# C

## Cabanel, Alexandre

(Montpellier 1823 - Parigi 1889). Ottenne il prix de Rome nel 1845; entrò nell'Institut de France nel 1863. Eseguí ritratti di bellissima qualità (*Alfred Bruyas*, 1840: conservato a Montpellier; *Catharine Lorillard Wolfe*, 1876: New York, MMA) e tele mitologiche abilmente impostate, in cui privilegia la raffigurazione di nudi femminili in stile *pompier* (*Nascita di Venere*, 1863: Parigi, Louvre). I suoi celebri quadri di storia (il *Riposo di Ruth*, 1866: già coll. dell'imperatrice Eugenia; *Morte di Francesca da Rimini e di Paolo Malatesta*, 1870: Amiens, Museo di Piccardia), dalla composizione studiata, dalla fattura esatta, ricchi di accurati dettagli iconografici, sono talvolta declamatori e popolati di eroine da teatro (*Fedra*, 1880: conservato a Montpellier). Realizzò a Parigi numerose decorazioni murali per palazzi privati (hôtel Pereire, 1858-64; hôtel de Say, 1861) e, per il Panthéon, *Vita di san Luigi* (1878). Ricevette numerosi incarichi da Napoleone III e da sovrani stranieri (il *Paradiso perduto*, 1867 (dipinto per il re di Baviera): Monaco, Maximilianum) e svolse un ruolo notevole nella direzione del *salon* ufficiale sotto il secondo impero, opponendosi fortemente agli impressionisti. (*tb*).

## Cabaret Voltaire

L'antica birreria Meiereie, posta al n. 1 della Spiegelgasse a Zurigo, fu la culla del movimento Dada. Qui infatti Hugo Ball e la sua amica Emmy Hemmings aprirono un «cabaret artistico», che era insieme club, galleria e teatro, e che fu inaugurato il 5 febbraio 1916 con il concorso di Jean Arp, Marcel Janco e T. Tzara. Vi si tennero concerti «brutisti», «poesie simultanee», mostre cui presero parte, in particola-

re, Arp, Janco, Macke, Marinetti, Modigliani, Picasso, Slodki. Ball pubblicò nel maggio 1916 un opuscolo intitolato *Cabaret Voltaire*, cui contribuirono, oltre al gruppo, Apollinaire, Cendrars, Kandinsky e Picasso. Nel marzo 1917 al **C V** succedette una «galerie dada». (*pge*).

## Cabel, Adriaen van der

(Rijswijk (L'Aja) 1631 - Lione 1705). Si formò presso Jan van Goyen. Nel 1654 è segnalato all'Aja; nel 1660-65 ca. soggiornò a Roma, ove la Bentvogel, associazione dei pittori olandesi, gli assegnò il soprannome di Corindone. Si stabilí poi a Lione, dove rimase fino alla morte. Dipinse paesaggi, vedute marine e alcuni ritratti. Le prime opere rammentano il suo maestro Jan van Goyen (*Paesaggio*, 1652: Monaco, AP). Piú tardi conferí un andamento piú barocco ai suoi paesaggi, che da allora rammentano l'opera di Gaspard Dughet e quella di Salvator Rosa, pur preservando elementi olandesi. È rappresentato a Lione (MBA). (*abl*).

## Cabezalaro, Juan Martín

(Almaden (Nuova Castiglia) 1630 - Madrid 1670). Morí mentre la sua fama stava affermandosi. È tra i migliori pittori madrileni della seconda metà del XVII sec.; fu uno dei piú notevoli allievi di Carreño de Miranda e altrettanto apprezzato come affrescatore che come pittore da cavalletto. Dipinse soprattutto per le chiese di Madrid. Gran parte delle sue opere è scomparsa; altre attribuzioni sono incerte. Il *San Girolamo* dell'ex coll. Cook di Richmond (1666) e le quattro grandi *Scene della Passione* nella cappella del terzo ordine francescano a Madrid (1667-68) manifestano, oltre al consueto influsso di Rubens e Van Dyck, uno stile solido e un vigore espressivo quasi brutale. (*pg*).

## Cabirio

Santuario presso Tebe in Beozia, che ha dato nome ad un gruppo di vasi beoti d'epoca classica. (*cr*).

## Cabrera, Jaime

(attivo all'inizio del XV sec.). Si formò nella bottega di Jaime Serra, di cui proseguí la tradizione italianeggiante. Autore del *Polittico di san Nicolas* (1406: Manresa, Collegiata), avrebbe pure eseguito i pannelli laterali di un polittico del-

la chiesa di San Martín de Sarroca, il cui centro è ornato da una statua della *Vergine col Bambino*. (*mbe*).

## Cabrera, Miguel

(Tialixac 1695 - Città di Messico 1768). Originario dello stato di Oaxaca, nel Sud del paese, compare a Città di Messico nel 1719 e svolge presto un ruolo di primo piano nella scuola pittorica nazionale. Discepolo e amico del piú anziano José de Ibarra (che fu chiamato «il Murillo messicano»), dopo di lui divenne il pittore in voga presso gli ordini religiosi, con l'aiuto di una bottega assai bene organizzata: vennero cosí eseguiti, nel 1756-57, cicli di oltre cinquanta quadri, dedicati alle vite di san Domenico e di sant'Ignazio. Dànno un'idea abbastanza esatta di quest'arte del «far presto», brillante e superficiale, dai colori chiari e dalla disinvoltura un po' fiacca, le grandi pitture consacrate alla *Vergine regina*, dipinte per i francescani e passate poi alla cattedrale di Città di Messico, la serie della *Via Crucis* nella cattedrale di Puebla, i quadri conservati nella Pin. Virreinal di Città di Messico (*Sant'Anselmo e san Bernardo*, e soprattutto la grande composizione sulla *Vergine dell'Apocalisse*). La parte piú interessante della sua opera è costituita però dal ritratto. Ritrattista di fama sia fra l'aristocrazia sia fra i religiosi, **C** abbandona lo stile rigido e ieratico, indifferente allo spazio, in voga fino ad allora (e che ancora si riscontra nel suo ritratto del *Viceré di Güemes*). Abile nel modellare le carni e nell'illuminare volti e mani, riesce anche a caratterizzare la personalità dei suoi modelli. La sua opera piú celebre è il ritratto di *Sor Juana Inés de la Cruz* (dipinto nel 1750 molto tempo dopo la morte della santa, che era poetessa e mistica, e scriveva nella sua cella colma di libri), opera che prosegue, raddolcendolo, lo stile dei grandi ritratti monastici, meditativi e tranquilli, del secolo d'oro spagnolo. Ma **C** ha pure lasciato ritratti piú semplici, di stile piú familiare, come il suo eccellente *Autoritratto* (Città di Messico, Pin. Virreinal). Pittore di camera dell'arcivescovo, fondatore (1753) e presidente perpetuo dell'Accademia di pittura, **C** godette fino alla morte di una fama senza eclissi. Ebbe numerosi allievi: Juan Patricio Morlete e José de Alzibar furono anch'essi ritrattisti di valore. (*pg*).

## Cacault, François

(Nantes 1743 - La Madeleine (Clisson, Loire-Atlantique) 1805). Svolse carriera diplomatica in Italia. Esordí a Napoli nel 1785 e dal 1793 fu incaricato di delicate missioni, in particolare in occasione della firma del trattato di Tolentino nel 1797. Ambasciatore di Francia a Roma dal 1800 al 1803, approfittò del suo soggiorno in Italia per raccogliere una collezione di 1200 dipinti e 10 000 stampe, che intendeva donare alla cittadina di Clisson, ove si era ritirato nel 1804 dopo essere stato nominato senatore del dipartimento della Loira inferiore. Non ebbe però il tempo di realizzare il museo che progettava; e il fratello **Pierre** (1744-1810), disperando di riuscirvi, vendette la collezione alla città di Nantes nel 1808; essa costituisce ora il fondo principale del museo. Molto numerosi i dipinti italiani, compresi i primitivi, il che denota una curiosità allora rara (Maestro del Bigallo, Daddi, Bergognone, Tura, il Perugino), con opere del XVI sec. (Tintoretto, Genga) e soprattutto un bel complesso del XVII sec. italiano comprendente napoletani (Recco, Preti) e genovesi (Castiglione, Strozzi). Vi si trovano pure opere olandesi (Flinck) e fiamminghe, e importanti dipinti francesi, fra cui tre capolavori di Georges de La Tour. Il XVIII sec. – altra prova dell'indipendenza di gusto dei fratelli Cacault – è ben rappresentato con opere di Watteau, Lancret, Tournières. (*gb*).

## Caccia, Guglielmo → Moncalvo

## *cadavre exquis*

Espressione francese (cadavere squisito), cosí definita nel *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*: «Gioco con carta piegata, consistente nel far comporre una frase o un disegno da parte di piú persone senza che nessuna possa tener conto della collaborazione o collaborazioni precedenti». L'esempio, divenuto classico, che ha dato nome al ***c e*** consiste nella prima frase ottenuta mediante questa tecnica: «Le cadavre exquis boira le vin nouveau» (Il cadavere squisito berrà il vino novello). Il procedimento rientra nel gusto della casualità e del bizzarro caro ai surrealisti, ed è nel contempo gioco di società e atto di magia. Inventato nel 1925 in rue du Château, in casa di Marcel Duhamel, ebbe grande succes-

so. Le riviste surrealiste ne pubblicarono esempi dal 1927 (Ernst, Masson, Max Morise; A. Breton, J. Hérold, Tanguy, Brauner). Il gruppo surrealista portoghese (Azevedo, Dominguez, Moniz-Pereira, Antonio Pedro e Vespeira) ha eseguito nel 1948 un ***c e*** interamente dipinto. (*sr*).

## Cades, Giuseppe

(Roma 1750-99). Nato a Roma da padre francese (Jean Cades, naturalizzato Cadeotti, sarto e pittore amatore, giunto nella capitale nel 1731 dal villaggio di Saint-Orens in Linguadoca) e da madre romana, **C** fu un artista precoce, le cui prime opere datate (esclusivamente disegni) risalgono al 1762. Nel 1766, a seguito di un litigio con il maestro, Domenico Corvi, che non apprezzava l'eccessiva indipendenza dell'allievo, lascia la scuola di quest'ultimo e interrompe la formazione accademica, aprendosi agli influssi meno tradizionali e decisamente innovatori degli stranieri presenti in quegli anni nella capitale: in particolare della cerchia dei nordici, riuniti intorno a Füssli e a Sergel, e di alcuni francesi, dipendenti o meno dall'ambiente accademico di palazzo Mancini. All'inizio degli anni '70 risale la prima commissione pubblica a **C**: il *Martirio di san Benigno* (retribuito nel 1774) per l'abbazia di San Benigno di Fruttuaria (San Benigno Canavese). Ma la produzione giovanile è costituita essenzialmente da disegni, generalmente modelli compiuti e rifiniti, probabilmente destinati alla vendita (*Achille, Patroclo e Ulisse*, 1774: Parigi, Louvre (l'unico eseguito in un dipinto attualmente noto, anch'esso al Louvre); *Achille e Briseide*, 1776: versioni di Montpellier e di Londra; *Marte e Venere*: Firenze, Museo Horne; *Atena incoraggia Diomede ferito*: Parigi, coll. priv.). Essi rivelano lo sguardo nuovo che **C** rivolgeva all'antichità, ora considerandola con giocosa ironia ora rileggendola in chiave drammatica e patetica. Lo stile personale e originalissimo adottato in queste opere appare in netta rottura con le correnti tardo marattesche, classiciste o rococò, che convivevano senza difficoltà nell'eclettica scuola romana contemporanea. La forma espressiva e neomanierista, la presenza vivace dei personaggi, sbalzati in primo piano come figure di bassorilievi, costituiscono un equivalente, nel *grand genre* storico, dei modi sviluppati dal Giani in ambito decorativo. La pala con l'*Estasi di san Giuseppe da Copertino* per la basilica dei Santi Apostoli (1777) segna

una svolta in senso neoveneto dei modi di **C**, influenzata forse dall'esperienza romana di Ricci e Trevisani, ma dovuta soprattutto ai contatti del pittore con l'ambiente dei veneziani di Roma, gravitante intorno all'ambasciata di palazzo Venezia e ai nipoti di Clemente XIII (nella dimora di uno di questi, Abbondio Rezzonico, senatore di Roma, **C** dipinse a tempera le decorazioni della nuova sala di musica, conobbe Canova e forse Piranesi, di cui eseguí il ritratto, inciso dal figlio Francesco). Nel decennio '80-90, **C** partecipa, in quanto pittore di figura, a molti rifacimenti neoclassici d'interni romani: in palazzo Ruspoli (1782), palazzo Chigi (1784), palazzo Altieri (1787 e 1791) ed esegue i suoi due massimi interventi al casino Borghese di Porta Pinciana (*Riconoscimento di Gualtieri d'Anversa*, 1787) e in palazzo Chigi ad Ariccia (due stanze dipinte a tempera con storie dall'Ariosto, 1788-90). Il tema letterario (ispirato a una fonte classica in lingua italiana) e l'evocazione storica, espressa con un sorridente e fantasioso gusto *troubadour*, anticipano, in entrambe le opere, un preciso filone della pittura romantica. **C** esegue contemporaneamente acqueforti originali (Roma, Calcografia nazionale) e si afferma con dipinti religiosi di ampio respiro (*San Pietro appare a santa Lucia e a sant'Agata*, 1781: Ascoli Piceno; *Nascita della Vergine*, 1785: Genova; *Adorazione dei pastori*, 1788: modello a Bergamo), caratterizzati da un relativo classicismo, da un'esecuzione morbida e sciolta e dalla ricchezza dei valori cromatici, sempre piú chiari e vibranti. Lo stile grafico si alleggerisce e diventa fiorito, guizzante, accurato nei contorni e di una grande eleganza formale, evocando (sino a creare, a volte, confusioni) i modi di un disegnatore bolognese quale Ubaldo Gandolfi. Quattro grandi tele per Fabriano (già nel convento di San Francesco, ora nelle chiese di Sant'Agostino e Santa Caterina), eseguite fra il 1789 e il 1791, inaugurano la tendenza piú epurata e classicista dell'ultimo **C** (cfr. anche, a Roma, *San Bonaventura* (depositi di palazzo Venezia) e *Sacra Famiglia* (chiesa di San Nicola da Tolentino), entrambi del 1790 e i molti disegni dell'album conservato a Lisbona (MAA) che anticipano le poetiche nazarene e i modi del primo Minardi); tale tendenza non esclude, tuttavia, il risorgere di un manierismo lineare e a volte concitato in alcuni disegni tardi (*Riscatto di una giovane prigioniera*, 1794: coll. priv.; *Nozze di Alessandro e Rossana*, 1793: Roma, Istituto nazionale

per la grafica; *Cristo in casa di Simone*: Londra, coll. priv.) e una lettura sempre piú sensibile e attenta dell'opera di Michelangelo, di cui testimonia una delle ultime opere di **C**, il *San Michele Arcangelo* per la Russia (bozzetto a Chicago, coll. Young). L'artista muore prematuramente a Roma l'8 dicembre 1799. (*mtc*).

## Cadice

Non è mai stata un centro di pittura, ma la sua prosperità commerciale nel XVII e soprattutto nel XVIII sec., quando soppiantò Siviglia come porto per la flotta delle Indie, la ricchezza degli appassionati d'arte locali e delle colonie di stranieri (in particolare genovese e fiamminga), provocarono un afflusso di pittura spagnola ed europea sia nelle chiese sia presso i privati. Antonio Ponz, nel suo *Viaje de España*, descrive le collezioni di **C**, in particolare la piú celebre, quella di Sebastián Martinez, amico e modello di Goya. Tale ricchezza si è in gran parte dissipata col declino di **C** nel XIX sec. Ne restano peraltro tracce notevoli nelle chiese. Vanno almeno ricordati il magnifico *San Francesco* di El Greco all'Hospitalillo de Mujeres, gli ultimi dipinti di Murillo, chiamato dai cappuccini e morto a **C** nel 1682 (*Matrimonio mistico di santa Caterina*, al convento dei cappuccini; una delle sue piú belle *Immacolate* in San Filippo Neri), e i dipinti, troppo poco noti, rembrandtiani (*Ultima cena*) con i quali Goya decorò nel 1792 l'oratorio della Santa Cueva.

**Museo provincial de bellas artes** Fu aperto nel 1852 sotto il controllo dell'accademia di belle arti di **C**, e rimodernato ai giorni nostri da Cesar Péman. È interessantissimo. Raccoglie buoni quadri di provenienza e scuole molto diverse: primitivi spagnoli e fiamminghi; trittici di Luis de Morales; spagnoli, italiani e fiamminghi del XVII sec. (*Immacolata* di F. Rizi, *Estasi della Maddalena* di Cl. Coello, *Presentazione al Tempio* di Solis, *Cristo in croce* di Borgianni, *Giudizio universale* di Pickenoy), nonché un interessante gruppo di spagnoli del XIX sec., in ispecie romantici andalusi (Rodriguez El Panadero, Fernandez Cruzado, Becquer). Ma l'attrattiva maggiore del museo sta nell'eccezionale gruppo di Zurbarán. Oltre alla magnifica *Porziuncola* del primo periodo, proveniente dai Capucinos di Jerez, comprende una parte importante del complesso dipinto dal 1637 al 1639 per la

certosa di Jerez. Possiede, oltre al *San Brunone in estasi* del polittico principale e alla *Pentecoste*, tutti i dipinti che decoravano il corridoio di accesso alla cappella del Santo Sacramento: due angeli incensieri e otto santi certosini, che per la qualità dei bianchi e l'intensità espressiva vanno annoverati tra i capolavori del pittore. (*pg*).

## Cadorin, Guido

(Venezia 1892-1976). Giovanissimo, inizia a dipingere presso lo studio del padre scultore. Partecipa dal 1908 alle mostre di Ca' Pesaro, nel 1909 è invitato alla Biennale di Venezia e nel 1911 all'esposizione internazionale di Roma. Negli anni '20 realizza una pittura di gusto liberty, costruita per masse cromatiche semplici ma di forte accento monumentale. Celebre soprattutto per i suoi ritratti (*Ritratto del padre*, 1921: Venezia, GAM), aperto ai piú vari influssi culturali, si dedica anche alle tecniche dell'affresco (decorazione dell'Hotel degli Ambasciatori, Roma 1926) e del mosaico. Espone inoltre alla prima mostra del Novecento italiano (1926), alla Biennale di Venezia (dal 1920 al 1934) e alla Quadriennale (1931, 1935, 1943, 1951). (*im*).

