su un supporto granuloso, si fa assai piú fluida (*Mandolino blu*, 1930: Saint Louis Mo., AM), e **B** si dedica soprattutto ad esprimere la libertà d'una linea fluttuante e continua con un abbandono che ricorda con molta precisione il cubismo curvilineo di Picasso del 1923-24 (*Natura morta con pipa*: Basilea, KM). Le due tendenze si fondono alla vigilia della guerra in grandi sintesi ornamentali di vivo colore, piene di fantasia e di animazione, ove gli oggetti danzano e si piegano in uno spazio senza pesantezza (*Natura morta con mandolino*, 1938: Chicago, coll. priv.). **B** cerca

nel contempo di reintrodurre in alcune composizioni la figura umana, nella forma di curiose *silhouettes* in due parti, vedute di faccia e di profilo, corrispondenti a una parte in ombra e a una in luce, che ricordano precedenti opere di Picasso (il *Pittore e il suo modello*, 1939: New York, coll. priv.).
Le ultime opere; gli «Ateliers» La guerra ispira a **B** opere piú gravi, come il *Tavolo di cucina* (1942: Parigi, MNAM). Dal 1947 il lavoro dell'artista è spesso interrotto dalla malattia; ma tra il 1949 e il 1956 egli realizza la serie degli *Ateliers*, otto tele, notevoli per la densità un poco funebre ed esoterica e per la tenacia con cui l'artista sembra aver voluto raccogliervi tutti i suoi ricordi, tutte le ricerche e i temi della sua opera (*Atelier VI*, 1950-51: Saint-Paul-de-Vence, Fond. Maeght).
In alcune di queste tele compare un uccello le cui ali, dispiegate in uno spazio astratto, saranno il tema della decorazione eseguita da **B** nel 1952-53 per il soffitto della sala etrusca del museo del Louvre a Parigi.
Gli si devono anche cartoni di vetrate per la cappella Saint-Dominique a Varengeville e per la cappella di Saint-Bernard nella fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence. È ben rappresentato nella maggior parte dei grandi musei di tutto il mondo. (*af*).

Braschi

(Luigi Onesti, duca di Nemi) (Cesena 1748 - Roma 1817). Nipote del cardinale Gian Angelo Braschi (eletto papa Pio VI nel 1775), venne dalla Romagna a Roma nel 1779. Il favore dello zio, di cui prese il cognome, gli consentí di acquistare il ducato di Nemi e di rivestire alte cariche. Segno evidente della sua prosperità fu il palazzo (oggi Museo di Roma) che fece costruire a Roma dal 1791 ad opera di Cosimo Morelli, architetto imolese, (1732-1812), autore anche del duomo di Imola e del duomo e del teatro di Macerata, oltre che delle cattedrali di Fermo e di Fossombrone, e di teatri e palazzi in altre città. Nel grande edificio romano, situato tra la chiesa di San Pantaleo e piazza Navona, decorato di statue antiche e di colonne di granito rosso orientale, il duca Luigi raccolse dipinti che non attestano preferenza per una determinata forma d'arte. Nel nuovo edificio furono trasferite, dal precedente palazzo di Campo Marzio, oltre cento dipinti attribuiti a grandi maestri: tra essi, il ritratto equestre del

duca di Ossuna di Van Dyck, portato dai francesi a Parigi nel 1798 e ora al Louvre; parte delle opere della coll. Braschi proveniva da quella del principe Carlo di Lorena a Bruxelles. Tentò di accattivarsi i francesi al momento dell'entrata in Roma (1798) delle truppe rivoluzionarie; il che non gli evitò la partenza per la Toscana, la requisizione del palazzo e di un certo numero di quadri, che rimasero al Louvre di Parigi (Giulio Romano, *Vergine*, *Bambino e san Giovanni Battista*), o nelle chiese e musei di provincia (Manfredi, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*: Livorno, San Giovanni Battista; Bernardo Strozzi, *Pellegrini di Emmaus*: conservato a Grenoble; Turchi, *San Sebastiano soccorso dalle sante donne*: Bordeaux, MBA). Tornato a Roma nel 1800 il duca si poté ristabilire nel palazzo e farlo condurre a termine: probabilmente, nella sistemazione di parti dell'interno, intervenne il Valadier; nella quadreria figuravano ancora opere riferite a Tiziano, Fra Bartolomeo, Murillo, Garofalo, Tintoretto, Veronese, Signorelli. Ma già nel secondo decennio le collezioni antiche e moderne furono disperse per la crisi economica della famiglia. Da ricordare, infine, che il **B** si avvalse, per decorazioni dipinte, del pittore Liborio Coccetti, sia nel palazzo romano, sia nel Castello di Nemi. (*gb* + *sr*).

Brasile

Nel corso del lungo periodo coloniale dal XVI sec. in poi, la pittura si sviluppò entro le confraternite religiose, in correnti rinascimentali, barocche e rococò. Durante il XVIII sec. (epoca dello sfruttamento aurifero) e all'inizio del secolo seguente, nei fastosi interni delle chiese si affermarono alcuni pittori a Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Pernambuco, senza peraltro mai riuscire a raggiungere la maestria degli artigiani della *talha* (scultura in legno degli altari e pannelli lignei a decorazione delle chiese) e della statuaria, ove si rivela la personalità del mulatto Antônio Francisco Lisboa, detto l'Aleijadinhó. Preceduti alla fine del Seicento da artisti come Ricardo do Pilar, religioso di origine tedesca che operò nel monastero di San Benedetto a Rio, si possono citare i seguenti pittori: a Minas Gerais, Joaquim Conçalves da Rocha, José Soares de Araujo e Manuel da Costa Ataide, il piú dotato dei pittori coloniali brasiliani, le cui opere figurano in numerose chiese ove ha operato l'Aleijadinhó; a Bahia, José Joaquim da Rocha, formatosi in Europa, abile

nel trattamento prospettico dello spazio, José Teófilo de Jesus e António Joaquim Franco Velasco; a Rio, José de Oliveira Rosa e Caetano da Costa Coelho, attivo nella prima metà del XVIII sec.; a Pernambuco, Luis Alves Pinto, attivo all'inizio del XIX sec., e João de Deus Sepúlveda, attivo nella seconda metà del Settecento; a San Paolo, il prete Jesuino do Monte Carmelo e José Patricio da Silva Manso.
La tradizione europea, iberica ed italiana in special modo, si inserisce e amalgama con la realtà locale; fenomeno che, a poco a poco, porterà alla luce una coscienza nazionale. Malgrado l'ispirazione autentica degli artisti, le loro opere tradiscono i limiti dell'ambiente culturale, sia negli arcaismi stilistici, sia nella goffaggine realizzativa. Episodio particolare nella storia della pittura brasiliana è la spedizione di Jean-Maurice di Nassau-Siegen: tra i sei artisti che, nel 1637, accompagnarono ai tropici il principe batavo, le personalità dominanti erano i pittori Frans Post ed Aelbert Eeckhout. Furono loro i primi a trattare temi profani (paesaggi, figure umane, animali e nature morte), e di conseguenza i primi a lasciare una documentazione della terra e dei costumi brasiliani.
Nuovo slancio all'arte brasiliana fu conferito dall'arrivo in **B**, nel 1816, della missione artistica francese, su invito del re Giovanni VI (scacciato da Lisbona e stabilitosi a Rio nel 1808). La missione era diretta da Joaquim Le Breton, di tendenza neoclassica, e comportò allora la rottura delle tradizioni culturali che si erano affermate nella pittura religiosa come nell'iconografia profana; comprendeva in particolare il paesaggista Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Depret, specialista in soggetti storici, l'architetto Henry Grandjean de Moritigny e lo scultore Marc Ferrez.
Sempre nel 1816 un decreto istituiva l'Escola Real de Ciências, Artes e Oficios, le cui attività verranno inaugurate soltanto nel 1826, quattro anni dopo l'indipendenza del paese; essa diverrà allora l'Imperial Academia de Belas Artes. Le influenze esercitate con l'opera e l'insegnamento da questi artisti sono tuttora oggetto di controversie.
Manuel de Araujo Porto Alegre divenne il discepolo principale dei maestri francesi; e nel quadro politico dell'impero brasiliano, alcuni altri pochi pittori, formatisi in Europa, raggiunsero la fama: Vito Meirelles di Lima, di orientamento neoclassico, e Pedro Americo, artista di sensibilità piú romantica. Malgrado lo stile convenzionale, conobbero ambe-

due il successo per aver celebrato nelle loro opere l'epopea nazionale.
Invece, sia pure con un certo ritardo, Almeida Junior fu il primo pittore a dar prova di un certo realismo.
Alla svolta del secolo, nel primi anni della repubblica, s'impose Eliseo Visconti, influenzato dall'impressionismo e dall'Art Nouveau.
Solo nel 1922 la pittura si aprirà alle nuove tendenze del secolo, con le manifestazioni plastiche, letterarie e musicali della settimana d'arte moderna di San Paolo. Il periodo è dominato dai pittori Anita Malfatti, di Cavalcanti, Vicente de Rêgo Monteiro, Antônio Gomide, Ismael Nery, e dall'incisore Oswaldo Goeldi. L'ambiente artistico venne stimolato dall'arrivo in **B** dell'espressionista Lasar Segall, di formazione tedesca. A partire dagli anni '30, turbati da sconvolgimenti politici, s'impose l'esuberante personalità di Cândido Portinari. In seguito si sono affermati pittori come Alfredo Volpi, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Cicero Dias; e nel contempo si sono rivelati alcuni incisori (Arthur Luis Piza). La creazione di nuovi musei a San Paolo e a Rio (1947-49) e della Biennale di San Paolo (1951) ha contribuito ad accelerare gli scambi culturali del paese con l'estero. L'attuale evoluzione si verifica in un'atmosfera sempre piú satura di informazioni disparate, e rende piú acuta l'esigenza di un'espressione che tenga conto della realtà brasiliana. (*wz*).

Brass, Italico

(Gorizia 1870 - Venezia 1943). Nel 1896 lasciò la sua città natale, allora territorio austriaco, e si stabilí a Venezia dove rimase per tutta la vita. Formatosi nelle accademie di Monaco e di Parigi, vi assimilò la lezione impressionista. Dipinse paesaggi, vedute e soprattutto scene di vita quotidiana in Venezia in modi ancora ottocenteschi ma con brio e ironia. Come studioso contribuí alla riscoperta del Magnasco. La sua collezione di pittura, di cui vendette nel tempo alcuni pezzi, includeva opere come la *Cena in Emmaus* di Piazzetta, la *Testa del Battista* di L. Lotto e la *Minerva* di B. Strozzi, oggi tutti a Cleveland (AM); l'*Estasi di san Francesco* di Palma il Vecchio e il *San Cristoforo* di Piazzetta (New York, MMA); e opere di Traversi, Longhi, Tiepolo, Canaletto e altri maestri del Settecento veneziano. Una parte del-

la collezione **B** è tuttora presso i suoi eredi in Venezia; comprende un bel gruppo di dipinti di G. A. Pellegrini. Come pittore, **B** ebbe particolare successo con una vasta personale alla biennale veneziana del 1910 e in occasione di una sua mostra al Petit-Palais a Parigi nel 1914. (*eg*).

Bratislava

L'antica Pressburg, capitale d'Ungheria dal 1541 al 1867 e della Slovacchia dal 1918. Possiede un castello reale che ospitò, dal 1776 al 1780, i primi fondi dell'Albertina di Vienna; mentre i palazzi della nobiltà ungherese ebbero gallerie di pittura che in parte hanno contribuito alla formazione degli attuali musei. La chiesa della Trinità conservagli affreschi illusionistici di G. Bibbiena; nella cappella primaziale si ha un affresco di F. A. Maulbertsch. (*bl*).

Brauer, Erich

(Vienna 1929). Ha frequentato l'accademia di Vienna, ed è stato allievo di Gütersloh. Dal 1964 divide il suo tempo tra Vienna, Parigi e Einhod, villaggio dei pittori in Israele. **B** è tra i fondatori della scuola viennese del «realismo fantastico». Influenzato da Bruegel e poi da Bosch, esordí dipingendo un mondo rustico e naïf rappresentato con mezzi volutamente semplici. Dopo un soggiorno in Israele nel 1955 il suo interesse per le miniature persiane e indiane lo ha fatto evolvere verso uno stile orientaleggiante, vivacemente colorato. Il conflitto tra un mondo fatato e patriarcale e un universo dominato dalla tecnica non cessa di affascinarlo. Le sue opere sono state esposte nelle grandi città europee, in Giappone e negli Stati Uniti. (*jmu*).

Brauner, Victor

(Pietra-Naemtz (Romania) 1903 - Parigi 1966). Trascorse l'adolescenza a Bucarest, a contatto con una società rumena decadente, presso il padre appassionato di spiritismo. Prese parte ai movimenti locali d'avanguardia e nel 1924 fondò la rivista «pictopoetica» «75 HP». Nel 1930 si stabilí a Parigi (*Città medianica*, 1930: Parigi, coll. priv.); attraversò un periodo di profonda angoscia, che si cristallizzò intorno al tema dell'occhio strappato (*Autoritratto*, con occhio avulso, 1931: Parigi, coll. priv.). Incontrò quindi lo scultore Brancusi, suo compatriota, e attraverso Yves Tanguy si legò ai

surrealisti. Nel 1934 espose alla Gall. Pierre e partecipò poi a tutte le mostre surrealiste. L'universo coatto dei suoi dipinti, in preda alla tortura e scosso da un'appassionata rivolta, rammenta, per taluni aspetti, la Neue Sachlichkeit tedesca (*La porta*, 1932: Los Angeles, AM); in questo stesso periodo s'ispira spesso al personaggio di Ubu Jarry (*Lo strano caso di M. K.*, 1934: coll. priv.). Dal 1935 al 1938 **B** tornò in Romania. A Parigi, nel 1938, per una coincidenza sorprendente, perse un occhio nel corso di una rissa. Da allora i suoi dipinti prendono spesso un accento premonitore, che sembra annunciare la seconda guerra mondiale (*Fascinazione*, 1939: Parigi, coll. priv.).
L'esodo del 1940 lo condusse nei Pirenei orientali, poi a Marsiglia e nelle Basse Alpi. In questo periodo torna ossessivamente sui rapporti tra reale e irreale, simboleggiati dalle immagini del Licantropo e della Chimera dal doppio profilo (*Mitotomia*, 1942: Parigi, coll. priv.). Le fonti dell'arte di **B** si trovano nelle mitologie antiche (Oriente antico, Egitto, precolombiano) o nell'arte popolare; la sua opera ruota tutta intorno agli stessi soggetti (chimere, uomini e donne, animali), spesso carichi di simbolismo erotico e cui la materialità di talune tecniche (impiego di cera a partire dal 1943) conferisce un'intensa realtà (*Passeggiata dopo l'amore*, cera su tela, 1957: Chicago, coll. priv.). Sorte dalle sue ossessioni personali, dai suoi fantasmi, le immagini di **B** raggiungono a poco a poco i miti universali (*Endotête*, 1951: Parigi, MNAM); *Coppa d'amore*, 1965, coll. priv.; i *Congloméros*, disegni). Nel 1948, anno della sua grande personale presso René Drouin, ruppe col gruppo surrealista. È rappresentato particolarmente a Parigi (MNAM, donazione Brauner), a Los Angeles, a Stoccolma (MM) e in numerose coll. priv. (*sr*).

Bray, Salomon de

(Amsterdam 1597 - Haarlem 1664). Fu forse allievo di Lastman; dovette stabilirsi a Haarlem abbastanza presto, poiché ne è attestata la presenza nella guardia civica della città nel 1615. Qui, forse, si formò artisticamente, con Goltzius e Cornelis. Sposatosi nel 1625 a Haarlem, dopo un soggiorno nel 1621 a Copenhagen, doveva svolgere un'attività molto varia: un suo libro di poesie comparve nel 1627; praticò l'architettura, disegnando, in particolare, progetti per il municipio di Haarlem nel 1629 e dirigendo la costruzione di un

ospizio a Nimega nel 1644-45. **B** appartiene all'interessante generazione di pittori di storia che precedettero Rembrandt, provenienti dal manierismo, e che, sotto la guida di Lastman, trovarono una strada originale rispetto al caravaggismo di Utrecht. Esistono cosí affinità tra lui e artisti quali Grebber, Bor, César van Everdingen, e presto Knupfer e Jacob van Loo. A un forte influsso di Lastman, **B** aggiunge una certa morbidezza, dovuta al felice esempio di Cornelis, e un lirismo fiammingo ispirato da Jordaens; sfociò cosí in una pittura di storia ampiamente monumentale, dai potenti effetti di luce e di modellato, e dal realismo franco e robusto, che crea un clima piuttosto rembrandtiano. Come in Lastman, i temi sono spesso ripresi dal Vecchio Testamento: cosí il superbo *Eliazar e Rebecca* (Douai, Museo della Certosa), il *Sogno di Giacobbe* (Bois-le-Duc, Museo episcopale) nettamente derivato da Lastman, *Susanna e i vecchioni* (1648: Mosca, Museo Puškin), o lo strano *Giale*, *Debora e Barak* (Ponce (Portorico), Museo de arte). Tra i dipinti dedicati al Nuovo Testamento, spesso attribuiti alla scuola di Rembrandt, citiamo la bella *Annunciazione* di Narbona (disegno datato 1641; il quadro era sul mercato d'arte a Rotterdam prima della guerra); il *Cristo sul monte degli Olivi* (Kassel, SKS), o l'*Incontro tra Elisabetta e Maria* (ora a Emden nella Germania orientale). A parte i dipinti di storia (contributo alla decorazione della Huis ten Bosch), **B** ha lasciato alcuni ritratti e soprattutto belle teste di studio su fondo chiaro, che appartengono alla pittura di genere: come la *Giovane donna* (Orléans, MBA) o i due quadri in corrispondenza di Dessau e di Dresda (*Pastore e Pastorella*, del 1635, che richiamano opere dello stesso genere di Honthorst, Bloemaert o Moreelse). Tali *Teste* dal modellato lucente presentano molte affinità con l'arte di Grebber; altre fanno pensare ad allievi di Rembrandt come Flinck, Bol o Backer. L'attività disegnativa di **B** è particolarmente ricca, e consente soprattutto di studiare meglio i suoi soggetti storici e mitologici, pur confermando un eclettismo sostanziale, che giunge fino al *pastiche* puro e semplice da Rembrandt (*Circoncisione*, 1654: Vienna, Albertina).

Il figlio **Jan** (Haarlem 1627-97), che ne fu allievo, praticò insieme la pittura di storia accademizzante nella scia del padre, e il ritratto. Piú volte a capo della ghilda tra il 1667 e il 1685, tre volte sposato, ebbe grosse difficoltà finanziarie.

Molto affascinanti, e con un posto a sé nella pittura olandese, le sue grandi tele religiose, dai colori moderati ma dalle forme vaste, presentano un modellato ampio e morbido derivante dall'arte di Salomon: *Adorazione dei magi*, 1674 (ora a Bamberga), *Davide all'arpa* (Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), o gli imponenti dipinti del Museo Frans Hals di Haarlem, dalle armonizzazioni cromatiche un po' tristi (*Vestire e nutrire i poveri*, 1663; *Gesú che benedice i bambini*). L'artista trattò con la medesima monumentalità nobile e grave e il medesimo gusto per i volumi rotondi le storie del Vecchio Testamento (le *Figlie del Faraone*, 1661: Rotterdam, BVB), oppure adattò il suo stile alla moda accademica dei soggetti anticheggianti, come in *Antonio e Cleopatra* (1669: ora a Hampton Court), o in *Achille e le figlie di Licomede* (1664: Varsavia). Sua principale specialità fu però il ritratto, per il quale il periodo migliore è il decennio 1658-68. L'influsso di Hals vi svolge un certo ruolo, ma l'artista resta fedele alle sue armonizzazioni, dignitose e raffinate, di grigi, nella linea di un Verspronck; la propensione verso una luce viva, mai però intensa, resta improntata dalla grande lezione rembrandtiana. Uno dei piú antichi ritratti datati, l'*Orfano* (1654: L'Aja, Mauritshuis) è già un capolavoro, seguito dal solido *Ritratto d'uomo* del 1658 (Parigi, Louvre). I delicati ritratti di *I reggenti* e *Le reggenti* dell'ospizio e del lebbrosario di Haarlem (tutti conservati in città), realizzati tra il 1663 e il 1667, costituiscono uno dei rari tentativi originali compiuti a Haarlem, rispetto a Hals. Citiamo ancora il *Ritratto di ignoto* del Museo Jacquemart-André a Parigi, datato 1660, le effigi di *Pieter van der Wiel* (1666: ora a Osnabrück) e il *Kries van Wiessen* di Emden (1672). Jan non doveva sfuggire alla moda del ritratto mondano, e a poco a poco doveva cedere all'influsso di Van der Helst o di Bol, come già dimostrano l'enfatico *Giovanni Blaauw e sua moglie* (1663: Amsterdam, Rijksmuseum), poi i grandi ritratti in travestimenti mitologici come la *Famiglia* (1677: ora a Haarlem). Il suo successo come ritrattista era stato notevole; molti artisti lo incisero, come Cornelis e Jan Visscher, P. Holsteyn, J. Klopper.

Jan ebbe parecchi fratelli artisti: **Dirck**, uno dei piú celebri incisori su legno del suo tempo, del quale si conserva al Rijksmuseum di Amsterdam un quadro di fiori (1678), ultima sua opera nota; **Jacob** (morto nel 1664), di cui non si

conoscono praticamente opere; e **Joseph** (morto nel 1664), che dipinse una *Natura morta* molto fine, conservata a Dresda (GG). (*jf*).

Bréa, Louis

(Nizza 1450 - ?, dopo il 1522). Si formò senza dubbio nella cerchia di Miralhet e di Durandi. Tuttavia la sua prima opera certa, che è pure il suo capolavoro, la *Pietà di Cimiez* (1475: chiesa dei francescani), nulla deve ai suoi predecessori e tradisce una cultura complessa, ove domina la lezione di Avignone con qualche apporto italiano e fiammingo. Lavorò in seguito a Genova (*Ascensione*: Santa Maria della Consolazione), a Taggia, ove nella chiesa dei domenicani sono conservati diversi polittici di sua mano, e a Savona nel 1490, a fianco di Foppa, per il polittico di Giuliano della Rovere (Santa Maria di Castello). L'influsso di Foppa, fusosi presto con quello di Bergognone (*Assunzione*, 1495: Savona, Cattedrale), orienterà **B** verso lo spirito rinascimentale. Le sue figure femminili debbono molto alle *Madonne* di Bergognone; ma, meno compiute dei modelli, mantengono un carattere medievale: *Annunciazione* (1499: chiesa di Lieuche). Dopo questa fase di ricerche, egli trova l'equilibrio in una serie di opere di composizione arcaica atte a soddisfare i desideri di una clientela comune, ma abbellite da una serenità che si nota pure nel piemontese Spanzotti. Collaborando con G. Barbagelata e L. Fasolo, si colloca nettamente, dopo il 1510, nella scia della pittura ligure (*Madonna del rosario*, 1513: Taggia, chiesa dei domenicani; *Vocazione dei giusti*, 1512: Genova, Santa Maria di Castello). **B** appare un notevole anello di collegamento tra la scuola della Provenza e quelle dell'Italia settentrionale.
Il suo stile venne diffuso dai fratelli **Pierre** e **Antoine**, e dal figlio di quest'ultimo, **Antoine**, piú sensibile alle influenze liguri. (*jth*).

Brébiette, Pierre

(Mantes 1598 - ? 1650?). Sino ad oggi nessuna sua tela è stata ritrovata, ma le numerose incisioni originali (la *Navicella d'Amore*, le *Nozze di Piritoo*, il *Riposo d'Amore*) e i disegni a sanguigna (*Leggenda di Cicno*: Parigi, Louvre; l'*Espositore di marionette*: Amsterdam, Rijksmuseum) conferisco-

no all'artista un posto privilegiato tra i maestri minori parigini della prima metà del XVII sec. (*pr*).

Bredael, Peter van

(Anversa 1629-1719). Paesaggista, fu allievo di David Ryckaert III dal 1640 al 1644. Se ne conoscono quattro *Paesaggi* firmati (Bruges, MBA; L'Aja, Mauritshuis; Lilla, MBA; Nantes, MBA), e altri due firmati e datati 1715, tra cui una *Festa* (Vaduz, coll. Liechtenstein).
Ebbe tre figli pittori: **Jan Peter I** (Anversa 1654-1745), del quale una *Natura morta di fiori* è conservata a Montevideo; **Joris** (Anversa 1661 - ? 1706); e **Alexander** (Anversa 1663-1720).
Jan Peter II (Anversa 1683 - Vienna 1735), figlio di Joris, proseguí, nei suoi quadretti su rame dai vivi colori e dalla fattura accurata, la tradizione di Simon de Vos e di Jan Bruegel de Velours. Specializzato in scene di battaglia e di caccia, illustrò i fatti d'arme del suo protettore, Eugenio di Savoia (due grandi *Battaglie* firmate si trovano a Vienna, KM). Non va confuso con i «battaglisti» imitatori di Wouwerman: il fratello **Josef** (Anversa 1688 - Parigi 1739), che dipinse al servizio del duca di Orléans, e il cugino **Jan Frans I** (Anversa 1686-1750), figlio di Alexander. (*hl*).

Bredius, Abraham

(Amsterdam 1855 - Principato di Monaco 1946). Direttore del Mauritshuis dell'Aja dal 1889 al 1909, ne redasse nel 1895 un notevole catalogo, svolgendo, spesso con proprie donazionil un'attività politica di acquisizioni. Ricercatore instancabile, pubblicò inoltre nella rivista «Oud Holland» innumerevoli documenti relativi ad artisti olandesi; coronamento di questa fondamentale ricerca di storico d'archivio resta la pubblicazione del *Künstler-Inventare* (8 voll., L'Aja 1915-21). **B** è pure assai noto per la sua monografia su Rembrandt comparsa a Vienna nel 1935, il primo catalogo completo e approfondito dell'opera dipinta del maestro. Cacciatore di documenti senza pari, **B** fu nel contempo collezionista tra i piú illuminati: dal 1883 al 1895 donò al Rijksmuseum di Amsterdam 42 tele di maestri olandesi; lasciò al Mauritshuis 25 quadri importanti, tra i quali il celebre *Saul e Davide* di Rembrandt. Il resto della sua collezione (quadri e porcellane) costituisce oggi il Museo Bredius all'Aja, par-

ticolarmente ricco di opere rare firmate, dotate pertanto di grande valore documentario. Gli archivi e la documentazione dello storico sono conservati presso il Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie dell'Aja. (*php*).

Bree, Mathieu Ignace van

(Anversa 1773-1839). Allievo dell'accademia di Anversa, soggiornò a Parigi dal 1794 al 1797, accogliendo l'influsso di Vincent e soprattutto di David; poi tornò ad Anversa. Tale formazione neoclassica l'orientò sulle prime verso soggetti anticheggianti: *Regolo che torna a Cartagine* (Bruxelles, MRBA). Poi, come David, si dedicò ai grandi momenti della storia napoleonica; la sua opera piú celebre fu lo *Sbarco di Bonaparte ad Anversa nel 1803* (Versailles), quadro terminato nel 1807, preceduto da numerosi studi disegnati (Parigi, Louvre), che costituiscono una galleria di ritratti di notabili di Anversa all'inizio del XIX sec. Affrontò pure altri temi storici: *Morte di Rubens* (1827: ora ad Anversa), e fu maestro di Wiertz.
Il fratello **Philippe-Jacques** (Anversa 1786 - Bruxelles 1871) fu allievo di Girodet a Parigi e dipinse gli stessi temi: *Rubens circondato dalla sua famiglia mentre dipinge in giardino* (1833: Bruxelles, MRBA), l'*Abdicazione di Carlo V* (conservato ad Anversa). (*jv*).

Breen, Adam van

(noto tra il 1611 e il 1646). Della medesima generazione degli Avercamp e di Arent Arentsz, contribuí con loro al successo delle scene invernali – le *winterje* di origine fiamminga – nelle quali alberi stilizzati e vivaci pattinatori, resi con un colore variato, attestano una sensibilità ancora manierista. Fu attivo all'Aja dal 1611 al 1618 ca., poi è menzionato ad Amsterdam nel 1629 e in Norvegia tra il 1642 e il 1646. Di sua mano si conservano opere datate dal 1611 al 1643. Viene spesso confuso con A. P. de Venne e H. Avercamp. Il Rijksmuseum di Amsterdam e il Louvre di Parigi conservano opere caratteristiche del suo stile. (*jf*).

Breenbergh, Bartholomeus

(Deventer 1598-1600 - Amsterdam 1657). Con Poelenburgh, fu profondamente influenzato dall'arte italiana, cosí che viene spesso citato per illustrare la grande voga del paesaggio

italiano nei Paesi Bassi del Nord dal XVI sec. in poi. Stabilitosi nel 1620 a Roma, ove conobbe Bril, tornò in Olanda nel 1633, lavorando da allora ad Amsterdam. Assai influenzato prima dalla scuola di Elsheimer e da Jacob Pynas, poi da Bril e da Poelenburgh, nei suoi dipinti, i piú antichi dei quali datano al 1622, serba tratti manieristi. Ama in particolare, componendole con maggior morbidezza di quelle di Bril, le scene narrative, animate da piccoli personaggi e collocate entro vasti paesaggi di pittoresche rovine. Piú naturali sono i disegni dei suoi anni romani, che costituiscono la parte migliore della sua opera, minuziosa al modo olandese e insieme dotata di una scrittura pittorica ampia e vibrante che non manca di preannunciare Claude Lorrain. Ricopiò fino all'ultimo i motivi italiani della sua prima fase: *Cristo che guarisce un cieco* (1632 ca.: Parigi, Louvre) rappresenta la sintesi tra il suo stile storico di evoluzione classicheggiante e i liberi ricordi di paesaggi italiani. Tra le molte città ove sono conservati suoi dipinti, citiamo Brest (*Paesaggio con Silvio e Dorina*, 1634), Karlsruhe (*Cristo a Cafarnao*, 1637), Kassel (*Paesaggio con Pietro e Giovanni*), Amsterdam (*Giacobbe e l'angelo*), Schwerin (due *Paesaggi*). (*jf*).

Bréhier, Louis

(Brest 1868 - Reims 1951) . Professore alla facoltà di lettere di Clermont-Ferrand dal 1893 al 1938, specialista di storia bizantina, studiò in particolare i vari aspetti della civiltà di Bisanzio e i suoi rapporti con l'Occidente e la Francia. Nel campo della storia dell'arte s'interessò soprattutto di problemi d'iconografia (*L'Art Chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris 1918), di architettura religiosa, di scultura bizantina e in particolare delle arti minori, veicoli di influssi tra Oriente ed Europa occidentale. Si occupò pure dell'arte dell'alto medioevo e di quella romanica alverniate: *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris 1930. La sua grande opera sintetica sulla civiltà bizantma (*Le Monde byzantin*, 1947-50) resta tuttora una messa a punto essenziale sullo stato attuale delle conoscenze in materia. (*sr*).

Breitner, Georg Hendrik

(Rotterdam 1857 - Amsterdam 1923). Praticò precocemente e con facilità il disegno e l'acquerello (1872 ca.: Amster-

dam, Gabinetto delle stampe), prediligendo la rappresentazione di cavalli e scene militari (cavalieri e artiglieri), e cosí continuò all'Aja, dove si recò per seguire (1876-79) i corsi dell'accademia (il *Trombettiere degli ussari gialli*, 1886 ca.: Utrecht, Museo Van Baaren). Entrò in contatto con i pittori della scuola dell'Aja, lavorando nel 1880 con W. Maris e collaborando al *Panorama di Scheveningen* di Hendrik Mesdag. Sin da quest'epoca, cercò di essere il portavoce della realtà del suo tempo, incoraggiato in questo intento dalle sue letture (Zola, Flaubert, *Manette Salomon* dei Goncourt); nel 1882-83 incontrò Van Gogh e venne forse da lui influenzato nella scelta di taluni temi realisti e sociali (scene contadine ispirate a Millet eseguite nella Drenthe nel 1883 e 1885). Un soggiorno a Parigi (maggio-novembre 1884), dove frequentò lo studio di Cormon, non sembra lo influenzasse granché. Piú che le opere degli impressionisti, conobbe quelle di Courbet, Millet, Corot, e dovette interessarsi di Manet. Come Van Gogh nello stesso periodo, restò legato alla pittura olandese del XVII sec.; copiò Jan Steen e Rembrandt (la *Lezione di anatomia*, 1885: Amsterdam, SM). Il meglio della sua opera si colloca tra il 1885 e il 1900 ca. Stabilitosi ad Amsterdam nel 1886, **B** scelse la vita di questa città come soggetto preferito (scene di vita quotidiana, paesaggi familiari, gente del popolo: *Due donne*, 1890 ca., acquerello: Otterlo, Kröller-Müller). Capofila degli impressionisti olandesi (Verster, I. Israels, S. Bisshop-Robertson), utilizzò molto la fotografia, per necessità documentaria e per effetti d'impaginazione e di contrasto. La tecnica audace di **B**, piú vicina a Hals che agli impressionisti, cui lo apparentano soprattutto il modernismo e l'interesse per il Giappone, è tutta suggestione espressiva, e procede a larghi tocchi rapidi o a colpi di spatola (*Serata ad Amsterdam*: conservato ad Anversa; *Passeggiata sul ponte con tre signore*, 1897 ca.: Amsterdam, SM). I suoi autoritratti (1882, 1885-86: L'Aja, GM) attestano una visione incisiva nella tradizione realistica olandese, riveduta attraverso l'istantanea fotografica. La sua tavolozza non respinge né i neri né i bruni; e ammette una gamma solo di poco piú alta negli studi, belli e vigorosi, di nudo (Rotterdam, BVB; L'Aja, GM; Amsterdam, SM; Anversa) e di interni (il *Kimono rosso*, 1893: L'Aja, GM). La sua prima retrospettiva ebbe luogo ad Amsterdam nel 1901. In quel momento **B** si evolvette verso un lirismo piú oggettivo

e tranquillo, forse per influsso della fotografia e stimolato da alcuni viaggi (1900, Norvegia; 1907, Belgio; 1909, Pittsburgh, Stati Uniti). L'artista è ben rappresentato nei musei olandesi, in particolare ad Amsterdam e all'Aja. (*mas*).

Brekelenkam, Quirin Gerritsz van

(Zwammerdam (Leida) 1620 ca. - Leida 1667-68). Sarebbe stato allievo di Gerrit Dou; nel 1648 era iscritto alla ghilda di Leida. Le sue scene di vita familiare e quotidiana – il *Consulto* (Parigi, Louvre), la *Bottega del sarto* (1653: Londra, NG; 1661: Amsterdam, Rijksmuseum), la *Vecchia filatrice* (1654: Monaco, AP), l'*Uomo che scrive* (1662: Lilla, MBA), *Due vecchi che fumano e bevono* (1664: Amsterdam, Rijksmuseum), il *Ciabattino* (Amiens, Museo di Piccardia) – congiungono il realismo delicato di Pieter de Hooch a un trattamento sottile del chiaroscuro e a giochi di luce derivati da Rembrandt e da Dou. (*jv*).

Brema

Kunsthalle Nel 1823, cinque collezionisti di **B** si associarono per fondare una società degli amici delle arti (Kunstverein). Nel 1826 venne acquistato il primo quadro, una tela di Pieter Wouwerman; poi, nel 1832, una *Vergine con Bambino* di Masolino; in seguito le collezioni, soprattutto di disegni, si arricchirono rapidamente; tuttavia, la Kunsthalle venne inaugurata soltanto nel 1849. La pittura italiana è rappresentata dal XV al XVIII sec.: trittico di Jacopo del Casentino, opere di Masolino, Montagna, J. Bassano, Magnasco (serie di schizzi barocchi); la scuola tedesca è illustrata dal XV al XX sec.: Dürer (*Sant'Onofrio*), Cranach (*Ecce Homo*), Altdorfer (*Natività*), e particolarmente nel XIX sec. e all'inizio del XX: Friedrich (*Tomba di Arminio*), Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Blechen, Waldmüller, Menzel, Marées, Feuerbach (*Mandolinista*), Leibl, Böcklin (l'*Avventuriero*, 1882), Liebermann, Corinth, Paula Modersohn-Becker, Erbslöh, Schmidt-Rottluf, Marc, Beckmann, Nay. La pittura francese è rappresentata soprattutto per il periodo moderno: Delacroix, Millet, Courbet, Couture, Carpeaux, Manet (*Ritratto di Zacharie Astruc*, 1863), Monet (*Camilla in gonna verde*), Corot, Harpignies, Pissarro, Daubigny, Van Gogh, Lautrec, Metzinger. La Kunsthalle di **B** conserva an-

che un'importante complesso di pittura di storia olandese: Lastman, Lievens, Bol, Eeckhout, Aert de Gelder. I fondi di disegni e incisioni sono notevoli (oltre 200 000 pezzi), con fogli celebri di Dürer, Luca di Leida, Rubens, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Munch, Cross, Feininger, Rouault, e disegni italiani di Reni, L. Carracci, Barocci. (*sr*).

Brenet, Nicolas-Guy

(Parigi 1728-92). Figlio dell'incisore di medaglie Guy Brenet, si formò nella bottega di Boucher; si recò a Roma nel 1756. Entrò all'Accademia nel 1769, ma sin dal 1763 aveva partecipato regolarmente al Salon come «pittore di storia». Ha dipinto allegorie, soggetti di storia romana (l'*Agricoltore romano*, 1777: Tolosa; *Metello condannato a morte da Augusto*, 1779: Nîmes, MBA) e francese (*Morte di Du Guesclin*, 1777: Versailles; *San Luigi mentre rende giustizia*, 1785: Compiègne, Ospedale maggiore), cicli di storia sacra (Compiègne, Saint-Jacques). Le composizioni piuttosto movimentate (benché i gesti siano sempre dipinti come fossero bloccati) lo pongono tra i migliori pittori di storia della seconda metà del sec. XVIII. (*pr*).

Brescia

Assai rari sono i documenti e le testimonianze concernenti un'attività pittorica a **B** prima della seconda metà del XV sec. Nel tempio romano di epoca repubblicana, gli scavi hanno messo in luce numerosi resti di affreschi della metà del I sec. a. C. Altri frammenti di affreschi, databili all'VIII sec., sono conservati nella basilica di San Salvatore, e altri della fine del XIII sec., provenienti dall'antica chiesa, oggi distrutta, della Natività di Maria, si trovano nella pinacoteca Tosio-Martinengo. La prima personalità di pittore di cui si conoscano il nome e l'attività a **B** è quella di Paolo da Brescia, autore d'un *Polittico* (1458: Torino, Gall. Sabauda). A **B**, peraltro, nacque Vincenzo Foppa, uno tra i primi rappresentanti del Rinascimento lombardo; ma l'artista poco lavorò nella città natale (affreschi del 1475 nella cappella Averaldi di Santa Maria del Carmine), e vi lasciò solo pochi e deboli seguaci: Giovanni Pietro da Cemmo e Floriano Ferramola. L'età d'oro della pittura bresciana si colloca nel XVI sec.: Savoldo, Romanino e Moretto rappresentano la posizione originale della Lombardia nei confronti del Rinasci-

mento italiano, sviluppando un linguaggio antiumanistico che sarà fondamentale per la formazione di Caravaggio. Nel XVII e XVIII sec. a **B** si trovano soltanto personaggi di secondo piano, tranne Giacomo Ceruti, detto il Pitocchetto, singolare illustratore d'una realtà semplice e popolare. La pittura del XIX sec. è rappresentata in città da A. Inganni, M. Faustini e F. Filippini.

Pinacoteca Tosio-Martinengo Sistemata nel 1906 nel palazzo del conte Francesco Leopardo Martinengo, è in gran parte costituita dalla fusione della gall. Martinengo con quella del conte Paolo Tosio (lasciata alla città nel 1846). Le raccolte comprendono opere importanti di pittori locali (Paolo da Brescia, Foppa, Romanino, Moretto, Savoldo, Ceruti), nonché dipinti di Raffaello (*Testa d'angelo*, frammento della pala di Niccolò da Tolentino), A. Solario e Lotto. (*sr*).

Brescianino

(Andrea Piccinelli, *detto* il) (Brescia 1485 ca. - Siena, dopo il 1525). Di origine lombarda ma presente a Siena dal 1506 al 1524 e a Firenze nel 1525, si pone, per le sue forme minute e fortemente ombreggiate, tra i seguaci di Girolamo del Pacchia e del Sodoma, attenti alla tradizione umbra, e del Beccafumi. Subí anche piú intensamente l'influsso di Raffaello nel suo periodo fiorentino, di fra Bartolomeo, Andrea del Sarto e Domenico Puligo. A **B** sono attribuite opere che potrebbero spettare al fratello Raffaello: nel 1524 la pala con il *Battesimo di Cristo* per il Battistero di Siena (oggi nel Museo dell'Opera del Duomo) fu pagata a **B** e al fratello, in collaborazione con il quale potrebbe aver eseguito altre opere. (*fv* + *sr*).

Bresdin, Rodolphe, *detto* Chien-Caillou

(Ingrande 1825 - Sèvres 1885). Si recò a Parigi nel 1842, ma non vi risiedette mai a lungo. Partí per Tulle, poi per Bordeaux, dove conobbe Odilon Redon, sul quale esercitò un influsso importante. Emigrò in America, vivendo di solito in completa indigenza. La sua opera consiste in incisioni e disegni eseguiti a penna e a inchiostro di china (Parigi, Louvre): si tratta di piccoli pezzi che rievocano un universo fantastico, dove i paesaggi romantici sono descritti con un linguaggio visionario e simbolista: il *Buon Samaritano*, litogra-

fia, *salon* del 1861; il *Crepaccio*, penna, 1860: Chicago, Art Inst. Trasse il suo nomignolo («cane-sasso») dal nome dell'eroe di Fenimore Cooper, Chingachgook. La sua vita avventurosa e caotica ispirò alcuni romanzieri: Champfleury (*Chien-Caillou*, 1847) e Alcide Dusolier (il *Maestro dal coniglio*, 1861). Benché venerato e aiutato da un cenacolo di scrittori, tra cui Hugo, Baudelaire, Banville, questo geniale creatore fu mal conosciuto dai contemporanei. (*ht* + *sr*).

Breslau, Louise-Catherine

(Monaco 1856 - Neuilly-sur-Seine 1927). Cominciò gli studi a Zurigo e s'iscrisse nel 1878 all'Académie Julian di Parigi. L'amicizia per Forain, Fantin-Latour e Degas ne orientò la formazione. Sin dal 1881 si avverte nella sua pittura, di fattura ampia, l'influsso di Manet (il *Tè delle cinque*, 1883: Berna, KM). Ispirandosi alle tecniche del pastello, verso il 1889 si accostò a Renoir (*Ragazzini*, 1890: Carpentras) e in seguito ai Nabis. Durante la sua vita dovette la fama soprattutto alle illustrazioni riguardanti la prima guerra mondiale. (*bz*).

Breslavia

Muzeum Narodowe Creato nel 1947, il Museo nazionale di **B** (Polonia, Bassa Slesia) venne aperto al pubblico l'11 luglio 1948. I tre antichi musei tedeschi di **B** erano andati completamente distrutti durante la guerra; il nuovo museo venne perciò collocato nell'edificio dell'antica Reggenza della Slesia (risalente al 1871), la cui ricostruzione venne terminata nel 1953. Attualmente il museo dispone di sessanta sale di esposizione. Dal 1950 recava il nome di Muzeum Śląskie we Wrocławiu (Museo della Slesia a **B**); nel novembre 1970 divenne Museo nazionale. I suoi fondi furono costituiti con opere d'arte provenienti dai vecchi musei di **B**. La galleria di pittura proviene in gran parte dai musei polacchi di Leopoli. Dal 1948 nel museo sono state organizzate tre esposizioni permanenti: Preistoria della Slesia; Arte medievale in Slesia, di cui sono esposti gli ottanta pezzi piú notevoli, sia di pittura sia di scultura; Galleria di pittura polacca, XVIII-XX sec. Nel 1949 si aprí una mostra permanente di arte decorativa. Il Museo di **B** ha tre filiali (Museo etnografico, castello Bolków e Museo del manierismo a Zórawina, in corso di organizzazione), e controlla sedici musei regio-

nali del voivodato di **B**. Tra le sue raccolte, l'Arte medievale in Slesia comprende trecento opere (dal XII sec. all'inizio del XV), provenienti quasi esclusivamente da tale regione (in particolare la *Santa Trinità di Swierzawa*, 1350 ca.; *Sant'Anna di Strzegom*, fine del XIV sec.). La Galleria di pittura polacca, proveniente in gran parte dai musei artistici di Leopoli e costantemente accresciuta da nuove acquisizioni, presenta tele della fine del XVIII sec. e fino al 1939: M. Bacciarelli (*Ritratto del vescovo Soltyk*, 1763 ca.), B. Bellotto (*Entrata di Ossoliński a Roma*, 1779), J. Matejko (*Dieta di Gasawa*, 1866; *Jan Kazimierz fa il suo voto*, 1893), P. Michałowski (*Napoleone a cavallo*, 1835-37 ca.); un complesso importante di ritratti Biedermeier di W. Leopolski, Alojzy Reichan (*Ritratto di Z. Nikorowiczowa*, 1858), Karol Schweikart (*Ritratto di Z. Ożrowska*, 1842); numerosi quadri di pittori legati all'ambiente artistico parigino: W. Slewiński, O. Boznańska (*Ritratto dell'artista con l'ombrello*, 1892), J. Pankiewicz (*Paesaggio di Sanary*, 1926), T. Makowski; il ricco complesso di tele in Polonia concernente i pittori del gruppo d'avanguardia surrealista Artes, fondato a Leopoli nel 1930 (Marek Wlodarski, Roman Sielski, Mieczysław Wysocki). La Galleria di pittura della Slesia serba un importante insieme di epitaffi dipinti in epoca rinascimentale e manierista, una raccolta di opere di Michael Willmann e della sua cerchia, esempi di pittura della Slesia del XIX sec. La Galleria di pittura europea possiede esempi delle scuole italiana (XV-XVI sec.), olandese, fiamminga (XVII-XVIII sec.) e barocca tedesca (G. Platzer). Il Gabinetto delle stampe, creato nel 1952, dispone di un ricco complesso di incisioni tedesche su legno (XV-XVI sec.) e di ritratti ad acquaforte (XVII-XVIII sec.). Le scuole europee sono rappresentate da pezzi rari. I disegni polacchi (provenienti da Leopoli) sono opera di J. Matejko, A. Grottger (cicli della *Guerra* e di *Varsavia*), J. Kossak. A **B**, nel Gabinetto delle stampe della biblioteca Ossoliński, si trova un'imponente raccolta di incisioni polacche e straniere, disegni, miniature ed ex-libris; proviene anch'essa da Leopoli. (*wj*).

Breton, André

(Tinchebray (Orne) 1896 - Parigi 1966). Promotore e teorico del surrealismo, pubblicò il *Manifesto del surrealismo* nel 1924, seguito nel 1930 dal *Secondo manifesto del surrealismo*,

oltre allo studio *Il surrealismo e la pittura* del 1928. In questi testi **B** sottolineava i debiti del movimento nei confronti dell'arte primitiva e *naïve* (Rousseau il Doganiere), del romanticismo e del simbolismo (Gustave Moreau) indicando i contatti del surrealismo con la cultura europea del primo Novecento ed enunciandone i temi fondamentali. **B** partecipò alle mostre del movimento come organizzatore o esponendo lui stesso collage e poesie-oggetto e dedicò numerosi studi ad artisti contemporanei. (*pge* + *sr*).

Breton, Jules

(Courrières (Pas-de-Calais) 1827 - Parigi 1906). Allievo di Drolling, esordí con scene di genere, per dedicarsi poi al paesaggio e ancor piú nella tradizione di Millet, alle scene della vita dei campi, che gli diedero un immenso successo: la *Benedizione delle messi* (1857: Arras; *L'adunata delle spigolatrici*, 1859: Parigi, MO). Oggi è piú apprezzato negli schizzi rapidamente tracciati che preannunciano l'impressionismo: *Dopo colazione* (1857: Parigi, Petit-Palais). (*ht*).
Il fratello **Emile** (Courrières 1831-1902) realizzò paesaggi talvolta notevoli per l'energia dell'esecuzione e la forza della luce (*Notte di Natale*, 1892: Lilla, MBA). (*sr*).

Brett, John

(Bletchingley (Sussex) 1830 - Londra 1902). Il suo quadro dal titolo il *Tagliapietre* (1858: Liverpool, WAG), di stile preraffaellita, attirò l'attenzione di John Ruskin, che praticamente diresse la minuziosa esecuzione della tela successiva, la *Val d'Aosta* (1858: Londra, Tate Gall.). Fatta questa esperienza, e malgrado i numerosi altri paesaggi, la sua opera, troppo elaborata, non ritrovò piú l'originaria sensibilità. (*wv*).

Breu (Brew, Prew), Jörg, *detto* il Vecchio

(Augsburg 1475 ca. - 1537). Fu tra i principali rappresentanti della scuola sveva all'inizio del Rinascimento; probabilmente allievo di Ulrich Apt il Vecchio, **B** eseguí il suo viaggio di formazione in Baviera e in Austria, ove si trova traccia del suo passaggio in numerosi conventi. Le sue prime opere – nelle quali spesso ha notevole ruolo il paesaggio (*Scene della vita di san Bernardo*, 1500: chiesa di Zwettl) – rivelano reminiscenze delle incisioni di Dürer e Schongauer; esse presentano ricerche d'espressione talvolta brutali, addirittura esa-

sperate, sia nella linea sia nel colore (*Polittico della Passione*, 1502 ca.: abbazia di Melk), che fanno dell'autore il successore del Maestro dei polittici di Tegernsee e di Jan Pollack. Tale parossismo di violenza si placò peraltro quando il pittore tornò nella sua città natale dopo il 1502. **B** modificò il suo stile per l'influsso dell'arte italiana che prevaleva ad Augsburg. Si suppone che si recasse in Italia nel 1508 e nel 1514, traendo da questi soggiorni schemi classici della composizione e architetture all'antica. La sua opera piú importante, gli affreschi del municipio di Augsburg (1516), di cui diresse l'esecuzione, non ci è conservata. Allo stesso periodo risalgono le illustrazioni (22 pagine) per il *Libro d'ore di Massimiliano* (ora a Besançon) e disegni che costituiscono studi per vetrate rappresentanti le cacce e le guerre dell'imperatore. Nel 1528 Breu ricevette, come molti altri artisti, un incarico dal duca di Baviera: rappresentò la *Battaglia di Zama* e la *Storia di Lucrezia* (Monaco, AP). Quest'ultimo dipinto (che ricorda l'*Ester dinanzi ad Assuero* di Burgkmair, di cui **B** subí l'influsso) ne illustra bene il nuovo stile, freddo e variopinto, che riprende dall'arte italiana le decorazioni architettoniche. Tuttavia, nelle incisioni, **B** serba una fattura del tutto germanica (*Entrata di Carlo V in Augsburg*, 1530).
La sua opera è difficilmente distinguibile da quella del figlio **Jörg**, *detto* **il Giovane** (Augsburg 1510 ca. - 1547). I pochi dati che possediamo su quest'ultimo riguardano numerosi viaggi in Italia (1536-40, 1542, 1543), quadri dipinti per Guglielmo di Baviera (la *Conquista di Rodi da parte della regina Artemisia*, 1535: Monaco, AP) e per Ottheinrich von der Pfalz a Neuburg (1536). Nel 1538 avrebbe restaurato le decorazioni di P. Kaltenhof (1457) nella sala delle riunioni della corporazione dei tessitori di Augsburg (Monaco, NM). Le sue incisioni (*Banchetto veneziano*, 1539; *Assedio di Algeri*, 1541) costituiscono la parte piú nota della sua produzione artistica. (*acs* + *ar*).

Breuil, Henri

(Mortain (Manche) 1877 - L'Isle-Adam (Vald'Oise) 1961). Ecclesiastico, fu tra i promotori della scienza preistorica in Francia. Sin dall'uscita dal seminario di Saint-Sulpice entrò in relazione con altri studiosi del settore: Capitan, Piette, Cartailhac, Peyrony, partecipando alle loro ricerche. Con Capitan e Peyrony scoprí la grotta delle Combarelles, di cui

rilevò centinaia d'incisioni. Nel 1902 studiò con Cartailhac le grotte di Marsoulas, Font-de-Gaume e Altamira, eseguendone numerosi acquerelli. Nominato professore di preistoria ed etnografia all'università di Friburgo (1905), nel 1910 ebbe la cattedra di etnografia preistorica presso l'istituto di paleontologia umana di Parigi. Studiò le caverne decorate della regione cantabrica e scoprí e studiò le pitture del Levante spagnolo. Nel frattempo le sue ricerche tipologiche lo portarono a dimostrare l'esistenza di una nuova epoca, l'Aurignaciano, posto tra il Mousteriano e il Solutreano. **B**, il quale fu sempre convinto che all'origine dell'arte parietale vi è una concezione religiosa, pubblicò nel 1911 *Les Subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification*, base della classificazione tipologica. Nominato nel 1928 professore al Collège de France, compí rilevamenti e studi in Africa (Etiopia e Sud-Africa).
Nel 1952 pubblicò *400 Siècles d'art pariétal*, sintesi dei suoi lavori sulle pitture e incisioni preistoriche. Ricorre all'evoluzione stilistica per confrontare e datare le figure, e distingue due cicli artistici: l'Aurignaco-Perigordiano e il Solutreano-Magdaleniano, la cui evoluzione gli appare consimile. Essa ha inizio con tracciati lineari semplici, prosegue a contorni neri e sbavati che tendono ad esprimere il modellato, e si conclude con l'uso della bicromia e poi della policromia. Questi criteri classificativi consentirono all'abate **B** di fissare una cronologia che sfocia in una datazione relativa della maggior parte dei siti preistorici. (*yt*).

Breveglieri, Cesare

(Milano 1902-48). Dedicatosi alla pittura solo all'età di ventisette anni, vince nel '30 il pensionato Sarfatti grazie al quale può recarsi a Parigi dove ammira l'opera di Rousseau e di Utrillo. È a questi che s'ispirano i suoi quadri, costruiti con rigorose griglie disegnative e piatte stesure di colore, in cui prevale un evidente gusto narrativo (*La gabbia delle aquile*, 1936: Parma, GAM). Alla V Triennale di Milano affresca *L'Olimpiade* (distrutta). Nel '50 la galleria Il Milione gli dedica una retrospettiva. (*ddd*).

Breydel, Karel, *detto* Cavalier Karel

(Anversa 1677-1733). Condusse una movimentata esistenza in Germania, alla corte dell'Assia-Kassel, in Italia, nei

Paesi Bassi. Tornato in Fiandra, lavorò a Gand, Bruxelles e Anversa. Collaborò con Jan Griffier; in seguito imitò Jan Bruegel, poi Van der Meulen; dipinse soprattutto battaglie. Tra i suoi *Scontri di cavalleria* o *Combattimenti*, si possono citare quelli conservati a Bruxelles (MRBA). (*hl*).

Brice, Germain

(1653-1727). Letterato francese, autore di una *Description de la ville de Paris*, originale e piena di notizie preziose sulla seconda parte del XVII sec. e la prima metà del XVIII. La sua opera è concepita nella forma, nuova per l'epoca, di una serie di passeggiate quartiere per quartiere; ebbe otto edizioni mentre egli era in vita, dal 1684 al 1725. Alla sua morte stava preparando la nona edizione, che comparve nel 1752, con aggiornamenti di altri autori. Dato il distribuirsi delle edizioni su oltre sessant'anni, uno dei grandi meriti dell'opera è di farci seguire l'evoluzione di Parigi, cui si aggiunge quello di porre l'accento sulle opere d'arte (monumenti nelle chiese, quadri nelle collezioni private) piuttosto che sull'archeologia della città. (*jpb*).

Brigo, Pittore di

(attivo nel 500-470 a. C.). È stato cosí denominato perché decorò cinque coppe a figure rosse firmate dal vasaio **B**. Gli si attribuiscono circa duecento opere, quasi tutte vasi per bere; le migliori appartengono agli anni 500-490. Tali opere raffigurano spesso banchetti e danze, oppure rappresentazioni leggendarie (*Combattimenti dell'ultima notte di Troia*, coppa: Parigi, Louvre); malgrado la limitata superficie di cui disponeva, il pittore seppe scompartire, in scene spesso animate, profili in movimento molto vivaci. I suoi medaglioni interni di coppe, nei quali si limita a uno o due personaggi (coppe: Parigi, Louvre; Monaco, SA, con una *Menade danzante*, uno dei primi vasi a fondo bianco), rivelano la stessa sicurezza compositiva, la stessa morbidezza del tratto, lo stesso senso di contrapposizione tra le stoffe e le parti nude. Le sue opere piú recenti, nelle quali i personaggi divini sono piú numerosi, sono generalmente di qualità un poco inferiore. (*cr*).

Bril, Paul

(Anversa 1554 - Roma 1626) fu pittore di affreschi e di quadri di cavalletto. Svolse un ruolo considerevole nell'evolu-

zione del paesaggio europeo. Sarebbe venuto a Roma nel 1575 ca., secondo Van Mander, venendo ammesso nell'Accademia di San Luca nel 1582. Col fratello Matthijs lavorò alla decorazione di varie sale in Vaticano. Ornò in seguito, con uno stile caratteristico della sua origine fiamminga, le lunette della volta della sacrestia della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Entrato in contatto con la scuola di Girolamo Muziano, nel 1599-1600 ca. mirò a una maggiore semplicità e grandiosità negli affreschi di Santa Cecilia e in quelli dei palazzi romani (palazzo Rospigliosi). Poi, seguendo altri influssi, e in particolare quello del minuzioso realismo di Elsheimer, modificò nuovamente il proprio stile, dedicandosi quasi esclusivamente alla pittura di cavalletto e interessandosi ai paesaggi romani: le sue *Vedute di Roma*, dipinte su tavola (1600: oggi ad Augsburg, Brunswick (Herzog-Anton-Ulrich-Museum), Dresda (GG), Spira) lo segnalano come il creatore del paesaggio romano, il cui successo doveva proseguire per lungo tempo. Il suo stile divenne piú ampio con l'affresco del *Martirio di san Clemente* (1602 ?: Vaticano, Sala Clementina) e soprattutto con le *Vedute di porti*, come quella all'Ambrosiana di Milano (1611 ?), cui si accosta quella del MRBA di Bruxelles. Tuttavia, quadri come il *Paesaggio di montagna* (1608: Dresda, GG), i *Pescatori* (1624: Parigi, Louvre), il *Paesaggio con cascata* (1626: Hannover, Landesgalerie) dimostrano che **B** non dimenticò mai la tradizione fiamminga: l'abbondanza di fogliame o la presenza dell'acqua in primo piano tradiscono il ricordo del Nord. Quanto si deve apprezzare a Roma, nei suoi numerosi quadri o disegni, è la concezione di un paesaggio pittoresco con gusto dell'equilibrio che ne fa il precursore di paesaggisti classici come Poussin o Claude Lorrain; d'altronde quest'ultimo si ispirò a un allievo di **B**, Agostino Tassi. La fortuna di questo stile nuovo, che si contrapponeva a quello di Gillis van Coninxloo e dei pittori settentrionali seguaci del barocco, doveva segnalarsi immediatamente, per il gran numero di imitatori di **B**, tra cui Martin Ryckaert, Willem van Nieulandt, Balthasar Lauwers e, in minor misura, Jacques Fouquières.

Matthijs (Anversa 1551 - Roma 1583). È considerato, col fratello Paul, l'iniziatore del paesaggio classico di Poussin e di Lorrain. È a Roma poco prima del 1575, divenendovi nel 1581 membro dell'Accademia di San Luca. Nel 1582-83

venne incaricato di eseguire gli affreschi della Torre dei Venti in Vaticano. Le sue qualità di paesaggista si colgono meglio, però, nelle volte della galleria delle carte geografiche sempre in Vaticano (*Paesaggio col sacrificio di Isacco*); eseguí tali composizioni con Girolamo Muziano, il cui stile, piú ampio, irrobustí quanto vi era di troppo minuzioso nel maestro fiammingo. Gli archivi romani menzionano numerosi quadri di cavalletto di sua mano, ma nessuno di quelli a lui oggi attribuiti è autenticato dai documenti. Solo una critica stilistica può consentire un'attribuzione dei suoi affreschi e disegni (Parigi, Louvre; bibl. di Bruxelles), nonché delle incisioni di H. Hondius da essi tratte. (*jl*).

Brinckmann, Philipp Hieronymus

(Spira 1709 - Mannheim 1761). Fu pittore di corte e direttore della galleria dell'elettore palatino a Mannheim. Un certo numero di sue opere, assai apprezzate ai suoi tempi, sono conservate nel Reiss-Museum della città. Si tratta soprattutto di piccoli paesaggi animati da scene mitologiche. (*pv*).

British Institution

Fondazione britannica creata nel 1805 dai mecenati e amatori d'arte piú noti dell'epoca, «per incoraggiare e premiare il talento degli artisti del Regno Unito, ed esporne e venderne le opere». I direttori presero in affitto l'antica Shakespeare Gallery di Boydell; la mostra inaugurale ebbe luogo nel 1806; le successive ebbero grande successo. A differenza dalla Royal Academy di Londra, vennero compiuti sforzi notevoli per vendere le opere esposte; oltre quattrocento dipinti furono venduti nei primi quattro anni; in un periodo nel quale la pittura inglese non veniva apprezzata, la **B I** rese cosí agli artisti un inestimabile servizio. Terminata la prima mostra, venne organizzata una raccolta di alcuni maestri antichi, ben scelti, per consentire agli studenti di copiarli, pratica che si trasformò in una mostra annuale di opere antiche (la prima ebbe luogo nel 1815 e conteneva opere olandesi e fiamminghe). I direttori comperavano, inoltre, quadri come la *Visione di san Girolamo* del Parmigianino o la *Carretta del mercato* di Gainsborough, che vennero offerte alla National Gallery di Londra. Dal 1860 al 1870 la **B I** andò in declino; la casa fu venduta nel 1868, poi demolita,

e le mostre di maestri antichi vennero riprese dalla Royal Academy. (*jh*).