## Caen

**Musée des beaux-arts** Fu uno dei quindici musei creati con decreto consolare del 14 fruttidoro dell'anno IX; sin dalla sua formazione beneficiò di notevoli assegnazioni da parte dello Stato. Le collezioni, prima collocate nel municipio, distrutto nel 1944, fortunatamente in gran parte si salvarono; sono sistemate dal 1970 in un nuovo edificio entro la cinta del castello. Vi si trovano dipinti importanti, in particolare di scuola italiana (Perugino, *Nozze della Vergine*; Cima da Conegliano; Tintoretto, *Deposizione dalla croce*; Veronese, *Tentazione di sant'Antonio*; G. D. Tiepolo, *Ecce Homo*; Pannini), opere fiamminghe (Floris, *Ritratto di donna*; Sustris; Jordaens; Rubens, *Incontro tra Abramo e Melchisedec*) e francesi del XVII (Poussin, *Morte di Adone*; Rigaud, *Marie Cadenne*), del XVIII (Boucher, Oudry) e del XIX sec. (Courbet, Couture, Ravier). I pittori originari di **C** e della regione (Belin de Fontenay, Tournières, R. Lefèvre, S. Lépine) sono rappresentati da parecchie opere. I locali del museo ospitano inoltre opere raccolte da Pierre-Bernard Mancel (1798-1872), lasciate alla città nel 1872: dipinti, scelti sem-

pre con grande discernimento (alcuni vennero comperati nel 1845 alla vendita del cardinal Fesch a Roma), di Rogier van der Weyden (*Vergine*), Tura (*San Giacomo*), di maestri olandesi e fiamminghi dei XVII sec.; nonché incisioni di tutte le scuole. (*gb*).

## Caffi, Ippolito

(Belluno 1809 - Lissa 1866). Formatosi presso l'accademia di Venezia, poté studiarvi i vedutisti del Settecento, ammirando soprattutto Canaletto. Effettuò numerosi viaggi attraverso l'Italia, a Parigi e in Oriente. Nel 1833-34 si trasferisce e lavora a Roma; nel '37, a Venezia, presenta il fortunato quadro *L'ultima ora di Carnevale a Roma*, noto come *I moccoletti*, piú volte replicato per gli amatori; poi torna a Roma. Nel 1838 l'imperatore d'Austria gli acquista *L'ingresso a Venezia* e *La regata*; partecipa con dodici quadri all'esposizione di Milano, oltre che a quella triestina del 1840. L'anno dopo, a Padova, prende parte alla decorazione del Caffè Pedrocchi. Dopo una nuova sosta a Roma e una a Napoli, s'imbarca nel 1843 per Atene, Costantinopoli, l'Asia minore, Alessandria d'Egitto, il Cairo e il corso del Nilo; poi si reca a Gerusalemme e torna a Roma nel 1844. Ovunque esegue vedute e disegni; e nel '44 espone a Roma (mostra di cultori di belle arti) le vedute del viaggio orientale. L'anno dopo, papa Gregorio XVI gli commissiona *Piazza San Pietro* e *Piazza San Marco*. Nel '48-49 prende parte attiva alla rivolta antiaustriaca e dipinge quadri sulla resistenza di Venezia insorta. Proscritto, vaga per il Nord e il Centro Italia; dipinge vedute di Genova (1850). È anche a Londra e vi espone, per poi recarsi a dipingere in Spagna (1854) e quindi a Parigi per oltre un anno, partecipando con tre opere all'esposizione universale del 1855. Di nuovo a Roma (1855-57) esegue, tra l'altro, per Pio IX una serie di vedute nella Biblioteca Vaticana. Nel '58 può tornare stabilmente a Venezia, ma vi è arrestato nel 1860. A Napoli dipinge l'*Ingresso di Vittorio Emanuele II*, che nel 1862 lo fa cittadino italiano. Partecipa alla battaglia navale di Lissa con la flotta italiana, e vi muore in combattimento.

**C** fu essenzialmente un paesaggista «esatto» ma estroso; le sue opere, chiare e rigorosamente costruite – talvolta pretesto per curiosi effetti di luce artificiale – proseguono la tradizione dei paesaggio urbano di un Canaletto (il *Pincio di*

*mattina*, 1846; *Veduta di Torino*, 1850; *Boulevard Saint-Denis a Parigi*, 1855: Venezia, Ca' Pesaro). Il Museo Correr a Venezia conserva anch'esso una serie di suoi disegni. Il soggiorno romano e la conoscenza di Corot gli valsero talora morbidezza di toni, tagli originali, novità di colori. Nitido vedutista, sa cogliere tuttavia i valori cromatici dell'atmosfera con grande sottigliezza, rendendo efficacemente il carattere specifico dei tanti luoghi da lui osservati. (*sr*).

## Cagli, Corrado

(Ancona 1910 - Roma 1976). Studiò a Roma e vi frequentò l'accademia di belle arti. Nel 1929-30 diresse una fabbrica di ceramica a Umbertide nell'Umbria. Ha lavorato poi a Roma fino al 1938, salvo un soggiorno di alcuni mesi, l'anno prima, a Parigi e New York. Trasferitosi a Parigi alla fine del 1938 a causa delle persecuzioni razziali, nel 1940 è di nuovo a New York. Dopo l'interruzione della guerra, cui partecipò sul fronte europeo, riprese a lavorare nel 1945 a New York. Tornato a Roma nel 1948 vi si stabilisce fino alla morte, con soggiorni a Milano negli anni '50. Durante gli anni '30, fino al suo espatrio, fu vicino agli artisti della cosiddetta Scuola romana, facendo gruppo in particolare con Capogrossi e Cavalli, insieme ai quali espose a Roma (1932, Gall. di Roma), a Milano (1933, Gall. del Milione) e a Parigi (1933, Gall. Bonjean) all'insegna dell'Ecole de Rome, secondo la definizione coniata in quell'occasione dal critico francese Waldemar George. Significative mostre personali ebbe **C** a Roma alla Gall. della Cometa (1935 e 1936) e alla seconda Quadriennale (1935). Nelle sue prime opere spunti cubisti s'inseriscono su una struttura classica e figurativa, derivata da una consapevole opera di recupero della tradizione rinascimentale italiana. In polemica con la retorica di Novecento sviluppò una pittura narrativa ricercando nuovi miti in favole eseguite in ampie composizioni: affreschi, tempere, encausti, mosaici (esempio la fontana monumentale di Terni, 1931-35). Il problema del rapporto della pittura con l'architettura fu al centro dei suoi interessi: esso deriva dalle premesse stesse della sua arte, nata da esigenze d'ordine formale, di chiarezza di linguaggio, da uno spiccato gusto per lo sperimentalismo tecnico, contro ogni concessione intimistica o sentimentale. A partire dal 1933 eseguí una serie di grandi cicli murali per opere pubbliche, in parte di-

strutti per ordine del regime fascista: per la Mostra edilizia a Roma (1932); la *Corsa dei barbari* a Castel dei Cesari, Roma (1935); le decorazioni nella rotonda della seconda Quadriennale di Roma (1934); alla Triennale di Milano del '33 (*Preludi alla guerra*) e del '36 (*Battaglia di San Martino*); al padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Parigi (1937); nella rotonda della XXI Biennale di Venezia (1938, *Orfeo incanta le belve*) e, nel 1953, la grande parete a tempera per la Mostra nazionale dell'agricoltura all'Eur. Nel dopoguerra sviluppò una pittura d'indirizzo fantastico, alternando un linguaggio astratto al figurativo. La propensione al vario, all'eteroclito, allo sperimentale lo portò ad una forma di surrealismo neometafisico che, sulla scia dei *frottages* di Max Ernst, si sviluppò a partire dalle possibilità tecniche della materia, sfruttandone ad un tempo l'elemento casuale e l'intervento sapiente sul mezzo tecnico. Una complessa iconografia tratta da simboli arcani o da alfabeti primitivi è alla base dei cieli di opere di questo periodo: i *Tarocchi*, *Motivi cellulari*, *Le Impronte* (1949-50), dove le tecniche tradizionali sono sostituite da una continua ricerca tecnica: carta incollata, impronte con stampini, pittura a spruzzo (ad esempio nelle *Metamorfosi*, 1957; *Carte*, 1958-59). Sono del 1959 la serie di sculture e, successivamente, gli inchiostri colorati (ad esempio *Le Siciliane*, 1962-63). Numerose le esposizioni personali e collettive del 1948 (a Roma, Milano, in altre città d'Italia e all'estero, specialmente negli Stati Uniti). Nel 1958 vinse il premio Marzotto. Una sola personale gli è stata consacrata alla XXVI Biennale di Venezia del 1952 e alla XXXII del '64; e tre vaste retrospettive sono state allestite alla Galleria d'arte moderna di Milano (1965), a quella di Palermo (1967) e in Castel dell'Ovo a Napoli (1982). Fu anche attivo come scenografo e costumista, nonché come critico e scrittore d'arte. (*lm + sr*).

## Cagliari

**Pinacoteca** Il Regio Museo di **C** fu fondato nel 1802 dal vicerè Carlo Felice come «gabinetto di storia naturale» privato del duca di Genova; nel 1806 fu concesso all'università e le collezioni scientifiche furono disperse tra le varie discipline, mentre la sezione archeologica, rimasta unita e continuamente accresciuta da nuovi ritrovamenti, dal 1860 ebbe un proprio direttore. La necessità di istituire a **C** una rac-

colta civica «moderna» in grado sia di documentare la civiltà regionale sarda, sia di fungere – con una propria galleria di pittura – da luogo di studio e di formazione per gli artisti, venne sostenuta dal canonico Giovanni Spano (1803-78), fondatore del «Bullettino Archeologico sardo» (da lui diretto negli anni 1855-64), il quale raccolse inoltre un'importante serie di dipinti, illustrata nella sua *Storia dei pittori sardi e Catalogo descrittivo della privata Pinacoteca* (1870) e attualmente suddivisa tra la casa parrocchiale del suo paese natale, Ploaghe, e la Pinacoteca di **C**. Questa ebbe un ordinamento e una sede stabile nell'edificio oggi sede del Museo nazionale, a Porta Cristina presso la Torre di San Pancrazio, solo nei primi anni del nostro secolo, per opera dell'allora soprintendente Antonio Taramelli. A lui seguirono Carlo Aru e Raffaello Delogu, che promossero una politica attiva di recupero e di restauro di opere provenienti dal territorio, e ai quali si deve l'attuale, insostituibile funzione della pinacoteca quale luogo di studio della civiltà pittorica sarda di cui offre una documentazione pressoché completa, importante soprattutto per i secoli XIV-XVII, quando l'isola era provincia dei regni di Castiglia e d'Aragona. Vi si conserva una ricca serie di polittici, rappresentativi della committenza e del collezionismo principalmente ecclesiastico, come il *Polittico dell'Annunciazione* di Joan Mates, la *Madonna col Bambino* di Alvaro Pirez, il *Polittico di san Bernardino* di Joan Figuera e Rafael Thomás, e quello della *Visitazione* di Joan Barcelo; mentre i pittori locali sono documentati dal *Polittico della Porziuncola*, del Maestro di Castelsardo, da quello del *Giudizio Universale*, del Maestro di Olzai, di *Sant'Eligio*, del Maestro di Sauluri e da una cospicua serie di dipinti dei maggiori – e piú noti – Pietro e Michele Cavaro. (*sr*).

## Cagnacci, Guido

(Sant'Arcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663). Le vicende biografiche non sono ben note. Giunto a Bologna quindicenne avrebbe studiato, secondo i biografi, con Ludovico Carracci, morto poco dopo il 1619, e poi con il Reni, della cui influenza però non è traccia nei primi dipinti dell'artista. Nel 1631 risiedeva a Rimini, dove lasciò alcuni notevolissimi dipinti di soggetto religioso il cui stile appare decisamente orientato in senso naturalista (*Vocazione di san*

*Matteo*, 1631-35 ca.: Rimini; *Madonna col Bambino e Santi*, 1640 ca.: Rimini, San Giovanni Battista). Si è pertanto ragionevolmente supposto che egli avesse conosciuto direttamente, a Roma, le opere di Caravaggio e dei suoi seguaci – in particolare, Vouet e Gentileschi –, ed è d'altronde evidente che dei discepoli dei Carracci allora in auge, certo avvicinati a Bologna e nella stessa Roma, il piú congeniale a lui era il meno accademico, cioè Giovanni Lanfranco. È ormai documentato comunque che nel 1620 da Bologna il **C** si recò a Roma, e che vi tornò di nuovo alla fine del 1621 in compagnia del Guercino, con il quale, insieme a Lorenzo Gennari, viveva in via Paolina nel 1622. La corporea sensualità e il luminismo dello stile guercinesco esercitarono sul **C**, piú giovane di dieci anni, un'innegabile e duratura influenza. Non si conosce la durata del soggiorno romano del **C**; già nel 1627 era tornato in Romagna e lavorava alla decorazione di una cappella nella parrocchiale di Saludecio; poi visse quasi ininterrottamente a Rimini per quindici anni. Nel 1636 firma e data una pala per Sant'Arcangelo (*Cristo ed i SS. Giuseppe ed Eligio*), suo paese natale. Nel 1644, a due anni dalla commissione, egli collocava due grandi tele nella cappella della Madonna del Fuoco nel duomo di Forlí (ora nella pinacoteca locale); ma non realizzò la prevista decorazione a fresco della cupola. Nel 1650 abbandonò per sempre l'Emilia e si stabilí a Venezia; poi, verso il 1657-58, fu chiamato a Vienna dal giovane imperatore Leopoldo I, come il suo amico Pietro Liberi. Dell'ultimo periodo della sua attività si conservano molte tele sparse in vari luoghi, di soggetto profano, in cui l'interesse naturalistico si concreta in sensuali rappresentazioni del nudo femminile (*Lucrezia*, *Cleopatra*, *Maddalena*, in varie versioni), ma con una solidità di pittura che ha indotto la critica a supporre la conoscenza, da parte del **C**, di esemplari olandesi del Seicento, accennando anche al nome di Vermeer. (*eb* + *sr*).

## Cagnaccio di San Pietro

(*pseudonimo di* Natale Scarpa) (Desenzano 1897 -Venezia 1946). Allievo di Ettore Tito all'accademia di Venezia. Già nella prima personale di Ca' Pesaro nel 1923 abbandona gli effetti della tradizione pittorica veneta per un'immagine nitida, resa con cristalline stesure di colore che lo avvicina al «realismo magico» di Nocevento e alla Nuova Oggettività.

Partecipa alla Biennale di Venezia, con eccezione di alcuni anni, dal '24 al '42; nel '25 espone alla Biennale romana e nel '35 alla II Quadriennale. (*ddd*).

## Cagnola, Guido

(Milano 1857-1946). Storico d'arte (fondò nel 1900 la rivista «Rassegna d'arte antica e moderna»), umanista e diplomatico, raccolse dapprima a Milano una collezione d'arte, che trasferí in seguito nella settecentesca villa della Gazzada, presso Varese; alla sua morte legò l'intero patrimonio artistico alla Santa Sede per garantirne la conservazione e l'inalienabilità. La collezione può essere distinta in due nuclei separati: il primo e piú importante comprende dipinti di scuola toscana, veneta e padana dal XIV al XV secolo: tra essi, Taddeo Gaddi, Jacopo Bellini, Antonio Vivarini. Ricordiamo soprattutto due tondi di Francesco del Cossa appartenenti al polittico Griffoni, il *Cristo deposto dagli angeli*, importante opera giovanile del Bergognone, e la *Madonna in trono*, parte centrale di un raro polittico che recenti studi hanno ricostruito e assegnato a Zanetto Bugatto, pittore lombardo in rapporto con Rogier van der Weyden. Il secondo nucleo raccoglie opere settecentesche venete. Appartenevano alla collezione Cagnola la *Madonna del Latte* di Ambrogio Lorenzetti donata a Brera, il trittico di Jacopo del Casentino ora agli Uffizi di Firenze e il libro di disegni del Canaletto ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. (*lcv*).

## «Cahiers d'art»

Rivista d'arte francese fondata a Parigi nel 1926 (primo numero in gennaio) da Christian Zervos (Argostoli (Cefalonia) 1889 - Parigi 1970); uscí fino al 1960. Nel 1929 si aprí nei locali del n. 14 di rue du Dragon la Gall. dei **C d'a**. I **C d'a** si sono interessati di vari campi: archeologia mediterranea (dal 1934), architettura contemporanea, scultura, poesia e pittura. Le pubblicazioni sull'arte antica (*Il polittico di Issenheim*, 1936; *Nudi di Cranach il Vecchio*, 1950) cedono il passo a quelle riguardanti l'epoca moderna: articoli su *Idealismo e naturalismo nella pittura moderna*, da Corot e Courbet a Matisse (1927-28), *Una domenica alla Grande Jatte e la tecnica di Seurat* (1928), *Problemi della giovane pittura* (1931). Nel 1932 cominciò la monumentale pubblicazione del *Catalogo ragionato* di Picasso, il cui 28° volume comparve nel

1975. Dopo la guerra i **C d'a** accolsero altri pittori (Lam, Corpora, Poliakoff, N. de Staël), pur continuando a pubblicare articoli di sintesi: *Situazione del disegno nell'arte contemporanea* (1953). (*sr*).

## Cahn, Marcelle

(Strasburgo 1895). Studiò per breve tempo a Berlino, frequentando gli artisti dello Sturm; conobbe in Svizzera le ultime manifestazioni dadaiste a Zurigo, e le teorie dell'astrattismo. Si trasferí poi a Parigi, operando nel 1925 nello studio di Léger, e traendo dal cubismo una forma purista che le sarà peculiare (le *Racchette da tennis*, 1926); presto poi adottò un linguaggio astratto rigorosamente geometrico, alla fine dominato dalla struttura lineare. Incontrò Mondrian, si legò a Jean Arp, e nel 1930 divenne membro del gruppo Cercle et Carré, costituito da Michel Seuphor. Dopo la fine della guerra partecipò regolarmente al Salon des réalités nouvelles. È rappresentata particolarmente a Parigi (MNAM) e in musei di Strasburgo e Lilla. (*rvg*).

## Caillaud, Aristide

(Moulins (Deux-Sèvres) 1902). Nel 1937 si recò a Parigi per dedicarsi alla pittura, pur continuando a praticare molti mestieri. Fatto prigioniero durante la seconda guerra mondiale, cominciò a disegnare in campo di concentramento. Tornato in Francia continuò a dipingere, suscitando nel 1946 l'interesse della critica; nel 1949 partecipò all'Art brut con Dubuffet. Tenne alcune personali a Parigi e nel 1953 prese parte alla manifestazione *Paule Marot e i suoi amici* (Parigi, MAD); eseguí poi arazzi per i Gobelins (il *Villaggio*). Attratto dall'arte religiosa, nel 1952 compose il *Trittico della Vergine* per la parrocchia di Jaunay-Clan (Deux-Sèvres) e in seguito la *Deposizione nel sepolcro* (1955) e la *Pesca miracolosa* (1956). La sua arte si riallaccia a quella dei naïf per il disegno chiuso e la ricchezza dei colori smaltati. I soggetti sono vari e si distinguono per un'immaginazione fantastica: la *Pastora* (1954); la *Route Napoléon* (1955); *Parigi* (1956); la *Corrida* (1957); l'*Elicottero rosso* (1957). La sua opera si trova soprattutto in coll. priv., nonché a Parigi (MNAM). (*pge*).