Brizio, Francesco

(Bologna 1574-1623). Discepolo di B. Passerotti e poi dei Carracci, fu all'inizio prevalentemente incisore. Entrato nell'équipe di L. Carracci si dedicò all'esecuzione di fregi figurati ad affresco, da solo o in collaborazione con L. Massari e L. Spada (Oratorio della Trinità a Pieve di Cento; palazzi Rossi e Dall'Armi a Bologna). Eseguí inoltre tre riquadri nel chiostro di San Michele in Bosco (1604-1605). Operoso per lo piú a Bologna (ma anche nel Modenese), fu celebre per gli affreschi con trattazioni paesistiche e per tele di grandi dimensioni inquadrate prospetticamente, come l'*Incoronazione della Madonna del Borgo* in San Petronio (1617) o la *Tavola di Cebete* già Angelelli, nelle quali propone un'interpretazione di Ludovico dimessa e fortemente intrisa di accenti tardomanieristici. (*ff*).

Brjullov (Brullov), Karl Pavlovič

(San Pietroburgo 1799 - Marciano (Roma) 1852). Discendente da una famiglia di ugonotti francesi, dovette al suo precoce talento il primo viaggio in Italia. Acquisí a Roma, nel 1821, un virtuosismo del tutto eclettico; tornato in Russia, divenne il portavoce del «romanticismo accademico». Il suo chiassoso quadro *L'ultimo giorno di Pompei* (1833: Leningrado, Museo russo) gli valse il successo europeo; ma oggi si preferiscono il suo *Autoritratto* rubensiano (1848: Mosca, Gall. Tret´jakov), i ritratti di donne (l'*Amazzone*, 1832: ivi; la *Contessa Samojlova e sua figlia*, 1840: ivi; la *Principessa Saltykova*, 1837-38 ca.: Leningrado, Museo russo), e i luminosi acquerelli.
Il fratello **Aleksandr Pavlovič** (San Pietroburgo 1798-1877), architetto neoclassico, è pure autore di alcuni ritratti dipinti (Mosca, Gall. Tret´jakov). (*bl*).

Brno

Conta numerose chiese medievali e barocche che ospitano dipinti di Palko, Maulbertsch, Kremser-Schmidt. Un grande affresco di D. Gran (1739) orna il palazzo degli Stati di Moravia, ove ha sede il museo municipale; mentre il museo regionale si trova in palazzo Dietrichstein. Gallerie di pit-

tura si trovano nel convento degli agostiniani e, entro il distretto di **B**, nel castello del duca Alberto a Zidlochovice e in quello dei principi Kaunitz a Slavkov (in tedesco Austerlitz). (*bl*).

Broc, Jean

(Montignac (Dordogna) 1771 - Polonia, 1850). Allievo di David, è soprattutto autore dell'immensa *Scuola di Apelle* (1800: Parigi, Louvre), che illustra gli interessi del gruppo dei *Primitifs* guidato da M. Quaï per una pittura arcaicizzante, chiara e depurata, che si distacca dagli insegnamenti davidiani. Le opere di **B** sono oggi assai rare (*Morte di Giacinto*, 1801: Poitiers). (*sr*).

Brocky, Károly

(Timişoara 1807 - Londra 1855). Allievo di Daffinger e di Ender nel 1823 all'accademia di Vienna, lavorò poi in Italia (1835); nel 1837 si recò a Parigi. Invitato in Inghilterra nel 1838, vi diventò rapidamente celebre come ritrattista. Influenzato all'inizio dai pittori veneziani del XVI sec., assimilò in seguito le tradizioni della scuola inglese. Si legò a Turner e collaborò al suo *Liber studiorum*. Le sue scene di genere, eseguite con un cromatismo ricco e brillante e una sensuale tenerezza (*Amore e Psiche*: ora a Budapest; *Venere e Amore*) e i suoi ritratti (*D. Colnaghi*, *Viscount Melbourne*) sono tra le manifestazioni piú rappresentative dell'inizio dell'epoca vittoriana. Le sue opere sono tuttora ricercate in Gran Bretagna; suoi quadri sono conservati a Londra (BM, VAM), in numerose coll. priv. inglesi e a Budapest (GN e MN). (*dp*).

Brodowski, Antoni

(Varsavia 1784-1832). Allievo a Parigi nello studio di David e in quello di Gérard, è il piú eminente rappresentante del neoclassicismo polacco. Nel 1820 venne nominato docente presso la scuola di belle arti dell'università di Varsavia. Eseguí quattro grandi composizioni mitologiche e bibliche, tra cui *La collera di Saul* (1819), *Edipo e Antigone* (1828: conservato a Varsavia), nonché una cinquantina di ritratti di uomini illustri polacchi. Un certo numero di sue opere si trova in musei di Varsavia e di Poznań. (*wj*).

Brodskij, Isaac Izrailevič

(Sofievka (governatorato di Berdjansk) 1884 - Leningrado 1939). Studiò nello studio di Repin, e la sua opera fu caratterizzata dall'impegno realistico. Si ispirò alle scene storiche della rivoluzione d'ottobre: *Discorso di Lenin alla fabbrica di Putilovo* (Mosca, Gall. Tret´jakov), *Lenin all'istituto Smol´ny* (1930, ivi). Fu direttore dell'accademia di belle arti di Leningrado. (*bdm*).

Brodszky, Sándor

(Tóalmás 1819 - Budapest 1901). Dal 1841 studiò a Vienna e a Monaco; nel 1856 si stabilí a Budapest. Impegnandosi negli effetti di luce (*Tempesta sul Balaton*: Budapest, GN; la *Roccia della Fata a Zugliget*: ivi), fu tra i migliori paesaggisti ungheresi del periodo romantico. (*dp*).

Broeck, Crispin van den

(Malines 1524 - Anversa 1591). Fu disegnatore e incisore, noto soprattutto per le illustrazioni di libri pubblicati presso Plantin a partire dal 1556. I suoi dipinti migliori, tra i quali due versioni del *Giudizio universale* (una ad Anversa e una a Bruxelles, MRBA), sono datati rispettivamente 1560 e 1571. (*jl*).

Broeck, Hendrik van den (Arrigo Fiammingo, Nicolas Hendrik, Henricus van Mechelen)

(Malines 1519 ca. - Roma 1597). Fu ad Anversa allievo di Frans Floris. Lo si ritrova nel 1550 a Firenze presso i Medici. Da allora percorse l'Italia, lavorando ad Orvieto nel 1561, a Napoli nel 1567 e a Perugia tra il 1562 e il 1581: in seguito sviluppò l'intera sua attività a Roma, sotto il pontificato di Gregorio XIII (1572-85). Eletto consigliere dell'Accademia di San Luca, serbò il titolo fino alla morte. Partecipò a piú riprese alla decorazione del Vaticano: nella Cappella Sistina ridipinse un affresco danneggiato del Ghirlandaio, rappresentante la *Resurrezione*, e lo firmò con le sue iniziali. Sotto la direzione di Domenico Fontana eseguí l'affresco intitolato il *Secondo Concilio Lateranense* nella sala Sistina della biblioteca vaticana. Influenzato soprattutto da Alfani, Michelangelo, Pomarancio e Vasari, di cui fu collezionista, restò peraltro, durante quasi tutta la sua carriera

italiana, fedele alla maniera accurata e pittoresca dei fiamminghi. Solo alla fine della sua vita il suo stile divenne piú ampio e vigoroso, al modo degli italiani. (*wl*).

Broederlam, Melchior

(citato a Ypres dal 1381 al 1401). Nei conti di Filippo l'Ardito, primo duca di Borgogna, egli viene successivamente menzionato come valletto di camera a partire dal 1387 e come «pittore di Monsignore» a partire dal 1391. Lavorò nel castello di Hesdin realizzando, su incarico del suo signore, numerose opere. Tra il 1394 e il 1399, dipinse a Ypres l'esterno delle ante di un polittico scolpito da Jacques de Baerze e destinato alla certosa di Champmol, unica opera giunta sino a noi e conservata a Digione. Su ciascun pannello sono rappresentate due scene: rispettivamente l'*Annunciazione* e la *Visitazione*, la *Presentazione al Tempio* e la *Fuga in Egitto*. Il loro stile le colloca tra le creazioni piú brillanti dello stile internazionale: fluidità delle forme umane e dei drappeggi e generale eleganza, equilibrata da alcuni elementi realistici. Due scene sono poste tra architetture gotiche inscritte in una prospettiva arbitraria e vicine a quelle dell'arte senese. (*ach*).

Broglio, Edita Walterowna (von) zur Mühlen

(Smiltene 1880 - Roma 1977). Dopo gli studi artistici compiuti a Parigi e in Germania, arriva in Italia nel 1910. Espone, in occasione delle mostre della Secessione romana del 1913 e '14, alcuni quadri del suo primo periodo artistico, fortemente influenzati dal colore e dalla maniera *fauve*-espressionista. Dopo una pausa riflessiva durante gli anni della prima guerra mondiale, la sua pittura si volge a toni piú pacati in sintonia con le ricerche condotte da Mario Broglio e dagli artisti intorno a Valori Plastici.
Abbandonate dunque le esperienze *fauve*, la **B** predilige la semplificazione formale e la purezza cromatica, come in *Merenduola* (1923: Millano, coll. priv.). Dopo la seconda guerra mondiale (e la morte del marito) continua a dedicarsi alla pittura con lo pseudonimo di Rocco Canea; nel 1959 è presente alla Quadriennale romana e nel 1967 espone a Firenze un gruppo di opere alla mostra *Arte italiana 1915-1935*, curata da Ragghianti. (*bdr*).

Broglio, Mario

(Piacenza 1891 - San Michele Moriano 1948). Fonda nel 1918, insieme con la moglie Edita, la rivista «Valori Plastici», pubblicata fino al 1922. Partecipano alla rivista De Chirico, Carrà, Morandi e altri artisti che si identificano, come **B**, nel recupero della tradizione figurativa italiana del Tre e Quattrocento, e nel realismo. Della sua attività di pittore, caratterizzata dalla ricerca del vero estraniato in una sorta di realismo magico, *La sorgente* (1935: Roma, GNAM) è uno degli esempi piú significativi. (*bdr*).

Bronckhorst, Jan Gerritsz van

(Utrecht 1603 - Amsterdam 1661 ca.). Debuttò come pittore su vetro presso J. van der Burgh tra il 1614 e il 1620. Nel 1621 fu ad Arras, poi a Parigi. È citato ad Amsterdam nel 1626, sempre come pittore su vetro; apprese allora la tecnica della pittura a olio presso Poelenburgh. Dal 1639 al 1641 fu iscritto alla ghilda di San Luca di Utrecht; poi, dal 1650, si stabilí ad Amsterdam. Dipinse ritratti (*Giovane donna*: Utrecht, CM) e quadri di storia di un caravaggismo chiaro e decorativo assai vicino a quello di Honhorst e di Bylert: *Giove e Mercurio, Giunone e Io* (ivi). Fu maestro di Cesar van Everdingen. (*jv*).

Bronzino

(Angelo di Cosimo, *detto il*) (Monticelli 1503 - Firenze 1572). Con **B** la linea piú ufficiale del manierismo toscano si rivela al massimo della preziosità stilistica e della capacità, pressoché illimitata, d'invenzione formale. In un primo tempo a bottega presso Raffaellino del Garbo, poi allievo di Pontormo, è accanto a quest'ultimo nella certosa di Galluzzo (1523-25), poi nella cappella Capponi di Santa Felicita (1526-28), dove contrappone al tormentato irrealismo del maestro un modellato saldo e un'osservazione ferma ed impassibile (due tondi degli *Evangelisti* nella volta). Nel 1530, dopo l'assedio di Firenze, **B** andò a Pesaro al servizio dei duchi d'Urbino (*Ritratto di Guidobaldo della Rovere*: Firenze, Pitti), ove decorò la villa Imperiale (affreschi incertamente identificati). Tornato a Firenze nel 1532, collaborò di nuovo con Pontormo (ville di Careggi e di Castello) e partecipò nel 1539 alle cerimonie per l'entrata in Firenze di Eleonora

di Toledo, sposa di Cosimo I. Incaricato della decorazione della cappella di Eleonora in Palazzo Vecchio, compiuta nel 1543 (affreschi del *Diluvio* e del *Serpente di bronzo* e decorazione della volta), divenne il ritrattista ufficiale di corte e riuscí presto a imporre, in questo determinato genere di pittura, uno stile che attinge una perfezione quasi artificiale, destinato a dominare di lí a poco l'arte di corte in Europa. I ritratti di *Cosimo I*, *Eleonora di Toledo col figlio*, *Bartolomeo* e *Lucrezia Panciatichi* (Firenze, Uffizi) isolano su un fondo neutro dalle sapienti prospettive architettoniche carni fredde e levigate, come intagliate in una materia preziosa. Intorno al 1545 **B** completò la *Deposizione* della cappella di Eleonora, d'una perfezione un po' gelida (oggi a Besançon, sostituita nella cappella da una replica), e realizzò, su richiesta di Francesco I, una complicata allegoria (*Venere e Cupido*: Londra, NG), espressione sofisticata e sapiente delle sue piú ambiziose aspirazioni formali. Invitato a Roma (1546-48), dette anche qui prova delle sue eccezionali doti di ritrattista. Come Pontormo, interroga da vicino l'arte di Michelangelo, ma anche per l'influenza del Bandinelli volge quelle tormentate immagini in una calcolata accademia (*Cristo al Limbo*, 1552: Firenze, Santa Croce; serie di arazzi per la *Storia di Giuseppe*, 1546-53: Firenze, Palazzo Vecchio). Membro dell'Accademia del disegno, creata nel 1562, organizzò due anni dopo, con Cellini, Vasari e Ammannati, le cerimonie per le esequie di Michelangelo in San Lorenzo, e successe a Pontormo nella decorazione del coro della stessa chiesa (affreschi distrutti). Le forme nitidamente sagomate e il virtuosismo ripetitivo delle ultime opere (*Martirio di san Lorenzo*, 1559: Firenze, chiesa di San Lorenzo) verranno riprese incessantemente dagli artisti fiorentini della fine del secolo, in particolare dal suo allievo A. Allori, (*fv*).

Brooking, Charles

(Deptford? - Londra 1759). Allevato, con ogni verosimiglianza, nei cantieri navali di Deptford, divenne pittore di marine, dipingendo nello stile di Van de Velde. Alcune sue opere sono conservate a Londra (la *Bonaccia*: NG; *Paesaggio marino con navi*: Foundling Hospital), nonché in musei di Glasgow e Weimar. Alcune marine sono state riprodotte da Ravenet e da Canot, incisori francesi immigrati in Inghilterra. (*mk*).

Brosamer, Hans

(Fulda 1500 ca. - Erfurt? 1554 ca.). Se si eccettuano i ritratti di *Wolfgang Eisen* (1523: Karlsruhe, KH) e di *Johannes von Otthera* (1536: Zurigo, coll. priv.), è difficile farsi un'idea della sua pittura; la critica attuale tende a togliergli opere un tempo a lui attribuite per assegnarle invece al monogrammista HB del 1520 o al monogrammista HB dalla testa di grifone. Meglio se ne conoscono le incisioni, su legno o su rame, di stile spesso piuttosto libero, tra le quali si hanno illustrazioni per la *Bibbia* di Martin Lutero (1550) e per una *Bibbia* pubblicata nel 1561. (*acs*).

Brossard de Beaulieu, François-Louis

(Fontenay-le-Comte (Vandea) 1727 - Parigi 1810). Stabilitosi a Parigi nel 1781 ca., poi ad Avignone, è stato di recente rivalorizzato dalla critica. I suoi ritratti rivelano un'indagine psicologica vicina a Greuze (*Ritratto di donna*: Rochefort); fu influenzato inoltre dai ritratti di Rigaud (*Leclerc de Juigné*, 1781: Versailles) nel dipingere le figure con un tratto vigoroso (*Père Elisée*, 1783: Tours, MBA).
La figlia **Geneviève** (1760? - ?) fu anch'ella molto influenzata da Greuze, che ne fu il maestro. (*cc*).

Brosses, Charles de

(Digione 1709 - Parigi 1777). Presidente di tribunale (1741), poi primo presidente del parlamento della Borgogna, nel maggio 1739 intraprese il suo viaggio in Italia, donde ritornò nell'aprile del 1740 dopo un soggiorno di parecchi mesi a Roma.
Il successo che ebbero nell'alta società di Digione le lettere che scriveva dalle successive tappe del suo viaggio lo indusse, per sollecitazione di alcuni amici, ad integrarle con note e ricordi: questo paziente lavoro di elaborazione letteraria lo occupò dal 1745 al 1755. Ma le *Lettres italiques* saranno edite, in versione davvero conforme ai manoscritti (benché non vi compaiano i cataloghi di coll. priv., indirizzati all'appassionato Quarré de Quentin), soltanto nel 1836.
Ostile a tutto ciò che gli appaia gotico, **B** vede nella madonna di Cimabue (*Maestà* degli Uffizi) solo «un semplice tratto fatto male ed imbrattato a piatto di diversi colori», giudica le pitture di Giotto «pessime» e «bruttissimo» il «Chiostro

verde» di Paolo Uccello (Firenze, Santa Maria Novella); quanto al Campo Santo di Pisa, «Giotto, Orcagna, Benozzo Gozzoli vi hanno rappresentato le storie della Bibbia in modo assai bizzarro, assai ridicolo, perfettamente brutto e quanto mai curioso». E se ama Raffaello, è solo nella misura in cui egli ha il doppio genio di «mutare la maniera gotica e rigida che riprendeva dal Perugino» e di «riformare in base alla bella natura il gusto eccessivo e feroce» di Michelangelo. Fuggendo la cupa tristezza di Dante – sia pure geniale – torna alle meraviglie dei Carracci, del Domenichino, di Guido: «Inutile che io mi ripeta, la scuola di Bologna è sempre la mia favorita». Amò particolarmente il dipinto di Correggio, della coll. del principe Colonna a Roma, raffigurante alcune bagnanti: «Per me sarebbe (quel quadro del Correggio) il piacere della mia vita!» (*pb*).

Brouwer, Adriaen

(Audenarde 1605 o 1606 - Anversa 1638). Sembra fosse ad Anversa nel 1622 e ad Amsterdam nel 1625. Entrò nel 1628 nella bottega di Frans Hals a Haarlem; tornò ad Anversa nel 1631, stabilendovisi definitivamente. Le sue opere non sono di facile identificazione, poiché nessuna è firmata, e solo alcune ne recano il monogramma. La critica è peraltro concorde nell'assegnargli circa ottanta dipinti e alcuni disegni. Si distinguono le opere del periodo olandese da quelle del periodo fiammingo: le prime rivelano ancora un lontano influsso di Pieter Bruegel il Vecchio. Un *Interno di locanda* (Rotterdam, BVB), una *Taverna di contadini* (L'Aja, Mauritshuis), i *Fumatori* (Kassel, SKS) presentano personaggi animati da una vivacità tutta fiamminga. Tornato ad Anversa **B** moltiplica le teste espressive, come la *Testa di contadino* (Oosterbeek, coll. priv.), l'*Uomo dal cappello a punta* (Rotterdarn, BVB), o il suo autoritratto (L'Aja, Mauritshuis). Dall'Olanda deriva un'atmosfera impregnata di un chiaroscuro che conferisce ai suoi dipinti una nuova profondità: cosí per la *Fumeria* (Parigi, Louvre), i *Giocatori di dadi che si picchiano* (Dresda, GG), l'*Operazione al piede* (conservata ad Aquisgrana). Comincia allora ad esprimersi attraverso il paesaggio, associando la natura alle attività umane: *Paesaggio al chiaro di luna* (Berlino-Dahlem), *Bevitori all'aperto* (Lugano, coll. Thyssen), *Paesaggio al crepuscolo* (Parigi, Louvre). Altamente stimato ai suoi tempi (Rubens possedeva dicias-

sette suoi quadri, e Rembrandt otto), ebbe numerosi imitatori. David Teniers ne riprende la concezione, già assai moderna, del paesaggio, mentre olandesi come I. van Ostade, H. M. Sorgh, P. Bloot, o fiamminghi come J. van Craesbeck, D. Ryckaert III, D. Teniers il Giovane, s'ispirano ai suoi quadri di genere. (*jl*).

Brown, Ford Madox

(Calais 1821 - Londra 1893). Educato sul continente, operò a Bruges, a Gand e ad Anversa presso Wappers; nel 1840 era a Parigi, ove conobbe l'opera di Delacroix e di Delaroche. In seguito si recò in Inghilterra, dove fu sconfitto nel concorso per la Westminster Hall. Nel 1845 partí per Roma; qui subí l'influsso dei Nazareni, manifesto nella tela *Chaucer alla corte di Edoardo III* (1851: Sydney, Municipal Gall.). Tornò in Inghilterra nel 1846; la sua opera attirò l'attenzione di Rossetti, che nel 1848 ne divenne allievo e socio. Malgrado tali relazioni, non fece parte della Pre-Raphaelite Brotherhood quando venne fondata; ma la sua opera presenta numerose affinità con gli obiettivi del sodalizio. L'intransigente gusto realista lo indusse alla pittura all'aperto (*Pomeriggio d'autunno in Inghilterra*, 1854: Birmingham, City Museum), persino in soggetti fortemente moraleggianti – come il *Lavoro* (1852-65: Manchester, AG), allegoria della durezza del lavoro fisico – o ispirati a fatti contemporanei (*The Last of England*, 1852-53: Birmingham, City Museum). Qualche anno dopo partecipò al movimento Arts and Crafts divenendo uno dei fondatori di Morris and Co. (1861). Come Rossetti, si rifugiò in un romanticismo sensuale che gli ispirò gli affreschi del municipio di Manchester, illustranti la storia della città (1875-92). Pur esercitando influsso determinante sui principali movimenti della metà del XIX sec., non si assimilò mai interamente a nessuno di essi. È ben rappresentato a Birmingham (City Museum) e a Manchester (AG). (*wv*).

Brožik, Václav

(Třemošna (Plzeň) 1851 - Parigi 1901). Nel 1868 si iscrisse all'accademia di belle arti di Praga. Attratto dalle tele del pittore polacco Matejko, nel 1870 decide di dedicarsi alla pittura di storia. Da Praga si reca a Dresda, poi a Monaco, presso Piloty (1873). Nel 1876 diviene, a Parigi, allievo di

Bonnat. Vi dipinge una grande tela intitolata *Un'ambasciata del re di Boemia Ladislao presso la corte di Francia* (1878: conservata a Praga), opera un po' teatrale, che tuttavia attesta il suo dono per le grandi composizioni con molti personaggi. Tra le altre opere di quest'abile scenografo citiamo *Giovanni Hus davanti al concilio di Costanza* (1883: Praga, sala delle sedute nell'antico municipio) e l'*Elezione di re Giorgio di Poděbrady* (1898: ivi). Negli anni '80 del secolo **B** adotta i temi della vita rurale, allora in voga. Dipinge scene contadine ispirate a soggiorni in Normandia e in Bretagna (*La merenda dei mietitori*: gall. della città di Praga; il *Ritorno dai campi*: ivi). Soggiornando alternativamente a Praga e a Parigi, **B** ottenne numerosi premi ai *salons* parigini, e in Cecoslovacchia è tra i principali rappresentanti della generazione detta «del teatro nazionale». (*ivj*).

Bru, Ayne

(attivo a Barcellona all'inizio del XVI sec.). Documenti noti solo dal 1941 attestano che **B**, «pintor alamanus», chiamato talvolta «Luricus de Brun» (forse Brno in Cecoslovacchia) è autore del polittico dell'abbazia di San Cugat presso Barcellona, attribuito sino ad allora a un ipotetico Maestro Alfonso: anteriore al 1502, l'incarico venne assolto nel 1506, e gli anni successivi vedono lunghe dispute tra l'artista e i monaci per il suo pagamento. **B** fu senza dubbio artista nomade, e non sembra si stabilisse in Catalogna. Ma il *Martirio di san Cugat*, col contrasto fra l'atroce sgozzatura del santo e la serenità altera dei funzionari che vi presiedono, sontuosamente vestiti, rivela un maestro possente. **B** sembra associare il realismo settentrionale – manifesto nello sfondo di paesaggio, immagine molto fedele del monastero alla fine del XV sec. – con un impegno stilistico e un senso del colore che lo apparentano al pittori dell'Italia settentrionale. (*pg*).

Bruandet, Lazare

(Parigi 1755-1803). Paesaggista e autore di *pastiches* di olandesi (J. van Ruisdael, Ostade, Potter), resi con tonalità chiare, come mostrano i tre *Paesaggi* caratteristici al Museo Jeanne-d'Aboville di La Fère). La sua collaborazione con Georges Michel fu essenziale per la formazione del paesaggio naturalista nel sec. XIX. Con L.-G. Moreau fu tra i primi ad

ispirarsi direttamente alle foreste dell'Ile-de-France, in particolare quella di Fontainebleau. (*cc*).

Bruce, Patrick Henry

(Long Island Va. 1881 - New York 1937). Allievo di Robert Henri nel 1902-1903, si stabilí nel 1907 a Parigi entrando nell'accademia appena aperta da Matisse al n. 56 di rue de Sèvres, frequentata da molti pittori americani. Vivamente interessato dalle teorie di Robert Delaunay, presso il quale lavorò dal 1912 al 1914, si accostò inizialmente al sincronismo di un Russel, per formarsi in seguito uno stile originale, dal cromatismo marcato e dalle forme geometriche potentemente sintetizzate e intrecciate le une alle altre come forme lignee di un puzzle. La sua arte viene oggi considerata una delle forme piú interessanti di astrattismo nate negli anni '20 negli Stati Uniti, preannuncianti alcuni aspetti del Hard Edge attuale. Ai suoi tempi una tale arte non poteva essere che incompresa, benché **B** avesse occasione di esporre al Salon des indépendants nel 1914 e, grazie a Katherine Dreier, nelle mostre della Societé anonyme a partire dal 1920. Scoraggiato, **B**, nel 1932, bruciava la quasi totalità della sua produzione, tranne una quindicina di opere che donò allo scrittore Henri-Pierre Roché, suo amico. Cinque anni dopo si suicidava. (*jcl*).

Brücke, Die

(Il ponte). Gruppo formato nel 1905 da quattro allievi della scuola tecnica superiore di Dresda: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl, la cui partecipazione fu però marginale (gli si debbono alcune incisioni) e che nel 1909 tornò all'architettura. Schmidt-Rottluff fu l'inventore del nome, che esprime la volontà di raccogliere tutte le tendenze non accademiche esistenti in Germania. Nuove adesioni si ebbero nel 1906: quella di Emil Nolde, che si ritirò l'anno successivo, di Max Pechstein, dello svizzero Cuno Amiet e del finlandese Axel Gallen-Kattela; infine, nel 1910, Otto Müller. I tre fondatori originari, seguiti da Pechstein, sono le personalità piú rappresentative del gruppo, in seno al quale Kirchner esercitò un grande ascendente. Müller, entrato tardi a far parte del gruppo, restò sempre uguale a se stesso. Amiet e Gallen, molto piú anziani, erano stati invitati a partecipare, soltanto a causa

del carattere modernista della loro opera (ispirata in particolare dal simbolismo e da Gauguin), ma non erano in grado di sollecitare a lungo l'attenzione degli artisti giovani; che, invece, si interessarono a Nolde (Schmidt-Rottluff gli scrisse per chiedergli di unirsi a loro); ma il suo temperamento individualista non poté accordarsi con lo spirito collettivo delle ricerche del **D B**.

Dresda (1905-11) Mettendo in comune le proprie risorse, praticando simultaneamente tecniche diverse, i membri di **D B** decorarono il loro laboratorio fabbricandone essi stessi tutto l'arredo e tentarono di legare strettamente l'arte e la vita. Fino al trasferimento del gruppo a Berlino (1911), la precarietà dei loro mezzi materiali fu un ostacolo (tele raschiate e ridipinte, blocchi di legno o pietre litografiche riutilizzate), che spiega anche la rarità delle testimonianze sulla loro attività iniziale, che si realizzò in un'atmosfera d'intensa eccitazione creativa. La componente erotica si associa al sentimento di un'effusione panteistica con la natura, e in molti quadri essi dipingono il modello nudo all'aperto (Pechstein: *In riva al lago*, 1910: Berlino, coll. priv.). L'opera grafica (principalmente su legno) di **D B** dà meglio l'idea del talento dei suoi artisti; Kirchner aveva studiato sin dal 1898, a Norimberga, le xilografie di Dürer e dei primitivi tedeschi, e ne esaltò le qualità presso i suoi compagni, piú sensibili, in un primo tempo, alle flessioni eleganti dello Jungendstil. L'influsso dell'incisione antica si fuse rapidamente con quello della plastica africana, scoperta da Kirchner presso il museo etnografico di Dresda nel 1904; con quello della stampa medievale, e soprattutto con quello dell'arte negra, cui **D B** diede una versione sintetica ed espressiva, destinata, in particolare nelle rappresentazioni femminili, ad accentuare i caratteri sessuali. Nel 1906 comparve un manifesto, sotto forma di un legno inciso di Kirchner, e ogni anno vennero pubblicati album di incisioni, dedicati dal 1909 al 1912 a uno degli artisti, mentre la copertina era opera di un altro membro del gruppo (1909: album Schmidt-Rottluff, copertina di Kirchner).

La conquista di uno stile pittorico omogeneo venne realizzata lentamente, poiché la tradizione germanica era qui assai meno forte e le sollecitazioni erano svariate, da Munch, allora molto famoso in Germania, a Gauguin, a Van Gogh, quest'ultimo esposto a Dresda nel 1905. Ne derivarono, du-

rante il periodo di Dresda, quadri assai ineguali. L'esperienza di questi artisti nelle tecniche grafiche e nell'uso di un supporto assorbente come la carta li aveva resi impacciati nell'uso dell'impasto. D'altro canto essi trovavano difficoltà nel trasporre le aspre stilizzazioni delle incisioni sulle tele, spesso di un realismo brutale. Cosí le opere migliori risultarono quelle a cui si erano potuti adattare i mezzi dell'incisione: personaggi sommariamente delineati o dal disegno angoloso; colori in violento contrasto, ripartiti in zone pressoché giustapposte; nessuna manipolazione in profondità della materia; scarsa varietà nell'esecuzione (Heckel, *Ballo di paese*, 1908: Berlino Ovest, NG; Kirchner, *Marzella*,1910: Düsseldorf , coll. priv.; Schmidt-Rottluff, *Lofthus*, 1911: Amburgo, KH). Le mostre del gruppo a Dresda, dal 1906 al 1910 (solo per l'ultima si redasse un catalogo), ebbero presso il pubblico scarsa risonanza.