## Caillebotte, Gustave

(Parigi 1848 - Gennevilliers 1894). Il padre, giudice al tri-

bunale della Senna, lo lasciò in possesso, a venticinque anni, di una notevole fortuna, di cui egli si serví per dedicarsi alla pittura e sostenere gli impressionisti, allora assai combattuti. Nel 1876 partecipò alla seconda mostra del loro gruppo (la *Colazione*: coll. priv.); l'anno precedente aveva abbandonato il corso di Bonnat all'Ecole des beaux-arts. La sua opera piú nota è stata per lungo tempo i *Piallatori di parquet* (1875: Parigi, MO), ma di alta qualità sono pure le scene d'interni e i ritratti (*Giovane uomo al pianoforte*, 1876: coll. priv.; *Uomo al caffè*: Rouen, MBA) che **C** sembra prediligere sui soggetti *en plein air*. Particolarmente interessanti le sue scene di vita operaia e le vedute di Parigi (*Place de l'Europe,* 1877: Chicago, Art Inst.; i *Pittori edili*, 1877: coll. priv.; il *Giardino di Gennevilliers*, 1893: ivi). Dal 1876 **C** aveva acquistato opere dei suoi amici impressionisti. Ne possedeva 67, che lasciò allo Stato francese nel 1894. Dopo tre anni di difficili negoziati, indice del contrasto allora vigente tra l'arte viva e il potere ufficiale, lo Stato ne accettò solo una parte (oggi a Parigi, MO): sei Renoir, tra cui la *Liseuse*, l'*Altalena*, il *Moulin de la Galette*; otto Monet, tra cui la *Gare Saint-Lazare* e le *Barche*, *Regate ad Argenteuil*; sette Pissarro, tra cui i *Tetti rossi*; due Manet, sei Sisley, due Cézanne, tra cui l'*Estaque*; e sette Degas. L'importanza del **C** artista, oltre che amico e acquirente degli impressionisti, è stata rivalutata dalla critica recente. (*sr*).

## Cailleux, Paul

(Parigi 1884-1964). Fondò nel 1912 la galleria parigina che ne reca il nome. Fu nel contempo esperto e mercante di quadri e disegni antichi – in particolare del XVIII sec. – e collezionista. Era tra i migliori conoscitori del XVIII sec. francese, ma s'interessò pure del Settecento veneziano: nel 1952 presentava cosí al pubblico della sua galleria Tiepolo e Guardi delle collezioni francesi. Tra le numerose mostre che hanno regolarmente scandito la vita della galleria citiamo: nel 1929, presentazione dei dipinti di Hubert Robert; nel 1951 un'eccezionale raccolta, il *Disegno francese da Watteau a Prud'hon*; nel 1957, *Hubert Robert, Louis Moreau*. Nel 1964, poco prima che morisse, i suoi figli Jean e Denise resero omaggio a *François Boucher*, primo pittore del re. Si ebbero poi nel 1968 *Watteau e la sua generazione* e nel 1973 *Au tour du Néo-Classicisme*. Nel 1971 la galleria accoglieva nel suo

arredo di mobilio e oggetti d'arte i *Dipinti del XVIII secolo del museo di Bordeaux*. Le opere della coll. Cailleux sono state presentate in numerose mostre in Francia e all'estero. L'organizzazione a Londra, nel 1934, della mostra *Three French Reigns* era stata in gran parte fatica di **C**.
Dal 1961 Jean Cailleux pubblica inoltre un supplemento al «Burlington Magazine», il cui titolo generale è tratto dai Goncourt: *L'Art du dix-huitième siècle*. Nel medesimo spirito venne creato il premio della fondazione Paul Cailleux per lo studio dell'arte nel Settecento, allo scopo di consentire la pubblicazione di opere importanti. (*sr*).

## Cairo, Francesco

(Milano 1607-65). Erede del clima artistico creatosi in Lombardia nel primo trentennio del Seicento col Cerano, il Morazzone e il Procaccini, è soprattutto dal conterraneo Morazzone che dipende il suo stile giovanile, quale si riconosce in una pala eseguita per gli Scalzi di Milano (*Visione di santa Teresa*, ora nella Certosa di Pavia), probabilmente anteriore al trasferimento a Torino nel 1663. Un gruppo di dipinti già citati nel 1635 (Torino, Gall. Sabauda) ed eseguiti per Vittorio Amedeo I di Savoia, che nel 1634 lo fece cavaliere dell'Ordine Mauriziano, appaiono già maturi. Dal 1633 al 1647-48 il **C** fu pittore ufficiale della corte sabauda, con soggiorni e viaggi a Milano e altrove. Subito dopo il 1635 va probabilmente collocata la pala di *Sant'Andrea Avellino* per i teatini di Milano. Del 1647 è l'*Apparizione della Vergine a Petrina Tesio* nel santuario dell'Apparizione di Savigliano. Altri dipinti per chiese si scalano fino agli anni '60. Numerosi quelli di destinazione privata, dove la sottile perversione nella scelta e nell'interpretazione dei soggetti (scene di martirio, estasi torbide, Erodiadi, Lucrezie, Maddalene...) è accentuata talvolta da un luminismo d'ispirazione caravaggesca, forse mediato attraverso il Tanzio. Un viaggio a Roma nel 1638-39 dovette porlo in contatto con la cultura neoveneta del Cortona e del Sacchi; gli divennero familiari anche inflessioni rubensiane, vandyckiane, reniane e neocorreggesche-lanfranchiane. Una profonda trasformazione stilistica in senso venezianeggiante caratterizza le opere della tarda maturità del pittore, nell'ambito degli orientamenti verso il barocco lombardo e genovese. La pala del *Rosario* nella Certosa di Pavia (1660) e la *Visione di sant'An-*

*tonio* (Piacenza, Santa Teresa) sono da considerarsi tra i capolavori della pittura barocca dell'Italia del Nord. (*mg* + *sr*).

## Cairo, Il

**Museo copto** Inaugurato nel 1910, conserva anche manoscritti miniati: pergamene di al Fayyūm (x sec.), con miniature rappresentanti santi in nicchia; lezionari della settimana santa dai margini adorni di animali e uccelli dai vivi colori. Gli affreschi piú belli del museo provengono da al-Bāwīṭ e da Ṣaqqarā (convento di San Geremia); quello di al-Bāwīṭ rappresenta il *Cristo in gloria* circondato dai quattro simboli dell'Apocalisse. Un affresco naïf, proveniente da Umm al-Breyğāt (al-Fayyūm), mostra *Adamo ed Eva* prima e dopo il peccato nel Paradiso terrestre. Il museo non possiede icone del periodo cristiano in Egitto, ma opere piú tarde caratterizzate da influssi bizantini, cretesi e poi italiani.
**Museo egizio** I frammenti conservati al Museo egizio del **C** non consentono di farsi un'idea dell'evoluzione dell'arte pittorica in epoca faraonica. I monumenti *in situ* in Egitto sono assai piú ricchi di capolavori di vari periodi; sono stati trasferiti al museo soltanto i pezzi che rischiavano di rovinarsi rimanendo in luogo. Il museo contiene però categorie di oggetti dipinti che completano la nostra conoscenza di questo settore dell'arte egiziana. La preistoria è rappresentata da vasi in terracotta decorati in genere con barche, talvolta con animali e persino personaggi umani. Questo procedimento di pittura su ceramica, scomparso, a quanto sembra, durante il Regno Antico e Medio, rinasce sotto la XVIII dinastia (ca. 1500-1300 a. C.), quando si vedono comparire ghirlande floreali spesso multicolori su fondi chiari. La pittura murale piú antica proviene da una tomba arcaica di Hierakonpolis, che segna la transizione tra la preistoria e la I dinastia storica (ca. 3000 a. C.). Sfortunatamente è assai rovinata. Vi si distinguono ancora barche, che ricordano quelle raffigurate su vasi preistorici, nonché scene di caccia prefiguranti quelle delle epoche seguenti. Per il Regno Antico, le celebri *Oche di Meydūm* formano un bel pannello, proveniente dalla tomba di Nefermāt e Itet (inizio della IV dinastia, ca. 2700 a. C.). Il pannello era dipinto su una preparazione in stucco sostenuta da uno strato di argilla e paglia. Provengono dalla stessa tomba pareti di calcare sulle quali erano state eseguite scene in impasti di colore applicati per

incrostazione entro cavità scavate allo scopo: in particolare vi si scorgono una caccia alla tesa, un'aratura e scimmie in corsa. Bassorilievi dipinti del Regno Antico mostrano che, presso gli Egizi, scultura e pittura erano complementari: l'esempio migliore è una giostra navale della VI dinastia (ca. 2400 a. C.). Le altre pitture caratteristiche del museo del **C** risalgono al Regno Nuovo. Una cappella con volta, dedicata alla dea Hathor e ornata di dipinti religiosi, è stata trasferita al **C** da Deir al-Baḥrī: risale al regno di Amenofi II (1448-1422 a. C.). Dai palazzi di Akhnaton a Tell al-'Amārna (1375-1358 a. C.) sono stati trasportati pavimenti e parti di parete dipinti con scene di eccezionale naturalismo (sfortunatamente assai rovinati): boschi di papiro e altre piante egiziane, uccelli. Nella tomba di Tutankhamon (1358-1350 a. C.) sono stati rinvenuti tre oggetti di arredo ricollegabili alla pittura: il celebre tronetto, la cui spalliera è riccamente decorata con una scena policroma di vita familiare del re, un coperchio di cofanetto in avorio scolpito e dipinto mostrante la giovane regina che tende al suo sposo mazzi di fiori, e infine un cofanetto in legno stuccato e dipinto con varie rappresentazioni che simboleggiano la potenza del faraone. Per le loro piccole dimensioni questi ultimi dipinti appartengono piuttosto all'arte della miniatura: caccia al leone e ad altri animali del deserto, il re in guerra, la sfinge reale che calpesta i nemici. Del Regno Nuovo inoltre il Museo egizio del **C** possiede numerosi *ostraca*, disegni su schegge di calcare (esercizi o schizzi di artisti), nonché papiri illustrati, di solito con vignette dal *Libro dei morti*. Tra i papiri a soggetto profano si trova una scena umoristica trattata con molto brio: una dama-topo servita da gatte che le fanno da cameriere, pettinatrici o nutrici. Alla fine del Regno Nuovo si generalizza il principio di decorare le bare e i sarcofaghi di legno con temi iconografici tratti dal repertorio religioso o funerario: il museo ne conserva eccellenti esempi. Le opere piú tarde raccolte al **C** risalgono ad epoca romana: in particolare due affreschi scoperti a Hermopolis nel Medio Egitto, e alcuni bellissimi ritratti di al-Fayyūm, dipinti a encausto su tavolette di legno (II sec. della nostra èra).

**Museo d'arte islamica** Sistemato dal 1903 in uno speciale edificio, ospita una ricca raccolta (corani, ceramiche, calligrafie) riguardante tutte le regioni toccate dall'Islam, e in particolare oggetti provenienti da Fusṭāṭ.

**Museo d'arte moderna** Possiede opere di pittori europei dal XV sec. ai giorni nostri: Cranach, Van Goyen, Steen, Gainsborough, Delacroix, Corot, Ingres, Millet, Isabey, Renoir, Monet, Degas. Conserva inoltre un bel complesso di opere di artisti egiziani contemporanei.
**Biblioteca araba** È collocata nello stesso edificio del Museo d'arte islamica. Tra i 75 000 volumi che conserva, taluni sono illustrati da belle miniature. Citiamo il *Kitāb al-Aghānī* (1217), il *Kalīlah wa-Dimnah* (1343), il *Kitāb al-Bayṭara* (Libro dei veterinari, 1210), il *Corano di Arghūn Shāh* (1368-88 ca.), il *Dīwān al-'Attā*r (1454), il *Bustān as-Sa'dī* e il *Libro dei re* di Firdawsī. (*sr*).

## Calabria

Sita nell'estremo lembo continentale del Sud d'Italia, la **C** attuale, dal Pollino allo Stretto, coincide con la regione storica. Paese dei Bruttii, area del *thema* bizantino di Sicilia e poi *thema* autonomo, contea normanna e, quindi, parte del *regnum* e della successiva formazione statale sveva, ha avuto – dal basso medioevo all'Ottocento – partizioni amministrative che non costituiscono telaio di riferimento per una sua geografia artistica. La sua cultura figurativa, piú facilmente unificabile in età alto- e proto-medievale, consente, piú che un'articolazione in subaree regionali, l'individuazione di vicende spazio-temporali caratterizzabili per la pertinenza a feudi laici o ecclesiastici, *status* di demanialità, localizzazioni interne o costiere; mentre d'indispensabile riferimento per la formazione e dislocazione territoriale del suo patrimonio artistico, appaiono la diffusione e distribuzione degli insediamenti monastico-conventuali e l'organizzazione della Chiesa secolare (circoscrizioni diocesane). Va, tuttavia, considerato che il *corpus* sul quale si va tentando di ritessere una trama, è solo parte superstite d'una vicenda di dispersioni e distruzioni e che solo di recente restauro e ricerca vanno aprendo – pur tra vuoti e assenze – possibilità d'individuarne le valenze storico-critiche.
Dai mosaici pavimentali romani all'approdo del *Codice di Rossano*, quasi nulla è noto di pittura pertinente al Bruttium paleocristiano, il cui assetto è documentato da fonti scritte e da testimonianze archeologiche ed epigrafiche. Recente il rinvenimento d'un pavimento musivo figurato in edificio sacro del V-VI sec. nel Vibonese (Piscopio) e, in orbita giudai-

ca, d'altra composizione musiva affiorata nella sinagoga (IV sec.) messa da poco in luce a Bova Marina. Solo cenni da scritti dell'Otto-Novecento (Taccone-Gallucci, Frangipane, Toraldo) si hanno su affreschi in ipogei cristiani del Poro. Fra VII e VIII sec. la regione, conquistata dall'impero d'Oriente, prende il nome di **C**. Ne restano scisse Cosenza e Cassano, gastaldati longobardi sino al sec. X, quando anch'esse vengono a far parte del *thema* di **C**, che resterà tale sino alla conquista normanna. Il rapporto con Bisanzio e l'Oriente cristiano si protrae a lungo, oltre la fase di dipendenza politica, attraverso la capillare diffusione del monachesimo orientale (dal VII sec. giungono numerosi i monaci profughi dalle loro sedi asiatiche e africane occupate dagli Arabi), il ruolo sociale e organizzativo svolto dai piú tardi cenobi, la dipendenza delle diocesi calabresi dal patriarcato di Costantinopoli. L'adesione alla religiosità bizantina e alla connessa realtà figurativa, con matrici variamente aperte nell'arco dell'Oriente cristiano, è fenomeno riscontrabile anche sino al XV-XVI sec. nella fascia meridionale della regione con ulteriori persistenze nelle zone rurali. È sedimento culturale tenace, specie nella pittura, che la Rekatholieserung normanna, la diffusione degli ordini monastici latini, i rapporti con Cassino e Cava dei Tirreni aprono solo limitatamente alla cultura occidentale, sensibile nella scultura e piú nell'architettura, fortemente innovata da accenti latini e germanici. Scomparsa di edifici, cancellazioni e inalbamenti conseguenti al ripristino del rito latino, abbandono d'intere fasce geoculturali (il Mercourion, le Tebaidi rupestri da Rossano a Stilo all'Aspromonte), degrado di organismi anche notevoli sono fenomeni d'una difficile conservazione, cui hanno contribuito anche il tardivo interesse della storiografia per le aree cosiddette «minori» e la difficile accessibilità delle zone interne nell'estremo Sud. Oltre le ricerche dello Jordan e del Diehl, è solo col Bertaux e con l'Orsi (e molto con le indagini sul campo del Cappelli e del Frangipane) che la pittura della **C** bizantina prende una sua consistenza, consentendo agli studi successivi di delineare, con ulteriori apporti, la *facies* d'una provincia italogreca, oggetto di recenti revisioni e indagini, anche se manca ancora un'indagine sistematica e la sigla «bizantino» non può definire tutta la produzione nota (si veda tra Castrovillari e Saracena la recente individuazione di affreschi di prevalente

ascendenza paleocristiana accanto ai quali affiora un'esperienza di *magistra barbaritas* da *Longobardia minor*). Tra gli oggetti che, dal VII sec. pellegrini e profughi recano in **C** (enkolpia, bratteate, icone, ecc.), è un unicum il *Codex purpureus rossanensis*, aulico prodotto del tardo antico siro-palestinese, che studi recenti hanno riferito al centro di Cesarea di Palestina rilevandone l'alto valore iconologico e formale, e anche paleografico. Mentre appare isolata nella sua derivazione forse cassinese (VIII sec.) una figurazione dei complesso cassiodoreo conservata a Bamberga a corredo d'una copia delle *Institutiones*, resta la documentazione notevole d'una produzione miniaturistica fiorita negli *scriptoria* monastici fra IX e XIII-XIV sec., con punte emergenti nelle cosiddette scuole niliana e potiriense. Individuata in piú centri – europei ed extraeuropei – ove giunse con la diaspora subita dal patrimonio nobile ecclesiastico calabrese in età moderna, questa produzione testimonia i termini d'una pratica decorativa di piú gruppi monastici d'origine orientale (Siria, Palestina, Egitto), aperta a contatti coll'area cassinese-beneventana e, dal XII sec., alle suggestioni di Bisanzio comnena affluite per contatti diretti (Bartolomeo da Simeri) o mediati da una cultura ruggeriana non esente da echi islamici (si veda, tra influsso campano-longobardo e siro-palestinese, il reggino Patmiaco 33). Piú scarse le vestigia note d'una pittura che sembra muovere da modi greco-continentali e insulari, non senza spunti riferibili a fonti slave o microasiatiche, per attingere poi a matrici di rinascenza comnena, dirette o mediate tramite il mondo cassinese-desideriano o siculo-normanno. Nel Nord della regione (Paola, Guadimare, Ascensione, Teofania), contatti col gusto campano-longobardo appaiono, oltre il Mille, decantati in sigle d'accento classicistico. Tra Scalea, Stilo, Rossano, stratificazioni pittoriche murali si sovrappongono tra IX e XV sec. (una *koimesis* d'accento internazionale chiude le sovrapposte figurazioni della Cattolica. Nel Potirion resta documentata memoria d'una vasta stesura di affreschi. Asportati in parte i resti d'una decorazione esterna nel San Giovanni Vecchio di Bivongi, tra cui una tarda *Madonna in Trono* d'iconografia bizantina aperta a stilemi gotici, restano altre immagini isolate (Santa Severina, Santa Maria del Cedro) anteriori al piú ricco episodio costituito dalla decorazione affrescata di San Demetrio Corone (Sant'Adriano), datata

fra XII e XIII sec. e forse di poco anteriore ad una *deisis* di buon livello formale conservata a Caulonia (San Zaccaria). L'impegno devozionale esteso oltre i limiti storici della **C** bizantina è attestato da piú immagini sacre individuate in chiesette rurali del Reggino, da Sant'Aniceto ad Amendolea. Poche le icone giunte sino a noi (Crotone, Belcastro, Isola Capo Rizzuto, Reggio Calabria). Sono iconografie orientali della Vergine non ancora inseribili in un contesto d'importazione-produzione, tranne che per alcuni casi documentati e studiati (Vergine e Crocifissione del sec. XV, Museo diocesano di Rossano; Madonne di Romania a Tropea e del Pilerio a Cosenza (XIV e XIII sec.) inserite in un arco di produzione aperto ad accenti toscani). Il «nuovo», vigorosamente affermatosi nell'architettura e connessa decorazione plastica fra tardo XI e XII sec., in età normanna può trovarsi fra memorie d'immagini perdute e resti di musivaria pavimentale, entrambe da collocarsi fra cultura cassinese-desideriana e siculo-normanna. Di figurazioni celebrative della regalità esemplate forse sui modelli della Martorana e di Monreale, sono noti un mosaico (già nella cattedrale di Gerace), descritto da fonte cinquecentesca e, da testo seicentesco, una *tabula depicta* (Mileto) raffigurante la famiglia comitale di Ruggero. I resti di pavimenti musivi normanni (Reggio Calabria, Ottimati; San Demetrio Corone, Sant'Adriano; Rossano, Patirion) rinviano, con iconografie e modi tecnici non uniformi, al gran nodo di Montecassino, con una prima derivazione di accento campano e un'elaborazione piú complessa inseribile in una circolazione d'esperienza apulo-sicula. Dalla cultura di Palermo normanna e dalle esperienze di tecnica e di gusto facenti capo al Tiraz regale, nasce la *Stauroteca* che Federico II donerà nel 1222 alla cattedrale di Cosenza, coi suoi smalti realizzati da maestri greci, portatori del limpido classicismo di Dafní e di Kiev nei mosaici tra la Martorana e Cefalú. Solo un cenno a «picturae destructae» nel castello di Roseto suggerisce la presenza d'una decorazione profana fra *palacia* e *castra* imperiali nella **C** sveva. Di ambito cistercense restano una tarda figurazione della *Vergine* (XV sec.) affrescata nell'interno della Sambucina e la memoria delle «belle historie sacre del nostro glorioso padre san Bernardo», già nel chiostro di San Giovanni in Fiore.
L'età angioina (1266-1442) reca lotte, tensioni feudali e dinastiche, devastazioni, frazionamenti o aggregazioni di ter-

re signoriali, emarginazione della **C** dai centri del potere politico. La vita dei monasteri perde vigore, mentre la presenza degli ordini mendicanti (francescani dal sec. XIII, domenicani dal sec. XV) diventa forza attiva nella formazione d'un patrimonio pittorico unificato da scelte iconografiche, aree di committenza, soggetti produttivi. Poche isole feudali si qualificano per la presenza di opere impostate o prodotte per volontà signorile: Altomonte, Mileto, Monteleone (oggi Vibo Valentia), Tropea, Scalea. Elementi emergenti: la tomba del Signore e la sua idealizzazione oltre la morte; attorno ad essa, possono raggrupparsi altre opere, frammenti, ricordi legati al prestigio di grandi famiglie feudali (Sangineto, Sanseverino, De Sirica, Ruffo). A Tropea, accanto a frammenti funerari e lastre tombali, affreschi trecenteschi attestano una linea di cultura giottesca dovuta ad artefici d'origine napoletana, presente anche ad Altomonte e a Fiumefreddo Bruzio. A Mileto, devastata nel 1783, restano solo vistosi segni d'una produzione scultorea autoctona. Ad Altomonte, la tomba di Filippo I di Sangineto è punto di riferimento per un eccezionale episodio di mecenatismo facente capo al signore dell'antico centro, alto dignitario di Roberto d'Angiò, siniscalco di Provenza e Folcaquier. Le opere da lui importate, oggi raccolte nel Museo di Santa Maria della Consolazione, sono scelte sul filo del piú aggiornato gusto della Napoli trecentesca e dei suoi interessi d'oltralpe, da Simone Martini ai Daddi, agli alabastri francesi lumeggiati d'oro e ai piú tardi doni dei successori di Filippo I, tra cui quella *Madonna delle pere*, forse da ignoto originale antonelliano, nella quale «lievi ricordanze» del grande maestro sembrano aprire al «nuovo» un linguaggio partecipe d'eleganze catalane e fiamminghe (Carandente). Il fenomeno Altomonte, ulteriormente infoltito dalle commesse domenicane, arricchisce la regione ma ne segna limiti di prevalente passività ricettiva rispetto alle scelte della capitale, che sarà anche sede di formazione e lavoro per piú artisti calabresi. La situazione ricostruita da indagini recenti non sembra sostanzialmente incrinabile, anche se va considerato il fatto che si lavora sui resti d'un patrimonio fortemente depauperato, oggetto solo recente di campagne d'individuazione e di restauro, penalizzato dalle soppressioni e incameramenti susseguitisi dal Settecento borbonico all'Ottocento unitario. Di contro al prevalere delle importazioni per le opere di spicco,

sta l'emergere d'un contesto locale di attività artigianali e la documentata attività di pittori e miniatori calabresi oltre regione (Nicoluccio Calabrese allievo di Lorenzo Costa, Iohannes de Calabria miniatore a Montecassino e, con lui, Cola Rubicano da Amantea e Matteo da Terranova alluminatori di codici per gli abati cassinesi, Alfonso d'Aragona e il duca di Milano). Poche le possibilità di ricostruire la figura di Paolo di Ciaco, allievo di Antonello, di recuperare un'eventuale operosità calabrese di Marco Cardisco, di Pietro Spanò da Tropea. In un contesto socio-culturale dominato dalle strutture feudali, fenomeno significante è la qualificata produzione di tessuti serici in Catanzaro. Centro manifatturiero e mercantile di lunga vita demaniale, è detentore di una attività d'origine medievale, favorita da privilegi ed esenzioni fiscali (è l'unica città del Sud con Napoli ad avere facoltà di tessitura pregiata) e organizzata negli aspetti tecnici e produttivi da antiche norme codificate nei *Capitoli, Ordinationi et Statuti* del 1519. Sono i suoi telai a realizzare l'«apparato» di velluto verde e oro per la reggia di Ladislao di Durazzo in quel sec. XV in cui la committenza feudale ed ecclesiastica importa dipinti da Napoli e da Messina nell'ambito del piú aggiornato gusto mediterraneo, con un terzo polo a Murano, da dove giungono due opere di Bartolomeo Vivarini d'alto respiro (Morano Calabro e Zumpano). Dal gotico internazionale in chiave valenciano-napoletana (*Madonna della Porta*: Scilla; polittico in San Francesco d'Assisi, Cosenza; Reggio, San Michele Arcangelo) agli esordi d'una maniera meridionale (trittico in San Teodoro, Laino Castello; trittico in San Francesco di Paola: Cosenza; *Sposalizio di santa Caterina*: Badolato), la committenza importa significanti testimonianze della pittura in fiore fra Napoli e Messina antonelliana (tavolette di Antonello, Reggio, MN, conservate a Paola) e postantonelliana (la *Madonna degli Angeli* di Iacobello di Antonello; Madonna della Ginestra di Antonello De Saliba già degli Osservanti, Catanzaro). Né mancano tracce della cultura attorno a Colantonio (San Marco Argentano, San Nicola) o di tardive importazioni da madonneri veneti toccati dal flusso delle «rotte mediterranee» (una *Dormitio* a Cropani).

Nella pittura fra i due secoli predominano apporti esterni, anche se fra Papasidero, Verbicaro, Abatemarco, Cirella e Orsomarso vanno emergendo segni di un'attività locale di

frescanti. E ciò conferma la possibilità di acquisire nuovi elementi in un contesto su cui gravano larghe zone d'ombra.
Dopo la guerra franco-ispanica, il Cinquecento segna un periodo di relativa vitalità per la regione. Ripresa demografica, attività edilizio-architettonica nei centri maggiori (Cosenza, Catanzaro) e in alcune unità feudali (Aiello, Aieta, Belcastro, San Mauro, Terranova). L'arricchirsi del patrimonio pittorico è massimamente legato alla diffusione degli impianti conventuali, agli aggiornamenti iconografici e formali post-tridentini, al sorgere delle nuove congregazioni religiose (gesuiti, teatini, scolopi), alle esperienze – pur non folte – di un'architettura sacra (Castrovillari, Monteleone, Montalto Uffugo, Mormanno), nella quale hanno spicco le grandi imprese di ricostruzione della Certosa di Santo Stefano del Bosco e del piú tardo (XVII sec.) complesso dei domenicani a Soriano, con tutto quel che di immagini, decorazioni e arredo liturgico comportano. Attorno alle piccole e grandi iniziative edilizie sacre e civili (la Certosa serrese risorge in termini d'arte italiana ed europea, Soriano guarda all'Escorial), l'attività locale s'intreccia alle commesse esterne. Gli altari si rinnovano nel gusto del commesso marmoreo di derivazione sicula o napoletana. I francescani s'impegnano nella scultura e nell'intaglio ligneo, mentre i cappuccini intarsiano di madreperla i loro cibori foggiati in forma di tempietti centrici; fra interni ed esterni, ferve l'attività dei lapicidi roglianesi, serresi, di Altilia, di Val Savuto. Nei rinnovati interni chiesiastici trovano luogo le immagini richieste dai dettami tridentini. È ancora una vicenda di prevalenti apporti allogeni, in cui eccezionale appare, per qualità e numero di opere nella regione, l'attività del calabrese Pietro Negroni. Marco Cordisco lascia invece presto «la sua patria» e con lui l'«altro calabrese», che il Vasari ricorda a lungo operoso in Roma con Giovanni da Udine. La provincia calabra accoglie *in primis* esperienze pittoriche napoletane, ma anche siciliane, toscane, marchigiane.
I francescani di Stilo guardano a Messina postantonelliana (Salvo d'Antonio) per la grande pala della *Madonna del Borgo*. A metà del secolo (1547) saranno i cappuccini del Reggino a chiedere forse a Stefano Giordano l'ancona della *Madonna della Consolazione*, protettrice della città dello Stretto. Col suo morbido polidorismo, si apre quella documentazione della pittura sacra fra le prime accezioni della manie-

ra e il piú tardo pietismo controriformistico, che gusti e trame della committenza han lasciato in Calabria tra Cinque e Seicento: alcune prove «meridionali» del senese Marco Pino e del nordico «romanizzato» Teodoro d'Enrico il Fiammingo, un Michele Curia partecipe d'un tardo manierismo romano aperto a suggestioni nordiche, un Andrea Lilio giovanile ed estroso chiamato dai Minimi a Paola dopo aver lavorato per gli stessi religiosi ad Ancona, un consistente gruppo d'immagini «divote» che si pongono nelle chiese calabresi quali perfetti modelli di adesione alle forme controriformate (tra gli altri: i fiorentini Giovanni Balducci ed Agostino Ciampelli; i napoletani Giovanni Angelo d'Amato e Fabrizio Santafede, Bernardo Azzolino detto il Siciliano, Ippolito Borghese, Daniele Russo, Andrea Molinari).
Nel Seicento è Taverna che, già custode di tele e sculture commesse oltre regione da prelati e devoti (Azzolino, Balducci, Santafede, Ortega), accoglie numerosi dipinti del Preti e rinnova d'intagli lignei, stucchi e tele minori le chiese, mentre qualche dimora aristocratica (palazzo Gironda) adorna di affreschi profani la sua galleria. Terzo centro di feconda operosità nel Seicento, la Soriano dei domenicani, ove resta un piccolo nucleo di dipinti cinque-settecenteschi, dopo le distruzioni apportate dal terremoto del 1783. Ma è lo stesso Seicento che vede l'esodo del Cozza, di Gregorio e Mattia Preti, di Francesco Peresi, sospinti ad emigrare per realizzarsi. Restano isolate ed arcaizzanti figure di pittori locali come Ioannes de lo Prete operoso per i cappuccini di Catanzaro o Ioanne de Simone da Mesoraca che ritroviamo in pieno Seicento a Taverna e, di cultura piú aggiornata, quel Giovan Battista Colimodio, attivo fra Orsomarso e Morano, noto ad Artemisia Gentileschi. Nel Seicento, già ricca era la quadreria dei Ruffo a Scilla ed *in fieri* alcune collezioni d'arte di mercanti reggini ed extra-regnicoli attivi a Reggio. Eventi che pongono interrogativi sulle vicende d'un perduto patrimonio pittorico calabrese, ai quali non possono darsi ancora risposte esaustive. Il fenomeno piú vistoso noto appare quello delle importazioni, aperte nel Seicento dal Sacchi (*Ebbrezza di Noè*: Catanzaro, Amministrazione provinciale) e da Battistello Caracciolo (*Madonna in Gloria*: Catanzaro, Museo provinciale; *Pala d'Ognissanti*: Stilo, Matrice), continuate col Giordano della cattedrale di Cosenza, col Solimena di Fiumefreddo Bruzio, col Conca di Reggio Ca-

labria, coi giordaneschi e solimeniani privilegiati sino all'avanzato Settecento dalla committenza calabrese (De Mura, De Matteis, Giaquinto, Diano). Di contro, verso Napoli e Roma muovono alcuni tra i piú dotati settecentisti calabresi, come il Martini, il Pascaletti attratto dal Batoni e dal Conca, il Cannizzaro passato da una fase demuriana al *milieu* di San Luca nel secondo Settecento, il crotonese La Piccola, formatosi presso il Mancini a Roma ove lavora con lo Stern nel Salone d'oro di palazzo Chigi. Intensa e calabrese, invece, l'attività di Cristoforo Santanna da Rende, diffusa dal Cosentino all'alto Crotonese. Tra Sette e Ottocento, ma con premesse anteriori, è Monteleone a presentare un ciclo di cultura figurativa autoctona, stimolata dal ricco patrimonio locale, dal collezionismo e dagli interessi «antiquari» dei Cardopatri e dei Capialbi, dal *milieu* culturale che muove attorno a Vito Capialbi. Decisamente aperto verso la cultura romana fra neocinquecentismo ed orientamenti neoclassici impersonati dal Camuccini e dal Milizia, le cui linee teoriche sono al fondo del rinnovamento edilizio ed urbanistico cui la cittadina s'avvia nel decennio francese, il movimento monteleonese conta architetti, teorici, pittori (dallo Zoda operoso nel Seicento, al Mergolo, al Curatoli, ai Rubino, ad Emanuele Paparo ch'è presenza emergente nel gruppo). Esso sembra avere una tarda ripresa in tempi a noi vicini, col delicato paesismo di Domenico Colao.
Nell'Ottocento, emerge dagli studi recenti vivacità d'interessi aperta a contatti con centri-guida della pittura. Non grandi esodi né ondate d'importazioni, ma soggiorni di studio e di lavoro oltre regione, incontri e fervore di ricerca fra discussioni teoriche e partecipazione a competizioni anche nazionali. Breve il filone neoclassico aperto dal Paparo, seguito dal Santoro, dal Granata, dal Cosentino, dagli esordi di Vincenzo Morani che, passato da Napoli a Roma, si accosterà ai Nazareni e all'Overbeck. Dal Fergola e da Giacinto Gigante, i paesaggi romantici di Ignazio Lavagna-Fieschi. Dalla metà del secolo, piú numerosi i giovani pittori calabresi che muovono verso Napoli, Roma, Firenze, attratti *in primis* dal romanticismo del Morelli, dal naturalismo palizziano, dalle esperienze del Dalbono, dalle «macchie» di Costa e Borzani. È un folto gruppo al quale si comincia a guardare con interesse (Martelli, Talarico, Mazzia, Scerbo, Petruolo). A Firenze opera a lungo Eugenio Tano e, con lui,

Gaele Covelli e Rubens Santoro. Un'incessante ansia di superare i limiti provinciali è il Leitmotiv dell'Ottocento pittorico calabrese, un variegato sottofondo, sul quale emergono eventi di rilievo: l'attività di alcuni pittori di spicco, fiorentini, napoletani, settentrionali fra Catanzaro, Cosenza, Corigliano. Leader il fiorentino Federigo Andreotti (Catanzaro, palazzi Fazzari e Serravalle; Cosenza, Amministrazione provinciale), accanto al quale opera Andrea Cefaly, pittore, teorico, politico socialmente impegnato. A Cosenza, tra il Rendano e il Duomo, lavorano il Morelli e Paolo Vetri; a Corigliano, Ignazio Perricci col suo allievo calabrese Rocco Ferrari. Breve e recuperabile solo in raccolte private, la memoria del soggiorno catanzarese di Nicolò Barabino, che lascia nel Museo provinciale di Catanzaro un bozzetto legato alla tradizione decorativa della sua Genova. Col sec. XX, a parte nostalgie ottocentesche, è evidente l'interesse per il nuovo. Enzo Benedetto e Antonio Marasco partecipano al movimento futurista. In un'orbita che non ha limiti territoriali s'inseriscono figure di punta uscite dalla vecchia **C**: Andrea Alfano, espressionista e spiritualista, Alessandro Monteleone, piú noto come scultore, Angelo Savelli, espressionista e astrattista operoso oggi negli Stati Uniti, Mimmo Rotella, inquieto interprete del nostro tempo, Francesco La Monaca, noto come scultore sul piano internazionale ed assai men conosciuto in Italia come pittore.

La situazione museale, che ha avuto una razionale organizzazione nel settore archeologico di Stato, è assai piú debole in quello medievale e moderno. A Cosenza è prevista l'istituzione del **Museo nazionale di palazzo Arnone**. La città ospita attualmente nell'ex convento di San Francesco d'Assisi, sede del laboratorio di restauro della Soprintendenza, mostre di opere restaurate e in parte depositate da centri e chiese non attrezzate per la loro idonea conservazione. Tra le raccolte di enti locali, il **Museo provinciale** di Catanzaro, creato all'indomani dell'Unità, richiede sistemazione adeguata. Di piena rispondenza alle moderne esigenze, il già ricordato **Museo civico di Santa Maria della Consolazione** nell'ex convento domenicano di Altomonte, cui segue, per importanza delle raccolte e ambientazione nell'antico palazzo zagarese, il **Museo civico di Rende**. Il **Museo nazionale reggino della Magna Grecia** ha un'ampia sezione me-

dievale e moderna, che accanto ad acquisizioni anche recenti (Mattia Preti) raccoglie preziosi materiali provenienti dalle precedenti raccolte civiche e dal collezionismo locale. Di notevole interesse le raccolte diocesane (Rossano, Nicotera, Squillace), cui s'associa un piccolo museo parrocchiale dell'arte e della vita popolare istituito presso la chiesa cinquecentesca di San Pantaleone a Montauro. A Cosenza, in corso di allestimento un **Museo del Duomo** che, accanto alla **Stauroteca fridericiana,** accoglierà opere legate alle vicende dell'antica archidiocesi. Anche Mileto, fra opere di proprietà civica e diocesana, dovrebbe dare sistemazione scientifica a preziosi materiali. Nel settore privato, le antiche **collezioni Capialbi**, **Lombardi Satriani**, **Toraldo nel Poro** e, di recente formazione, la **Pinacoteca della Cassa di Risparmio di Calabria e Lucania** a Cosenza. Nuovi orientamenti emergono dalle diverse raccolte dedicate al mondo folklorico ed al lavoro artigianale e contadino, dal **Museo Calabrese di etnografia e folklore R. Corso** in Palmi, al demologico di San Giovanni in Fiore, alla raccolta *in fieri* di Morano Calabro, al **Museo della civiltà contadina e artigiana** di Monterosso Calabro, ospitato in un palazzetto settecentesco dell'antico centro serrese. Pertinente al Comune di Castrovillari la **Pinacoteca Andrea Alfano**, che raccoglie opere e ricordi del maestro calabrese (Castrovillari 1879 - Roma 1967). Recente anche la sistemazione d'una raccolta di gessi di Francesco Ierace (Polistena 1854-1937), a cura dell'Amministrazione provinciale di Catanzaro. (*ez*).