Berlino (1911-13) Berlino stava diventando il centro della vita artistica tedesca, e tutto il gruppo vi si stabilí nel 1911, seguendo Pechstein. Venne allora in luce un altro influsso, decisivo per la pittura: quello del cubismo, che Walden accoglieva nella sua galleria Der Sturm. L'apporto del cubismo si risolse in una maniera piú efficace di riassumere energicamente la forma, poiché si trattava sempre di farne risaltare la tensione espressiva e mai di procedere ad un'investigazione analitica dell'oggetto. Comparvero nel contempo accordi cromatici piú freddi (blu-verde) o piú sordi (gamma degli ocra e delle terre): Kirchner, *Gruppo degli artisti di Die Brücke*, 1912: Hagen). L'evoluzione di Müller seguí un'analoga direzione, e il morbido ritmo decorativo delle sue prime bagnanti lasciò il posto a una scrittura piú tagliente e sintetica (*Bagnanti*, 1913: Münster). La redazione di una cronaca del gruppo da parte di Kirchner (che vi valutò in modo eccessivamente favorevole il proprio ruolo) ne determinò la dispersione. Gli anni di partecipazione a **D B** rimasero comunque fondamentali nell'opera di ciascuno dei membri del gruppo. Da un punto di vista storico **D B** inaugura la pittura moderna in Germania, e particolarmente l'espressionismo. (*mas*).

Bruegel (Breughel, Brueghel), Pieter il Vecchio

(Breughel 1525-30 ca. - Bruxelles 1569). La data e il luogo di nascita non si sono potuti determinare con certezza. Karel van Mander riferisce che nacque nel villaggio di Breu-

ghel presso Breda nel Brabante. Generalmente la data di nascita viene collocata tra il 1525 e il 1530. Fu primo allievo di Pieter Coecke van Aelst; nel 1551 divenne libero maestro nella ghilda dei pittori di Anversa. Da quel momento dovette cominciare a lavorare per l'incisore e mercante di stampe Hieronymus Cock, che senza dubbio lo indusse ad intraprendere un viaggio in Italia per realizzare una serie di disegni di paesaggi italiani ed alpini destinati ad essere riprodotti in incisione. L'artista attraversò la Francia nel 1552 e percorse l'intera Italia fino allo stretto di Messina. Era a Roma nel 1553; ma nel corso dello stesso anno ritornò ad Anversa, dove riprese la collaborazione con l'editore Hieronymus Cock. Con ogni probabilità **B** si mise a dipingere piuttosto tardi: il suo primo quadro datato è del 1553. Nel 1563 sposò la figlia del suo maestro Pieter Cocke. Dopo il matrimonio si stabilí a Bruxelles, dove morí nel 1569, lasciando due figli in tenera età: Pieter (1564) e Jan (1568). Divenuti pittori, saranno conosciuti coi soprannomi di Bruegel d'Enfer e di Bruegel de Velours.

L'esempio piú bello del suo stile si ha nel quadro probabilmente non finito della *Tempesta* (Vienna, KM); **B** vi rappresenta gli elementi scatenati e una balena mostruosa che simboleggiano le forze immense e distruttive della natura. Questo senso della grandiosità si manifesta in particolare nei paesaggi, sia che si tratti di vedute cosmiche, delle Alpi o del piatto paese di Fiandra col suo illimitato orizzonte (i *Cacciatori nella neve*: Vienna, KM; la *Mietitura*, New York, MMA). La natura è la protagonista reale dell'opera di **B**. In numerose scene religiose, come il *Censimento di Betlemme* (Bruxelles, MRBA) o *Cristo che porta la croce* (Vienna, KM), i personaggi principali sono completamente integrati entro la folla. Il linguaggio pittorico e i temi svolti da **B** derivano spesso da scene della realtà quotidiana: *Matrimonio contadino*, *Danza dei contadini* (Vienna, KM) cui assisteva con l'amico Franckert, durante le feste popolari, vestito da contadino. Proveniente dall'ambiente artistico di Hieronymus Bosch, è ispirato da alcuni dei suoi temi; ma la sua visione è piú diretta e realistica. D'altra parte **B** sembra ignorare la lezione dei pittori italiani, malgrado il viaggio in Italia e l'enorme successo dell'arte italiana nelle Fiandre ai suoi tempi. Dal punto di vista del colore, **B** ha realizzato un grande progresso, perfezionando il trapasso delle tonalità, soprattutto

nella suddivisione del paesaggio in tre piani, dove egli fonde i tre toni bruno, verde e azzurro, di modo che la prima tonalità si mescoli alla seconda e cosí via. Ma se il colore e la luce contribuiscono a realizzare l'unità del quadro, sono pure di tale natura da determinare contrasti quando il pittore contrappone una scena tragica a un paesaggio inondato da una luce chiara e trasparente, come nei *Ciechi* (Napoli, Capodimonte). Per quanto concerne l'interpretazione del soggetto e l'ordine della composizione e del colore, che da essa risulta, la *Caduta degli angeli ribelli* (Bruxelles, MRBA) può considerarsi uno dei casi piú affascinanti dell'opera di **B**. In un accavallarsi di figure, la composizione, leggermente asimmetrica senza peraltro eludere l'equilibrio perfetto delle masse e dei vuoti, conferisce una forte impressione di movimento. Un azzurro celeste domina la parte superiore del dipinto, mentre nella parte inferiore, ove si affollano i mostri dell'inferno, il colore è caldo e sordo. Dalla chiarezza in alto, che rappresenta la presenza divina, irrompono onde concentriche che si fanno man mano meno luminose, sfociando infine nell'oscurità infernale.

Nei suoi dipinti **B** non ricercava la nettezza dei contorni, né mai modellava le forme, come facevano i suoi contemporanei seguendo l'esempio degli italiani. Egli ha dipinto non solamente a olio, ma anche a tempera. In quest'ultimo caso, lavorava su una tela non preparata, cosí che essa assorbiva parzialmente il colore, che risultava opaco. I quadri eseguiti con questa tecnica sono il *Misantropo*, i *Ciechi* (Napoli, Capodimonte) e l'*Adorazione dei magi* (Bruxelles, MRBA). I suoi disegni di composizione sono stati concepiti soprattutto per essere riprodotti in incisione. **B** li ha eseguiti a penna, spesso dopo aver fatto un rapido schizzo a gessetto nero. Accanto a questi figurano gli studi per i quadri.

Tali opere sono conservate nei gabinetti dei disegni e delle stampe di Amsterdam (la *Fede*, 1559; la *Caduta del mago Ermogene*, 1564), Berlino (l'*Alchimista*, l'*Asino a scuola*, 1556; la *Speranza*, 1559), Bruxelles (la *Prudenza*, 1559), Amburgo (l'*Estate*, 1568), Rotterdam (la *Carità*, la *Forza*, la *Temperanza*, 1559), Vienna (*Il pesce grande mangia il piccolo*, 1556; *Giudizio universale*, 1558; *Il pittore e il conoscitore*, 1565), Londra (la *Calunnia di Apelle*, 1565), Oxford (la *Tentazione di sant'Antonio*, 1556), Parigi (*Paesaggio alpino*, 1555), e in

coll. priv.: coll. von Hirsch a Basilea, coll. Lugt all'istituto olandese di Parigi, coll. Seilern a Londra.
L'editore Hieronymus Cock di Anversa, col quale **B** collaborò a partire dal 1533, raccolse quasi 135 disegni dell'artista, che fece riprodurre da vari incisori. Tali stampe ebbero un successo straordinario e vennero riedite piú volte, particolarmente nel corso del XVII sec. Esse si differenziano dall'originale per l'importanza conferita al tratto e per la sobrietà incisiva della linea, ne seguono da vicino l'iconografia e i temi. Citiamo tra le opere principali: la serie dei *Dodici grandi paesaggi* (1553-57), *il Grande paesaggio alpino*, la serie dei *Sette peccati capitali* (1556-57), il *Giudizio universale* (1558), la *Festa dei pazzi*, la *Kermesse di Hoboken* (1559), le *Sette virtú* (1559-60), la serie dei *Piccoli paesaggi del Brabante e del Campine* (1559-61), il *Pellegrinaggio degli epilettici a Molenbeek-Saint-Jean* (1564), la serie delle *Navi marine* (1564-65), la serie dei *Dodici proverbi fiamminghi* (1568-69). (*wl*).
Pieter il Giovane, *detto* **Bruegel d'Enfer** (Bruxelles 1564 - Anversa 1638). Aveva cinque anni alla morte del padre, Pieter il Vecchio, e non poté dunque venir formato da lui. Secondo Karel van Mander fu mandato come apprendista presso il paesaggista di Anversa Gillis van Coninxloo. Libero maestro ad Anversa nel 1585, Mander ne parla nel 1604 come di un buon copista dei quadri del padre. Nel corso della prima metà della sua carriera, moltiplicò le repliche – conservate in numerosi musei – del *Censimento di Betlemme*, della *Predicazione di san Giovanni Battista*, della piccola *Adorazione dei magi sotto la neve*, dei *Proverbi fiamminghi*, del *Corteo di nozze*, ma si astenne dal copiare i grandi paesaggi della serie dei *Mesi*. Tradusse inoltre in pittura disegni e incisioni di Bruegel il Vecchio (le *Quattro stagioni*, la *Danza di nozze*) e altre copie di alcuni quadri perduti del padre: il *Pastore in fuga davanti al lupo* (Filadelfia, AM, coll. Johnson), *Coppia contadina attaccata da viandanti* (Stoccolma, Università). Pieter il Giovane è pure autore di numerose composizioni originali. Il soprannome di **B** d'Enfer che gli venne presto conferito, non sembra fondato, poiché le piccole scene infernali di stile bruegeliano, dipinte su rame nei primi anni del XVII sec., gli vennero attribuite per errore; sono in realtà opera del fratello, Bruegel de Velours. (*gma*).
Jan I, *detto* **Bruegel de Velours** (Bruxelles 1568 - Anversa 1625). Fu detto **B** de Velours (di Velluto) a causa del fasci-

no della sua tavolozza. Era il secondo figlio di Pieter il Vecchio. Artista fecondo e vario, è il piú dotato dei discendenti del maestro e raggiunge reale grandiosità nella *Battaglia di Arbelles* (1600-1605 ca.: Parigi, Louvre). Entrò anzitutto nella bottega di un maestro di Anversa, P. Goekindt; partí poi nel 1590 ca. per l'Italia, passando senza dubbio per Frankenthal. Nel 1596 tornò ad Anversa, dove s'iscrisse come maestro. Dopo viaggi a Praga e a Norimberga, venne nominato nel 1609 pittore di corte degli arciduchi Alberto e Isabella. Fu pittore di paesaggi, ispirandosi agl'inizi a Gillis van Coninxloo (*Paesaggio boschivo*, 1597: Monaco, AP); creando poi un genere in cui predominano i bruni e gli azzurro-verde, popolato di animali, frutta o personaggi eseguiti talvolta da altri artisti: come il *Paradiso terrestre* (L'Aia, Mauritshuis), in collaborazione con Rubens. Le sue nature morte sono rare, ma numerosi i quadri di fiori (Milano, Ambrosiana; Bruxelles, MRBA). Circonda di ghirlande Vergini e Sacre Famiglie di Rubens (Parigi, Louvre; Bruxelles, MRBA) e compone inoltre varie allegorie dei *Sensi* o degli *Elementi* (Madrid, Prado; Parigi, Louvre). La sua maestria nel trattare tutti i generi, e in particolare il paesaggio (Amsterdam, Rijksmuseum; Anversa; Francoforte, SKI; Londra, Wellington Museum; Madrid, Prado; Monaco, AP; Roma, Gall. Doria Pamphili), fece sí che numerosi artisti lo imitassero. (*jl*).

Jan II, *detto* **Jan Bruegel il Giovane** (Anversa 1601-78). Figlio di Jan I, soggiornò in Italia dal 1622 al 1625, poi ritornò ad Anversa. I pochi quadri firmati (Anversa; Monaco, AP; Dresda, GG) si avvicinano per soggetto e stile a quelli del padre, di cui egli copiò le opere; ma la sua fattura è piú grossolana, e le sfumature meno deficate. (*jl*).

Ambrosius (Anversa 1617-75). Iscritto alla ghilda di Anversa nel 1645 e decano di essa nel 1653 e nel 1671, fu figlio di Jan I de Velours. È poco noto come pittore, se non per alcuni paesaggi firmati, ritrovati in aste o in collezioni private. Quanto alla sua attività di pittore di fiori, non è attestata da alcun quadro certo; la maggior parte delle attribuzioni ad Ambrosius, fondate spesso sulla firma A. B. (Torino, Gall. Sabauda, con la data 1671), vanno respinte a favore di Abraham o della bottega di Jan I. (*jf*).

Abraham (Anversa 1631 - Napoli 1697). Figlio di Jan II, ancor giovane si stabilí a Roma, dove risiedette dal 1659 al

1670, trasferendosi poi a Napoli. Fu pittore di festoni, secondo la formula di Daniel Seghers; ma è soprattutto noto per una ventina di grandi *Nature morte di fiori e frutti*, con sfondi di paesaggio o di figure: per esempio quelle, firmate, di Bruxelles (MRBA), di Stoccolma (NM) o di Parigi (1669; Louvre). Influenzato da Paolo Porpora, svolse un ruolo notevole presso pittori napoletani di nature morte come Ruoppolo e Recco. (*jl*).

Jan-Baptist (Anversa 1647 - Roma 1719). Figlio di Jan II; gli si attribuiscono due *Nature morte* (Torino, Gall. Sabauda). (*sr*).

Bruges

Città commerciale e portuale, ebbe nel XV sec. un periodo di grande prosperità, prima del suo crollo dinanzi alla fioritura di Anversa. Era allora tra le piú popolose città delle Fiandre; la presenza di numerose fondazioni religiose comportava incarichi per opere d'arte e molti artisti che vennero a stabilirvisi erano originari di altre regioni.

XV secolo Sin dalla fine del XIV sec. vi è attestata un'importante attività pittorica. Unica opera di cui sia certa la collocazione è il *Calvario dei conciatori* (Bruges, chiesa del Saint-Sauveur), esempio di stile internazionale. Provenivano da **B** il pittore e miniatore Jean Bondol, autore dei cartoni dell'arazzo dell'*Apocalisse* di Angers, e Jacques Coene, pittore, miniatore e architetto, che lavorò all'opera dei duomo di Milano dal 1399 al 1404 (è stato proposto d'identificarlo col Maestro del Libro d'ore di Boucicaut).

La scuola di **B** nacque effettivamente quando vi si stabilí Jan van Eyck, menzionato in città a partire dal 1425. È probabile che il pittore ufficiale del duca di Borgogna, dopo aver abitato per due anni a Lilla, abbia scelto la città commerciale come sua residenza per ottenere gli incarichi della ricca borghesia locale. Per la chiesa di Saint-Donatien di **B** egli realizzò, in particolare, uno dei suoi capolavori, la *Madonna del canonico Van der Paele* (Bruges, MBA). Il suo ruolo è decisivo per l'orientamento della scuola di **B**, fortemente influenzata dal suo prezioso realismo, fatto della qualità della luce e del colore. Le notizie d'archivio attestano, vivente Van Eyck, l'attività di numerosi pittori; ma le loro opere restano non identificate. Un'ipotesi interessante e fondata riconduce al nome di Lodewijck Allyncbrood (noto dal 1432

al 1463 ca.) alcuni pannelli conservati in Spagna, che prolungano la tradizione illustrativa del *Giudizio universale* e della *Crocifissione* (New York, MMA), attribuita a Jan van Eyck.
Il continuatore piú noto di quest'ultimo, la cui attività a **B** è attestata dal 1444 al 1474, è Petrus Christus. Si possono ugualmente ricondurre alla scuola di **B** alcuni pannelli talvolta attribuíti a Jan van Eyck stesso, come il *Ritratto di Marco Barbarigo* (Londra, NG).
Hans Memling, che acquisisce il diritto di cittadinanza a **B** nel 1465, illustra la fase successiva dello sviluppo della scuola. Originario della Germania, sembra avesse lavorato nell'ambiente di Rogier van der Weyden prima di stabilirsi a **B**. La sua arte pone le tradizioni derivanti da due grandi maestri al servizio d'un'invenzione di raffinato narratore. La fama della sua pittura è ormai legata al nome della città, e il complesso delle opere da lui realizzate per l'ospizio di Saint-Jean costituisce ancor oggi uno dei poli principali d'attrazione di **B**. Il suo esempio ha influenzato gli artisti, rimasti sino ad oggi anonimi, che ne riprendono soprattutto la tendenza narrativa: come il Maestro della Leggenda di santa Lucia o il Maestro della Leggenda di sant'Orsola. Questi artisti si compiacciono della descrizione dei vari episodi della vita dei santi in numerosi piccoli pannelli, ove ricompare il gusto del racconto, caro ai miniatori di Bruxelles. Forse vanno ricondotti allo stesso gruppo il Maestro di Santa Godelieve, artista popolare dal carattere quasi artigianale, il Maestro del 1499, che alcuni collocano piuttosto a Gand, il Maestro del 1500 e il Maestro dei Ritratti Baroncelli. L'ultimo grande artista della scuola, Gérard David, era originario di Oudewater in Olanda, e sembra si formasse a Haarlem. Iscritto alla ghilda dei pittori di **B** dal 1484, introdusse nella città un rinnovamento, impegnandosi a ritrovare ispirazione da Jan van Eyck ed arricchendo i temi di una sensibilità intimista tutta settentrionale. La sua arte influenzerà fortemente le miniature di **B** della fine del XV sec., in particolare quelle di Simon Bening. Uno dei miniatori piú noti, Philippe de Mazerolles, di origine francese, si stabilí nella città nel 1460 operandovi fino alla morte, nel 1479. Il suo temperamento vigoroso e originale contrasta con le realizzazioni piú tradizionali e artigianali delle botteghe di Guillaume Vrelant, originario di Utrecht, e di Loyset Liedet. È

soprattutto alla fine del secolo che la miniatura di **B** inaugura una formula originale, caratterizzata da una decorazione realistica dei margini. Il suo grande creatore è il Maestro di Maria di Borgogna, che si era creduto di poter identificare con Alexandre Bening, padre di Simon; egli ha esercitato una forte influenza sull'arte di **B**, in particolare sul Maestro di Margherita di York. (*ach*).

XVI secolo Benché nel XVI sec. l'italianismo, proveniente da Anversa, toccasse anche **B**, qui lo spirito conservatore sembra piú tenace che altrove. L'assenza di una personalità capace di conciliare le divergenze tra lo stile tradizionale e l'influsso italiano, e la facile esportazione della produzione delle botteghe verso lontane regioni come ad esempio la Spagna, ove le opere venivano assai apprezzate, favorirono il ristagno e il provincialismo della scuola. I pittori di **B** della prima metà del secolo furono attratti solo casualmente dalle nuove concezioni del Rinascimento, fino all'arrivo di Lancelot Blondel. Artista italianeggiante, fu pittore, incisore, scultore, architetto, ingegnere e geografo. Disegnò cartoni per arazzi e vetrate, organizzò le feste pubbliche e ne inventò gli apparati. Le rappresentazioni manieriste dei suoi dipinti sono spesso incorniciate entro inestricabili combinazioni architettoniche. Pieter Pourbus, il pittore piú importante della scuola di **B** nella seconda metà del XVI sec., fu ritrattista di talento .

Dal XVII al XIX secolo Come ovunque nei Paesi Bassi meridionali nel XVII sec., l'influsso di Rubens raggiunse anche **B**, ove Jacob van Oost, che aveva cominciato con effetti di chiaroscuro alla maniera di Caravaggio, conferí alle sue composizioni dinamiche e ai suoi ritratti una nota abbastanza personale. Nel XVIII sec. il pittore di genere Jan Garemyn continuò una lunga tradizione fiamminga dipingendo scene pittoresche ravvivate da colori chiari. Pittori di **B** nel corso del XIX secolo furono, oltre a Joseph Suvée, che fece carriera in Francia, il pittore di storia Jozef Odevaere, il ritrattista François-Joseph Kinsoen e il pittore di marine Paul-Jean Clays, tra i primi ad ispirarsi direttamente alla natura. (*wl*).

Musée communal des beaux-arts (musée Groeninge) L'accademia di disegno, pittura e architettura, fondata nel 1716, è all'origine del museo di **B**, fondato sopra un nucleo di quadri donati dagli artisti. Nel 1794, sotto l'occupazione fran-

cese, l'accademia beneficiò dei quadri provenienti da istituti religiosi soppressi; nel 1816 si arricchí di opere fondamentali restituite dal governo francese (polittico di Van Eyck, trittico di Memling). Nel 1827 la collezione fu ulteriormente arricchita da un nuovo apporto di dipinti prima conservati nel municipio, e nel corso dei secoli XIX e XX le raccolte non cessarono di ampliarsi. Celebri, soprattutto, per opere della scuola di **B**: Jan van Eyck (la *Madonna del canonico Van der Paele* e il *Ritratto della moglie*), Memling (*Trittico di Guillaume Moreen*, Hugo van der Goes (la *Morte della Vergine*), Gérard David (*Trittico del battesimo di Cristo*, due ante del *Giudizio di Cambise*); esse contengono anche opere interessanti di Jan Provost, del Maestro della Leggenda di sant'Orsola, di Lancelot Blondel, Pieter Pourbus, Jacob van Oost, J.-B. Suvée. Il XX sec. fiammingo è ben rappresentato, in particolare con un importante quadro di Permeke: *Famiglia di contadini con gatto* (1928). (*gb*).

Ospedale di Saint-Jean Fondato nel XII sec., ma costituito da edifici di varie epoche, ospita nella bella sala capitolare, realizzata nel 1685, la collezione piú importante di opere di Memling, tra cui il *Trittico dell'Adorazione dei magi*, detto pure *Trittico di Jan Floreins* (1479); il *Trittico del Matrimonio mistico di Santa Caterina* (1475-79); il *Ritratto detto di Maria Moreel* (la «Sibilla Sambeth», 1480); il *Dittico di Martin van Nieuwenhoven* (1487), detto pure *Dittico della Madonna con la mela*; e infine la famosa *Caccia di sant'Orsola*. (*jv*).

Brugnoli, Annibale

(Perugia 1843-1915). Fu uno dei piú fortunati decoratori della Roma umbertina. Formatosi con S. Valeri nell'accademia di belle arti di Perugia, **B** si trasferí presto a Napoli presso Domenico Morelli dal quale derivò il gusto per un verismo d'effetto e la simpatia per la pittura orientalista, di cui M. Fortuny era negli anni '70 il propugnatore. Dopo il successo all'esposizione parigina del '78 ottenne numerose commissioni soprattutto a Roma: dalla decorazione del Teatro Costanzi (poi dell'Opera), delle ville e dei palazzi della nobiltà e della nuova alta borghesia a quella dei grandi magazzini Boccioni (poi Rinascente). A Perugia fu in rapporto con l'architetto Calderini e con D. Bruschi con il quale lavorò nel palazzo Cesaroni: qui **B** offrí una delle sue prove migliori, dispiegando senza risparmio il repertorio decorativo allora

in voga e tutta la sua abilità nell'inscenare impetuosi gruppi di figure in movimento entro grandiose e aeree prospettive. (*gsa*).

Brühl, Heinrich von

(Turingia 1700 - Dresda 1763). Potentissimo ministro di Augusto III di Sassonia, re di Polonia, di cui condivideva il gusto per il fasto e per l'arte, contribuí notevolmente allo sviluppo delle collezioni del principe (Dresda), delle quali fu il principale promotore nell'acquisto di opere d'arte. Parallelamente formava una propria collezione, esposta nel suo palazzo di Dresda, celebre per i giardini. Venduta dagli eredi, nel 1768, a Caterina di Russia, la galleria del conte **B** costituí la base delle collezioni olandesi (due ritratti di Rembrandt, cinque paesaggi di Ruisdael, una serie di Wouwerman) e fiamminghe (Rubens, P. de Vos) dell'Ermitage di Leningrado. Ne facevano parte anche alcune opere francesi, in particolare di Valentin (*La negazione di Pietro*), Poussin (*Deposizione dalla croce*), Watteau (la *Proposta imbarazzante*). A Dresda (GG) sono conservate le vedute di Venezia e di Dresda che **B** aveva commissionato a Bellotto. (*gb*).

Bruni, Fëdor Antonovič

(Milano 1799 - San Pietroburgo 1875). A Roma dal 1818 al 1836, fu autore nel 1824 di una *Morte di Camillo* (Leningrado, Museo russo), che gli valse l'ammissione all'Accademia di San Luca. Direttore dell'Ermitage di Leningrado e rettore dell'accademia, ove fondò il laboratorio di mosaico, fu il rappresentante dell'accademismo ufficiale, sfumato dall'apporto dei Nazareni (il *Serpente di bronzo*, 1838: ivi), dipinto durante un secondo soggiorno in Italia. È autore di composizioni religiose per le cattedrali di Nostra Signora a Kazan´, Sant'Isacco a San Pietroburgo e del Salvatore a Mosca. (*bl*).

Brüning, Peter

(Düsseldorf 1929-70). Dopo aver studiato dal 1949 al 1952 presso Baumeister a Stoccarda, soggiornò a Parigi due anni, poi, nel 1961, a Roma. Fece parte, a Düsseldorf, degli esponenti dell'arte informale, di origine parigina. A partire dal 1957 la materia densa e turbinante dei suoi quadri si trasformò in gesti sottili, trasparenze su fondi chiari. Dopo il

1961 **B** superò la scrittura e approdò al segno. Dal 1964 prese ad ispirarsi, per i suoi paesaggi, alle carte stradali (serie delle *Leggende*). A partire dal 1967, nella serie *Superland*, formule cartografiche mettono in risalto foto panoramiche. Inoltre, il segno formale prende concretezza, diviene oggetto plastico (*Mulini di strade*, monumento d'autostrada presso Wuppertal, 1968) o scatola luminosa. Partecipò a numerose collettive; a partire dal 1956 gli vennero dedicate parecchie personali, particolarmente a Düsseldorf (Kunstverein, 1970). (*hm*).

Brunswick (Braunschweig)

Herzog-Anton-Ulrich-Museum Il fondo del museo è costituito dalle collezioni che il duca Anton Ulrich (1633-1714), collezionista e conoscitore, aveva raccolte nel suo castello di Salzdahlum, residenza di campagna che si era fatta costruire presso Wolfenbüttel. La collezione di quadri, disegni e stampe del duca venne notevolmente arricchita da uno dei suoi successori, egli stesso collezionista illuminato, Carlo I (1735-80). Un inventario del 1776 menziona già 1129 dipinti. Nel corso delle guerre napoleoniche, una parte della collezione venne confiscata; ma fu restituita nel 1815. L'attuale museo è stato eretto tra il 1883 e il 1887. Contiene una raccolta copiosa e di assai alta qualità di quadri fiamminghi (Monogrammista di **B**, Floris, Rubens, Van Dyck, Jordaens) e olandesi: Luca di Leida (*Autoritratto*), Rembrandt (*Ritratto di famiglia*, *Paesaggio*), Vermeer (*Giovinetta col bicchiere di vino*); ma anche di opere tedesche (Cranach, Holbein; l'*Aurora* di Elsheimer), italiane (Veronese, Tintoretto, Cavallino), francesi (Vouet), nonché una notevole collezione di stampe. (*gb*).

Brunswick, Monogrammista di

La denominazione di questo pittore anonimo di Anversa del XVI sec. deriva da un quadro monogrammato conservato nel Herzog-Anton-Ulrich-Museum di Brunswick, il *Banchetto dei convitati*. Il significato del monogramma, e di conseguenza l'identità dell'artista, vengono diversamente interpretati. Si tratta di Jan van Hemessen, di Jan van Amstel o di un altro personaggio di cui nulla ancora si conosce, come Mayken Verhulst, suocera di Pieter Bruegel il Vecchio, oppure Hendrik van Cleve? Intorno all'opera di base furono

raggruppati una ventina di quadri, ma sembra che soltanto cinque possano attribuirsi con certezza al Monogrammista. Nell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (Stoccarda, SG), nel *Sacrificio di Abramo* (Bordeaux, coll. priv.), nell'*Ecce Homo* (L'Aja, Mauritshuis) e nel *Banchetto dei convitati* di Brunswick si rilevano la medesima minuziosa tavolozza chiara, le medesime debolezze compositive, con numerosi personaggi accumulati senz'ordine in un paesaggio privo di atmosfera; la quinta opera, il *Golgota* (Basilea, KM), rivela maggior valore pittorico e morbidezza di linee, e consente di accostare l'artista a Pieter Bruegel il Vecchio, di cui dovette essere contemporaneo. (*jl*).

Brusasorci, Felice

(Felice Rizzo, *detto*) (Verona 1539 o 1540 - 1605). Autore di numerose pale d'altare per le chiese di Verona, nella cui area costituisce senza dubbio la presenza piú importante nella seconda metà del Cinquecento. Personalità attratta da interessi non sempre coerenti e anzi squisitamente sperimentale, **B** passa da una cultura di fonte soprattutto emiliana, non priva di virtuosità nordicheggianti (*Madonna con i tre Arcangeli* prima del 1580: Verona, San Giorgio in Braida), al tintorettismo rivisitato con una attenzione al disegno che tradisce letture di Italia centrale (*Flagellazione*: Verona, Madonna di Campagna), agli aggiornamenti evidenti nella *Pala dei Cappuccini* (1600: Bolzano, chiesa dei cappuccini), dove egli appare in linea con le tendenze di riforma naturalistica anche altrove diffuse e nello stesso tempo apre la nuova stagione del Seicento veronese. Dal suo insegnamento derivano infatti direttamente Marco Antonio Bassetti, Pasquale Ottino e Alessandro Turchi. (*sr*).

Bruschi, Domenico

(Perugia 1840 - Roma 1910). Fu, insieme al coetaneo A. Brugnoli, il protagonista dell'ambiente artistico perugino postunitario e uno dei piú fortunati rappresentanti della pittura accademica della seconda metà del secolo. Allievo di S. Valeri a Perugia e di Minardi e Consoni a Roma, **B**, dopo un soggiorno in Inghilterra ('62-68), si trasferí a Roma dove lavorò anche in collaborazione con Cesare Mariani (Palazzo della Consulta '70-71) e qualche anno dopo entrò in rapporto con Nino Costa e la sua cerchia. Grazie alle sue do-

ti di decoratore disinvoltamente eclettico, **B** conquistò un largo consenso sia nella pittura chiesastica sia nella decorazione di teatri ed edifici pubblici, ottenendo conimissioni, oltre che in numerosi centri dell'Umbria, a Roma, a Vicenza, a Bari, a Cagliari e, fuori d'Italia, a Londra, la Valletta e Victoria (Malta). (*gsa*).

Brusselmans, Jean

(Bruxelles 1884 - Dilbeek 1953). Prima apprendista litografo, cominciò a dipingere nel 1904 ca. seguendo il *fauvisme* in Belgio e in particolare derivandone un gusto della costruzione della forma mediante il «tocco-superficie» (R. Delevoy). Stabilitosi a Dilbeek presso Bruxelles nel 1924, **B** dipinge, soprattutto tra il 1930 e il 1940, paesaggi, marine, nature morte, composizioni con figure, sintesi brusche donde sono completamente bandite la sfumatura e l'atmosfera (*Paesaggio d'inverno*, 1938: Anversa). Questa poetica doveva condurre l'artista ai limiti della non-figurazione, in opere che si riducono a trattamenti di forme molto semplici e vivacemente colorate (la *Primavera*, 1950: Amsterdam, SM). (*mas*).

Bruxelles

Sin dalla metà del XIV sec., con la presenza in città dei duchi del Brabante, si era costituita una scuola brabantina, la cui influenza continuò ad estendersi nel secolo successivo, quando **B** divenne residenza di Filippo il Buono duca di Borgogna.

Per quanto riguarda la miniatura, sembra esistesse a **B** nel XIV sec. una bottega laica accanto ai monasteri di Rouge-Cloître, Groenendael, Forest e Scheut; a differenza di Bruges e Gand, **B** non si distinse come centro di produzione di manoscritti dipinti, anche se ne vennero iniziati o terminati molti in città ai tempi dei duchi di Borgogna, e sono noti alcuni nomi di miniatori di origine francese che vi operarono: Jean Dreux (il Maestro del Girard de Roussillon?), stabilitosi a **B** sin dal 1462, che collaborò col Maestro di Guillebert de Lannoy (*Chronique abrégée de Jérusalem*: Vienna, BN), e David Aubert, lo scrivano preferito di Filippo il Buono, che prevalentemente lavorò col suo conterraneo di Hesdin, Loyset Liédet. Alla loro produzione possono aggiungersi i manoscritti del Maestro di Vasque de Lucè-

ne, che fu al servizio di Filippo il Buono e di Carlo il Temerario: *Ordonnances de Charles le Téméraire* (Vienna, BN). Gli artisti di **B** subiscono soprattutto l'influsso di Rogier van der Weyden, giunto in città prima del 1435. Nominato pittore ufficiale della città dal 1435 alla sua morte nel 1464, egli fissò con le sue composizioni (crocifissi, madonne, vergini sul Calvario, deposizioni dalla croce), l'iconografia dell'arte di **B** alla fine del XV sec.; e col suo stile impose un modo di dipingere che persistette fino alla metà del XVI sec. Tra i suoi imitatori vanno citati il Maestro della Redenzione al Prado (Vrancke van der Stockt?, successore di Rogier van der Weyden come pittore ufficiale della città), il Maestro della Leggenda di santa Caterina (Pieter van der Weyden, figlio di Rogier?), il Maestro della Leggenda di santa Barbara, il Maestro dal Fogliame ricamato, il Maestro di Afflinghem o Maestro della Storia di Giuseppe, e, nel XVI sec., Colijn de Coter, il Maestro di Orsoy, il Maestro della Leggenda di Maria Maddalena, Pieter van Coninxloo (maestro ad Anversa nel 1544), Goswin van der Weyden. A questo stile si riallacciano le numerose ante dipinte isolate, come il *Trittico Sforza* (Bruxelles, MRBA), il *Polittico di sant'Anna* (Francoforte, HM) o il *Polittico* di Ambierle nella Loira.

L'influenza di Rogier van der Weyden non deve far dimenticare quella di Hugo van der Goes, stabilitosi alle porte di **B** dal 1475 al 1482, nell'abbazia agostiniana del Rouge-Cloître. Essa appare in particolare nell'opera del Maestro della Visione di santa Gudula.

La realizzazione di almeno tre libri con xilografie (il primo nel 1425-30 ca.) e la conoscenza della tipografia sin dal 1476 suggeriscono la presenza di botteghe diverse e di valore.

Il XVI secolo Alle trasformazioni della vita economica doveva corrispondere nel XVI secolo un'evoluzione culturale per impulso di Erasmo, che visse a lungo nel Brabante (esiste tuttora la casa da lui abitata nel 1521 ad Anderlecht, alla periferia di **B**). Durante il primo terzo del secolo compare a **B** una generazione di pittori attratti, prima degli scultori e degli architetti, verso l'arte italiana.

Barend van Orley aveva studiato a Roma, prima di diventare il pittore favorito delle reggenti, Margherita d'Austria e Maria d'Ungheria. Il trasferimento nel 1531 della corte a **B** comportò un rinnovamento dal punto di vista artistico, con gli allievi di Van Orley, Pieter Coecke, suocero di Brue-

gel, e Michel Coxcie, detto il «Raffaello fiammingo». È il momento in cui i laboratori di arazzi, che esportano nella maggior parte dei paesi dell'Europa occidentale, diffondono temi e stili rinascimentali, poiché i pittori che lavorano come cartonisti tendono a riprendere per arazzi e vetrate modelli italiani, mentre per i quadri mantengono le proprie tradizioni locali. Cosí Van Orley: dodici arazzi delle *Cacce di Massimiliano*, 1520-40 (Parigi, Louvre) e vetrate della collegiata dei Saints-Michel-et-Gudule di **B**.

All'abdicazione di Carlo V (1555) si aprí per i Paesi Bassi un periodo di crisi, sotto il regno di Filippo II, e poi di guerre e rivolte, sotto i governatori spagnoli che si succedettero fino al 1598. È da citare solo Pieter Bruegel, che rappresenta nella veste di sapienti allegorie la terribile realtà del momento. La pace torna soltanto con gli arciduchi Alberto e Isabella, accolti entusiasticamente nel 1596.

Il XVII secolo Il romanismo illustrato da Bruegel de Velours e H. de Clerck persisteva tuttora all'inizio del XVII sec. Ben presto la maggior parte dei pittori dei Paesi Bassi si adeguò allo stile di Rubens. Al di fuori dei romanisti, solo alcune personalità sfuggono a tale influenza, come David Teniers il Vecchio, David Teniers III, il pittore di battaglie P. Snayers, il pittore di genere Joos van Craesbeck. Tuttavia, è ancora la lezione di Rubens paesaggista a suscitare a **B**, nella seconda metà del XVII sec., una scuola originale che dopo il passaggio di Lucas Gassel e di Bruegel il Vecchio riprende, ampliandola, la formula dei paesaggi di Anversa. La scuola di paesaggio di **B**, a carattere decorativo, ebbe come iniziatori Denys van Alsloot e Lodewijk de Vadder. Jacques d'Arthois, allievo di Jan Mertens e vero creatore di questo stile, fu imitato da molti artisti provenienti da Bruges e da Anversa oltre che da **B**.

L'arte pittorica beneficiò, nel XVII sec., della posizione geografica di **B** e della presenza della corte nella città, ove gli arciduchi costituirono collezioni, come attestano, al tempo di Leopoldo Guglielmo (1648-56), le numerose *Gallerie di quadri* di David Teniers il Giovane. Numerosi pittori originari di **B** dovevano compiere brillanti carriere in Francia, come Philippe de Champaigne, A. F. van der Meulen e il suo allievo François Duchâtel.

Il XVIII secolo La Spagna aveva rinunciato ai Paesi Bassi col trattato di Utrecht (1713), e **B** rimase sotto il governo au-

striaco fino al 1790. Il bilancio della produzione pittorica è povero: i pittori e incisori Victor Janssens, autore del soffitto della sala del Consiglio comunale nel municipio, Jan van Orley e Augustin Coppens, quest'ultimo ispirato da Antoine Coypel, forniscono soprattutto cartoni per arazzi ai tre laboratori che tuttora sussistevano.
Il Belgio, annesso dalla Francia nel 1795, subí allora l'influsso francese. L'artista piú celebre fu Odevaere, di Bruges, che nel 1805 ottenne il primo Grand prix de Rome con la *Morte di Focione* (Parigi, Louvre, ENBA). Era stato allievo di David, rifugiatosi a **B** nel 1815, come J. Paelinck e F. J. Navez, che, una volta instauratosi il regime olandese dopo il trattato di Vienna (1815), doveva continuare ad imporre, come direttore dell'Accademia reale di belle arti, lo stile neoclassico.
Il XIX secolo La rivoluzione del settembre 1830 coincise con la diffusione della cultura romantica che indebolí l'influsso di David. L'ossessione del grandioso, dell'enorme, invade la scuola belga. Tale gusto dello smisurato è particolarmente illustrato da Antoine Wiertz, le cui composizioni mistiche sono tuttora conservate nel suo studio a **B**.
In seguito la tendenza romantica s'indebolí, e Louis Gallait, come Hennebicq, praticò (secondo l'espressione di Focillon) «un romanticismo delle classi medie» che ebbe a **B** grande successo. All'enfasi succedette un'arte piú pacata, volta, con Jean-Baptiste Madou, verso l'aneddoto che per influsso di Charles De Groux acquistò un forte carattere realistico. I giovani che fondarono a **B** nel 1860 la Société libre des beaux-arts e la rivista «L'Art libre» lo fecero in reazione ai loro predecessori del 1830. Da ogni parte accorsero reclute nella Société: Leopold Speekart, Charles Hermans, Louis Dubois, allievo di Couture, e il suo discepolo Stobbaerts, Alfred Verwée, Joseph Stevens, Félicien Rops e Léon Frédéric. Il Belgio moderno, animato da **B**, sua capitale, attirò artisti da ogni paese; a poca distanza dalla città, nella boscosa campagna di Tervueren, si fondò la scuola naturalista belga, ove si distinsero Hippolyte Boulenger, Théodore Baron, Joseph Théodore Coosemans.
Alla fine del secolo, quando il Belgio si aprí a tutte le correnti e partecipò ai movimenti d'avanguardia, **B** divenne un centro di scambi culturali. L'influsso dell'impressionismo francese, avvertibile sin dal 1880, si fuse col movimento in-

centrato sulle mostre del Cerde des XX, fondato nel 1884, alle quali furono invitati pittori francesi: Seurat nel 1887, Toulouse-Lautrec e Signac nel 1888, Gauguin nel 1889. Georges Lemmen, Théo van Rysselberghe, Van de Velde sperimentarono il divisionismo; poi, intorno alla Libre Esthétique, fondata nel 1894, si sviluppò una delle piú notevoli scuole dell'Art Nouveau, che inaugurò la fusione tra pittura, architettura (Horta) e arti industriali. Alla nuova Università popolare, Henri van de Velde teneva un corso dal titolo significativo: *Arte*, *industria*, *ornamento*. (*jl*).
Dopo la prima guerra mondiale, la rivista «Sélection» e l'omonima galleria, fondate nel 1920 con la direzione di Paul-Gustave van Hecke e di André de Ridder, patrocinarono l'espressionismo fiammingo (Permeke, De Smet, Van den Berghe, Tytgat, Daeye), ed ebbero contatti con la scuola di Parigi (Chagall, Zadkine), che Walter Schwarzenberg e la Gall. La Licorne contribuirono a far conoscere.
Il surrealismo fu introdotto a **B** sin dal 1926, con la creazione della Gall. L'Epoque, ove esposero Van den Berghe, Ernst, Magritte. E lo spirito surrealista tornò a manifestarsi dopo la Liberazione con i protagonisti del gruppo Cobra, le cui lettere BR designano **B**, e uno dei cui principali rappresentanti fu Alechinsky. Alla Jeune Peinture belga, fondata nel 1945, aderí la maggior parte dei pittori divenuti noti in seguito (Van Lint, Bonnet, Bertrand, Mortier), che si orientarono verso le varie opzioni dell'arte non figurativa. Nel 1958 l'esposizione *Cinquant'anni di arte moderna*, organizzata nel quadro dell'esposizione universale, presentò un vasto panorama di opere di tutti i paesi, compresi quelli dell'Estremo Oriente. (*sr*).
Musées royaux des beaux-arts de Belgique Il **Musée d'art ancien** venne creato con decreto consolare del 14 fruttidoro dell'anno IX (1799). Le prime collezioni erano costituite da opere provenienti da istituti religiosi o civili che, sfuggite alle requisizioni francesi, erano state raccolte nel palazzo dell'antica corte, e dai dipinti inviati nel 1802 e nel 1811 dal museo centrale delle arti di Parigi (opere del XVII e XVIII sec., francesi, italiane e fiamminghe), tra cui quattro Rubens ottenuti per intervento del primo conservatore, G. J. Bosschaert, direttore dell'accademia di pittura, scultura e architettura (1737-1815). Nel 1816 vennero ceduti al museo alcuni quadri restituiti dal governo francese; esso si arricchí

poi regolarmente, soprattutto a partire dal 1860, con opere importanti, in particolare di primitivi. L'attuale palazzo delle belle arti venne eretto dall'architetto A. Ballat tra il 1876 e il 1885; il museo di pittura fu inaugurato il 26 maggio 1887. È estremamente ricco di opere di scuola fiamminga: maestri del XV sec. (Van der Weyden: *Pietà*, ritratti di *Laurent Froimont* e del *Gran Bastardo di Borgogna*; Bouts: la *Giustizia di Ottone*; Hugo van der Goes; Petrus Christus: *Deposizione dalla croce*; Memling: *Guillaume Moreel e sua moglie*, *San Sebastiano*; Gérard David), opere del XVI sec. (Quentin Metsys: *Polittico di sant'Anna*; J. Mostaert; Gossaert; Van Orley: *Storia di Giobbe*; P. Bruegel il Vecchio: *Censimento di Betlemme*), opere fondamentali di Rubens (grandi composizioni: *Adorazione dei magi*, *Salita al Calvario*, *Martirio di san Lieven*; paesaggi, ritratti, schizzi), di Van Dyck, di Jordaens (*Il re beve*, *Allegoria della Fecondità*), di C. de Vos. Le collezioni contengono inoltre importanti dipinti olandesi (Rembrandt), italiani (Crivelli, Crespi, Baschenis) e francesi, in particolare il *Profeta Geremia* del Maestro dell'Annunciazione di Aix, e la *Madonna col Bambino* del Maestro di Moulins. La collezione delle scuole nordiche (XV-XVI sec.) occupa oggi sale appositamente sistemate in un'ala nuova del museo.

Le collezioni del **Musée d'art moderne** sono rimaste a lungo nel palazzo dell'antica corte, dimora di Carlo di Lorena, dove erano stati raccolti all'inizio del XIX sec. tutti i dipinti, antichi e contemporanei, che dovevano piú tardi costituire i vari musei di **B**. Quando le pitture antiche furono trasferite nel palazzo delle belle arti, nel 1887, il museo d'arte moderna si sviluppò rapidamente; il ruolo piú importante è conferito agli artisti belgi del XIX e XX sec., dal davidiano Navez a Lacomblez e Mara. Vi sono rappresentati Ensor (la *Dama scura*), Evenepoel (*Enrichetta dal grande cappello*), Khnopff , Magritte, Permeke (i *Fidanzati*), Smits, Van den Berghe (*Domenica*), Rik Wouters. Il contributo francese è notevole; vi si trovano David (*Morte di Marat*), Ingres (*Augusto che ascolta la lettura dell'Eneide*), Delacroix (schizzo del soffitto della galleria di Apollo), Gauguin (*Calvario*), Seurat, Chagall, Manes e Hartung. Le collezioni di dipinti del XIX sec. sono oggi ospitate in un'ala nuova appositamente costruita, attigua agli edifici del museo reale. (*gb*).

Un'attiva politica di acquisti consente di presentare un pa-

norama nazionale ed internazionale della produzione contemporanea (Adami, d'Arcangelo, Dado, Ferrer, Genovès, Gnoli, Schultze), e di integrare le collezioni per i periodi piú antichi (Dix, Villon). Il servizio degli archivi d'arte contemporanea raccoglie metodicamente la documentazione concernente gli artisti belgi. (*sr*).

Bruyas, Alfred

(Montpellier 1821-77). Figlio d'un banchiere di Montpellier, si dedicò presto alla vocazione di collezionista, dopo una prima formazione come pittore negli studi di Tassaert e di Cabanel, che raggiunse a Roma nel 1846. Dal 1850 soggiornò talvolta a Parigi, dove si legò a Delacroix e a Courbet, che ne fecero ambedue il ritratto nello stesso anno, il 1853. L'amicizia con Courbet, soprattutto, ebbe nella sua vita grande importanza; lo aiutò piú volte materialmente, non solo con numerosi acquisti, ma anche finanziando la personale organizzata nel 1855 dallo stesso Courbet per presentare al pubblico i quadri rifiutati dal *salon*. Due volte **B** invitò Courbet a Montpellier. Nel corso del soggiorno del 1854 l'artista dipinse l'opera rimasta celebre col nome di *Bonjour, monsieur Courbet*. **B** offrí la totalità delle sue collezioni alla città natale: si trattava in tutto di sessanta dipinti e 78 disegni che entrarono nel Museo Fabre. Tra queste opere, i sedici ritratti del donatore hanno una parte notevole (Delacroix, Courbet, Couture, Diaz, Cabanel, Glaize, Tassaert).
La sua collezione comprendeva inoltre una decina di Delacroix, tra cui *Aline la mulatta*, lo schizzo di *Tobia e l'Angelo* e soprattutto le *Donne di Algeri*, replica tarda del quadro del Louvre. **B** seppe individuare il genio di Courbet, allora molto discusso; acquistò le *Bagnanti*, che avevano suscitato scandalo al *salon* del 1853, e la sua raccolta comprende 14 dipinti del maestro, tra cui la *Filatrice addormentata* e *Courbet con la pipa*. Tra le altre opere contemporanee della sua collezione, si possono citare alcuni Géricault, Tassaert, Rousseau, Corot, Glaize, Diaz. (*gb*).

Bruyn, Abraham de

(Anversa 1540-87). Oltre alle lastre di grande interesse documentario che forní allo stampatore Plantin di Anversa, pubblicò raccolte di costumi a Colonia, dove viveva nel

1557, e, presso Michel Colyn di Anversa, nel 1581, una *Raccolta degli abiti delle diverse nazioni d'Europa*, *Asia*, *Africa e America*, nonché, nel 1588, presso Casper Rutz, un *Sacri Romani Imperi Ornatus*. Come Frans Huys, incise i ritratti dei cittadini di Anversa del suo tempo, nonché di Filippo II di Spagna, dell'imperatore Ferdinando Massimiliano, di Carlo IX di Francia, editi presso Hans Liefrinck; incise inoltre i temi tradizionali dei cinque sensi, dei sette pianeti, dei sette peccati capitali.
Il figlio **Nicolas** (Anversa 1570 ca. - 1635 ca.) fu anch'egli incisore. Imitatore di Luca di Leida, che alla fine del XVI sec. esercitava ancora il suo influsso, riprese dalla decorazione italiana i cartigli e i putti. La sua incisione è fine e precisa nella sua raccolta piú nota, i *Re ed eroi dell'Antichità*, pubblicata nel 1594, o in lastre come *Davide vincitore di Golia* (1609) o *Salomone e la regina di Saba* (1621). (*php*).

Bruyn, Bartholomäus, *detto* il Vecchio

(Wesel 1493 - Werden 1555). Ultimo artista di rilievo a Colonia nell'epoca di transizione tra il medioevo e il Rinascimento, **B** operò per tutta la vita in questa città o nei dintorni. Pittore di quadri religiosi e di ritratti, si formò sotto l'influsso di olandesi come Jan Joost van Kalcar e Joos van Cleve, e venne in seguito influenzato dallo stile «italianeggiante» di uno Scorel o di un Heemskerck. Le sue grandi composizioni religiose (*Polittico* della cattedrale di Essen, 1522-25; *Polittico della Crocifissione*, 1548: Colonia, Cattedrale), ad imitazione dei manieristi nordici, soggiacciono il piú delle volte al sovraccarico e all'ostentazione, ma hanno valore per la precisione delle fisionomie (*Polittico* della cattedrale di San Vittore a Xanten, 1528-35). I suoi ritratti di borghesi e di nobili di Colonia sono fedeli al modello (*Johann von Rheidt*, 1525: Berlino-Dahlem; *Arnold von Brauweiler*, 1535: Colonia, WRM) e risultano vicini alla miglior tradizione del ritratto fiammingo del XV sec. (*Doppio ritratto di Philippe Gail e della sua seconda moglie con i loro bambini*, 1545: Parigi, Louvre). Il loro eccezionale valore documentario fa di **B** il miglior storiografo della borghesia di Colonia. (*acs*).

Bryan, Michael

(Newcastle-upon-Tyne 1757-1821). Durante la rivoluzione e le guerre napoleoniche viaggiò sul continente alla ricerca

di opere d'arte, e nel 1798 negoziò, per 43 000 sterline, l'acquisto dei quadri italiani e francesi della collezione d'Orléans; nel 1793 aprí a Londra, al n. 22-23 di Savile Row, una galleria che divenne presto luogo d'incontri eleganti; nel 1796 occupò la parte centrale della Schomberg House in Pall Mall. Ritiratosi nel 1804, poco dopo iniziò il *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, pubblicato a Londra nel 1816. L'opera, un modello per l'epoca, è stata poi piú volte riveduta e riedita. **B** catalogò e valutò la collezione del principe reggente in Carlton House nel 1816. (*jh*).

Bryen, Camille

(Nantes 1907 - Parigi 1977). Si stabilí a Parigi nel 1926 pubblicando le sue prime poesie (*Opoponax*, 1927) ed eseguendo nel contempo disegni spontanei. Inventò ben presto procedimenti insoliti di creazione visiva, esponendo nel maggio 1934 disegni e collages «Au grenier». Si accosta per un momento ai «surindépendants» e ai surrealisti, ma riprende piuttosto l'azione distruttiva di Dada. Nella continuità con lo spirito dada e surrealista, fabbrica qualche «oggetto funzionante» (*Morfologia del desiderio*, 1934-37: Parigi, MNAM). La sua prima opera, *tachiste* ante litteram, *Cera e fumo*, venne esposta nel 1936 al Salon des surindépendants. Ha esposto al primo Salon des réalités nouvelles (1946) e ha preso parte attiva, con Mathieu, alle manifestazioni della Non-Figuration psichica (1947-48), contrapposta al formalismo geometrico, a giustificazione della corrente dell'astrattismo lirico. Ha partecipato a *Vehémences confrontées* (1951) e a *Significanti dell'informale* (1952); dal 1950 ha inventato una forma d'espressione pittorica definita *tachiste*. La composizione è in lui di grande scioltezza; all'impianto geometrico dello sfondo, generalmente in tonalità chiare, si sovrappongono zone colorate piú dense e brevi, a tocchi quadrati ben sostenuti, di cui linee colorate punteggiate o continue inflettono il dinamismo. Contemporaneamente, nei numerosissimi disegni a inchiostro di china e nelle incisioni, l'artista ha continuato a sviluppare la propria grafia personale, fatta di concentrazione e di incisiva finezza, che rievoca una qualche ricerca istologica o citologica. Ha illustrato numerosi testi, in particolare *Vigies* di Tzara (1963), *Feuilles èparses* di René Crevel (1965). È rappre-

sentato a Parigi, MNAM e MAMV, nonché in musei di Le Havre, Lione, Lilla. (*rvg* + *sr*).

Brzozowski, Tadeusz

(Lwów 1918). Concluse nel 1946 gli studi presso l'accademia di belle arti di Cracovia. Membro della formazione d'avanguardia detta Gruppo di Cracovia, è stato dal 1959 docente e poi direttore del liceo di arti decorative di Zakopane. La sua arte, che rientra nella definizione di «espressionismo astratto», è di rara qualità pittorica: *Profeta* (1950: Varsavia); *Corda* (1957: ivi), *Doganiere* (1958: Cracovia). Le sue opere vengono spesso presentate all'estero. (*wj*).

Bucarest

Muzeul de artă al R. S. România Il museo della repubblica socialista rumena è stato costituito nel 1948 con la fusione di vari musei. Occupa l'ala destra dell'antico palazzo reale. Alle raccolte reali si aggiungono quelle provenienti da varie gallerie pubbliche o private come la Pinacoteca di Stato, fondata nel 1864, il Museo municipale, il Museo d'arte religiosa (risalente al 1932), la Commissione dei monumenti storici, il Museo Kalinderu e il Museo Toma Stelian. Il complesso fu integrato da una selezione di opere appartenenti al Museo Brukenthal di Sibiu e al Museo Anastasia Simu di Bucarest, offerto allo Stato nel 1927. Il museo della repubblica rumena è ripartito in varie sezioni, due delle quali sono dedicate alle belle arti: la Gall. nazionale e la Gall. universale. La Gall. nazionale, formata nel 1955, è riservata all'arte rumena dalle origini ai nostri giorni. Conserva oltre settemila pezzi che rappresentano tutte le forme d'arte, particolarmente miniature di Nicodim e di Gavril (1436), affreschi del XVI sec. della chiesa episcopale di Curtea de Argeş, una raccolta di icone dal XVI al XIX sec. I pittori rumeni del XIX sec. sono abbondantemente rappresentati; tra gli altri Nicolae Grigorescu, Ioan Andreescu, Luchian. Vi si trovano pure i capofila della pittura contemporanea.
Il fulcro delle raccolte della Gall. universale, dedicata all'arte occidentale, è stato costituito dalle antiche collezioni reali conservate nel castello di Pales. La maggior parte delle opere apparteneva originariamente a Felix Bamberg, diplomatico e collezionista tedesco dell'inizio del XIX sec., che aveva acquistato quadri nel corso delle sue missioni in Italia e

in Spagna, e che inoltre aveva acquistato, nel 1853, opere provenienti dalla galleria spagnola di Luigi Filippo: il che ha dato alla Gall. universale una bella serie di opere spagnole, tra cui parecchi El Greco (*Adorazione dei pastori*, *Sposalizio della Vergine*, *San Maurizio*, *il Martirio dei Diecimila*). Queste antiche raccolte sono state completate da opere provenienti da altri musei, particolarmente i musei Toma Stelian, Anastasia Simu e Brukenthal, e da acquisti. Le sezioni dedicate alla pittura fiamminga e olandese sono le piú ricche; in particolare si trovano opere di Van Eyck (*Uomo col cappello azzurro*), di Van der Weyden (*Ecce Uomo*), di Memling (*Ritratto di donna*, *Ritratto d'uomo che legge*), Rubens, Van Dyck, ritratti di Pourbus e di Key, paesaggi di Momper, numerose opere manieriste delle scuole di Haarlem e di Utrecht, Rembrandt (*Aman che implora la pietà di Ester*). Tra i principali quadri di pittori italiani, si possono citare la *Crocifissione* di Antonello da Messina, opere di Tiziano, del Veronese, di Tintoretto e Magnasco. Infine la scuola francese è rappresentata da opere del XVII sec. (Claude Lorrain) e del XVIII sec., e da un complesso interessante di opere ottocentesche, tra cui uno schizzo della *Zattera della Medusa* di Géricault, alcuni Daumier e tele impressioniste, come il *Ritratto in piedi di Camille* di Monet.
Il Gabinetto delle stampe raccoglie l'opera incisa degli artisti rumeni del XIX e del XX sec., incisioni popolari e un'importante raccolta di incisioni occidentali. (*gb* + *ij*).
Muzeul Zambaccian La raccolta messa insieme da R. H. Zambaccian (1889-1962), appassionato e critico d'arte, venne donata allo Stato nel 1946. Essa comprende in particolare gli artisti rumeni della seconda metà dell'Ottocento, con importanti lavori di N. Grigorescu, Ioan Andreescu, Luchian, T. Pallady, G. Petraşcu.
Il museo possiede inoltre una bella raccolta di dipinti francesi del XIX e del XX sec., con tele di Delacroix, Courbet, Corot, Monet, Renoir, Sisley, Matisse, Picasso, Laprade, Derain, Utrillo. (*gb*).

Bucci, Anselmo

(Fossombrone (Pesaro) 1887 - Monza 1955). Abbandonati dopo appena un anno gli studi all'Accademia di Brera, si trasferisce nel 1906 a Parigi per studiare la pittura impressionista. Tornato in Italia, partecipa alla Primaverile fiorenti-

na del '22. Inventore dell'appellativo di «Novecento», espone nel '23 alla prima mostra del gruppo alla Gall. Pesaro e nel '26 alla prima mostra del Novecento italiano a Milano. La sua pittura, in un primo tempo improntata all'impressionismo e al postimpressionismo francesi, approda negli anni successivi a una maggiore severità realistica (*Via della Sorbona*, 1932: Milano, GAM). Oltre all'attività di scrittore e di critico d'arte, particolarmente rilevante è stato il suo apporto nel campo dell'arredamento navale e dell'incisione (*Croquis du front italien*, con una raccolta di cinquanta puntesecche, Paris 1918). Espone alla Biennale di Venezia (dal '28 al '34) e alle mostre presso la Permanente di Milano (dal '28 al '39). (*im*).

Buccleuch and Queensberry

La raccolta dei duchi di **B** ebbe origine con un imponente complesso di ritratti di famiglia (molti dei quali di Kneller e di Lely), nonché nell'eredità dei Montagu. La serie di nature morte di fiori di Monnoyer e i dodici studi per l'*Iconografia* di Van Dyck, acquisiti dal primo duca di Montagu, passarono nel 1790 nelle mani di Henry, terzo duca di Buccleuch (1746-1812), che ereditò inoltre, grazie al matrimonio con Lady Elizabeth Montagu, quadri olandesi e fiamminghi (tra cui l'*Abbeveratoio* di Rubens), ritratti di Rembrandt, opere di Ruisdael, Wouwerman e Wynants, una *Madonna* attribuita a Leonardo, una serie di Canaletto, in particolare la *Processione sul ponte di Westminster il giorno della festa del lord sindaco e Whitehall*, complesso raccolto da John, secondo duca (1688 ca. - 1749). e da George, terzo duca di Montagu (1712-90); in seguito Henry acquistò il ritratto di *Sir Nicolas Carew* di Holbein. Commissionò inoltre a Barret vedute di Dalkeith House; nel 1810 ereditò il castello di Drumlanrig (Dumfriesshire) e le collezioni che esso conteneva, lasciate in eredità dal quarto duca di Queensberry. Il quinto duca (1806-64) raccolse una bella collezione d'incisioni (Rembrandt, Reynolds, Landseer), vendute presso Christie nel marzo-aprile 1887. Ad eccezione delle incisioni e di qualche quadro ceduto a titolo privato, come l'*Abbeveratoio* di Rubens, *Saskia in veste di Flora* (ambedue alla NG di Londra), l'*Autotitratto* di Rembrandt (Washington, NG), la *Veduta del Tamigi* di Canaletto, nonché duecento tele di secondo piano vendute presso Christie nel novembre

1946, il resto della collezione, intatto, è suddiviso tra Boughton (Northamptonshire), Bowhill (Selkirkshire) e Drumlanrig. (*jh*).

Buchara

Città del Turkestan, facente oggi parte della Repubblica sovietica dell'Uzbekistan; all'inizio del XVI sec. (sotto la dinastia degli Uzbeki), rivaleggiò con Herāt, allora centro della scuola safavide. Si ignora in quale data venne fondata la scuola di pittura di **B**; ma sembra che Herāt serbasse il predominio fino al 1528, data in cui 'Ubaid Allāh Khān Uzbek, impadronitosi della città, fece venire a **B** Mīr 'Alī al-Ḥusainī, il maggior calligrafo della scuola safavide, che vi lavorò fino alla morte (1544). Le pitture piú antiche attribuite alla scuola di **B** sono quelle che illustrano il manoscritto di *Mihr e Moshterī*, copiato nel 1523 (Washington, Freer Gall., 32.6). Esse sono eseguite nello stile tradizionale di Herāt; i personaggi sono tozzi, gli edifici sono visti di fronte e i piani sono semplici e poco numerosi, ma i colori (con alcune tinte primarie molto accentuate) sono già quelli che contraddistingueranno la scuola di **B**. La miniatura piú bella di questo manoscritto è quella in cui Mihr caccia il leone. L'artista vi dà prova di grande maestria compositiva; i personaggi sono distribuiti su due piani: Mihr, sul suo cavallo lanciato al galoppo, occupa il primo piano, unitamente al suo servitore che si precipita a dargli aiuto; mentre i viaggiatori, che contemplano accidentalmente la scena, al piano superiore, scompaiono per metà dietro una piega del terreno. Anche alcune miniature che illustrano il *Makhzān al-Asrār* di Niẓāmī (Parigi, BN, sup. pers. 1416) e il *Bustān* di Sa'dī (Lisbona, Fond. Gulbenkian), eseguite da Maḥmūd al-Mudhahib nel 1546 e nel 1548, sono assai rappresentative dello stile conservatore di **B**. I personaggi hanno atteggiamento antiquato e sono spesso disposti imitando le composizioni di Behzād o della sua scuola; ma sono meno numerosi, e la scelta dei colori, semplici e insieme ricchi, è piú ristretta che nella scuola safavide. Ritorna con una certa frequenza un dettaglio curioso: le teste delle donne sono quasi sempre rappresentate ad angolo retto rispetto al corpo.