## Calame, Alexandre

(Vevey 1810 - Mentone 1864). Allievo a Ginevra di Diday, di cui fu poi rivale, s'impose nei *salons* parigini col suo stile nervoso e brillante, e fu tra i migliori pittori romantici di paesaggi alpini (*Paesaggio di montagna*: Parigi, Louvre). Si perfezionò a contatto con i pittori di Barbizon, poi in Olanda studiando i paesaggisti del XVII sec., infine in Italia sulle tracce di Poussin e di Claude Lorrain. Le sue opere, che raffigurano le montagne (*Monte Rosa*, 1843: ora a Neuchâtel) o la violenza degli elementi scatenati (*Temporale alla Handeck*, 1839: ora a Ginevra), si organizzano secondo un gioco di contrasti luminosi che conferiscono ai suoi paesaggi potenza drammatica. Realizzò pure litografie e acqueforti. (*bz*).

## Calandrucci, Giacinto

(Palermo 1646-1707). Pittore attivo soprattutto a Roma e principale artefice della diffusione della cultura marattesca in Sicilia. Dopo una giovanile esperienza palermitana al seguito di A. Carreca, si trasferí a Roma, dove a detta del Passeri (1736) fu ben presto accolto nella bottega del Maratta. Una conferma di questo discepolato si rintraccia nei dipinti superstiti eseguiti durante il soggiorno romano (il *Battesimo di Cristo* e affreschi della volta e delle lunette, chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi; e nella stessa chiesa la pala dell'altar maggiore; 1682-86: cappella Cimini, *Sacra famiglia con sant'Anna e santi*: chiesa di San Bonaventura; quadri ed affreschi, 1690 ca.: chiesa di Santa Maria Traspontina, cappella di Sant'Elia), nei quali rifluiscono anche echi della tradizione bolognese e della corrente neoveneta propri della prima metà del secolo. Nelle opere dell'ultimo periodo elementi stilistici del tardo barocco sfumano, attraverso forme piú leggere e soluzioni coloristiche delicate, verso il rococò (affreschi, cappella del Crocifisso e navata centrale in Santa Maria dell'Orto a Roma). Nel 1705 ritornò a Palermo per affrescare la volta dell'Oratorio di San Lorenzo; lavoro che rimase incompiuto e andò poi distrutto nel 1823. (*rdg*).

## Calapata

Scoperte dall'archeologo spagnolo Juan Cabre Aguilo nel 1903, le pitture preistoriche del rifugio rupestre di Roca del Mora, sulla riva del fiume Calapata presso Cretas in Aragona, vennero studiate nel 1908 dall'abate Breuil. Oltre a qualche traccia di pittura rossa che consente di distinguere soltanto la parte posteriore di bovidi, il fondo del rifugio era ornato da magnifici cervi, dipinti in un rosso piatto, in uno stile naturalista che rendeva particolarmente bene le pose. Su una roccia vicina alcuni animali dipinti in nero e due cervi, in parte sovrapposti, appartengono al medesimo stile, che l'abate Breuil paragonava a quello degli animali del Portel. (*yt*).

## calcidica, ceramica dipinta

Un gruppo di oltre trecento vasi a figure nere (soprattutto anfore, idrie, crateri e coppe), realizzati in tutta la seconda metà del VI sec. con eccellente qualità tecnica, reca spesso

iscrizioni che impiegano l'alfabeto di Calcide (città dell'Eubea in Grecia). Benché trovati soltanto nell'Ovest mediterraneo, possono essere stati prodotti nella Magna Grecia, in una colonia di Calcide (Reggio?) o, secondo altri, in Etruria. L'influsso della figura nera attica è assai forte sia nella tecnica sia nell'impianto delle scene mitologiche o delle coppe «a occhi» del Pittore di Fineo; in altri casi, gli animali ricordano quelli dei vasi corinzi della prima metà del secolo. Il dettaglio del disegno, di solito robusto, è qui spesso un poco secco; e i motivi ornamentali abbastanza monotoni. (*cr*).

## calcografia

Arte di incidere su rame. Per estensione, istituzione nella quale si conservano le lastre di rame, e dove si vendono copie da esse tirate (esistono Calcografie di Stato a Roma, Madrid, Parigi). (*sr*).

## Caldecott, Randolph

(Chester 1846 - Saint Augustine Fla. 1886). Dopo aver realizzato eleganti acquerelli (Londra, VAM) e illustrato opere di Washington Irving (*Old Christmas*, 1875; *Brace Bridge Hall*, 1876), trovò nel 1878 la sua vera strada nella pubblicazione di album a colori per bambini: *John Gilpin, The House that Jack built*. Fu anche tra i piú apprezzati disegnatori del «Punch», del «Pictorial World» e del «Graphic». È ampiamente rappresentato a Londra (VAM), particolarmente con disegni redatti per il «Graphic».(*jv*).

## Calder, Alexander

(Filadelfia 1898 - New York 1976). Proveniente da una famiglia in cui si era scultori di padre in figlio, sin da età giovanissima s'interessò piú di «utensili meccanici che di creta o di pennelli». Fatti gli studi d'ingegneria praticò vari mestieri, che presto abbandonò; s'iscrisse infine all'Art Students League di New York eseguendo disegni e caricature per vari giornali (1923-25). Giunse a Parigi nel 1926, e qui cominciò la sua carriera di scultore.
La sua opera dipinta e grafica resterà sempre legata ai primi «fili di ferro» esposti nel 1927 al Salon des humoristes a Parigi; preferendo all'impasto la penna o la matita, eseguí numerosi disegni, specie a inchiostro di china, ove la sicurezza del tratto riecheggia le strutture lineari dei suoi perso-

naggi da circo: *Two Trapeze Performers*, 1930; *Couple on the Beach*, 1930; *Setting Sun*, 1931. I primi guazzi risalgono anch'essi a questo periodo: prima al limite della figurazione, egli evolve poi rapidamente verso un puro astrattismo che, liberatosi dall'influsso di Miró, trova piena espressione negli anni del dopoguerra: *Nuvola arancione*, 1950; *Rossonero*, 1950. Furono tenute molte mostre dei suoi guazzi, specialmente a Parigi (1954, Gall. des Cahiers d'Art), Londra (1961, Lincoln Gall.) e Düsseldorf (1963, Gall. Vömel). Parallelamente ai molteplici disegni che ne accompagnano i mobiles ed alle litografie a colori, gli ultimi guazzi di **C**, serie di figure grottesche e mostruose, attestano lo humor, ma anche la ferocia d'uno spirito incisivo: *Personaggi* (1967: Gall. Maeght), il *Naso all'aria* (1968, ivi). Nel 1973 ha decorato 18 carlinghe di aerei di compagnie americane. (*em*).

## Caletti, Giuseppe, *detto* il Cremonese

Pittore ed incisore attivo a Ferrara. Non se ne conoscono le date di nascita e morte, ma è probabile che sia nato attorno, o poco dopo, il 1600 e morto verso il 1660. Curiosa e ben caratterizzata figura di «indipendente», **C** getta luce sull'identità figurativa dell'ormai emarginata Ferrara del Seicento. Con speditezza pittorica moderna (oltrepassò l'incerto naturalismo locale di F. C. Catanio guardando al vicino Guercino e, forse, al Fetti), **C** reinventò a passo ridotto situazioni stilistiche e tematiche di esplicita allusione cinquecentesca. Con una capacità allusiva priva di ogni vocazione «accademica», fece confluire in una fresca vena nostalgica Dosso, Giorgione e Tiziano, Pordenone e gli eccentrici padani del secolo precedente. Di conseguenza, sia in tempi recenti sia in antico, è accaduto che i dipinti del **C** (spesso di dimensioni ridotte e destinati al collezionismo) siano stati riferiti a piú prestigiosi e antichi maestri. (*acf*).

## Caliari, Paolo → Veronese

## Callani, Gaetano

(Parma 1736-1809). Frequentò l'accademia di belle arti, riportando vari premi; nel 1764 entrò nella bottega del Peroni; nello stesso anno aveva terminato otto statue in stucco con le *Beatitudini* per Sant'Antonio, modellate sull'impressione delle sculture romane di Velleia. Questa aderenza al

classicismo rimase una breve parentesi nel percorso stilistico dell'artista. Infatti fin dai primi grandi dipinti per chiese di Parma e Piacenza, verso il 1761, si evidenziano le tendenze a cui rimarrà fedele in tutto il suo percorso: le tematiche fortemente pietistiche, la correttezza formale e la «grazia» mediate da Cignaroli, dal Batoni, ma soprattutto dal Correggio: una sorta di «neoclassicismo cattolico». Il soggiorno a Milano, dove rimase fino verso l'80, e il periodo a Roma non mutarono i suoi modi, che si erano andati confermando in grandi pale per le chiese di Parma e Piacenza e nel *Compianto di Cristo*, ordinatogli dal pio duca Ferdinando che lo occupò per vent'anni. Reagí alle idee dell'epoca napoleonica dipingendo il *Ritratto di Pio V*, e l'*Incontro di Luigi XI con san Francesco*. (*pcl*).

## Calicott, Augustus Wall

(Londra 1779-1844). Cominciò la carriera come ritrattista; ma dal 1804 si dedicò quasi esclusivamente al paesaggio, pur introducendovi personaggi di grande formato. Nel 1810 divenne membro della Royal Academy; viaggiò in Francia, Olanda ed Italia (1827); i paesaggi che rappresentò, la maggior parte dei quali venne esposta nel 1834, sono tra le sue tele principali: *Paesaggio olandese con animali da cortile* (1834: Londra, Tate Gall.), *Contadini che attendono il ritorno del traghetto* (ivi). È pure rappresentato a Londra (*Porto e molo*: VAM) e a Manchester (AG). (*mri*).

## Callet, Antoine-François

(Parigi 1741-1823). Prix de Rome (1764), venne accolto nell'accademia nel 1780 con la *Primavera* (Parigi, Louvre, gall. di Apollo). Dopo un soggiorno a Genova (soffitto in palazzo Spinola), eseguí scene decorative: *Allegoria della Scultura* (Digione, Museo Magnin), poi praticò un'arte all'antica molto piú dura (*Morte di Ettore*, 1785: Saint-Omer, Museo). Le sue quattro composizioni delle *Stagioni* vennero tessute ai Gobelins: l'*Inverno o i Saturnali*, 1783 (Parigi, Louvre), l'*Autunno o le feste di Bacco*, 1787 (ivi); l'*Estate o le feste di Cerere*, 1789 (oggi ad Amiens); la *Primavera ovvero Omaggio delle dame romane a Giunone Lucina*, 1791 (ivi). Gli si deve uno dei ritratti ufficiali di Luigi XVI (numerosi esemplari, particolarmente in musei di Versailles, Clermont-Ferrand e Grenoble). (*cc*).

## Callot, Jacques

(Nancy 1592? - 1635). Dopo molti brevi soggiorni in Italia attestati da Félibien, **C** entrò a quindici anni come apprendista presso un orafo di Nancy, Demange Crocq, presso il quale – sempre secondo Félibien – apprese i «rudimenti del disegno con... Bellange e Deruet». Prima del 1612, data nota del trasferimento a Firenze, era a Roma presso l'incisore di Troyes Philippe Thomassin, che gli insegnò a maneggiare il bulino. Restò a Firenze nove anni sotto la protezione di Cristina di Lorena, vedova di Ferdinando I, che di fatto governò il ducato fino alla morte del figlio Cosimo II nel 1621. Divenne prediletto dell'incisore Giulio Parigi e incise presso di lui due dei suoi capolavori, la *Tentazione di sant'Antonio* (1616 ca.) e la *Fiera dell'Impruneta* (1620). Nel 1621 si stabilí a Nancy. Incise i numerosi disegni che aveva riportato dall'Italia (i *Gobbi*, i *Balli di Sfessania*, la *Grande Passione*) e sposò nel 1624 Catherine Kuttinger. Non ottenne alla corte di Lorena il posto d'onore cui mirava, occupato allora da Claude Deruet, pittore ufficiale dal 1620, di cui incise il ritratto nel 1632 (disegno preparatorio a Parigi, Louvre). Si recò a Breda (1627) per incidere l'assedio della città; commemorò poi con la stessa tecnica, su incarico di Luigi XIII, altri due assedi: quello di *Saint-Martin-de-Ré* e quello di *La Rochelle*. Ebbe pertanto occasione di soggiornare piú volte a Parigi (tra il 1628 e il 1631) e di affidare a Israël Henriet l'edizione delle sue lastre. Tornato definitivamente a Nancy nel 1632, **C** assistette alla fine dell'indipendenza del ducato di Lorena, invaso a piú riprese dalle truppe di Richelieu e di Luigi XIII (1631, 1632, 1633) e devastato dalla peste. In tale clima l'artista pubblicò le ultime sue opere: i *Disastri della guerra* (1633) e la seconda versione della *Tentazione di sant'Antonio* dedicata a Louis Phélypeaux, signore di La Vrillière.

Non è rimasto alcun quadro di sua propria mano, ma nulla di fatto prova che egli ne abbia dipinti. I disegni e le incisioni lo pongono all'altezza dei massimi maestri lorenesi del XVII sec., accanto a Claude Gellée, Georges de La Tour e Jacques Bellange. Le sue incisioni, e soprattutto le acqueforti (tecnica che egli perfezionò), diffuse in tutta Europa, sono di eccezionale maestria. Notevoli sono soprattutto i disegni (conservati per la maggior parte a Leningrado (Ermitage), a

Londra (BM), a Chatsworth (coll. del duca del Devonshire) e a Firenze (Uffizi), dove impiega diverse tecniche e tratta molti temi (teatro, paesaggi, soggetti sacri e scene dal vivo). Benché i temi siano spesso tratti dagli artisti nordici del XVI sec., **C** si rivela sensibile a una duplice corrente manierista: quella della Lorena del primo quarto del XVII sec. (Bellange), e quella fiorentina del medesimo periodo (Boscoli e gli incisori di feste e di entrate trionfali). È considerato uno degli ultimi grandi manieristi. (*pr*).

## Calonne, Charles-Alexandre de

(Douai 1734 - Parigi 1802). Fu ministro e controllore generale delle finanze sotto Luigi XVI, dopo aver occupato alte cariche come procuratore generale al parlamento di Douai, poi intendente delle Fiandre. Caduto in disgrazia nel 1787, si ritirò in Inghilterra, portando con sé la sua galleria di dipinti, che aveva costituito in Francia e nel corso di viaggi in Italia, in Germania, nelle Fiandre e in Olanda; e che si accrebbe della collezione di Micault d'Harveloy, di cui aveva sposato la vedova. Sin dai prodromi della Rivoluzione si pose a disposizione degli emigrati; si rovinò per sostenerli e fu costretto a mettere all'asta la collezione a Londra nel 1795, per pagare i debiti dei principi di cui si era fatto garante. Il catalogo elencava numerosi dipinti italiani, tra cui molte opere di Tiziano, del Veronese, del Tintoretto, di Poussin (*Orione*: oggi a New York, MMA), Rubens, Rembrandt, nonché altri lavori di maestri olandesi. Citiamo inoltre la *Toeletta di Venere* di Boucher (New York, MMA). Visse da allora a Londra, quasi in povertà, e rientrò in Francia soltanto un mese prima di morire. (*gb*).

## Calraet, Abraham van

(Dordrecht 1642-1722). Pittore di paesaggi, nature morte e ritratti, si rivela essenzialmente fedele continuatore di Aelbert Cuyp, di cui fu probabilmente allievo, nonché di Philips Wouwerman. Molto istruttivi a questo proposito i suoi *Interni di scuderia* (un esempio a Londra, NG). Lo si è a lungo confuso con Aelbert Cuyp, in particolare come pittore di animali, tanto piú che le iniziali A. C., con le quali firmava, potevano prestarsi a confusione (numerosi esempi di tali assimilazioni erronee, oggi corrette, si trovano a Londra (Wallace Coll. e NG) e in musei di Rotterdam e Amsterdam). (*jf*).

## Calvaert, Denys

(Anversa 1540 ca. - Bologna 1619). Partí per Roma nel 1560 ca. e vi fu allievo di P. Fontana, collaborando poi con L. Sabbatini e Vasari. Si stabilí a Bologna nel 1574-75 ca. Qui, otto anni prima dei Carracci, aprí un'accademia, che diresse fino alla morte e che tra i suoi allievi ebbe Guercino, Guido Reni, Albani, Domenichino, tutti piú tardi allievi dei Carracci. L'opera di **C** indica una reazione agli eccessi degli imitatori di Michelangelo, ma partecipa sempre di un esasperato manierismo fiammingo. La *Flagellazione* (Bologna, PN) e la sua replica alla Gall. Borghese di Roma, e cosí pure le *Nozze di santa Caterina* (1590: Roma, Gall. Capitolina), dimostrano che l'artista, pur sforzandosi di raggiungere una composizione piú sintetica, conserva nella sua fattura il gusto del finito, tipico dei fiamminghi del XVI sec. (*jl*).

## Calvert, Edward

(Appledore (Devonshire) 1799 - Londra 1883). Giunto a Londra nel 1824, vi conobbe nel 1826 Samuel Palmer e, come lui, venne fortemente influenzato dall'opera di Blake; cosí disegnò (Londra, BM) e soprattutto incise composizioni simboliche e primitiviste caratterizzate dal misticismo cristiano di Blake: la *Sposa* (1828), la *Festa del sidro* (1828), il *Ruscello* (1829). Dopo il 1831 la sua opera perse tali qualità visionarie; dipinse allora paesaggi arcadici. Viaggiò in Grecia nel 1844 (il *Mare Egeo*: Oxford, Ashmolean Museum), senza peraltro ritrovare l'ideale di bellezza che aveva nutrito negli anni '20. È rappresentato principalmente a Oxford (Ashmolean Museum: *Paesaggio classico*), a Bristol (AG: *Scena classica*), a Birmingham. (City Museum: *Pan e Pithys*, *Ulisse e le sirene*, il *Boschetto di Artemisia*), a Parigi (Louvre: *Pastorale virgiliana*) e soprattutto alla Tate Gall. di Londra (la *Sposa*, 1828; *Studio di nudo*, 1830 ca.; *Paesaggio con pastori d'Arcadia*, 1860-80). (*jv*).

## Calvi, Jacopo Alessandro

(Bologna 1740-1815). Fu introdotto alla pittura da Giuseppe Varotti e dai consigli dell'amico G. P. Zanotti, ma le sue prime opere sembrano maggiormente risentire del Franceschini, del Graziani e forse anche del Creti, e appaiono orientate verso una rigorosa intrerpretazione del classicismo

bolognese, secondo una soluzione che incontrerà il favore della committenza in una vasta area estesa anche ai paesi germanici. Piú tardi, come attesta la pala con *I santi Erasmo e Lorenzo* (Bologna, San Petronio), risente anche della produzione dei Gandolfi che lo induce ad una partizione piú drammatica di luci ed ombre e all'adozione di un registro fortemente patetico dei sentimenti. Dal 1773 insegna come pittore di figura presso l'Accademia Clementina, della quale era membro dal 1769. Altre accademie artistiche e letterarie (a Venezia, Perugia, Siena) lo accolsero fra i loro iscritti. Non trascurabile appare infine la sua produzione letteraria e storico-artistica. (*ff*).

## Camargo, Iberê

Pittore e incisore (Restinga Sêca (Rio Grande do Sul) 1914). Giunto in Europa nel 1947, vi si formò frequentando gli studi di Lhote e De Chirico. La sua opera, assai personale, si distingue per gli spruzzi materici e nel contempo per il vigore dei segni. Dalle superfici sovraccariche emerge una drammatica figurazione. **C**, che risiede a Rio, ove è docente di pittura presso l'Instituto de Belas Artes, è divenuto uno dei principali artisti brasiliani della sua generazione. La Biennale di San Paolo gli ha dedicato nel 1966 una sala personale. La sua opera è rappresentata nel MAC della stessa città (*Espansione*, 1964) e in numerose coll. priv. (*wz*).

## Camarón y Bonomat, José

(Segorbe (Valencia) 1730 - Valencia 1803). Figlio di uno scultore di origine aragonese, completò gli studi a Madrid (1752), stabilendosi poi a Valencia, dove svolse un ruolo considerevole per mezzo secolo, come pittore e come organizzatore dell'Accademia di San Carlos. Virtuoso fecondo, abile decoratore, praticò tutti i generi: pittura religiosa (*Incoronazione di spine* nella cattedrale; *Martirio di santa Caterina* nel grande polittico della chiesa di Santa Catalina; *Vergine degli afflitti*: MBA), composizioni allegoriche (*Allegoria delle arti*, ivi), ritratti (*Carlo III, datore e protettore dell' Accademia*: ivi). Ma ha lasciato pure scene di genere, soggetti campestri, maschere, *majas* dalle linee curiosamente allungate, che sono per noi la parte migliore della sua opera. (*pg*).

## Camassei, Andrea

(Bevagna 1602 - Roma 1649). Le fonti lo dicono allievo del Domenichino in Roma, dove si trasferí prima del 1625 dalla natia Bevagna. Entrato ben presto nel novero dei pittori di Urbano VIII, vi conquistò un ruolo di primo piano, a fianco del Sacchi e del Cortona con i quali prese parte alla decorazione di villa Sacchetti a Castelfusano (1628-30). Di orientamento classicista, si mosse quasi esclusivamente nell'orbita sacchiana, assumendo una posizione indipendente rispetto all'imperante cortonismo. Alle opere di committenza Barberini (*Compianto sul corpo di Cristo* in Santa Maria della Concezione, *San Sebastiano* nell'omonima chiesa sul Palatino, affreschi e tele nel palazzo alle Quattro Fontane, tutte nel quarto decennio del Seicento), informate anche sulla poetica poussiniana, affiancò una cospicua produzione destinata alla città natale e al territorio tra Foligno e Spello, il cui eloquio classicista, declinato in modi semplificati ma di considerevole efficacia, suscitò un certo seguito tra i locali (G. B. Pacetti detto lo Sguazzino, di Città di Castello, e il folignate G. B. Michelini). Nonostante l'alta considerazione tributatagli dal Bellori, il suo livello restò tuttavia quello di un comprimario, di rango non comparabile a quello dei protagonisti della cultura pittorica del tempo. Alla morte di Urbano VIII, suo principale protettore, ottenne qualche incarico anche dai Pamphili (una stanza nel palazzo di piazza Navona e due affreschi – *Battaglia di Ponte Milvio* e *Trionfo di Costantino* – nel battistero lateranense). (*lba*).

## Cambiaso, Luca

(Moneglia 1527 - Escorial 1585). Iniziato alla pittura dal padre Giovanni, fu segnato agli inizi da Perin del Vaga e da artisti lombardi e veneziani, in particolare dal Pordenone. A Genova la sua prima opera importante è la decorazione (l'*Iliade*) di palazzo Doria Spinola, eseguita a diciassette anni, con l'aiuto di Lazzaro Calvi; il ricordo di Michelangelo vi si manifesta quanto basta a suggerire l'ipotesi d'un viaggio a Roma prima del 1547. Collaborò con Galeazzo Alessi, suo amico, in San Matteo, nella villa imperiale di Campetto e, nel 1567, nella cappella Lercari della cattedrale di Genova. Nello stesso anno partiva per la Spagna Giovan Battista Castello detto il Bergamasco, l'abile decoratore con cui

**C** aveva diviso il lavoro di San Matteo e di Campetto, giovandosi certamente della sua provata esperienza. Nelle opere di questo periodo **C** ha già elaborato una maniera decorativa piena di brio e di energia. Viaggi in Emilia, a Firenze e a Roma arricchiranno ancora la cultura di **C**, che trascorse poi gli ultimi tre anni di vita in Spagna alla corte di Filippo II, decorando la chiesa dell'Escorial (affreschi nel presbiterio e nel coro, e quattro tele). Il periodo 1568-80 rispecchia il culmine del suo talento; le sue ricerche si orientano da un lato verso una semplificazione geometrica delle forme (che talvolta, soprattutto nei disegni, diventa una curiosa specie di cubismo); dall'altro verso ricercati effetti notturni (*Natività*: Milano, Brera; *Madonna della candela*, *Cristo davanti a Caifa*: Genova, Gall. di palazzo Bianco).
Suoi dipinti sono tuttora conservati in gran numero a Genova e nella regione: quadri nelle chiese (San Lorenzo, San Francesco di Paola, Sant'Annunziata di Portoria, Santa Chiara, San Giorgio) e nei musei (gallerie di palazzo Bianco e di palazzo Rosso, Accademia Ligustica); affreschi nei palazzi (Doria Spinola; ex Saluzzo; Pallavicini Pessagno), nelle ville (del Peschiere; Imperiale) e nelle chiese (Santa Maria del Canneto a Taggia; Santa Maria delle Grazie a Chiavari). Fu infaticabile disegnatore, dal tratto rapido e animato; la sua opera grafica, abbondantissima, è tra le piú originali di questo periodo ed ebbe grande diffusione. La maggior parte dei gabinetti di disegni possiedono, talvolta in gran numero, fogli di **C** eseguiti assai spesso a penna e acquerellati. (*cmg*).

## Cambo, Francisco

(Vergès (Ampurdan) 1876 - Buenos Aires 1947). Finanziere, fondatore della Lliga (ala destra dell'autonomismo catalano), ministro delle finanze di Alfonso XIII, **C**, la cui prima formazione era letteraria e giuridica, fu pure umanista e mecenate. Al tempo delle sue grandi fondazioni a Barcellona (fondazione Bernat Metge, 1922, per l'edizione dei classici catalani) e a Parigi (cattedra e biblioteca di studi catalani alla Sorbona), cominciava a riunire dipinti antichi, pochi ma scelti con grande intelligenza. Arricchí in seguito notevolmente la sua collezione quando, ritiratosi dalla vita politica poco prima della guerra civile, si stabilí a Buenos Aires, dove morí. Aveva fatto nel 1941 un primo dono al Prado di Madrid: otto dipinti, tutti, tranne una natura morta attribuita a Zur-

barán, italiani del Trecento e del Quattrocento (Giovanni del Ponte e soprattutto Botticelli, con i tre celebri pannelli della *Storia di Nastagio degli Onesti*, da Boccaccio). Ma un lascito assai piú importante doveva arricchire, dopo la morte di **C**, la città di Barcellona: una cinquantina di tele di diverse scuole, la cui uscita dall'Argentina venne a lungo vietata dal governo Perón e che giunsero a destinazione solo nel 1954. Tale collezione fu provvisoriamente collocata al secondo piano del palazzo della Virreina, che già ospitava il museo delle arti decorative. In questo complesso assai eclettico, senza una sola opera mediocre, si notano in particolare: per l'Italia, la *Vergine col Bambino e due angeli* di Filippo Lippi, la *Laura de Dianti* di Tiziano e affascinanti scene di genere di G. D. Tiepolo (il *Minuetto*, il *Ciarlatano*); per le Fiandre, il ritratto del *Conte d'Arundel* di Rubens; per la Francia, il ritratto dell'*Abate di Saint-Non*, opera fondamentale di Fragonard; per l'Inghilterra,la *Contessa Spencer* di Gainsborough. La scuola spagnola è rappresentata da molte opere interessanti (*Filippo III* di Pantoja de la Cruz, *Natura morta* di Zurbarán, *pendant* di quella donata al Prado) e soprattutto due importanti Goya: il ritratto del compositore *Quijano* e la scena mitologica, molto stile «direttorio», di *Cupido e Psiche*, piuttosto eccezionale nell'opera del pittore. (*pg*).

## Cambogia

Non ci è nota la pittura della **C** nel periodo khmer (prima del XIII sec.). Nel XIV e XV sec. le scorrerie e le conquiste dei Thai o Siamesi comportarono la caduta dell'impero khmer e favorirono in seguito lo sviluppo di un'arte cambogiana assai vicina a quella thai, e talvolta anche a quella del Laos. La pittura in **C** presenta dunque le medesime caratteristiche e ha seguito la stessa evoluzione tarda di quella thailandese. Un'opera su tela al Museo Guimet di Parigi illustra il tema buddista del *Çyāma-jātaka* e dimostra come influssi occidentali, giunti nelle due regioni, abbiano potuto modificare la concezione tradizionale della prospettiva e l'interpretazione del paesaggio. (*mha*).

## Cambridge

(Gran Bretagna).

**Fitzwilliam Museum** Museo fondato nel 1816 da Richard, settimo visconte Fitzwilliam of Merrion (1745-1816), che

lasciò all'università di **C** la propria biblioteca, centomila sterline per la costruzione d'una galleria d'arte e soprattutto la sua collezione di dipinti, alcuni dei quali provenivano dalle raccolte di Rodolfo II, di Cristina di Svezia e di Filippo d'Orléans; oltre ai quadri olandesi (Berckheyde, Both, Breenbergh, Dou, Van Ostade, Steen e soprattutto Rembrandt, *Ritratto d'uomo*), l'essenziale della collezione era composto da opere italiane (A. Carracci, *San Rocco e l'angelo*; L. Carracci, *Cristo che appare alla Vergine*), principalmente di scuola veneziana (Tiziano, *Venere*; Veronese, *Mercurio e Aglaura*; Palma il Vecchio, *Venere*; Canaletto, *San Marco a Venezia*, il *Cortile di Palazzo Ducale*). Il Fitzwilliam Museum fu tra i primi musei aperti al pubblico in Gran Bretagna. Lo progettò George Basevi; i lavori iniziarono nel 1837 e l'edificio venne completato da C. R. Cockerell. Le collezioni vi furono installate nel 1848. Ai 144 dipinti appartenuti a Lord Fitzwilliam vennero ad aggiungersi oltre duecento quadri lasciati in eredità da Daniel Mesman nel 1834, in prevalenza opere olandesi e fiamminghe. Nel 1912 il museo si arricchí di un legato di Ch.-B. Marlay, contenente opere spagnole e soprattutto fiorentine e veneziane. Piú tardi, importanti donazioni vennero effettuate da Graham Robertson (opere di Blake), Lord Fairhaven (fondo stanziato per l'acquisto di paesaggi inglesi), Louis Clarke (soprattutto disegni), Bruce Ingram (disegni olandesi e fiamminghi) e Frank Hindley Smith, che nel 1939 donò un'importante serie di quadri francesi: Bonnard, Cézanne, Corot, Courbet, Degas, Matisse, Renoir, Sisley, Vuillard.
Al Fitzwilliam Museum la scuola meglio rappresentata resta quella italiana: Crivelli, *Vergine e Bambino circondati da santi*; Domenichino, *Paesaggio con san Giovanni Battista*; Guercino, la *Cattura di Cristo*; Rosa, l'*Umana fragilità*; S. Martini, ante di un polittico; Tiziano, *Tarquinio e Lucrezia*; D. Veneziano, *Annunciazione*, *Miracolo di San Zenobio*. Citiamo inoltre le serie spagnola (Murillo, *Visione di fra Lauterio*, *San Giovanni Battista con gli scribi e i farisei*), francese (Gauguin, *Paesaggio*; Le Brun, *Sacra Famiglia*; Monet, la *Primavera*, 1886; C. Pissarro, *Giardino a Pontoise*, 1882, e la *Strada di Port-Marly*; Sisley, l'*Inondazione a Port-Marly*), fiamminga e olandese (Rubens, sette schizzi per il *Trionfo dell'Eucaristia*; Hobbema; Hals), e infine importanti dipinti britannici di Reynolds, Wilson, Gainsborough, Raeburn, Lawrence e Constable.

Il nucleo della ricca collezione d'incisioni venne costituito dal lascito di Lord Fitzwilliam: 520 volumi, contenenti le piú importanti serie di acqueforti di Rembrandt che esistessero in quell'epoca in Inghilterra, notevoli Dürer e altri maestri tedeschi antichi, nonché numerose incisioni del XVII sec. francese. La raccolta di disegni, costituita dal 1930 in poi, è rappresentativa di tutte le scuole, peraltro con una forte percentuale di olandesi e fiamminghi e alcuni bei Watteau. Il Fitzwilliam Museum conserva pure, in parte proveniente dalla donazione del suo fondatore, un'importante collezione di manoscritti medievali miniati (miniature di W. de Brailes e di Maestro Honoré; *Pontificale* di Metz). (*jh*).

## Cambridge

(Usa, Massachusetts).

**The Fogg Art Museum of Harvard University** Un lascito di Mrs William Hayes Fogg fu all'origine del museo, nel 1891. Nel 1892 l'Università offrí un terreno e il museo venne aperto al pubblico nel 1895. Il suo scopo era, e resta, essenzialmente didattico; infatti sin dal 1873 i corsi del celebre prof. Norton avevano risvegliato a Harvard il gusto per la storia dell'arte. L'interesse tradizionale dei professori per i primitivi e il Rinascimento italiano, nonché la stretta collaborazione con Edward Forbes, direttore del museo, orientarono in modo determinante l'acquisizione delle prime collezioni (fra Angelico, Spinello Aretino, Lorenzetti, Piero di Cosimo), cui si aggiunsero opere di Ruisdael, Van Goyen e Rembrandt, nonché l'importante raccolta di disegni e di stampe di quest'ultimo, creata sotto gli auspici dei professori Paul Sachs e Jakob Rosenberg.
Nel 1943 l'uomo d'affari Grenville Winthrop lasciò al museo la sua ricchissima collezione, comprendente un notevole complesso di dipinti preraffaelliti, nonché opere del XIX sec. francese (Ingres, *Odalisca con schiavo*; David, *Ritratto di Sieyès*), tra cui una collezione significativa di disegni di Ingres (oltre sessanta), David, Delacroix, Géricault, Corot e Puvis de Chavannes, oltre a fogli di Dürer, Luca di Leida, Rubens, Tiepolo e Watteau. Si hanno inoltre due quadri di Poussin (*Sacra Famiglia*, *Nascita di Bacco*), e gran numero di opere di scuola americana. La *Vergine col Bambino* di Gentileschi, proveniente dalla collezione Contini Bonacossi, è entrata nel museo nel 1976.

**Busch Reisinger Museum** Ospita collezioni di arte germanica, dall'epoca medievale al Bauhaus. (*jbr*).

## Camden Town

Quartiere povero posto a nord di Londra, abitato da operai, che acquistò celebrità artistica quando Sickert e i suoi giovani colleghi, L. Pissarro, G. Ginner e S. Gore, vi abitarono e vi dipinsero nei primi anni del nostro secolo, praticando uno stile postimpressionista. Il Camden Town Group, neorealista, esistette dal 1911 al 1913 e organizzò numerose mostre. Le sue ricerche vennero riprese nel 1914 dal London Group. (*abo*).

## Camerino

Oggi in provincia di Macerata; con Urbino, fu nel XIV e XV sec. il centro politico e culturale piú attivo delle Marche, grazie alla signoria dei Varano, che sotto Elisabetta Malatesta (1443-48) e soprattutto sotto Giulio Cesare da Varano (1464-1502) costituirono una vera e propria piccola corte umanistica. Distrutta dai terremoti (XVIII sec.) e a lungo dimenticata, **C** attesta oggi la sua passata gloria solo con le opere pittoriche (raccolte per la maggior parte nella Pinacoteca civica).

La pittura trecentesca, benché non del tutto indagata (ma studi recenti hanno condotto a nuovi risultati), si rivela ricca soprattutto nella zona settentrionale; e già dalla fine del XIV sec. **C** si mostra aperta alle tendenze pittoriche píú nuove, principalmente giottesche e senesi, col suo primo pittore conosciuto, Cola di Pietro. All'inizio del XV sec. essa fu, accanto a Fabriano, uno dei grandi centri di elaborazione del gotico internazionale, con Carlo da Camerino, iniziatore certamente di questo linguaggio nelle Marche (attivo soprattutto ad Ancona), e Arcangelo di Cola, già segnato dalla «rivoluzione» di Masaccio. Tuttavia **C** appare centro di una scuola pittorica chiaramente caratterizzata soltanto durante la seconda metà del XV sec.: G. Boccati, Giovanni Angelo d'Antonio (identificato da Zeri con il Maestro delle tavole Barberini) e Girolamo di Giovanni, dopo un periodo d'iniziazione alle novità del Rinascimento nei centri piú attivi (Perugia, Firenze, Padova, Urbino: 1440-65 ca.), tornati a **C** ne fecero un'autentica piccola capitale del nuovo stile. La pittura camerinese tuttavia rimane fortemente con-

notata da caratteri propri, quali la ricerca d'equilibrio tra prospettiva e linearismo gotico, la struttura e la spontaneità narrativa, e **C** costituisce una tappa fondamentale per la diffusione del Rinascimento verso altre regioni. (*sde* + *sr*).

## Camilo, Francisco

(Madrid 1615 ca. - ?, dopo il 1672). Allievo del suocero Pedro de las Cuevas, allora pittore di fama ma del quale non resta alcuna opera, fu tra le figure piú interessanti della Madrid di Filippo IV. Il suo stile è risolutamente barocco e ampolloso, ma animato da una ricca gamma di colori (polittico del santuario della Fuencisla a Segovia, 1662). Fu autore di affreschi oggi scomparsi, in particolare cicli mitologici realizzati per l'Alcázar reale di Madrid. (*aeps*).