Sembra che il momento migliore della scuola si ponga alla metà del XVI sec. L'opera piú notevole di questa fase è ancora un manoscritto del *Bustān* (Teheran, bibl. del Gulistān),

contenente quattro bellissime miniature, una delle quali reca una dedica del 1552. Sulle miniature di **B** si trovano spesso iscrizioni, mescolate a fini arabeschi. I personaggi dagli occhi a mandorla su teste piatte, senza il minimo rilievo, i colori puri e i cieli d'oro conferiscono a tali pitture un fascino romantico. Per la loro sobrietà sono piú fedeli dei troppo ricchi manoscritti reali safavidi alla natura essenziale della miniatura persiana. Ultimo pittore della scuola di **B** fu un certo 'Abdullāh, che operò fino al 1575 ca. La ricchezza dei ritratti singoli che egli eseguí investe piú l'intensità dei colori che la raffinatezza delle linee o i dettagli. Per i loro colori e la loro semplicità essi rivelano l'autentico talento dell'artista. (*so*).

Bucher (Gall. Jeanne-Bucher)

Nel 1925 Jeanne **B** (Guebwiller 1872 - Parigi 1946), che gestiva una biblioteca di libri stranieri a Parigi, cominciò ad accogliervi artisti d'avanguardia e a presentarne le opere, fondando ben presto in una boutique vicina una galleria dove espose, nel corso del primo decennio, la maggior parte di coloro che «facevano» allora l'arte moderna. Il primo artista che attirò la sua attenzione fu Max Ernst, di cui pubblicò quasi subito i *frottages* di *Storia naturale* (1926), e piú tardi i collage di *Una settimana di bontà* (1934). Espose poi molti tra i principali artisti del Novecento (Picasso, Braque, Juan Gris, Chagall, Arp, Mondrian, ecc.). Alla sua morte, il nipote Jean-François Jaeger, che ne assunse la successione, proseguí l'intraprendenza della fondatrice nella gestione della galleria, esponendo per la prima volta Bissière e Tobey in Europa, e proseguendo nella scoperta di pittori piú giovani: Nallard, Moser, Aguayo, Chelimsky, Fiorini, Louttre. (*rvg*).

Buckingham

(George Francis Villiers, primo duca di) (Brooksby (Leicestershire) 1592 - Portsmouth 1628). Favorito di Giacomo I e virtualmente padrone dell'Inghilterra per dieci anni, acquisí una splendida collezione di dipinti e opere d'arte destinate a decorare York House, il suo palazzo londinese sullo Strand. La costituí molto rapidamente, dal 1620 al 1630, attraverso Balthasar Gerbier e agenti britannici all'estero come Henry Wotton e Endymion Porter, rivaleggiando amichevolmente in questo campo con Carlo I. Comperò da Ru-

bens una collezione di quadri per 10 000 sterline. L'interesse della raccolta poggiava in parte su opere dello stesso Rubens, che fece per **B** nel 1625 un maestoso ritratto equestre, e in parte su opere veneziane. Esse comprendevano numerosi Tiziano, tra cui il grandioso *Ecce Homo* (Vienna, KM), Tintoretto, Veronese, tra cui *Rebecca al pozzo* (Washington, NG), opere di Palma il Vecchio e di Bassano; si possono pure citare il *Figliol prodigo* di Pordenone e la *Visione di san Pietro* di Fetti (Vienna, KM), dono di Carlo I in cambio di un Veronese. Nel 1649 la collezione venne sequestrata, venduta ad Anversa e comperata in gran parte dall'arciduca Leopoldo Guglielmo. (*jh*).

Budapest

Szépművészeti Múzeum Il Museo nazionale, principale galleria pubblica ungherese di pittura, costituito dalle raccolte Jankovich e Pyrker, si aprí nel 1840. Raccoglieva circa 250 dipinti, in gran parte veneziani, con opere di Gentile Bellini, Giorgione, Palma il Vecchio, Lotto, Veronese, Guardi, Bellotto. La collezione si accrebbe per donazioni e legati testamentari (opere di senesi, fiorentini e primitivi ungheresi, tra i quali il Maestro M. S.), e per il trasferimento, durante la rivoluzione del 1848-49, di una parte delle collezioni del palazzo reale (dipinti spagnoli). Nel 1871 lo stato acquistò la raccolta Esterházy, ricca di dipinti italiani (Crivelli, Ghirlandaio, Boltraffio, Raffaello, Tintoretto), spagnoli (Murillo, Ribera, Zurbarán, Cano, Goya) e olandesi (Rembrandt, Hals, Jordaens, Van Dyck, Ruisdael); essa venne esposta nel palazzo dell'accademia con la denominazione di Pinacoteca nazionale. Il Parlamento riunì nel 1894 le due collezioni di stato nel nuovo Museo di belle arti, inaugurato nel 1906. Tuttavia il Museo nazionale serbò un'importante collezione di ritratti nella sua pinacoteca storica, creata nel 1884. Parallelamente la città fondava la propria galleria, essenzialmente composta di opere contemporanee, particolarmente ungheresi. La Galleria del Museo di belle arti, per impulso del suo primo direttore, Károly-Pulszky, perseguí lo scopo di ampliare il piú possibile la gamma dei maestri e delle scuole rappresentate. Lasciti testamentari vi apportarono un considerevole numero di dipinti spagnoli e olandesi (coll. Nemes e Bars: opere di El Greco, di Velázquez, del Maestro di Budapest, di Goya, Bruegel, Gérard

David, Memling, Téniers, Rembrandt, Van Dyck, Petrus Christus, Steen); i conservatori del Museo acquistarono inoltre dipinti inglesi, tedeschi (Baldung Grien, Cranach, Dürer, Holbein), italiani (Filippino Lippi, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Tintoretto, Canaletto, affreschi e disegni di Leonardo) e francesi (Quesnel, Vouet, Poussin, Claude Lorrain, Greuze, Fragonard, Delacroix Chassériau, Courbet, Corot, Manet, Monet, Gauguin, Cézanne, Pissarro, Sisley, Toulouse-Lautrec, Renoir, Bonnard, Pascin e Picasso). La galleria presenta oggi in esposizione permanente ottocento dipinti; ne possiede altri duemila per mostre temporanee, nonché centomila disegni e opere grafiche, offrendo al visitatore un esempio di quasi tutte le creazioni e tendenze principali dell'arte occidentale, oltre a una scelta rappresentativa della pittura ungherese gotica e barocca.

Magyar Nemzeti Galéria I maestri ungheresi del XIX e del XX sec. sono stati raccolti nel 1957 nella Galleria municipale per formare la Galleria nazionale ungherese. Essa possiede un migliaio di dipinti e diecimila opere grafiche, e presenta l'evoluzione dell'arte pittorica ungherese entro le frontiere del paese; vi fanno talvolta difetto gli artisti ungheresi che hanno operato all'estero. (*fd*).

buddista, pittura

Il buddismo si diffuse nell'Asia orientale sin dal I sec. della nostra èra, ma gli furono necessari tre secoli per conquistare l'intera società cinese. Nel VI sec., mentre il mondo indiano se ne allontanava, il culto buddista si affermava in Cina, in Corea e in Giappone, suscitando numerose realizzazioni artistiche. Subí un riflusso nel IX sec., epoca in cui l'Islam trionfante assorbiva i territori dell'Asia centrale e in cui la Cina, presto seguita dalla Corea, lo proscriveva con un editto imperiale dell'845. Due soli centri dovevano restargli fedeli: il Tibet, ove la chiesa riformata del lamaismo doveva espandersi verso nord conquistando i territori cinomongoli, e il Giappone, i cui sovrani serbarono viva la fede nel Buddha.

Per il buddismo delle origini, la vita non era che una serie di sofferenze dovute al mancato soddisfacimento dei desideri: occorreva dunque liberarsi dal ciclo incessante delle rinascite grazie all'estinzione di tali desideri; donde il perseguimento di una vita santa, morale, colma di quegli atti di

grazia che, attraverso purificazioni successive, guidano verso l'illuminazione. Nel corso di tale ascesa, i Cinesi facevano appello all'aiuto essenziale dei bodhisattva, il cui culto si estese presto ai buddha del passato e del futuro, determinando la comparsa di un vasto pantheon di dèi protettori o guaritori, oggetto di adorazione e di fede. Il loro culto veniva praticato nei templi, fedeli repliche dei palazzi imperiali e prefettizi, posti al centro di un agglomerato o addossati alle pendici delle montagne. I fedeli, accolti da guardiani della porta di aspetto terrificante, rassicurati dalla vista di divinità benevole, potevano infine contemplare il Buddha e, ispirandosi alle immagini edificanti che ricordavano vari episodi della sua vita (*jātaka*), e contemplando visioni paradisiache che ne fortificavano lo spirito, potevano recitare una preghiera ed invocarne l'aiuto.
Le prime immagini si diffusero nell'Asia orientale dopo aver attraversato i regni indo-europei della Serindia. I tipi greco-gandhāriani e kuṣano-battriani degli inizi tradiscono il diffondersi dell'arte gupta, mentre influssi cinesi generano un'arte cino-iraniana. Quest'aspetto composito è caratteristico del celebre culmine dell'arte buddista costituito da Tun-Huang; e il suo stile arcaico è tuttora presente nel tabernacolo del Tamamushi, prima pittura buddista nota in Giappone.
Sotto i Tang, le forme dimenticano le proprie origini barbare, e i colori si diversificano in tutte le sfumature dei toni caldi e dei toni freddi. L'iconografia si arricchisce con i meravigliosi paradisi dell'Ovest, ove gli influssi indiani conferiscono la propria sensualità alla folla di partecipanti, trascinati dal soffio epico dei Tang. Quest'umanizzazione dei modelli si avverte pure in Giappone: le pitture del Hōryūji rivelano personaggi dalla figura possente, cui solo la delicatezza del disegno garantisce spiritualità.
Viene rappresentato il movimento, e questo realismo, dopo aver fornito le sue immagini piú belle, spinge la pittura buddista verso il declino. Sotto l'influsso delle sette esoteriche, divinità terribili (*fudō*) e demoni minacciosi invadono le pareti sovraccaricando le composizioni. Si assiste al proliferare dei *maṇḍala*, diagrammi delle gerarchie divine, che ormai riflettono piuttosto l'impegno sociale degli artisti. L'ispirazione laica diviene preponderante: la «discesa di Amida» (*raigō*), ad esempio, diventa un pretesto per ritratti e pae-

saggi che traducono gli interessi puramente artistici di ciascuna cultura; le rappresentazioni del nirvana sono occasioni per dispiegare i fasti di una sepoltura il cui lato drammatico viene sottolineato in modo talvolta eccessivamente teatrale. Nel XIII sec. la pittura buddista dell'Estremo Oriente si concentra nella produzione di arte popolare, ma il grafismo dei Song conferirà ancora all'arte giapponese un certo vigore disegnativo e cromatico per i ritratti dei monaci (*chinzō*), che esaltano il valore spirituale dei maestri.
Il buddhismo ha svolto un ruolo importante nello sviluppo tecnico della pittura, apportandovi il rotolo orizzontale (makimono), ricordo dei rotoli canonici illustrati, e il rotolo verticale (kakemono), eco degli stendardi verticali che ondeggiano al vento nei giorni di festa. Inoltre, l'influsso delle sette ch'an e zen ha provocato, in alcuni paesaggisti, una visione nuova della natura. Se la pittura buddista ha conosciuto e praticato gli effetti occidentali d'ombreggiatura e di modellato (avvertibili per esempio nell'opera di un Chang Sêng-yu), ciò è dovuto al suo gusto per le forme piene, rotonde e carnose, che perdurerà nell'estetica dell'Estremo Oriente. (*ve*).

Budník, Vladimír

(Praga 1924-68). Terminati gli studi alla scuola nazionale di arti grafiche di Praga, lavora come operaio, poi come disegnatore industriale in un'officina praghese di costruzioni meccaniche. In tre manifesti dell'«esplosivismo» (1949-51), rivolti al grande pubblico, profetizza un'età nuova nella quale tutti saranno artisti. Questa fase (1949-58) rappresenta il culmine della sua carriera: organizza nelle strade di Praga *happenings* ante litteram, cercando di risvegliare le facoltà immaginative degli spettatori dinanzi a disegni fatti su vecchi muri. Nel suo secondo manifesto «esplosivista» dichiara in particolare: «Il quadro dev'essere come una pellicola cinematografica, carica di un infinito numero di tensioni ed esplosioni psicologiche concentrate su una superficie immobile e presentate allo spettatore col concorso della sua immaginazione attivizzata». Nelle sue incisioni **B** si è sforzato di trasporre sulla lastra metallica i suoi impulsi psichici ricorrendo a svariati procedimenti meccanici. Le sue «incisioni attive» sono realizzate a martellate. Le «incisioni strutturali» (a partire dal 1960) sono monotipi ottenuti incorpo-

rando nella lastra vari oggetti metallici. Si notano in questo artista solitario tratti comuni con l'espressionismo astratto e l'astrattismo lirico. **B** ha avuto, nel suo paese, grande influsso sulla generazione dell'inizio degli anni '60. (*ivj*).

Buenos Aires

Museo nacional de bellas artes Questo museo argentino fu fondato per volontà di un gruppo di amatori; uno di essi, A. E. Rossi, lasciò alla sua morte, nel 1893, gli 81 quadri della sua collezione «perché servano come base per la fondazione di un museo di pittura della città». Un altro, J. P. Guerrico, fece a sua volta dono di 22 opere. Il loro esempio fu seguito da altri membri del gruppo, che ottennero dallo stato il decreto di fondazione nel 1895. Il museo aprí nel 1896 con poco piú di 150 quadri. Attualmente possiede diverse collezioni: sculture, mobili e oggetti d'arte, disegni, dipinti. Questi ultimi sono i piú importanti. Non vi sono quasi esempi di opere dell'epoca coloniale, di cui il paese non è particolarmente ricco. A partire dall'inizio del XIX sec. si può seguire la storia della pittura argentina attraverso le sue figure maggiori, i pittori di secondo piano e gli indipendenti, da Carlos Enrique Pellegrini ad artisti nati attorno al 1940, ad alcuni dei quali – Pueyrredon, Candido Lopez – è stata dedicata una sala. Nell'ambito della pittura europea l'Italia è abbastanza ben rappresentata con opere di G. A. De Ferrari, Luca Giordano, Giacomo del Po, due bei Tiepolo, De Pisis, Carrà. La scuola francese è illustrata da François Perner, Largillière, Nattier, Rousseau, Courbet, Corot, Boudin, Fantin-Latour, e poi Monet, Sisley, Renoir, Pissarro, Morisot, Cézanne, Manet (la *Ninfa sorpresa*), Degas (*Diego Martelli*), Gauguin (*Vahine no te meti*), Van Gogh (il *Moulin de la Galette*), Toulouse-Lautrec (*Suzanne Valadon*). La pittura spagnola è presente con El Greco (l'*orto degli Ulivi*), alcuni Goya e soprattutto pittori del XIX secolo, E. Lucas, Perez de Villamil, Sorolla y Bastida. Nella piccola collezione dei fiamminghi e degli olandesi bisogna citare soprattutto l'unica opera nota attribuita a Hans Speckaert, a parte un ritratto di Vienna: il *Serpente di bronzo*. Lawrence, altri artisti del XIX sec. e Ben Nicholson rappresentano la scuola inglese. La collezione del XX sec., che contiene opere di Carrà, De Chirico, Modigliani, Casorati, Van Donghen, Friesz, Rouault, Vuillard, comprende anche tutti gli argentini che

hanno partecipato a movimenti importanti, cosí come pittori americani ed europei che hanno esposto alle biennali di Venezia e di San Paolo. (*ca*).

Buffalmacco, Bonamico

(documentato dal 1315 al 1340). La popolarità di cui godeva al suo tempo, non solo per le qualità di artista ma anche per i lati burleschi del carattere, è testimoniata dall'interesse che gli dedicano Boccaccio e Franco Sacchetti. Le piú antiche fonti toscane della letteratura artistica, soprattutto il Ghiberti, gli assegnano un posto di primo piano accanto ai migliori artisti post-giotteschi, come Maso, Stefano, Puccio Capanna; ma tra le opere menzionate in antico come sue gli appartiene soltanto la decorazione della cappella di San Jacopo nella chiesa dei Santi Salvatore e Lorenzo alla Badia a Settimo (Firenze), del 1315, troppo guasta tuttavia perché se ne possa pronunciare un giudizio certo. Sono stati recentemente invece restituiti a **B**, e con convincenti argomenti, i celebri affreschi del Camposanto di Pisa (*Trionfo della Morte*, *Giudizio Universale*, *Inferno*, *Tebaide*), databili al quarto decennio del Trecento; un affresco (*Madonna e Santi*) nel duomo di Arezzo, ricordato da un documento del 1340; *San Giorgio* e *santa Caterina d'Alessandria* (Parma, Battistero; affreschi); e una tavoletta con *Il Battista in trono* (Oxford, Christ Church). Il catalogo cosí ricostituito restituisce la fisionomia di un pittore di forte originalità, eccentrico rispetto al linguaggio post-giottesco e informato anche della miniature bolognese contemporanea. (*sr*).

Buffalo

Albright-Knox Art Gallery Le collezioni del museo di Buffalo nello stato di New York, fondato nel 1862, vennero esposte all'inizio nella biblioteca pubblica. L'attuale edificio fu eretto grazie alla generosità di John Joseph Albright (1905), e rinnovato nel 1959. Il complesso, costituito essenzialmente con i fondi, spesso notevoli, donati al museo da numerosi mecenati, si è particolarmente arricchito nell'ultimo trentennio. La parte preponderante riguarda l'arte della seconda metà del XIX sec. e del XX: Corot, Boudin, Homer, Daumier, Odilon Redon, Gauguin (il *Cristo giallo*), Seurat (schizzo dello *Chahut*), Cézanne, Balla (*Dinamismo di un cane al guinzaglio*), Picasso (la *Toeletta*), Matisse (la *Musica*),

Chagall, Mondrian. Vi si trova soprattutto, in particolare grazie alle opere della coll. Knox, un panorama pressoché completo delle varie tendenze della pittura contemporanea, in particolare americana. Negli anni '70, la politica degli acquisti si è specialmente orientata verso l'astrattismo geometrico, tanto nei suoi aspetti storici (costruttivismo) quanto in quelli contemporanei (Op'Art e Minimal Art). (*gb*).

Buffet, Bernard

(Parigi 1928). Dopo aver scoperto nel 1944 ca. Permeke e Ensor, nel 1946 espose per la prima volta al Salon des moins de trente ans (*Autoritratto*) e l'anno successivo al Salon des Indépendants e al Salon d'automne. Le sue tele (*Natura morta*, 1948: Lilla, MBA) si caratterizzano già in questa prima fase per la rigidezza delle linee, l'austerità dei toni freddi e il senso dello spazio. La parte piú interessante della sua opera si colloca tra il 1948 e il 1950, anni in cui espose a New York. Ha praticato anche l'incisione, illustrando la *Voce umana* di Cocteau e i *Canti di Maldoror* di Lautréamont (1952). È rappresentato a Parigi (MNAM e MAMV). (*sr*).

Bugatto, Zanetto

(Milano, XV sec.). Le poche notizie documentarie ci parlano della sua attività al servizio del duca di Milano (1458) per il quale ritrae la figlia Ippolita (1460): di un alunnato nel 1460-1463 a Tournai presso Rogier van der Weyden, di un viaggio nel 1468 in Francia e di lavori nel 1472 con Bonifacio Bembo a Santa Maria delle Grazie presso Vigevano e, ancora con il Bembo e con Foppa, a San Celso e nella cappella ducale del duomo di Pavia (1473). Nel 1476 era già morto. La circostanza dell'alunnato fiammingo ha indotto a usare il nome del **B**, almeno come termine di riferimento, per un gruppo di opere che uniscono a caratteri lombardi profondi influssi fiamminghi e, soprattutto per una di esse, antonelleschi: un *San Girolamo* (Bergamo, Carrara), vera copia con varianti di uno sportello del *Trittico Sforza* (Bruxelles, MRBA), attribuito a Van der Weyden o a Memling come suo aiuto di bottega; una *Madonna* nella Fondazione Cagnola alla Gazzada, attribuita anche ad Antonello da Messina, e un polittico smembrato (Buenos Ayres, coll. priv.; Toledo O., AM), assai vicino alla *Madonna*, mentre presenta forti affinità col *San Gerolamo*, un affresco in Santa Maria di Castello

a Genova (attribuito anche al Braccesco). Recentemente sono stati avvicinati al gruppo di opere raccolte sotto il suo nome un *Ritratto virile* (Châteauroux) e una *Vergine con i simboli della Passione* (Parigi, coll. priv.). (*mr* + *sr*).

Bugiardini, Giuliano

(Firenze 1475-1554). Allievo di Domenico Ghirlandaio al cui esempio risalgono alcune opere giovanili (*Natività*: Firenze, Santo Spirito), collabora poi con Mariotto Albertinelli e assimila nel primo decennio la lezione di fra Bartolomeo e di Raffaello (*Madonna con il bambino e san Giovannino*: Torino, Gall. Sabauda; e numerose altre dello stesso tema). Nel 1508 è a Roma fra i pittori chiamati da Michelangelo alle prese con i problemi della volta sistina. Tornato, dopo questa breve esperienza, a Firenze **B** consolida il suo inserimento nell'ambiente che gli era piú proprio, accostandosi anche a Piero di Cosimo, Andrea del Sarto e Franciabigio, senza mai distaccarsi dal modello del Raffaello fiorentino (*Natività di san Giovanni B.*: Modena, Gall. Estense; *Madonna della palma*: Firenze, Uffizi, 1520); né il suo orizzonte muta sensibilmente con le opere eseguite durante il soggiorno a Bologna dal 1526 (vedi ad esempio lo *Sposalizio mistico di santa Caterina, con sant'Antonio di Padova*: Bologna, PN). Conquistato dal clima alto degli inizi del secolo, **B** ne ricava modi espressivi minuti e colloquiali che lo preservano dai rischi di un impersonale epigonismo. Degna di nota anche l'attività di **B** ritrattista, i cui numeri migliori (ad esempio *Ritratto di giovane donna*: Washington, NG; ritratto di *Francesco Guicciardini*: New Haven Conn., AG), ci restituiscono i personaggi con una ferma oggettività e con una levigatezza di esecuzione quasi nordica. (*sr*).

Buhot, Félix

(Valognes (Manche) 1847 - Parigi 1898). Fu allievo di Lecoq de Boisbaudran, di Pils e di Jules Noël; ma, presto rinunciando alla pittura, si dedicò a rinnovare l'acquaforte. Le sue vedute di Parigi e di Londra sono tra le lastre migliori del sec. XIX. (*ht*).

Bührle, Emil G.

(Pforzheim (Germania) 1890 - Zurigo 1956). Stabilitosi a Zurigo nel 1924, l'industriale **B** decise di formare una col-

lezione di quadri dopo aver visto i dipinti impressionisti esposti nel 1913 al museo di Berlino. Nel 1934 poté cominciare ad acquistare opere francesi del XIX sec., da Corot (*Fanciulla che legge*) e Courbet (*Castello di Ornans*) a Degas, Manet (*Strada di Berna*, il *Porto di Bordeaux*), Monet (*Claude Monet in giardino col figlio e la balia*), Seurat (*Studio per la Grande Jatte*), Cézanne (quindici dipinti, tra cui il *Ragazzo col panciotto rosso*), Gauguin e Van Gogh (dodici tele, tra cui il *Seminatore*, il *Campo di grano giallo*). Fu attratto poi dal XVIII sec. (Fragonard, il *Mercante di giocattoli*, i *Ciarlatani*), dai romantici (Delacroix) e dagli olandesi del XVII sec. (Hals), ritenendoli i predecessori dell'impressionismo, senza peraltro trascurare la pittura moderna (Braque, Juan Gris, Picasso). Nel 1960 la collezione venne eretta dalla famiglia di Emil **B** in fondazione accessibile al pubblico; comprende ca. duecento dipinti e sculture. (*gb* + *bz*).

Bukovac, Vlaho

(Cavtat 1855 - Praga 1922). Tornato dopo lunghi viaggi a Cavtat nel 1876, grazie al mecenatismo dell'arcivescovo Strossmayer poté recarsi a Parigi, ove entrò nello studio di Cabanel. Adottò allora lo stile accademico del maestro, ed espose al *salon* dal 1878 in poi. Nel 1882 eseguí con successo la *Grande Isa*, dal romanzo di A. Bouvier, il che gli valse in Jugoslavia il prestigio di pittore di fama internazionale. **B** divenne allora il ritrattista ufficiale della corte reale della Serbia e del Montenegro. A partire dal 1894 visse a Zagabria, ove dipinse soggetti storici allegorici (il *Sogno del poeta Gundulić*, 1894: a Zagabria), ritratti (la *Regina Natalia di Serbia*, conservato a Belgrado) e nudi. Per influsso dell'impressionismo la sua tavolozza si schiarí, ma il suo disegno rimase accademico. Benché non abbia mai realmente adottato l'impressionismo, l'influenza dei suoi colori chiari fu notevole sugli artisti jugoslavi, soprattutto quelli di Zagabria, che costituirono la scuola detta «multicolore». Nel 1903 **B** si recò a Praga, ove sino alla morte insegnò all'accademia di belle arti. (*ka*).

Bularco

(seconda metà del VII sec. a. C.). Nulla si conosce di sua mano, né della sua vita, se non che era di origine ionica. Forse nella decorazione dipinta dei sarcofaghi in terracotta di Cla-

zomene si trova una lontana eco della sua opera piú celebre, rappresentante la distruzione dei Magneti. (*mfb*).

Bulgaria

Quando, nel 681, venne creato il primo stato bulgaro, le sue frontiere incorporavano la parte orientale della penisola balcanica, a partire dalla riva del Danubio. Queste regioni, antiche province greco-romane, hanno rivelato ricco materiale archeologico: pietre incise della Tracia, statue classiche, sarcofaghi di stile latino-ellenico, chiese e tombe paleocristiane. Su queste basi culturali il popolo bulgaro, fusione di tribú slave ed autoctone, ha elaborato un'arte figurativa che rappresenta in una certa misura un apporto originale al patrimonio dell'arte europea di quell'epoca. Nel corso della loro evoluzione, la pittura e l'incisione bulgara hanno conosciuto tre periodi: epoca medievale, rinascenza, epoca contemporanea.

La pittura bulgara del medioevo si ricollega all'ortodossia bizantina, che sia afferma ufficialmente dopo la conversione della **B** nell'865. Essa si sviluppò tuttavia secondo una tendenza piú popolare e realistica, opposta allo stile canonico e astratto dell'arte ufficiale bizantina. La maggior parte delle chiese e dei monasteri decorati di affreschi sono oggi distrutti; ma si conservano gli affreschi della chiesa di Bojana (1259), ove le scene religiose sono animate da dettagli di realistica precisione, i tipi sono individualizzati, il disegno è libero e il colore ricco ed espressivo. Gli affreschi della chiesa di Skalna, presso il villaggio di Ivanovo (metà del XIV sec.) e quelli della chiesa del monastero Zemenski (1360), nonché delle chiese di Berende e di Kalotino, sorprendono anch'essi per i loro soggetti insoliti e l'interesse che manifestano nei riguardi dell'antichità e del nudo. La fioritura dell'arte bulgara del XIII e XIV sec. si estese anche alla miniatura. Oltre al loro valore artistico, la *Cronaca di Manasse* (Roma, BV), il *Vangelo di Giovanni Alessandro* (Londra, BM) e la *Cronaca di Skilitze* (Madrid, BN) abbondano di informazioni sul costume e l'architettura dell'epoca. Durante la dominazione turca, che durò quasi cinque secoli (1396-1878), l'arte bulgara continuò a manifestare la propria originalità malgrado le condizioni assai sfavorevoli imposte al paese. Attestano questa resistenza culturale all'inevitabile decadenza artistica gli affreschi e le icone delle chiese di Cirno-

vo e di Arbanassi, quelli dei monasteri di Dragalevtsy (1476), di Kremicovtsy (1493), di Poganovski (1499) e di Bačkovski (1643).
Fu un periodo di transizione tra lo stile medievale bizantino e quello dell'epoca contemporanea. Il carattere profano dei temi e la varietà delle soluzioni plastiche sono la conseguenza della prosperità economica, del risveglio della coscienza nazionale e dell'ampiezza delle relazioni culturali con i paesi piú evoluti d'Europa, alla fine del XVIII e all'inizio del XIX sec. Si formano scuole artistiche (Trevnenska, Samokovska, Banska, Debarska), e compare l'incisione. I principali rappresentanti di questa corrente innovatrice sono Š. Dimitrov, Z. Zograff, N. Pavlovič, S. Dospevski, Š. Tzokev, D. Dobrovič, quasi tutti formatisi all'estero. Essi hanno favorito la nascita dell'arte profana e della pittura di cavalletto, nella quale trovano posto temi di paesaggio e di storia. Liberata dalla signoria ottomana, la **B** si trasformò in un paese capitalista e ruppe definitivamente il suo isolamento feudale. Pittura e incisione si evolvettero parallelamente, dalla pittura di genere naturalista fino alle ricerche plastiche contemporanee. Ciò fu opera di parecchie generazioni. I pittori della prima, quella che seguí la liberazione, I. Mărkvitčka, A. Mitov, I. Angelov e Vechin, colti da un enfatico patriottismo, narrarono in stile aneddotico la vita dei contadini bulgari. I pittori della generazione successiva (1900-13), senza rinunciare alla concezione democratica dei loro predecessori, respinsero però la scena di genere e furono sollecitati da due tendenze: la prima condusse alla creazione del ritratto psicologico con S. Ivanov, Z. Todorov, N. Marinov e, piú recentemente, D. Uzonov e I. Petrov; la seconda all'emancipazione del paesaggio, con N. Petrov, B. Denev, N. Tanev, D. Dečev, B. Ivanov, tutti influenzati dall'impressionismo francese. Dopo la prima guerra mondiale, l'influsso del modernismo europeo sulla pittura bulgara divenne piú forte; G. Milev, Č. Mutafov e N. Rajnov entrarono nelle fila del simbolismo e dell'espressionismo. In tale contesto si collocano le opere, rispettivamente, di S. Skitnik, G. Datzov, B. Obreškov, K. Tzonev ed E. Alcheque, che malgrado le diverse opzioni personali esprimono tendenze precise dell'arte moderna europea, caratterizzate dal disegno espressivo, dal colore ora decorativo, ora monocromo dalla fattura libera e dinamica, dalla forma sintetica e salda

nella scia di Cézanne. Mentre però questi artisti conservano piú o meno un accento nazionale, G. Papazov, surrealista, e Pascin, espressionista, appartengono alla scuola di Parigi. A partire dal 1930 ca. si sviluppa un movimento fautore di un ritorno alle origini della tradizione nazionale; esso ebbe come esponenti V. Dimitrov (il «Maestro»), I. Penkov, Z. Lavrenov, I. Milev, P. Georgiev, Z. Bojaztev, V. Stojlov, S. Venev, B. Kotzev e, tra gli incisori, V. Zahariev, V. Stajkov, G. Atanasov. Essi contrapposero al cosmopolitismo della pittura europea un'arte specificamente bulgara. Nel corso degli anni '30 si manifesta un'altra tendenza, a favore di un'arte i cui temi siano ispirati dalle masse popolari. Forte è su questo gruppo l'influsso di Cézanne; esso comprende A. Gendov, J. Beškov, B. Angelušev, S. Sotirov, N. Balkanski e S. Venev. La funzione sociale che essi assegnano all'arte ne spiega l'attività nel campo grafico: illustrazione, manifesto, incisione, che occupano ancor oggi un posto importante in **B**. Queste varie correnti restano vive ancor oggi; ma la giovane generazione (Genev) manifesta crescente interesse per le ricerche dell'avanguardia europea. (*da*).