## Cammarano, Michele

(Napoli 1835-1920). Nipote di Giuseppe, entrò nel 1853 nell'accademia di Napoli, dove fu allievo dello Smargiassi nel corso di paesaggio. Ma piú gli giovarono gli esempi della Scuola di Posillipo, e soprattutto il serio e schietto naturalismo dei fratelli Palizzi. Amico di Bernardo Celentano e di Domenico Morelli, si recò con loro a Firenze nel 1861 per la prima esposizione nazionale italiana e poté cosí conoscere i macchiaioli del caffè Michelangelo e le loro proposte innovatrici. Intorno al '59-62 predilige una tematica sociale e populista (*Terremoto a Torre del Greco*, 1862: Napoli, Museo di San Martino; *Lavoro e ozio*: Napoli, Capodimonte), protratta anche in seguito (*Incoraggiamento al vizio*, 1867) e influente nell'affermarsi in Italia del cosiddetto «verismo sociale». Nel 1865 si trasferí a Roma, dove frequentò Faruffini, Vertunni, Fortuny e altri. A quel soggiorno risalgono interessanti ed efficaci studi d'interni, di luci artificiali, di vita cittadina. Nel 1867-68 a Venezia esegue diversi studi della laguna e della città, tra i quali il giustamente famoso, per libertà e immediatezza, *Caffè in piazza San Marco* (Roma, GNAM). Nel 1870 è a Parigi; vi conosce Courbet e studia Delacroix, Géricault, Ingres, Th. Rousseau e i *barbizoniers*; ne ricevette impulso soprattutto a volgersi costantemente verso la vita contemporanea (ma l'ammirazione per Courbet non si tradusse in crescita artistica). Dal 1870 in poi, quando assistette alla breccia di Porta Pia, **C** si dedicò in particolare a tele di soggetto patriottico, non oltrepas-

sando il livello di una certa efficacia descrittiva e di una vibrata oratoria. Vanno citati, come esemplari, *La carica di Porta Pia* (1872: Napoli, Capodimonte), l'enorme *Battaglia di San Martino* (1883: Roma, GNAM) e infine *La battaglia di Dogali* (1888-96: Roma, Museo Africano), ultima fatica del pittore. Acquistata cosí una notorietà ufficiale, nel 1900 **C** ritorna da Roma a Napoli per dedicarsi all'insegnamento all'Istituto di belle arti. Nel complesso, i suoi migliori risultati sono da avvistare tra i dipinti di paesaggio, di scene di genere, di resa della vita contemporanea, ogni volta che schietti valori pittorici riescono a risolvere pienamente gli intenti illustratori e aneddotici. (*sr*).

**Giuseppe** (Sciacca 1766-1850). Formatosi a Roma, operò dopo il 1788 a Napoli, dove decorò numerosi palazzi cittadini, il Teatro San Carlo, nonché la reggia di Caserta e il palazzo reale di Napoli (salone da ballo, cappella), con composizioni mitologiche di spirito idillico. Dipinse anche ritratti ufficiali: *La famiglia di Francesco di Borbone*, 1820: reggia di Caserta. (*jv*).

## Camoin, Charles

(Marsiglia 1879 - Parigi 1964). Destinato a studi commerciali, presto scelse invece la pittura: venne accolto a Parigi nel corso di Gustave Moreau all'Enba; ne profittò per soli quattro mesi e, come Matisse e Marquet, lo abbandonò alla morte del maestro nel 1898. L'anno successivo, durante il servizio militare ad Aix, visitava Cézanne, suscitando, al termine della vita del grande pittore, un'amicizia e una corrispondenza tra le piú ricche. La pittura di **C** è agli esordi vigorosa e colorata; la sua *Bettoliera* (1900: ora in museo a Sydney) ha potuto venir confusa con un Gauguin; come Marquet, si esprime mediante il colore puro; ma senza l'autentica violenza del primo, né il rigore del secondo. Il suo *fauvisme* venne allora temperato dall'influsso di Cézanne, per la fluidità del tocco, e da quello, piú remoto, di Manet nella semplificazione dell'impaginazione (*Ritratto di Albert Marquet*, 1904: Parigi, MNAM; la *Piccola Lina*: Marsiglia, Museo Cantini). Nel 1905, un anno dopo Matisse, andò a dipingere con Marquet e Manguin presso Signac: e Cross a Saint-Tropez, dove soggiornò poi durante la maggior parte dell'anno, per tutta la vita. Nel 1912 incontrò Renoir a Cagnes; la loro amicizia fece infine fiorire il suo latente impressioni-

smo, in paesaggi, nudi e nature morte (la *Coppa azzurra*, 1930: Parigi, MNAM). (*fc*).

## Camondo, Isaac de

(Costantinopoli 1851 - Parigi 1911). Discendente da una famiglia di banchieri di Costantinopoli stabilitasi a Parigi sotto il secondo impero, per un trentennio costituí con passione una collezione che lasciò allo stato francese. Oltre a numerose opere d'arte dell'Estremo Oriente (tra cui quattrocento esemplari giapponesi) e un importante complesso del XVIII sec. francese (mobili, maioliche, qualche disegno), questa raccolta comprende una prestigiosa scelta di circa 130 dipinti, pastelli, acquerelli e disegni, per la maggior parte impressionisti, che per quanto riguarda tale scuola costituisce uno dei fondi piú ricchi conservati al Louvre di Parigi. **C** aveva infatti acquistato non meno di venticinque Degas (tra cui *Ripetizione di un balletto in scena*, *Danzatrice con mazzolino mentre saluta*, *Davanti alle tribune*, l'*Assenzio*, le *Stiratrici*, la *Tinozza*), e quattordici Monet (tra cui quattro dipinti della serie delle *Cattedrali di Rouen* e due della serie delle *Ninfee*), dieci Manet (tra cui *Lola di Valenza* e il *Pifferaio*), nove Cézanne (tra cui la *Casa dell'impiccato* e i *Giocatori di carte*), otto Sisley (in particolare l'*Inondazione a Port-Marly*), dipinti di Boudin, Pissarro, Renoir, Van Gogh e trentacinque acquerelli e acquerellati di Jongkind. Vanno pure menzionate tele piú antiche, molto meno numerose ma altrettanto celebri (Delacroix, *Cavalli che si battono in una scuderia*; Corot, l'*Atelier*). Il conte **Moïse** (1860-1935), cugino germano del precedente e come lui fine amatore d'arte, raccolse una preziosa collezione di opere del XVIII sec. francese: dipinti di Mme Vigée-Lebrun (*Baccante*, *Madame Le Coulteux du Molay*), Oudry (schizzi per l'arazzo delle *Cacce di Luigi XV*), Jean-Baptiste Huet, e soprattutto pannelli lignei, mobili e oggetti d'arte, che lasciò, unitamente al palazzo parigino che li racchiude, al Museo delle arti decorative di Parigi; secondo la sua volontà il complesso, divenuto museo, al n. 63 di rue de Monceau, reca il nome del figlio **Nissim**, ucciso in combattimento aereo nel 1917. (*ic*) .

## Campagnola, Domenico

(Padova 1500 ca. - 1564 ca.). Considerato dai contemporanei allievo di Tiziano, è da identificare con quel Domenico

Veneziano che era figlio di un ciabattino tedesco e che fu allievo di Giulio Campagnola, da cui prese il nome. Le sue incisioni del 1517-18 sono infatti manifestamente ispirate da quest'ultimo. Nelle numerose opere a olio e a fresco in chiese e palazzi padovani, molte delle quali riconosciutegli da studi recenti, il **C** si mostra debitore non solo della lezione di Tiziano ma anche degli esempi del Pordenone (vedi ad esempio l'affresco con i *SS. Francesco e Antonio di Padova*, 1533: Padova, Scuola del Santo). A partire dal quinto decennio fu per lui importante la presenza a Padova di esponenti di un gusto di diversa estrazione, anche centro-italiana, come Giuseppe Porta detto il Salviati, o nordica, come Lambert Sustris (*Re e imperatori romani*, 1540-41: Padova, Palazzo del Capitanio, Sala dei Giganti). La sua produzione piú tarda non regge il confronto con quella precedente (*Il podestà Marino Cavalli presentato al Redentore*, 1563: Padova, Santa Giustina). Gli si attribuiscono numerosi disegni, in generale grandi paesaggi a penna con figure, vicini a quelli di Tiziano (Londra, BM; Firenze, Uffizi). (*sr*).

## Campagnola, Giulio

(Padova 1482 ca. - 1515-18). Incisore e pittore, fu anche musicista e studioso di lingue classiche. Nel 1499 è documentato a Ferrara alla corte di Ercole I e nel 1507 a Venezia; dopo il 1515, anno in cui il suo nome è citato nel testamento di Aldo Manuzio, non si hanno piú sue notizie. Se nell'insieme la sua opera rivela tracce di una formazione tra mantegnesca e belliniana, essa fu profondamente segnata dalla conoscenza di Giorgione. A lui spetta cosí il merito di aver aperto la sua città alle novità veneziane, in particolare alla pittura «tonale», che cercò di tradurre anche nelle incisioni, mettendo a punto una tecnica di sua invenzione, una sorta di puntinismo: *Donna nuda distesa in un paesaggio*, *Concerto*, *Natività*, l'*Astrologo* (1509). Gli si attribuiscono, benché la critica non sia unanime al riguardo, piccoli dipinti a carattere nettamente giorgionesco. (*sr*).

## Campana, Giampietro

(Roma 1807-80). Raccolse nei suoi palazzi romani una prodigiosa collezione di antichità, ma anche importantissime serie di dipinti primitivi italiani di tutte le scuole, di cui fu tra i primi a comprendere l'interesse. Godeva della confidenza

del pontefice: era, come il padre e il nonno, direttore del Monte di Pietà, che costituiva in quell'epoca la vera e propria banca di deposito del governo papale. Trascinato dalla sua passione di collezionista, che i suoi mezzi non potevano piú soddisfare, **C** giunse a prendere in prestito, dal Monte che dirigeva, somme sempre piú considerevoli, con la garanzia degli oggetti della sua collezione, facendosi cosí il creditore di se stesso. Nel 1857 una verifica dei conti rivelò l'enorme deficit. Arrestato, **C** fu condannato (1858) a vent'anni di galera; la pena venne commutata sei mesi dopo da papa Pio IX in esilio perpetuo.
Le collezioni, sequestrate e messe in vendita dal governo pontificio, vennero acquistate dalla Francia nel 1861; esse comprendevano un'importante raccolta di vasi greci. Le collezioni di dipinti comprendevano 646 quadri; un centinaio restò a Parigi al Louvre (tra cui la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, la *Pietà* di C. Tura, l'*Annunciazione* di Leonardo, gli *Uomini illustri* dello studiolo di Federico da Montefeltro). Gli altri, prima dispersi in musei di provincia (in particolare nel 1863 e nel 1872), e a poco a poco rimessi insieme dal 1953, sono stati raggruppati ad Avignone, nei locali rinnovati del Petit-Palais, edificio del XV sec. (*gb*).

## Campaña, Pedro (Peeter de Kempeneer)

(Bruxelles 1503-1580 ca.). Si sa da Pacheco che **C** era nativo di Bruxelles e che fece un lungo soggiorno in Italia, forse di dieci anni, lavorando nel 1530 a Bologna alle decorazioni (perdute) di un arco di trionfo eretto in occasione dell'incoronazione di Carlo V. La sua presenza è documentata dal 1537 al 1562 a Siviglia, ove divenne il pittore piú celebre. Nel 1563 ricompare a Bruxelles dove la città lo incarica, in sostituzione di Michiel Coxcie, di disegnare cartoni di arazzi. Egli va considerato uno dei manieristi di spicco a livello internazionale. Degl'inizi di **C**, che apparteneva ad una nota famiglia di arazzieri, si conoscono oggi due frammenti di cartoni molto simili a quelli della *Scuola nuova* (realizzati su modelli degli allievi di Raffaello) e allora a Bruxelles (Oxford, Ashmolean Museum), e qualche dipinto intriso della conoscenza di Dürer e assai vicino a quelli di Bernard van Orley, presso il quale egli ha dovuto formarsi e con il quale ha collaborato, eseguendo fra l'altro le grisaglie sulla parte esterna dei pannelli laterali del trittico del *Giudizio*

*universale* (1525: Anversa, MBA). Intorno al 1530 **C** dovette sostare a lungo in Emilia, italianizzandosi rapidamente a contatto, fra l'altro, con Girolamo da Carpi, Baldassarre Peruzzi e il Parmigianino, la cui cultura affiora nella *Lavanda dei piedi* (Milano, Ambrosiana), nel *Ritratto di dama* (Francoforte, SKI) e nella grande *Adorazione dei pastori* (Cento, MC). Dopo essere passato per Roma, dove studiò le opere di Raffaello e dei suoi allievi, fra l'altro di Perin del Vaga, egli proseguí probabilmente per Messina, giacché le sue prime opere sivigliane risentono fortemente della conoscenza dell'opera di Polidoro da Caravaggio attorno al 1535 (*Santi eremiti Antonio e Paolo*: Siviglia, San Isidoro; *Flagellazione*: Varsavia, MN; e *Crocefissione*: Parigi, Louvre, *pendants* provenienti da un medesimo piccolo polittico; *Cristo alla colonna*: Siviglia, Santa Caterina; polittico di San Bartolomeo: Carmona, Santa Maria; *Cristo porta croce* e *Resurrezione*, pannelli circolari a *pendants* di un polittico scomparso: Spagna, coll. priv.). I colori si rischiarano nella *Discesa della croce* proveniente da Santa Maria de Gracia (Montpellier, Museo Fabre) e poi nella versione monumentale dello stesso soggetto già in Santa Cruz (1547: Siviglia, Cattedrale), dove si avverte una decisa ispanizzazione, in chiave espressionistica. Nei pannelli dai colori molto accesi dei polittici della *Vita della Vergine* (1555: Siviglia, Cattedrale), di san Nicola da Bari (Córdova: Cattedrale) e di sant'Anna (in opera nel 1557; Siviglia, Santa Ana de Triana) il pittore si rinnova, forse tramite Luis de Vargas, tornato dall'Italia già nel 1555 con una cultura aggiornata sull'ultimo Perin del Vaga e su Salviati, e crea capolavori di un lirismo esasperato, senza però rinunciare del tutto alla sua originaria visione. Lo stesso stile si ritrova negli arazzi con storie dei santi Pietro e Paolo, tessuti di ritorno a Bruxelles per l'abbazia San Pietro di Gand (fra il 1563 e il 1567; cinque dei dieci pezzi in una collezione privata francese, uno in un'altra collezione privata francese e due a Gand, Bijlokemuseum). Le composizioni di **C**, allora nuovamente influenzato dai cartoni di Raffaello, rimasti a Bruxelles, si fanno piú classiche negli otto arazzi della *Guerra di Giudea*, ordinati probabilmente in occasione dell'amnistia proclamata nel 1570 (Marsala, Museo degli arazzi), e nel progetto iniziale della prima scena (già nel commercio antiquario a New York). Intanto egli continua a dipingere, specie quadri di piccole dimensioni, che se-

condo Pacheco mandava a Siviglia (ad esempio *Crocifissione*: Praga, MN; stesso soggetto: New York, coll. St. Moss; trittico di stesso soggetto: Barcellona, coll. priv.) e prepara disegni di storie del Vecchio Testamento per una lunga serie di incisioni, purtroppo non realizzate. Vi si avverte un processo di allungamento delle composizioni e di semplificazione delle figure, che quasi si riducono a meri segni.
Non si sa nulla dell'attività che secondo Pacheco l'artista avrebbe svolto come architetto, teorico della prospettiva, astrologo e, di ritorno a Bruxelles, ingegnere del duca d'Alba. Vanno invece messe in relazione con la sua qualifica di scultore le statue di cui egli ha fornito i disegni per la cattedrale di Siviglia (*Visione d'Isaia*, 1552; *Re*, 1555-56) e forse una *Vergine col bambino* (Siviglia, Cattedrale), rilievo di alabastro che egli potrebbe aver spedito dai Paesi Bassi. (*nd*).

## Campania

**Il paleocristiano e l'alto medioevo** Nel 61 d. C. sbarcava a Pozzuoli Paolo di Tarso, durante il celebre viaggio verso il processo che lo attendeva a Roma. Se questa rappresenta una data simbolo dell'introduzione del cristianesimo nell'area campana, è certo però che già nel I sec. dell'era volgare (si fosse il nuovo verbo diffuso da Roma oppure per altre vie) i centri cosmopoliti della costa campana contavano fiorenti comunità cristiane. Come a Roma, anche a Napoli, le prime manifestazioni di una iconografia cristiana nella pittura del tempo sono date dai dipinti delle catacombe. La pratica di decorare di pitture i cimiteri extraurbani era diffusa nell'antichità classica, e gli artisti cristiani, come è noto, niente innovano rispetto alla cultura pagana, se non nell'ambito dei soggetti da rappresentare. Il formarsi di una iconografia cristiana è processo abbastanza lento, anche a causa dell'avversione esplicita dei primi cristiani nei riguardi delle rappresentazioni d'immagini sacre, avversione ereditata dalla cultura ebraica, e di cui è precisa testimonianza nella piú antica letteratura della nuova religione. È nel corso del III sec. che una simile tendenza viene decisamente attenuandosi e comincia cosí a svilupparsi una vera e propria iconografia cristiana. Le piú antiche espressioni nell'area napoletana sono forse rappresentate da due raffigurazioni nel vestibolo superiore della cosiddetta catacomba di san Gennaro *extra moenia*, una con *Adamo ed Eva*, l'altra con la co-

struzione di una torre, che molti studiosi hanno supposto tratta da un testo della metà del II sec., il *Pastore* di Erma, che costituisce, dunque, un sia pur vago *post quem*. Delle tre principali catacombe napoletane (San Gennaro, San Severo, San Gaudioso), quella di San Gennaro (cosí chiamata dopo la traslazione in quel cimitero delle reliquie del martire, avvenuta sotto l'episcopato di Giovanni I, tra il 410 e il 432 ca.) è certo la piú importante, anche per il numero e la qualità delle pitture. Il corpus delle pitture cimiteriali napoletane segue un'evoluzione in parte analoga a quella delle pitture delle catacombe romane: ad uno stile ancora improntato al «naturalismo» classico, alla organica resa di corpi saldamente plastici (come ritroviamo anche al di fuori delle catacombe in un affresco frammentario, unico superstite dell'antica decorazione della basilica di San Gennaro, forse del V sec.), si vengono gradatamente sostituendo raffigurazioni piú schematiche e stilizzate, improntate al gusto bizantino. A Napoli, città bilingue, anzi «urbs quasi graeca», come l'aveva definita già Tacito, fortemente legata nella liturgia e nelle istituzioni ecclesiastiche della chiesa greca, rimasta poi anche politicamente estranea alla conquista lombarda (e quindi nell'orbita dell'impero bizantino), le influenze orientali erano particolarmente forti e vennero poi rinforzate dall'arrivo di esuli fuggiti dalle provincie bizantine, a causa delle lotte iconoclaste. Accanto a queste, le influenze africane. Anche in questo caso Napoli e le coste campane erano state le mete privilegiate di quanti erano fuggiti davanti all'invasione dei Vandali. Tra questi il vescovo Gaudioso, morto a Napoli nel 470 e sepolto nella catacomba che da lui prese il nome. Gaudioso è tra gli artefici dell'introduzione a Napoli di cenobi monastici e di rifugi eremitici, un fenomeno che raggiunse ben presto uno sviluppo notevole, divenendo uno degli aspetti piú caratteristici della devozione campana ed importante anche per i suoi riflessi sull'arte figurativa. Le grotte eremitiche disseminate sul territorio campano, dalla costa (Maiori, Castellammare) all'interno (Calvi Risorta, Olevano sul Tusciano), verranno arricchendosi, nei secoli dell'alto medioevo, di affreschi, di un gusto bizantino piú «popolareggiante», che costituiranno un valido sostrato all'altrettanto imponente diffusione della pittura, bizantineggiante anch'essa, irradiatasi, dopo il Mille, dal grande centro benedettino di Montecassino e che avrà