Bulgarini, Bartolomeo

(documentato dal 1337 al 1378). La sua produzione molto documentata, ma senza un riscontro sicuro con opere ancora oggi esistenti, sembra da identificarsi con quella raccolta da Berenson sotto la denominazione critica di Ugolino Lorenzetti, comprendente una *Madonna con il Bambino e santi* (polittico diviso tra la pinacoteca e l'Opera del duomo di Siena) e un polittico disperso tra Lucca, Roma (Musei capitolini) e Washington (NG), che rivelano una sintesi dello stile di Ugolino di Nerio e di Pietro Lorenzetti. Si è inoltre ipoteticamente ravvisata la fase tarda della sua attività in un gruppo di opere etichettato col nome di Maestro d'Ovile (*Natività*: Cambridge, Fogg Museum; *Assunta*: Siena, PN) in cui si registra, nell'elegante decorativismo, l'attrazione verso miniatori come Niccolò di Ser Sozzo e Lippo Vanni. (*en*).

bulino

L'incisione a **b** è stata per lungo tempo ritenuta l'operazione piú nobile dell'arte della stampa. Consente notevole nettezza ed energia nel tratto, sfumature delicate, toni variati.

Il **b** da incisore è uno strumento composto da uno stelo d'acciaio duro a sezione quadra o a losanga. Una delle estremità è tagliata a un angolo di 45° in modo da costituire una punta tagliente; l'altra è serrata in un manico di legno a forma di fungo, tagliato su un fianco in modo che lo strumento possa poggiarsi sulla lastra, che è generalmente in rame. L'incisore tiene nel cavo della mano il manico del **b**, che deve formare con la lastra un angolo da 5° a 10°. La lastra poggia generalmente su un perno a cuscinetto, il che consente di farla ruotare e spostare con una mano sola, mentre l'altra, che tiene l'utensile, si muove pochissimo. Il **b** rimuove un truciolo di rame; nel solco cosí ottenuto entra l'inchiostro che s'imprime sulla carta. L'operatore dispone di numerosi **b**, ma quello quadrato può servire per quasi tutti i lavori; ciò che fornisce le inflessioni al tratto sono soprattutto le variazioni di pressione e di angolazione dello strumento. Nel XVII sec. Claude Mellan otteneva le sue ombreggiature mediante la variazione di linee parallele senza tratteggio incrociato. Egli incise persino un Sacro Volto con un unico tratto a spirale. I **b** molto fini sollevano su ciascun versante del solco una lieve cresta che è necessario rimuovere accuratamente col raschietto, per serbare al tratto tutta la sua purezza.

Storia Non è noto a quale epoca risalgano le prime stampe incise a **b**, ma esse sono sicuramente anteriori a quelle del fiorentino Maso Finiguerra (1426-64), cui il Vasari attribuisce l'invenzione. Mantegna e Dürer ne furono i primi grandi maestri. Nel corso dei secoli il tratto, agl'inizi pressoché rettilineo e uniforme, si è fatto piú morbido. D'altro canto, nuovi sistemi d'intaglio hanno consentito di variare il tono. Tale evoluzione giunge a compimento nel XVII sec. con gli incisori di Rubens, Vosterman e Bolswert, e coi francesi R. Nanteuil e G. Edelinck. Dopo il perfezionamento dell'incisione su legno e poi della riproduzione fotomeccanica, il **b**, nella seconda metà del XIX sec., godette di minor favore e lo recuperò soltanto con artisti moderni: Picasso, Laboureur, Hayter, Adam. (*hz*).

Bull Hedlund, Bertil

(Falun 1895 - Stoccolma 1950). Fece parte, in Svezia, del gruppo detto dei «Falungrafikerna», dalla città di Falun in Dalecarlia, e vi occupò un posto particolare per la sua fan-

tasia originale nutrita di letteratura. Numerosi viaggi a Parigi – il primo nel 1911 – ne confermarono la fedeltà alla letteratura francese del XIX sec. (da Baudelaire ad Anatole France) e agli incisori francesi, soprattutto Mervon e Bracquemond. Fu assai influenzato da Gustave Doré, Georg Grosz e dagli incisori su legno inglesi, specie Thomas Bewick. Suoi capolavori sono le illustrazioni a puntasecca per *Taide* (1935-37) e *La rosticceria della regina Pédauque* (1938-41) di Anatole France, ove **B** fa uso di un *pastiche* ironico. Il suo contributo all'arte grafica svedese contemporanea sta in fogli satirici nei quali presenta una visione pessimista e macabra dell'Europa di allora (*Wienervals II*, 1937, acquaforte), nonché in descrizioni liriche della natura, ove la campagna nordica è colta secondo una prospettiva microcosmica con effetti tratti dal surrealismo. (*tp*).

Bunchō, Ippitsusai

(1725-94). Pittore di stampe ukiyoe. Dopo aver studiato alla scuola di Kanō, subí l'influsso di Harunobu, di cui riprese la tecnica policroma. Acquistò fama a partire dal 1770 per i suoi ritratti di attori nello stile dei Torii, eseguiti su fogli di ventaglio in collaborazione con Shunshō; ma nel 1775 abbandonò la pittura, giudicata indegna del suo rango di samurai. (*ol*).

Bunchō, Tani

(1763-1840). Nato semplice samurai, fu tra i pittori favoriti dei guerrieri degli shōgun. Il suo stile eclettico (aveva studiato i pittori cinesi Ming) fonde le tecniche dei Kanō, dei Tosa e persino della pittura occidentale, di cui utilizzò le regole di prospettiva geometrica nella sua serie di paesaggi realistici della baia di Edo conservati a Tokyo. (*ol*).

Būndī

Antico stato nel Sud-Ovest del Rājasthān (India), fondato nel XIV sec. dagli Hara Rājpūt; dapprima vassallo del vicino Mewār, dopo la campagna di Akbar nel Rājasthān nel 1569 entrò nella zona d'influenza dell'impero moghul. I rājpūt del **B** occuparono allora importanti cariche presso la corte moghul; per esempio Rao Ratria Singh (1607-31), che fu tra i personaggi piú in vista dell'imperatore Jahāngīr.
Lo stile del **B**, che superò ampiamente le frontiere del pic-

colo stato, è celebre per l'arte del paesaggio, per il trattamento vario e poetico della natura e per la vivacità luminosa del colore. I fogli smembrati di una *Rāgamālā* (Benares, Bharat Kala Bhavan; Allāhābād; Cambridge Mass., coll. Stuart C. Welch) rappresentano la fase piú antica di questo stile, nei primi anni del XVII sec. Il disegno, per la precisione e la cura del dettaglio, molto deve all'arte moghul; cosí il realismo del paesaggio si accosta a quello delle opere della fine del regno di Akbar, spesso con un cielo all'europea, azzurro e oro, imporporato dal sole al tramonto; ma i personaggi, per le fattezze e la rigidezza, richiamano i tipi rājpūt della *Rāgamālā* di Chawand del 1605 (Mewār). Malgrado tale carattere composito, prossimo all'arte moghul di provincia, il fascino delle scene boschive ed acquatiche, l'eleganza delle architetture di palazzi e padiglioni e le loro ricche armonie cromatiche conferiscono già a queste pagine l'originalità propria dello stile būndī.
Le miniature del **B** risalenti al XVII sec. sono rare, tra esse figurano le 36 pagine di una *Rāmagālā* (1650 ca.: Patna, coll. G. K. Kanoria). I paesaggi dalle praterie verde tenero, dagli stagni grigi coperti di fiori di loto, dagli alberi multicolori donde come fuochi d'artificio ricadono rami in fiore, creano un'atmosfera di poesia campestre, del tutto priva della tensione drammatica di taluni dipinti contemporanei rājput. Nella seconda metà del XVII sec. sono di moda i soggetti galanti: il sovrano Bhao Singh (1659-82) compare attorniato da donne nei giardini del suo harem (Cambridge Mass., coll. Stuart C. Welch), in un dipinto che rivela lo stile della corte di Delhi; coppie (talvolta Kṛṣṇa e Rādhā) passeggiano o riposano in palazzi coronati da cupole, che si aprono sulla verzura di un boschetto vicino. Il candore delle costruzioni, cui sono appesi drappi rossi, la ricca policromia dei lastricati geometrici, il verde degli alberi sul cielo azzurro, i colori vivaci delle vesti dei personaggi, disegnati con molta spontaneità – soprattutto le donne, dal piccolo naso a punta e dal volto modellato da ombre scure – si dispiegano in una visione cromatica splendida e piena d'equilibrio (*Gli amanti che additano la falce di luna:* Bombay, Prince of Wales Museum; eseguiti da Mohan nel 1689).
Nel XVIII sec. il **B** attraversò un periodo turbolento; venne invaso dal vicino Kotah nel 1717, e la dinastia locale riacquistò il trono qualche anno piú tardi solo per cadere sotto

il protettorato dei Maratti. Tuttavia lo stile del **B**, con le varianti di Karauli, di Uniara e soprattutto di Kotah, incontrò sempre maggior favore, come mostrano numerosissime miniature. Intorno al 1700 le composizioni si fanno tuttavia piú rigide. Ma le *Rāmagālā* trovano la loro espressione forse piú bella nelle pagine (Benares, Bharat Kala Bhavan) che rappresentano alcuni modi musicali nella foggia di asceti solitari in padiglioni fra stagni nella foresta, popolata di animali. In confronto con la sua versione píú antica, che illustra una *Baṇgālā Rāgiṇī* (1660 ca.: Bombay, coll. Madhuri Desai), il tema perde il suo sapore arcaico ma riveste un carattere di raffinato lirismo, tanto l'artista dà prova di maestria nel disegno e nella scelta dei colori. Vedute aeree di palazzi fanno talvolta da cornice a scene della vita dell'harem, come la *Toeletta dell'eroina* (17 25 ca.: Allāhābād); i personaggi femminili che popolano in gran numero queste pagine sono di piccola dimensione, di un'avvenenza paffuta, dal volto tondo, occhi a mandorla e palpebre semichiuse. Questo tipo femminile compare pure negli episodi della vita di Kṛṣṇa e delle gopī. Tali miniature presentano spesso grandissima ricchezza decorativa, che talvolta cela un'esecuzione un poco affrettata. L'influsso profondo della tecnica moghul si manifesta in illustrazioni di vita domestica, in temi galanti (*nāyaka-nāyikā*); gli artisti s'impegnano nei dettagli pittoreschi e nell'espressione della bellezza delle donne, i cui lunghi capelli neri e la delicata carnagione rammentano la maniera della scuola di Delhi o di Murshīdābād. Tra i soggetti favoriti dei pittori dello stile del **B**, nella prima metà del XVIII sec., si hanno magnifiche rappresentazioni di animali, combattimenti di elefanti, partite di caccia, spesso attribuiti allo stile di Kotah. Dopo il 1750 lo stile del **B** ha un'ultima fioritura, quella dei «dipinti bianchi», preziosi e manierati, molto influenzati dall'arte moghul; l'erotismo delle eroine, sorta di bambole dalla nudità eburnea, sorprese mentre fanno toeletta dall'occhio di qualche *voyeur*, oppure visitate di notte da un amante che scala le muraglie, possiede un aspetto provocante, che è caratteristico di questo complesso di dipinti; solo qualche tocco di rosso o d'oro sull'arredo e le stoffe spicca sul colore ghiaccio dei corpi, delle architetture, del marmo, delle fronde verde oliva e delle acque grige. Accanto a tali miniature ci restano opere nella tradizione delle fasi precedenti, *Rāgamālā* oppure Kṛṣṇa e

Rādhā. Il fascino del paesaggio e dei colori persiste spesso in questi dipinti della fine del XVIII sec., privi ormai di ogni ispirazione, e che finiscono per passare completamente di moda all'inizio dell'Ottocento. (*jfj*).

Bunel, François II, *detto* Bunel il Giovane

(Blois 1522 ca. - Parigi? 1599). Figlio di Jean Bunel, valletto di camera e pittore di Enrico di Navarra (il futuro Enrico IV), fu il ritrattista ufficiale del re tra il 1583 e il 1599: i suoi ritratti sono noti dalle incisioni (*Théodore de Bry*, 1587; *G. B. Mazza*, 1590) e da un disegno (Parigi, BN). Gli si attribuiscono rari dipinti (*Enrico IV bambino*: Versailles), l'originale della *Processione della Lega* (Rouen, MBA, donazione Baderou), piú volte replicata, e la creazione di quadri di genere oggi noti da numerose copie o repliche di diverse mani (*Compagnia di commedianti italiani*: Béziers; *Gabrielle d'Estrées e la duchessa de Villars*: Parigi, Louvre; *Sabina Poppea*: Ginevra; *Giovane donna alla toeletta*: Digione; *Donna tra le due età*: Rennes, MBA).
Il fratello **Jacob** o Jacques (Blois 1558 - Parigi 1614) avrebbe lavorato, secondo il suo allievo Claude Vignon, all'Escorial e poi a Roma. Le sue opere eseguite a Blois (coro della chiesa dei Cappuccini) e a Parigi (con Toussaint Dubreuil, in collaborazione con la moglie Marguerite Bahuche), nella piccola galleria del Louvre e nel gabinetto dorato della regina Maria de' Medici (con Ambroise Dubois e Guillaume Dumée), a Saint-Séverin (coro e navata), ai Feuillants Saint-Honoré (*Assunzione*), e ai Grands-Augustins (*Discesa dello Spirito Santo*) sono scomparse. Il suo nome compare su alcuni disegni: *Ritratto d'uomo* (Parigi, Louvre). Il *Busto di Enrico IV*, inciso da Th. de Leu (1605), può dare un'idea del suo stile. Un altro *Ritratto di Enrico IV* in piedi (disegno: Parigi, Louvre) può essere uno studio preparatorio di **B** per la piccola galleria del Louvre. Pittore di Enrico IV, **B**, che ebbe grande fama, fu una delle figure importanti in Francia alla fine del XVI sec. (*sb*).

Bunsei

(Kyoto 450 ca.). Benché subisse fortemente l'influsso di Shūbun, è celebre soprattutto per la forza e l'intensità che si sprigionano dai suoi ritratti di monaci zen (*chinzō*), come quello dello *Yuima Koji* (1457: Osaka, Museo Yamato

Bunkakan), ove il trattamento calligrafico delle vesti contrasta con l'esattezza anatomica del volto. (*ol*).

Buonarroti, Michelangelo → Michelangelo

Buonconsiglio, Giovanni, *detto* **il Marescalco**

(Montecchio Maggiore (Vicenza) 1465 ca. - Venezia 1536-37). Deve il soprannome al mestiere del padre Domenico. Operò nell'ambiente provinciale di Vicenza, dove subí l'influsso diretto di Bartolomeo Montagna, ma venne in contatto anche con la cultura bramantesca lombarda, come attestano la *Pietà* (1495 ca.; Vicenza, Museo civico) e il bellissimo disegno del *Cristo alla colonna* (Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni). Su queste basi è stata di recente riferita al Marescalco (F. Zeri) la decorazione ad affresco (*Paggi*) del Monumento Origo in San Nicolò a Treviso, finora considerata opera di Lorenzo Lotto. Dal il 1492 la sua presenza è documentata a Venezia, dove il suo stile risente del contatto con Giovanni Bellini e i Vivarini; l'impianto belliniano e il cromatismo piú fuso temperano la saldezza montagnesca della *Madonna in trono tra i SS. Pietro, Paolo, Sebastiano e Domenico*, del 1502 ca., per l'Oratorio dei Turchini di Vicenza (oggi nel Museo civico). Al primo tempo dell'attività del pittore invece, poco dopo la *Pietà*, risalgono la pala – oggi frammentaria – dipinta nel 1497 per la chiesa veneziana dei Santi Cosma e Damiano (ciò che ne resta è diviso fra le Gallerie dell'Accademia di Venezia e una collezione attualmente sconosciuta, già Warwick Castle), e la pala della parrocchiale di Cornedo Vicentino, anch'essa del 1497, ancora fortemente imbevuta di umori mantegneschi. L'attenzione del pittore si volse però anche alle opere veneziane di Antonello (*Pala di San Cassiano*) e di Cima da Conegliano: di tutte queste esperienze la grandiosa pala del duomo di Montagnana (*Madonna col Bambino in trono tra sei Santi*, 1507) offre una rimeditazione condotta già la luce della pittura «tonale» di Giorgione. Per il duomo di Montagnana il **B** forní ancora nel 1511 una *Madonna col Bambino tra i SS. Sebastiano e Rocco*, seguita nel 1513 da quella con *Santa Caterina, l'arcangelo Raffaele e san Nicola da Tolentino*, ed eseguí affreschi nell'abside e nel transetto. Resta controversa la datazione dei *SS. Sebastiano, Rocco e Lorenzo* (Venezia,

San Giacomo dell'Orio) e del *Redentore tra i SS. Gerolamo e Giorgio* (Venezia, Santo Spirito). (*sr*).

Buono, Silvestro

(Napoli 1520 ca. - ivi, dopo il 1597?). Formatosi a Napoli, espresse un'austera pittura devozionale, influenzata anche da Polidoro da Caravaggio. Tra le prime opere è la *Madonna col Bambino, san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista* (1540 ca., firmata: Sorrento, Cattedrale). La vasta produzione è segnata da un serrato rapporto con Giovan Bernardo Lama, che formò col **B** un'importante bottega (una collaborazione è forse nel *Gesú e i figli di Zebedeo*: Monopoli, Cattedrale). La *Pietà* (firmata e datata 1551: Avellino, Convento dei cappuccini), è segnata da influssi fiamminghi. Ancora nel 1597 conduceva col nipote Giovanni Bernardino l'*Adorazione dei Magi* (Napoli, Santa Caterina a Formiello). (*rla*).

Burchfield, Charles

(Ashtabula O. 1893 - Gardenville N.Y. 1967). È soprattutto noto per gli acquerelli. Ebbe come insegnante, dal 1912 al 1916 nella Cleveland Art School, Henry G. Keller; si recò poi a New York, ove espose per la prima volta nel 1916 composizioni astratte utilizzanti semplici motivi floreali, in modo simbolico. Si volse però, nel 1920 ca., a formule piú realiste (distrusse allora la maggior parte della sua opera precedente), attingendo ispirazione, da fervido ammiratore dello scrittore regionalista Sherwood Anderson, ai paesaggi quotidiani dell'Ohio. Per tutta la sua carriera rappresentò semplici case, foreste, impregnandole di un'atmosfera singolare e altamente personale (la *Casa del mistero*, 1924: Chicago, Art Inst.). Respingendo le proprie composizioni astratte, **B** si allontanò dal movimento modernista che in quell'epoca si andava affermando negli Stati Uniti (in particolare intorno a Stieglitz). Il suo regionalismo lo indusse a soluzioni originali e tipicamente americane, senza alcun rapporto con precedenti europei. E rappresentato nella maggior parte dei grandi musei americani e alla Tate Gall. di Londra. (*jpm*).

Burckhardt, Jacob

(Basilea 1818-97). Intraprese studi di teologia, prima d'interessarsi dell'Italia e dell'ideale classico che per lui essa rappresentava. Vi fece un primo viaggio nel 1838; l'anno se-

guente studiò storia a Berlino con i maestri della scuola hegeliana, Boeck, Droysen, Grimm, Ranke. Incontrò Franz Kugler, che gli diede la prima formazione di storico dell'arte. Dal 1841 al 1843 si dedicò agli edifici romanici e gotici renani, pubblicando in particolare uno studio su *Conrad de Hochstaden* (Berlin 1843), fondatore del duomo di Colonia. Dal 1844 al 1846 assunse le funzioni di lettore di storia all'università di Basilea e di redattore politico nella «Basler Zeitung». Nel 1846 ripartí per Roma, ove tornò in seguito piú volte; in Italia cercava una seconda patria spirituale, sperando di trovare nel mito dell'«età dell'oro», nell'armonia classica universale, le risposte che, sino ad allora, l'idealismo romantico tedesco non gli aveva date. Professore di storia, poi di storia dell'arte a Basilea dal 1850, pubblicò le sue opere principali nel decennio successivo: *Die Zeit Konstantins des Grossen* (L'epoca di Costantino il Grande, Basel 1853); nel 1855 *Cicerone*, repertorio storico-critico e topografico delle opere d'arte italiane, dall'antichità al sec. XVIII. L'opera si presenta come frutto di una personale ricerca della bellezza, attraverso l'esperienza dell'arte classica. Nel 1860 pubblicò a Basilea la magistrale *Kultur der Renaissance in Italien* (La civiltà del Rinascimento in Italia), ove studiò, attraverso le cause e gli effetti del Rinascimento, la genesi dell'uomo moderno, dal punto di vista della storia della filosofia.
Non cessò peraltro di pubblicare poesie. Nel 1872 rifiutò l'offerta, molto onorifica, di succedere a Ranke nella cattedra di Berlino. I suoi ultimi lavori, il piú importante dei quali è *Die Renaissance in Italien* (Il Rinascimento in Italia,, Stuttgart 1867), riguardano in genere il Rinascimento. Fondandosi costantemente su principi estetici ed etici legati alla sua formazione hegeliana, **B** studia l'arte legandola strettamente alla civiltà nella quale si sviluppa, e non la concepisce piú come un aspetto isolato di ciascuna civiltà, definito una volta per tutte da irriducibili caratteri. (*bz*).

Burgh, Hendrick van der

(attivo a Leida e Delft dal 1649 al 1669). Iscritto alla ghilda di San Luca di Delft dal 1649 al 1654, citato a Leida nel 1658, 1659 o 1663, e a Delft nel 1664, è stato identificato con Hendrick II van der Borcht, nato a Frankenthal nel 1614. Dipinse vedute urbane assai minuziose: il *Canale* (con-

servato a Leida), *Cerimonia all'università di Leida* (Amsterdam, Rijksmuseum). (*jv*).

Burgkmair, Hans

(Augsburg 1473-1531). È tra i primi che abbiano introdotto nel Nord le concezioni artistiche del Rinascimento. Formatosi presso il padre Thomas, prosegue l'apprendistato presso Schongauer a Colmar nel 1488 ca.; qualche anno piú tardi si reca in Italia. È ammesso nella ghilda dei pittori di Augsburg nel 1498; le monache del convento di Santa Caterina ricorrono a lui – e a Hans Holbein il Vecchio – per il ciclo delle basiliche di Roma (*Basilica di San Pietro*, 1501; *Basilica di San Giovanni in Laterano*, 1502; *Basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, 1504: ora in museo ad Augsburg). Tornato in Italia tra il 1506 e il 1508, soggiorna a Venezia e a Milano. L'influsso della pittura italiana si afferma sempre piú nella sua opera, sia nel modellato leonardesco e nella luce calda e dolce delle due *Vergini con Bambino* (1509-10: Norimberga, NM), sia nella ricca architettura rinascimentale della sua *Incoronazione della Vergine* (1507: conservata ad Augsburg). Al suo ritorno, l'artista si dedica per un certo tempo quasi esclusivamente all'incisione su tavola, poi, nel 1518-19 ca., esegue due polittici importanti, *San Giovanni a Patmos* e la *Crocifissione* (Monaco, AP), ove l'ampiezza e la monumentalità di alcune figure si uniscono alla bellezza dei paesaggi. Gli ultimi lavori di **B** rivelano tuttavia l'abbandono di questa scenografia drammatica ma sobria, e il ritorno a una composizione piú folta (*Ester dinanzi ad Assuero*, 1528: Monaco, AP).
Se nel campo del ritratto **B** sembra aver prodotto poco – lo strano e macabro *Ritratto dell'artista e di sua moglie* (1529: Vienna, KM) viene oggi assegnato a Furtnagel –, svolse invece non trascurabile attività d'incisore. Al servizio di Massimiliano I eseguí numerosi disegni destinati all'incisione, tra i quali l'ampia serie del *Trionfo* (135 tavole, incise da artisti diversi, 1515-19, edite però soltanto nel 1796), vero e proprio monumento alla gloria imperiale. Oltre alle sue incisioni per la *Genealogia*, il *Weiss Kunig* e il *Theuerdank*, va specialmente menzionata la celebre *Morte strangolatrice*. (*acs*).

Burgos

Capitale del gotico ispano-fiammingo e ispano-renano nella seconda metà del XV sec., **B** ebbe in questo periodo botte-

ghe di pittura piuttosto fiorenti, rimaste attive fino al 1520 ca. Numerosi pannelli nella cattedrale, in molte chiese della città (San Esteban, San Gil, San Lesmes, San Nicolas) e nel Museo provinciale consentono di apprezzarne il realistico vigore, il disegno spesso angoloso, ma espressivo e drammatico. Citeremo almeno, nel chiostro della cattedrale (Museo diocesano), le *Scene della Passione*, opera di un Maestro di **B** talvolta identificato con Alonso de Sedano (1500 ca.), buoni esempi di uno stile teso e tormentato, vicino a Gallego ma con maggior movimento. Un altro pittore, che viene chiamato Maestro di San Nicola – poiché la sua opera maggiore è l'antico grande polittico di *San Nicola*, dipinto tra il 1480 e il 1505 e oggi relegato in una navata laterale –, piú colorista e il cui stile fiammingo è già toccato dal Rinascimento, è rappresentato anch'esso al Museo diocesano col bel trittico dell'*Epifania*.

Nel Museo provinciale, per lungo tempo ammassato nella cornice pittoresca ma inadeguata di un'antica porta della città, l'arco di Santa Maria, e dal 1952 collocato nella Casa de Miranda (bel palazzo rinascimentale felicemente restaurato), la pittura occupa un ruolo secondario, accanto a capolavori di scultura funeraria e di oreficeria. Tuttavia, vi è rappresentato assai degnamente il XV sec. castigliano (polittico di *San Michele sul Monte Gargano*, serie di otto grandi *Scene della Passione*), mentre vari dipinti di Leon Picardo (*Resurrezione*, *Storia di san Cosma e di san Damiano*) confermano l'orientamento già rinascimentale di questo solido artista. Infine, colui che introdusse la pittura italiana fondendola con la tradizione castigliana, Pedro Berruguete, è rappresentato nel museo con la *Messa di san Gregorio* e nella certosa di Miraflores con una bella *Annunciazione*.

D'altro canto, uno dei grandi pittori religiosi del secolo d'oro spagnolo, il benedettino fra Juan Rizi, risiedette quattro anni nel monastero di **B** (1656-59). Dipinse per il trascoro della cattedrale sei quadri di colore cupo e profondo (*Santa Casilde*, *Martirio delle sante Centella ed Elena*, cantato da un celebre sonetto di Th. Gautier, *San Francesco che riceve le stigmate*), che sono tra le sue tele piú caratteristiche; e il suo capolavoro di ritrattista, il pensoso vescovo benedettino *Fray Alonso de San Vitores*, è oggi il dipinto migliore del Museo provinciale. Nella medesima tradizione, quest'ultimo possiede l'eccellente *Vita di sant'Iñigo*, dipin-

ta all'inizio del XVIII sec. per il monastero di Oña dai pittoti di **B** Valle e Salinas. (*pg*).

Buri, Samuel

(Täuffelen (cantone di Berna) 1935). Si formò alla scuola d'arti applicate di Basilea (1953-56). Nel 1959 si stabilí a Parigi e nel 1971 a Givry, presso Avallon. Esponendo a Parigi al Salon de mai e al Salon de la jeune peinture, inizialmente nell'ambito di un astrattismo nella scia di Sam Francis, mantenne anche in seguito le macchie di colore fluido, presto associate a una costruzione formale ispirata sia alla Op'Art che alla Mec'Art: un lavoro sul colore che parte da griglie e trame ove il motivo si decompone per poi ricomporsi. L'umorismo demistificante della Pop'Art lo sedusse presto, come attesta la celebre serie delle mucche, ove il colore chiazza variopinto gli animali che brucano (terrapieno del Grand-Palais a Parigi, 1972). Nella serie della *Famiglia Monet* (1975) **B** si è dilettato a mescolare diverse tecniche pittoriche, dal *pointillisme* al cartone per vetrate. Le nature morte, le scene d'interni e d'atelier, spesso comprendenti degli autoritratti, costituiscono il nucleo essenziale della sua opera caratterizzata dall'intensità e dall'acidità del colore e da inquadrature sapientemente elaborate, nella tradizione di Bonnard. Gli si devono anche della pitture murali per la Kunsthalle di Berna. (*sr*).

Burke, Edmund

(Dublino 1729 - Beaconsfield 1797). Frequentò il Trinity College a Dublino dal 1744 al 1748, e si recò a Londra nel 1750 per studiarvi diritto. È noto come uomo politico e come teorico, e per essere stato amico di David Garrick, Joshua Reynolds e Samuel Johnson; ma redasse pure un importante trattato di estetica: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). L'opera, che si colloca nella tradizione empirista di Newton e di Locke, tenta un'analisi degli oggetti considerati sublimi e belli, ponendo l'accento sui loro effetti sui sensi. Il libro ebbe considerevole influsso sull'estetica inglese nella seconda metà del XVIII sec., e resta un punto decisivo del passaggio da una visione oggettiva a una visione soggettiva della natura e dell'arte. (*jns*).

Burlington

(Richard Boyle, terzo conte di) (1695-1753). Come architetto fu tra i principali animatori del revival palladiano e protesse Colin Campbell e William Kent. Costruí a Londra, nel 1725 ca., Chiswick House nello stile della Rotonda di Palladio, ornandola con un'importante collezione di quadri di gusto classico, soprattutto del XVIII sec. italiano, tra cui un magnifico *Paesaggio* di Salvator Rosa. Tra le opere di altre scuole figuravano un trittico di Memling (oggi a Londra, NG), una *Sacra Famiglia* di Poussin e due bei ritratti di Rembrandt (uno dei quali a Londra, NG). Protesse Sebastiano Ricci, che decorò lo scalone di Burlington House (poi sede della Royal Academy) a Londra, nel 1713-17 ca., e dipinse per lui la *Predicazione di san Paolo* e le *Nozze di Cana*; possedeva un'importante raccolta di disegni di architettura, in particolare di Inigo Jones e di John Webb. La sua collezione passò ai Devonshire (Chatsworth) in seguito al matrimonio della sua unica figlia con l'erede del quarto duca del Devonshire. (*jh*).

«Burlington Magazine, The»

Rivista britannica di storia dell'arte, il cui primo numero apparve nel marzo del 1903. Sin dall'inizio intese essere una pubblicazione erudita, che abbracciasse tutti gli aspetti della storia dell'arte e potesse rivaleggiare con le principali riviste continentali. Suo primo direttore fu Robert Dell, cui successero C. J. Holmes e, nel 1909, Roger Fry, associato con Lionel Cust, che riuscí a sollecitare un mecenatismo privato quando la rivista, nei suoi primi anni, era in difficoltà finanziarie. Roger Fry scrisse sul **B M** fino alla morte. Berenson se ne interessò sin dagli inizi e vi collaborò fino al 1950. Herbert Read, Tancred Borenius (1940-45) e, dal 1947, Benedict Nicolson ne hanno retto in successione le sorti. La rivista ha mantenuto l'alto livello di qualità che si era prefisso e, in tale contesto, è il piú importante periodico inglese di storia dell'arte e senza dubbio quello che, nel suo genere, riveste nel mondo la maggiore autorità. Si è in particolare dedicata alle nuove scoperte e alla pubblicazione di materiali inediti. Oltre a studi di base e ad articoli piú brevi che rivelano questa o quella opera inedita, ogni fascicolo contiene un editoriale su un argomento di carattere ge-

nerale riguardante l'arte, importanti cronache bibliografiche, resoconti di mostre e notizie sul mercato d'arte. (*jns*).

Burljuk, David

(Char´kov 1882 - New York 1967). Insieme al fratello Vladimir frequentò la scuola d'arte di Kazan´ e poi quella di Odessa (1899-1902); nel 1902, i due fratelli si recarono a studiare presso Azbé a Monaco. In seguito trascorsero un anno a Parigi nel 1904, nello studio di Cormon. Nel 1907 **B** torna a Mosca. Raggiunto da Vladimir, entra rapidamente in contatto con gli ambienti d'avanguardia, e in particolare con Larionov, la Gončarova ed Exter, insieme ai quali doveva organizzare numerose mostre e sviluppare un'intensa attività: gruppo della Rosa azzurra e mostre *Ghirlanda-Stefanos* (1907), *La maglia* a San Pietroburgo e Kiev (1908); creazione del circolo dei poeti russi moderni (1909); manifesto per la difesa dell'arte nuova (1910); mostra del Fante di Quadri (1910-11). Nel 1910 si lega in amicizia con Kandinsky, di cui subisce l'influsso, e partecipa alle mostre di Der Blaue Reiter. Nel 1911 entra nella scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca, donde è espulso nel 1913 insieme al suo amico Majakovskij, a causa delle sue attività futuriste. Il suo ruolo consisté nella diffusione delle idee futuriste (scritti e film), di cui risente anche la sua pittura (*Direttore d'orchestra del teatro Bol'šoj*, 1913 ca.), o del primitivismo della tradizione popolare russa (*Il mio antenato cosacco*, 1908 ca.) alla maniera di Larionov. Lascia la Russia nel 1918 e, dopo aver soggiornato in Cina e in Giappone, si stabilisce a New York nel 1922. I suoi fratelli Nikolaj (poeta) e Vladimir morirono durante la prima guerra mondiale.
Vladimir (Char´kov 1886 - morto in guerra, 1917) partecipò attivamente col fratello a tutte le manifestazioni d'avanguardia. La sua opera pittorica è poco conosciuta (*Ritratto del poeta Livšic*, 1911: coll. priv.). Era assai stimato da Kandinsky. (*sr*).

Burnand, Eugène

(Moudon (cantone di Vaud) 1850 - Parigi 1921). Allievo delle scuole di belle arti di Ginevra e di Parigi, subí l'influsso di Courbet e di Millet, come mostrano numerosi dipinti di genere e paesaggi delle montagne svizzere (*Donna svizzera*, 1883: Ginevra). Dal 1895 questo realismo si espande in com-

posizioni sacre (gli *Apostoli Pietro e Giovanni mentre si affrettano al Sepolcro*, 1898: Parigi, MO). (*bz*).

Burne-Jones, Edward

(Birmingham 1833 - Londra 1898). Studiò presso la King Edward's School di Birmingham. In origine intendeva prendere gli ordini; ma, a Oxford, si legò a William Morris, col quale condivideva l'ammirazione per l'illustrazione dell'*Elfin Mere* di Allingham eseguita da D. G. Rossetti. Nel 1855 i due amici si recarono in Francia, e precisamente a Beauvais, ove **B** ammirò la cattedrale, simbolo dell'arte medievale. Rossetti, che conobbe nel 1856, lo incoraggiò a dipingere. Fondarono allora, insieme a Morris, il secondo gruppo preraffaellita; ed eseguirono gli affreschi dell'Oxford Union conformemente alla loro poetica neomedievale (1858). **B** s'ispirava ancora a Rossetti, come può vedersi in *Clerk Saunders* (1861: Londra, Tate Gall.); ma, dopo due viaggi in Italia (1859 e 1862, quest'ultimo insieme a Ruskin), cominciò ad interessarsi dei primitivi italiani, in particolare di Botticelli e Mantegna, senza peraltro ignorare Michelangelo. Membro della Royal Water Colour Society dal 1863 al 1870, si rivelò nella pittura a olio in occasione della mostra inaugurale della Gall. Grosvenor, ove espose sette tele nel 1877. La sua fama crebbe e raggiunse il culmine quando venne designato, con Leighton, a rappresentare la Gran Bretagna all'esposizione internazionale francese del 1882 a Parigi, dove aveva già esposto per l'esposizione universale del 1878 (l'*Incantesimo di Merlino*, 1874: Port Sunlight, Lady Lever Art Gall.). Nel 1894 fu fatto baronetto. In questo periodo disegnava per Morris; la sua opera piú notevole fu l'illustrazione di Chaucer per la Kelmscott Press (1894). Respingendo la realtà contemporanea (tranne rari ritratti), illustra soggetti medievali o antichi, ma carichi sempre di un simbolismo che molto deve alla poesia di W. Morris. Dipinge volentieri cicli che rappresentano, in piú episodi, un mito o una leggenda: la *Storia di Pigmalione* (1869-79: Birmingham, City Museum); *The Briar Rose* (dalla *Bella addormentata nel bosco* di Tennyson), serie di sei quadri dipinti tra il 1871 e il 1890 (Buscot Park, coll. Lord Farington; una seconda serie in tre dipinti al museo di Ponce a Portorico); la *Storia di Perseo*, in undici composizioni ispirate dal *Paradiso terrestre* di Morris, dipinte dal 1875 in poi per Lord

Balfour (oggi a Stoccarda, SG; una seconda serie, ad acquerello, è a Southampton). Tra i suoi altri dipinti piú significativi, vanno citati: lo *Specchio di Venere* (1872-77: Lisbona, Fond. Gulbenkian), *Laus Veneris* (1873-75: oggi a Newcastle), la *Scala d'oro* (1880: Londra, Tate Gall.), il *Re Cophetua e la mendicante* (1884: ivi), la *Ruota della Fortuna* (Parigi, MO), il *Giardino di Pan* (1877: Melbourne, NG), l'*Amore sulle rovine* (1894: Wightwick Manor). Fu, come la maggior parte dei preraffaelliti, disegnatore inventivo e sensibile, particolarmente nell'acquerello (*The Flower-Book*, 1882-98: Londra, BM), e realizzò numerosi cartoni per vetrate (chiese di Dundee, Gasthampstead, Allerton ed Edimburgo), nonché arazzi. **B** ebbe fama internazionale, poiché i contemporanei giudicavano irresistibile la grazia delle sue figure pensierose, d'una bellezza ideale che rievocava nostalgicamente il passato. La sua visione poetica e la modernità del suo stile, legato alle ricerche piú audaci dell'Art Nouveau, fu molto importante per la formazione di Khnopff e per la nascita del simbolismo. (*sr*).

Burri, Alberto

(Città di Castello 1915 - Nizza 1995). Si laurea in medicina nel 1940 e nel corso del secondo conflitto bellico viene fatto prigioniero dagli inglesi e portato nel campo di concentramento di Hereford, nel Texas. È qui che, utilizzando materiali di fortuna, comincia a dipingere, rinunciando definitivamente all'esercizio della medicina. Tornato a Roma nel '46, espone, l'anno successivo, presso la galleria La Margherita che ospita ancora, nel '48, alcuni suoi lavori astratti. È in questa data che l'interesse dell'artista comincia ad orientarsi verso le qualità pittoriche di alcuni materiali e, superando la polemica astrattismo-realismo che monopolizza in Italia il dibattito culturale del secondo dopoguerra, partecipa nel gennaio del '51 alla fondazione del Gruppo Origine con Colla, Capogrossi e Ballocco, inserendosi nelle nuove problematiche informali. Accanto alle grandi superfici bianche e nere – i due non-colori che la tradizione accademica vieta di utilizzare – si collocano le serie delle *Muffe* e dei *Catrami*. Nel 1950 utilizza per la prima volta il materiale consunto e logorato dei *Sacchi*; quello che durante la prigionia serviva di supporto alla pittura, acquista ora una propria autonomia espressiva. L'erta trama dei sacchi da spe-

dizione si giustappone alla tela piú sottile degli indumenti o a piatte stesure di colore in combinazioni molteplici (*Sacco*, 1952: Città di Castello, Fond. Albizzini; *Grande Sacco*, 1952; Roma, GNAM). La partecipazione alla Biennale di Venezia del 1952 lo impone all'attenzione internazionale: Lucio Fontana acquista una delle due opere esposte, *Studio per uno strappo*. Al di là della cultura informale nella quale il suo lavoro s'inserisce, la sua produzione contiene elementi determinanti per i futuri astri della cultura americana: Rauschenberg e Jasper Johns. Ed è proprio in America che nel 1953 vengono esposti i *Sacchi*, prima a Chicago e poi a New York. Il felice sodalizio con gli Stati Uniti e, in particolare, con il critico Sweeney, lo portano a realizzare nell'arco di un biennio – '53-55 – ben sette personali nel continente americano. Nel 1956 presso la galleria L'Obelisco di Roma **B** presenta un nuovo ciclo di lavori: *Le Combustioni*. Si tratta di quadri ottenuti deformando con il fuoco i nuovi materiali plastici e sottili strati di legno. Partecipa alla Biennale di Venezia del '58 e nello stesso anno, presso la Galleria Blu di Milano, presenta *I Ferri* (*Ferro grande*, 1958: Houston, MFA). Pur con le difficoltà insite nella lavorazione di tale materiale, **B** mantiene un serrato ordine compositivo che recupera ad una dimensione pittorica anche vecchi barattoli. Gli anni '60 vedono le prime retrospettive: Roma, L'Aquila, Livorno, Darmstadt, Rotterdam, Torino, Parigi. Nel '69 presenta alla galleria Sanluca di Bologna opere in acrilico su cellotex, segatura pressata per uso industriale, e nel '73 alla galleria Notizie di Torino, *I Cretti*, terre sintetiche e vinavil. Nel '77, dopo le antologiche di Assisi e di Roma (GNAM), esegue il *Grande Cretto Nero* (m 5 × 15) per l'università di Los Angeles e l'anno successivo un'opera analoga per il Museo di Capodimonte di Napoli. Nel '79 l'Essiccatoio di Città di Castello ospita un ciclo di opere in dieci esemplari intitolato *Il viaggio*. Dopo i nove cellotex policromi esposti all'Orsanmichele di Firenze nell'80, **B** propone un ciclo di diciotto opere, *Sestante*, per i cantieri della Giudecca di Venezia (1983). Oltre il *Grande ferro* esterno, la mostra consta di una serie di quadri nei quali vengono recuperati i tradizionali mezzi pittorici che caratterizzano la recente produzione dell'artista. Nel dicembre 1981 si è aperto a Città di Castello il Museo Burri, presso palazzo Albizzini. (*ddd*).

Burrini, Giovanni Antonio

(Bologna 1656-1727). Allievo del Canuti e poi del Pasinelli, lo Zanotti ne attesta un giovanile viaggio di studio a Venezia. Si dedicò principalmente all'affresco, eseguendo tra l'80 e il '95 vari cicli decorativi, dei quali il piú significativo è quello nella villa Albergati a Zola Predosa, opera giovanile (1681-84) in cui appare chiaramente l'intenzione di rinnovamento, sulle premesse poste soprattutto dal suo primo maestro, rispetto alla corrente dominante dei classicisti locali. Anche nelle pale d'altare e nelle sue rare opere da cavalletto (particolarmente notevoli, nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, l'*Erminia tra i pastori* e la *Susanna e i vecchioni*, ambedue 1686-90 ca.) la pennellata densa e vibrante rivela simpatie per artisti non bolognesi della tendenza barocca, come Luca Giordano, e per il giovane Sebastiano Ricci – presente a Bologna e a Parma –, insieme a ricordi del Veronese, del Bassano, del Tintoretto e dei Carracci giovani. Fu influenzato da lui Giuseppe Maria Crespi, che fu nel suo studio per due anni dal 1686. Nulla resta degli affreschi eseguiti dal **B** a Torino (1688) per il principe Filiberto di Carignano. Nel 1709 fu tra i fondatori dell'Accademia Clementina a Bologna. (*eb*).

Burty, Philippe

(Parigi 1830 - Parays (Tarn-et-Garonne) 1890). Studiò disegno e pittura, poi esordí nella critica sulla «Gazette des beaux-arts» sin dalla fondazione (1859). Corrispondente artistico di vari giornali («Le Rappel», «La Presse», «La Liberté», 1869), fu incaricato da Gambetta della critica d'arte su «La République française», quando venne fondata (1871). Redasse cataloghi di mostre ed aste celebri: mostra di quadri e disegni di maestri del XVIII sec. (1860), asta dopo la morte di Delacroix (1866), disegni di Th. Rousseau (1867), asta J. de Goncourt, mostra Corot e vendita di impressionisti all'hôtel Drouot nel 1875. Fu esecutore testamentario di Delacroix, e fece uscire due edizioni della corrispondenza del maestro (1ª ed. 1878). Pubblicò pure biografie di artisti (*Paul Huet*, 1869; *Bernard Palissy*, 1886; *Célestin Nanteuil*, 1887) e raccolte di stampe con commenti, cui va aggiunto un romanzo, *Grave imprudence* (1880), che narra gli esordi dell'impressionismo. Amico dei Goncourt, fu

particolarmente stimato come amatore dell'arte dell'Estremo Oriente, e contribuí in larga misura a far conoscere in Francia l'arte giapponese. La sua coll. venne in parte pubblicata da Buhot nel 1883 col titolo *Japonisme*. Svolse pure un ruolo importante nella rinascita dell'acquaforte in Francia; partecipò alla fondazione della Société des aquafortistes (1862), pubblicò cataloghi di opere incise (*Meryon*, *Seymour-Haden*) e collaborò alle pubblicazioni dell'*Eau-Forte moderne* (1874-81). (*mtmf*).

Bury, Pol

(Maine-Saint-Pierre (Belgio) 1922). Seguí corsi alla scuola di belle arti di Mons (1938) e nel 1939 conobbe Achille Chavée, poeta del gruppo Rupture, che raccoglieva i surrealisti belgi. Subí l'influsso di Magritte, e nel 1945 partecipò alla mostra internazionale del surrealismo. Nel 1949 collaborò alle attività del gruppo Cobra, ma dal 1945 affrontò i problemi dell'arte cinetica, che decideranno il suo linguaggio definitivo e la scelta di una nuova disciplina, la scultura. Mentre la sua pittura s'inscrive nella tradizione del surrealismo figurativo (*Calcolo mentale*; *Vocazione*, 1945: coll. priv.), le sue opere ulteriori (rilievi e sculture) tendono progressivamente verso una specie di purismo che ne giustifica l'inserimento nei gruppi di artisti cinetici, le cui ricerche appartengono contemporaneamente alla pittura (effetti cromatici in *Rilievi multipli*, 1947) e alla scultura, per l'occupazione sempre crescente dello spazio. È tra i pochi artisti che abbiano potuto essere rivendicati sia dai membri del gruppo Anti-art (Klein, Mack, Piene, Aubertin, Manzoni), sia da cinetici come Agam, Schöffer, Tinguely. Ha anche lavorato sulla cinetizzazione delle fotografie, ritagliate e sovrapposte giocando su un leggero scarto a suggerire il movimento: *Pan Am cinétisation*. Ha pubblicato una serie di testi polemici: *L'Art à bicyclette et la révolution à cheval*, 1972). (*jjl*).

Bury Saint Edmunds

Città britannica (West Suffolk), ove nell'XI sec. si trovava uno dei piú ricchi moriasteri d'Inghilterra, con una celebre abbazia. Il monastero benedettino divenne noto, nel XII sec., come centro artistico, da cui uscirono miniature, avori e oggetti d'oreficeria. Alla fine del XIV sec. e nel XV ospitava an-

cora un importante laboratorio di miniatura. John Lydgate, monaco di **B**, vi scrisse (1433-34) la *Vita in versi di sant'Edmondo* (Londra, Harl 2278). Alcune miniature del *Troilo e Cressida* di Cambridge (Corpus Christi College, ms 61) sono stati attribuite al monastero di **B**, dove pure fu redatto, e senza dubbio in parte illustrato, il *Salterio Ormesby* (1285-1300: Oxford, Bodleian Library, MB Douce 366). (*mast*).

Busca, Antonio

(Milano 1625-86). Nell'ambito delle committenze figurative a Milano dopo il 1650, il **B** mantiene la funzione ufficiale un tempo appartenuta a Camillo Procaccini, domina in pieno accordo con lo scultore Dionigi Bussola, ed è presente in tutti i cantieri lombardi di rilievo per un trentennio.
Allievo di Carlo Francesco Nuvolone e di Ercole Procaccini jr (che segue anche alla corte dei Savoia), ma educato anche sui modelli bolognesi e romani, egli aggiorna la poetica borromea con gusto eclettico creando una nuova retorica, interpretazione tutta lombarda, di eloquenza teatrale, delle controversie manieristiche e barocche. Il *Cristo innalzato sulla Croce* in San Marco a Milano è esempio di questa trattazione esteriore degli affetti, presto dilatata, con l'ausilio dell'inseparabile Bussola, sulle scene dei Sacri Monti, a Varese (1670 ca.) e ad Orta (1676). A Varese dipinge la gloria nella cupola di Santa Maria del Prato, ma il punto alto, insuperato nel suo percorso, rimangono gli affreschi della Cappella della Crocifissione. Un'eloquenza piú discreta, da intrattenimento, anima i racconti delle storie di San Siro alla Certosa di Pavia (1664) e il *Cristo con la Moneta* dipinto per la sala dei Senatori di Milano (1674 ca.).
Nominato direttore dell'accademia fondata dal cardinal Federico (1669), dà un saggio di continuità dei cicli carliani dipingendo per l'Ambrosiana di Milano *Federico che porta il viatico*. Ma la sua fama è messa in ombra da Filippo Abbiati e Andrea Lanzani, che ne contestano il potere assoluto. Ammalato di gotta, lavora ormai con fatica, gli ultimi anni «sopra una sedia girante» come racconta l'Orlandi informato, non senza ironia, da Federico Bianchi. (*ffe*).

Busch, Wilhelm

(Wiedensahl (Hannover) 1832 - Mechtershausen (Seesen) 1908). È l'umorista tedesco piú popolare e piú importante

del XIX sec. Si formò a Düsseldorf (1851), Anversa (1852) e Monaco (1854), influenzato dall'opera di Rubens, Brouwer, Teniers e soprattutto Hals. A Monaco aderí all'associazione di artisti Jung München, che ne pubblicò le prime caricature. Le sue storie per immagini comparvero prima nei *Fliegende Blätter* (Fogli volanti): *Inverno duro*, 1858. Nel 1865 la pubblicazione di *Max und Moritz* lo rese celebre. Il libro, divenuto un classico per l'infanzia, immortala due fanciulli birichini che giocano tiri mancini agli adulti. Pur serbando uno studio a Monaco, **B** si ritirò nel suo villaggio natale, che lasciò solo nel 1898 per Mechtershausen. Vi realizzò le sue storie piú note: *Sant'Antonio di Padova* (1870), *Die fromme Helene* (La pia Elena, 1872), *Tobias Knopp*, *Julchen* (1876), *Fipps der Affe* (Fipps la scimmia, 1879), *Plisch und Plum* (1882), *Balduin Bählamm*, *Maler Klecksel* (Il pittore Macchiuccia, 1884). Sono storie satiriche che denunciano le debolezze umane, ben al di là della piccola borghesia del Biedermeier, ove l'artista le ha ambientate. Il disegno al tratto, saldo e semplificato, che ben si presta a flessioni espressive, è accompagnato da versi divenuti proverbiali. **B**, che continuò a dipingere, nascose al pubblico i suoi quadri, che furono conosciuti solo dopo la morte. La sua opera disegnata e dipinta è conservata al Wilhelm-Busch-Museum, fondato a Hannover nel 1937. (*hm*).

Busi, Giovanni, → Cariani

Buson, Yosa

(1716-83). Stabilitosi a Kyoto nel 1757 dopo aver condotto vita errabonda, **B** è considerato, con Taiga, uno dei due iniziatori del nanga. Fu pure tra i rinnovatori del genere poetico dello haikai, breve poesia di diciassette sillabe, di cui seppe ricreare l'intima essenza e la vivacità fugace dell'impressione attraverso i suoi quadretti, che inaugurano la pittura detta haiga. Le sue opere s'ispirano a paesaggi reali che riflettono un'atmosfera di pacifica liricità; la loro fattura delicata contrasta col preziosismo della scuola Maruyama, o col realismo decorativo dell'ukiyoe (*Paesaggio*, paravento. Tokyo). (*ol*).

Bustān

(Il giardino). Titolo di un grande lavoro didattico in versi del celebre poeta persiano Sa'dī, composto a Shīrāz nel 1257.

Si tratta di un'opera classica, divisa in dieci capitoli: è oggetto di studio nelle scuole elementari dell'Iran, dell'India, dell'Asia centrale e della Turchia. Diede origine a un gran numero di manoscritti e ispirò numerosi artisti persiani e turchi. Tra tali manoscritti i piú celebri sono quelli illustrati da Behzād. (*so*).

Butinone, Bernardino

(Treviglio 1450 ca.; notizie 1484-1507). Nelle due opere fondamentali, il polittico di Treviglio (commesso nel 1485; non del tutto pagato nel 1507) e gli affreschi nella cappella Grifi in San Pietro in Gessate a Milano (1489-93; gravemente danneggiati nel 1943), lavora in unione con l'altro trevigliese Bernardino Zenale. Nella coppia, **B** rappresenta il gusto piú tipicamente legato alla scuola padovana-ferrarese, gusto testimoniato, dopo un inizio foppesco (ma sempre con riferimenti padovani) in un piccolo trittico della *Madonna* di Brera (data mal leggibile, interpretata erratamente 1484), da una serie di tavolette con *Storie del Nuovo Testamento* (Londra, NG; musei di Vicenza, Bergamo, Pavia; coll. priv.) e da due grandi pale della *Madonna* (Milano e Isola Bella, coll. priv.). **B** fu l'essenziale tramite della cultura ferrarese presso i lombardi dell'estremo Quattrocento e del primo Cinquecento, da Bramantino a Gaudenzio Ferrari. (*mr*).

Buxu

Santuario presso il villaggio di Cardes (Asturie); studiata da H. Obermaier, la *cueva* del **B** è profonda e di difficile accesso. Dopo un corridoio bassissimo, una vasta arcata posta di traverso rispetto al passaggio è decorata con un pannello. La decorazione è costituita da cavalli incisi, fatti risaltare con tracce di pittura nera; cervi e cerve anch'essi incisi e dipinti adornano la parete della sala successiva. Un grande bisonte e una testa di stambecco dalle belle corna sono accompagnati da segni incisi, simili a quelli di Altamira. Il complesso parietale è piuttosto vicino, stilisticamente, a quello del Castillo. (*yt*).

Buys, Cornelis il Vecchio

(Alkmaar ? - ivi, prima del 1524). Fratello di Jacob Cornelisz van Oostsanen e maestro di Scorel; è stato talvolta iden-

tificato col Maestro di Alkmaar, ma l'ipotesi è oggi abbandonata.
Il figlio **Cornelis il Giovane** (Alkmaar, prima del 1524 - ivi, 1546) è citato nel 1541 ad Alkmaar, ove decorò la chiesa di San Lorenzo. Se ne conoscono poche opere, tra cui qualche scena biblica come *Eliazar e Rebecca al pozzo* (Amsterdam, Rijksmuseum) o *Davide e Golia* (Bonn, Rheinisches Landesmuseum), e alcuni ritratti (*Ritratto d'uomo:* Alkmaar, SM), fortemente derivanti da Scorel, di cui fu allievo, ma lavorati con una certa secchezza. (*jv*).

Buytewech, Willem Qietersz

(Rotterdam 1591-92 - 1624). Partito in data ignota per Haarlem, ove s'iscrisse alla ghilda nel 1612, nel 1617 tornò a Rotterdam , e qui terminò i suoi giorni, non senza però viaggiare spesso per l'Olanda, e in particolare a Scheveningen, L'Aia, Nordwijk. Sembra inoltre restasse in contatto con Amsterdam, centro delle principali edizioni letterarie (**B** svolse notevole attività d'illustratore) e soprattutto con Haarlem. I suoi dipinti sono poco numerosi: soltanto otto sono autentici, e quasi tutti rappresentano, con intento spesso moraleggiante e allegorico, riunioni galanti, i cui costumi ed atteggiamenti ricordano il preziosismo dei primi anni del secolo. Tali dipinti sono essenziali nell'evoluzione della pittura di genere, quale la praticheranno a Haarlem. Dirck Hals e ad Amsterdam i Codde, Duyster, Molenaer e Duck; attestano l'innegabile modernità di **B**, che si colloca cosí al centro di tutte le nuove correnti che animano l'arte olandese. Oltre ai musei di Berlino (Dahlem e Bode Museum) e di Budapest, se ne possono vedere opere soprattutto nei Paesi Bassi (Amsterdam, Rijksmuseum; Rotterdam, BVB; L'Aja, Museo Bredius: *Allegra compagnia*, rappresentante anche i «Quattro sensi» (1620 ca.). Tuttavia il talento di **B** si manifesta di piú nei numerosi disegni, dalla grafica sempre spiritosa e nervosa, elegante nella sua secchezza un po' frammentaria; essi ne fanno davvero il contemporaneo di un Callot e di un Bellange. Come loro, egli cerca, senza veramente raggiungerlo, un realismo liberato dal formalismo manierista, come attestano la serie di divertenti silhouettes maschili conservate nei gabinetti dei disegni di Amburgo e di Rotterdam e nell'istituto olandese a Parigi, o la serie di disegni dei gabinetti di Berlino e di Brema. Vanno pure men-

zionati bellissimi studi di paesaggio spesso ispirati a Elsheimer, che denotano innegabili rapporti con l'arte fantastica di Hercules Seghers (Londra, BM e Courtauld Inst.). Si tratta talvolta di un accordo assai felice tra il paesaggio e la scena di genere, come nei disegni delle *Stagioni* e degli *Elementi*, che vennero incisi da Jan van de Velde (l'*Estate*, 1622: Berlino, Gabinetto dei disegni; l'*Aria*: Rotterdam, BVB).
Del figlio **Willem il Giovane** (Rotterdam 1625-70) si conoscono rari dipinti (*Annunciazione ai pastori*) nel genere di Benjamin Cuyp, e soprattutto paesaggi, come la *Veduta delle dune* (Londra, NG). (*jf*).

Bylert, Jan van

(Utrecht 1598- 1671). Allievo del padre, pittore su vetro, poi di Abraham Bloemaert, è segnalato a Roma nel 1621. Tornato a Utrecht nel 1624, s'iscrisse alla ghilda nel 1630, e ne fu decano dal 1632 al 1635. Nelle sue prime opere è decisamente legato al movimento caravaggesco: *San Sebastiano* (Vienna, Gall. Harrach), *Vocazione di san Matteo* (Utrecht, chiesa ex cattolica di Santa Maria); presto però praticò un caravaggismo assai personale, tinto di classicismo, che insiste su colori freddi e chiari piú che su puri contrasti di luci e ombre, con l'aiuto di una fattura liscia che sottolinea nettamente, e talvolta addirittura seccamente, il contorno delle forme. Nel 1635, col *Festino di Cleopatra*, quadro duro, preciso e retorico (Berlino-Dahlem), **B** raggiunge il pieno possesso del suo stile. Il pittore non evita sempre, peraltro, una certa pesantezza di forme e una volgarità espressiva, che sono caratteristiche della sua maniera. Ma la *Vergine col Bambino* di Brunswick (Herzog-Anton-Ulrich-Museum), che si è potuta attribuire a Vouet, poi a Champaigne, dà l'idea migliore di questo caravaggismo accademizzante e pacato, dove in effetti si coglie una certa eco francese. Il registro di **B** è piuttosto vario, dai soggetti tradizionali di concerti, festini o scene di costume (la *Mezzana:* Lione, MBA; i *Cinque sensi*: Hannover, Landesgalerie) alle scene mitologiche, storiche o religiose (numerose *Vergini col Bambino*), passando per le figure isolate di *Pastorelle* o *Musiciste* viste a mezza figura, tanto frequenti nei pittori di Utrecht (*Marketenster*: Utrecht, CM; *Suonatrice di liuto*: Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *Pastorella*: conservato a Dunkerque). **B** dipinse inoltre ritratti, spesso di data tarda (1637-47,

1649), in uno stile posato, vicino a quello di Honthorst, ma con grande finezza di toni, come l'*Ignoto* di Gottinga. A Utrecht si possono vedere esempi di tutti i generi da lui trattati. (*jf*).

Byss (Bys), Johann Rudolf

(Soletta 1660 o Chur 1662 - Würzburg 1738). Secondo la sua stessa testimonianza, percorse la Germania, l'Olanda e l'Inghilterra, prima di stabilirsi nel 1689 a Praga. Fu dapprima direttore della galleria di quadri del conte Czernin; ma la sua attività pittorica divenne sempre piú importante, influenzando il giovane Peter Brandl. Nel 1707 soggiornò in Italia. La sua originalità si manifesta nelle numerose nature morte, nei quadri di genere e nei paesaggi (*Paesaggio con uccelli*, 1704: Praga), di fattura fine e precisa, secondo il gusto fiammingo. Le grandi decorazioni riflettono l'influsso delle scuole italiane, soprattutto di Bologna e Roma: affreschi dei palazzi Sternberg e Straka a Praga; soffitto della cancelleria imperiale di Vienna (1723-30). Dal 1713, chiamato dall'arcivescovo di Magonza, lavorò in Franconia, decorando le varie residenze dell'arcivescovo stesso, in particolare quella di Pommersfelden, di cui diresse inoltre la pinacoteca. (*mv*).

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 Poinssot
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 Boccazzi
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 Sapori
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
jf	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
jla	Jean Lapeyre
jle	Jules Leroy
jlp	Jean-Loup Passek
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jns	John Norman Sunderland
jpb	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 Spinosa
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 Deswarte
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.