nel ciclo di Sant'Angelo in Formis la sua piú celebre espressione. Se le pitture delle catacombe (abbandonate nel corso del x sec.) e poi quelle delle grotte eremitiche possono considerarsi come le espressioni piú «popolari» dell'arte del tempo, altrettanta vastità ed importanza ebbero le espressioni pittoriche che potremmo definire «ufficiali». Infatti, «se i monasteri nella Napoli medievale furono di un numero davvero cospicuo» citiamo lo storico Nicola Cilento, «le chiese furono addirittura una selva che si levava alta sulla modestia delle abitazioni comuni». E Napoli non era una capitale, come Roma, Milano, Ravenna! All'epoca costantiniana risale la cattedrale di Santa Restituta, a cui, forse durante il v sec. fu aggiunto, dal vescovo Sotere, il battistero di San Giovanni in Fonte. Tra la fine del v sec. e l'inizio del successivo un'altra cattedrale, detta Stefania dal vescovo che la fece costruire (Stefano I, 499-504 ca.), fu affiancata a quella piú antica. Un grande quadriportico univa le due basiliche cattedrali; l'abside della Stefania era stata arricchita dal vescovo Giovanni II (533-55 ca.) di un grande mosaico raffigurante la *Trasfigurazione*. Il vescovo Severo aveva fatto costruire un'altra grande basilica, intitolata, in aperta polemica con l'eresia ariana, al Salvatore. Nell'abside aveva fatto raffigurare Il *Salvatore con i dodici apostoli* e al di sotto *I profeti Isaia, Geremia, Daniele, Ezechiele*. Sotere, che fu vescovo attorno alla metà del v sec., aveva fatto erigere la basilica dedicata ai Santi Apostoli e un secolo dopo Vincenzo aveva fondato la basilica di San Giovanni Battista, ornata di cupole dorate ad imitazione della costantinopolitana Santa Sofia, e *praefulgida* di mosaici. Di tutta questa imponente massa di mosaici, niente è rimasto ad eccezione di quelli che ancora ornano la volta del battistero di San Giovanni in Fonte, e i resti del pavimento della basilica paleocristiana di San Lorenzo, recentemente riportati alla luce. Assai discussa è la datazione dei mosaici del battistero, ancora fortemente naturalistici, e con accenti quasi di pittura «compendiaria», a cui però cominciano ad affiancarsi stilizzazioni di derivazione orientale (e del resto caratteri orientali denuncia anche la struttura architettonica del battistero) che inducono a fissarne la datazione piuttosto intorno alla metà del v sec. A conclusione di questo breve excursus sulla Napoli paleocristiana occorre citare il principale complesso monastico sorto in quella città, a partire dalla fine del v sec.,

nell'*oppidum Lucullanum* sul monte Echia, cioè nello spazio anticamente occupato dalle ville e dai giardini di Lucullo. Nel luogo del sacello che aveva accolto le spoglie dell'evangelizzatore del Norico, san Severino, era sorto un monastero dedicato al santo, attorno al quale si erano aggregati altri monasteri grandi e piccoli. Tra il VI e il X sec., quando il luogo fu abbandonato dalla sua variegata popolazione monastica, l'oppido lucullano fu un centro vivissimo di cultura, con la sua «università» e il suo scrittorio, un centro d'irradiazione di importanza europea, specie per la diffusione dei suoi codici manoscritti.
Fuori di Napoli i centri principali della cultura artistica paleocristiana sono rappresentati dalla basilica di San Felice in Pincis a Cimitile e a Santa Maria Capua Vetere, perdutasi nel Settecento la decorazione musiva della cattedrale di Santa Maria Maggiore, dai mosaici della cappella di Santa Matrona in San Prisco. Forse leggermente posteriori, questi ultimi, rispetto ai mosaici del battistero napoletano, coi quali condividono l'ispirazione classica e naturalistica di fondo, nella solennità d'impianto delle raffigurazioni, assieme ad una vivacità impressionistica nella resa degli ampi elementi vegetali che hanno spesso indotto a richiamare il grande modello del ravennate mausoleo di Gala Placidia. Influenze piú decisamente orientali denuncia invece il complesso basilicale di San Felice, la «Pompei cristiana», come è stata efficacemente definita. Sulla tomba del santo era stata eretta, all'inizio del IV sec., una basilica che san Paolino vescovo di Nola profondamente rimaneggiò, a cominciare dal recinto che racchiudeva la tomba di Felice, da Paolino ornato di mosaici su fondo azzurro, di carattere piuttosto astrattivo che naturalistico. Caratteristiche che dovevano ricorrere anche nel perduto mosaico absidale della basilica paoliniana, dove la raffigurazione mostrava accenti di profonda stilizzazione simbolica, simili (ma in anticipo) alle soluzioni adottate nell'abside ravennate di Sant'Apollinare in Classe. Oltre al frammentario mosaico paoliniano esistono a Cimitile altre pitture piú tarde di carattere bizantineggiante; ma l'importanza di Cimitile, piú che dai resti pittorici, è data dalle numerose sculture, che ne fanno il piú significativo museo di scultura paleocristiana della **C**. Tutt'altro discorso merita invece l'area beneventana, dove si conservano le piú originali ed intense pitture della **C** altomedievale. Divenuta sede di

un ducato longobardo, Benevento conosce una storia politica ben distinta da quella di Napoli. Questa però non la isola da quella grande circolazione di cultura mediterranea e orientale che caratterizza anche nel medioevo l'arte dell'Italia meridionale. Al tempo del duca Arechi II (nell'ultimo quarto dunque dell'VIII sec.) risalgono le pitture, invero bellissime, della chiesa beneventana di Santa Sofia. L'angelo dell'*Annunzio a Zaccaria* ha un piglio e una possanza plastica di carattere ancora «classico», derivante probabilmente da influssi provenienti dalla costa della Siria, dove la grande tradizione ellenistica aveva avuto, specie ad Antiochia, una sopravvivenza ben piú viva che in Occidente, prima di essere anch'essa sommersa dalla cultura «bizantina». La figura di Zaccaria che esce muto dal tempio pare quasi, nella sua intensa passionalità, un preludio (e in forte anticipo) della violenza espressiva delle grandi miniature ottoniane. Cosí il caricato «espressionismo» della *Visitazione* preannuncia l'altrettanto accentuata passionalità degli affreschi dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno che, eseguiti al tempo dell'abate Epifanio (826-43), paiono profondamente derivare dalle pitture beneventane.

**Dal bizantino al gotico** La pittura di carattere bizantineggiante conosce invece la sua ultima, grande stagione in epoca romanica, e soprattutto nella **C** settentrionale. In questa direzione un ruolo importante svolse l'abbazia di Montecassino che l'abate Desiderio (eletto nel 1058) aveva iniziato a riedificare e che fu consacrata nel 1071. Sappiamo che Desiderio aveva chiamato, tra le altre, anche maestranze bizantine. È probabile che qualcuna di queste lavorasse anche in Sant'Angelo in Formis (il Toesca vedeva infatti una mano bizantina nella *Madonna* e nel *San Michele arcangelo* dell'atrio) che proprio l'abate Desiderio aveva voluto riedificare, a partire dal 1073. Il vasto ciclo pittorico che orna le pareti della chiesa capuana rappresenta una *vexata quaestio* tra le piú accanite, nell'ambito degli studi sulla pittura medievale campana. Considerato da una larga schiera di studiosi come il nucleo centrale di una vera e propria «scuola benedettina» con caratteristiche sue proprie, il ciclo capuano rappresenta piuttosto un «adattamento» locale, piú espressivo e popolareggiante, dell'aulica tradizione bizantina. Un adattamento su cui una certa influenza dovette esercitarla il sostrato di quella tradizione di «bizantinismo po-

polareggiante» e vivacemente espressivo rappresentato, si è visto, dagli affreschi delle grotte eremitiche. Al ciclo di Sant'Angelo in Formis si affianca nel Casertano una vasta fioritura di pittura bizantineggiante: da Sessa Aurunca (Sant'Angelo di Lauro, Marzoli) a San Pietro ad Montes, a Ventaroli (Santa Maria in Foro Claudio, dove però compaiono anche precise influenze islamiche), a Teverola, a Rongoli. Una piú diretta, e rigorosa, derivazione bizantina è invece presente, in epoca normanna, nei centri costieri della **C** meridionale; un aspetto piú aulico, derivante dalla grande produzione bizantina siciliana (Monreale, Messina) e che ha le sue prove piú significative in opere come il *Crocifisso* del conservatorio di Gesú Sacramentato a Salerno, e la pala amalfitana di Santa Maria de Flumine (oggi a Napoli, Capodimonte). Si tratta di una corrente fortemente conservatrice se ancora in quest'ambito va collocato un mosaico absidale nel duomo di Salerno, commissionato nel 1260 (in piena epoca sveva, dunque) da Giovanni da Procida e nel quale «il sottile splendore notturno dell'opera e certe erbette fiorite nel piano di posa sono forse già il segno della cresciuta tenerezza dei tempi; ma la stilizzazione predominante rinvia alla Sicilia piú rigorosamente bizantineggiante, anzi a Monreale» (Bologna). Un aspetto similmente conservatore, di persistenze bizantineggianti in piena epoca sveva, è dato da alcuni centri della miniatura (lo *scriptorium* dell'abbazia benedettina di Cava dei Tirreni per esempio) solo marginalmente toccati dal grande rinnovamento in senso gotico e naturalistico portato avanti dalla cultura sveva, specie nelle straordinarie, vivissime miniature del *De arte venandi cum avibus*, del *De balneis puteolanis*, delle cosiddette *Bibbie di Manfredi*. Epoca sveva, si diceva. Rispetto all'importanza che assumono la Sicilia o la Puglia, Napoli e la Campania (ma si rammenti che a Napoli Federico II aveva fondato lo Studio generale del Regno, e la presenza di una grande università presuppone la produzione e la circolazione di codici) restano forse in una posizione piú marginale nell'ambito del potere svevo, ma certamente partecipi del fervore culturale, delle aperture (verso l'Europa gotica come verso l'Islam) promosse da Federico, dalla sua visione del mondo, tutta proiettata al superamento di antiche nuove trascendenze, verso una visione laica e «scientifica» della realtà. Ed è infatti il variopinto aspetto del mondo ad affascinare soprat-

tutto gli artisti federiciani, in contrapposizione allo stereotipato formulario bizantino.

**La Campania angioina** Con l'avvento della dominazione angioina (1266) Napoli diviene la capitale del regno. Inizia quel processo di graduale conquista di una decisa egemonia culturale da parte della capitale nei confronti del resto del Meridione, che possiamo dire pienamente concluso nel corso del Cinquecento. L'avvento di una dinastia francese sul trono napoletano implica una ancor piú marcata apertura dell'arte dell'Italia meridionale verso il gotico transalpino. In architettura, soprattutto, dove il massiccio insediarsi a Napoli di francescani e domenicani e l'arrivo di architetti francesi trasformeranno radicalmente l'aspetto edilizio della vecchia città ducale. I rapporti si fanno stringenti anche con la Catalogna, quasi certamente via Provenza. Un pittore probabilmente catalano esegue a Salerno la bella *Crocifissione* nella cripta della chiesa del Crocifisso. A Napoli una chiara influenza franco-catalana presentano sia il *San Domenico* conservato nella omonima chiesa, sia le miniature del *Missale secundum consuetudinem regiae Curiae* (Napoli, BN). Ma la grossa novità della Napoli artistica di fine secolo è la puntuale registrazione di quanto veniva svolgendosi sui ponti della basilica francescana di Assisi. Del cantiere assisiate al tempo in cui lavoravano Cimabue e la sua bottega dovette esser stato assiduo il frescante della Cappella Minutolo nel duomo di Napoli, autore anche, qualche anno piú tardi, della *Morte della Vergine* in San Lorenzo Maggiore. Il primissimo Giotto assisiate è, poco dopo, riecheggiato sia nell'*Assunzione della Vergine* già in San Salvatore Piccolo a Capua che nell'autore delle storie della Maddalena in San Lorenzo (una chiesa anch'essa francescana!) Vi è quindi una circolazione strettissima che lega, in un crescendo che non conosce soste, Napoli ed Assisi, probabilmente tramite Roma, in un momento in cui il papato è sempre piú strettamente legato alla causa angioina. Da Roma, nel 1308, un altro arrivo di grande importanza: quello di Pietro Cavallini, che, probabilmente tra il 1308 e il 1309, affresca nella cappella del cardinal Landolfo Brancaccio in San Domenico Maggiore storie della Maddalena, di sant'Andrea e dell'evangelista Giovanni. Un ciclo pittorico che dimostra giunto ormai a piena maturazione l'aggiornamento giottesco del pittore, aggiornamento che nella limpida, tersa luminosità del-

le figure dimostra di andare oltre la conoscenza del Giotto assisiate fino a toccare forse la produzione riminese del maestro. Al ciclo della Cappella Brancaccio si legano, con qualche punta di maggiore arcaismo, gli affreschi, ricuperati da un recente restauro, della cappella di Sant'Aspreno nel duomo di Napoli. L'intervento del Cavallini, e poi della sua scuola, rappresenta certo l'episodio principale nell'ambito della pittura napoletana del primo trentennio del secolo, prima dell'arrivo nella capitale angioina di Giotto. L'invio, infatti, nel 1317, del *San Ludovico in trono* da parte di Simone Martini fu un episodio del tutto particolare e che non ebbe, per allora, un'influenza e un seguito pari all'importanza e alla qualità del dipinto. Ferdinando Bologna ha dimostrato infatti come il particolare aspetto (elegante, ornatissimo, di una preziosità alquanto «profana») dell'opera martiniana, cosí opposto a quella che fu la personalità vera di Ludovico d'Angiò, spirituale acerrimo e strenuo pauperista, obbedisse a un sottile gioco politico tra la curia papale e la corte angioina. Ma nella Napoli fortemente segnata dal clima del francescanesimo spirituale la mistificazione sottesa al dipinto nei riguardi delle reali posizioni religiose di Ludovico fu forse una causa non secondaria della scarsa fortuna che il capolavoro martiniano incontrò nell'ambiente artistico napoletano. Il principale seguito cavalliniano è da indicare nell'opera di quel Lello (variamente indicato come romano od orvietano) che firma in Santa Restituta il mosaico con la *Madonna in trono tra i santi Gennaro e Restituta*, ed è autore dell'affresco con l'albero di Jesse nel contiguo duomo; in anni piú tardi (in un affresco in Santa Chiara) mostra un chiaro aggiornamento in chiave giottesca. Un simile nodo di cultura cavalliniano-giottesca presentano anche le parti piú recenti (le storie di Sant'Agnese e di Elisabetta d'Ungheria) nel vasto ciclo dipinto sulle pareti di Donnaregina vecchia, dove vengono raffigurati, oltre alle storie citate, figure di apostoli e profeti, storie di Cristo, di santa Caterina e, nell'abside, il Giudizio universale. Tradizionalmente riferito al Cavallini (specie per le figure affrontate di apostoli e profeti) il ciclo non dovette però essere iniziato prima del 1317-20, in anni cioè in cui il Cavallini era ormai già lontano da Napoli. È al lavoro dunque in Donnaregina una maestranza di artisti diversi (romani e napoletani) accumunati da una medesima radice di formazione cavalliniana. Ma nel-

la capitale angioina sbarcava, nel 1328, Giotto stesso, accompagnato da parte della sua bottega (è certa la presenza a Napoli almeno di Maso di Banco) per un soggiorno quinquennale (fino al 1333) che condizionerà in modo decisivo la produzione pittorica napoletana per molti degli anni a venire. Delle opere che Giotto eseguí a Napoli poco è rimasto, ma anche dai frammenti superstiti (a Castelnuovo e, in Santa Chiara, una *Crocifissione* e i resti di un *Compianto su Cristo morto*) è possibile vedere come il maestro si avvalesse di una larga messe di aiuti, alcuni già ampiamente sperimentati (da Maso al maestro che lo affiancò nell'esecuzione delle storie dell'infanzia di Cristo nella basilica inferiore di Assisi), altri probabilmente reclutati sul posto. Tra le teste decorative che ornano gli strombi dei finestroni nella cappella palatina di Castelnuovo, unica parte superstite del ciclo dipintovi da Giotto e dai suoi, Bologna identificava, accanto a Maso, la presenza di un pittore, il Maestro della Cappella Barrile, cosí chiamato dagli affreschi che dipinse nella Cappella Barrile in San Lorenzo e che potremmo definire come la piú felice acquisizione della bottega napoletana di Giotto tra i pittori locali. Che il pittore di Giovanni Barrile (alla cui fase tarda andranno restituiti gli affreschi della Cappella Pipino in San Pietro a Maiella e le miniature della *Bible moralisée* di Parigi) fosse napoletano e pittore già formato quando Giotto lo accolse tra i suoi collaboratori lo farebbe pensare la possibilità che la sua mano, in una fase giovanile e tutta inedita di carattere cavalliniano, possa essere riconosciuta nel ciclo di Donnaregina (e precisamente nel *Miracolo di san Giovanni* nella Cappella Loffredo). Parallelamente all'attività del maestro Barrile si svolge quella dell'altra grande personalità del giottismo napoletano, cioè Roberto d'Oderisio, la cui fase giovanile appare fortemente improntata alla poetica di Maso. Ancora nelle storie bibliche dipinte all'Incoronata (1540-43 ca.) Roberto si mostra fortemente legato allo «slargo» coloristico, alle campiture cromatiche tipiche di Maso, per volgersi successivamente, nel ciclo dei Sacramenti, sempre all'Incoronata, preziosamente, sontuosamente «ornati», a una rimeditazione del tardo Simone Martini ad Avignone. Occorre ricordare che i rapporti tra Avignone (possedimento personale degli Angioini di Napoli fino al 1348) e la corte napoletana erano molto assidui e continui per tutto il Trecento. L'aspetto «neomartiriano»

resterà una caratteristica anche degli anni tardi di Roberto d'Oderisio che nel 1382 Carlo III di Durazzo nominerà pittore regio. In una rapidissima sintesi come la presente non è naturalmente possibile dare conto di tutta la ricca varietà del Trecento pittorico napoletano. Ma almeno a un'altra personalità occorre accennare, soprattutto per le implicazioni «ideologiche» che sia l'iconografia dei suoi dipinti sia il particolare, appassionato, quasi popolaresco «espressionismo» comportano. Si tratta del cosiddetto Maestro delle tempere francescane, cosí chiamato da un gruppo di tempere di soggetto francescano, provenienti probabilmente da Santa Chiara e di committenza regia. Il patetismo fortemente caricato, le forme scabre, puntute, semplificate sembrano una precisa trasposizione figurativa dei sentimenti e delle idee dell'ala spirituale dei francescani che, protetti dalla stessa corte angioina, aveva in Santa Chiara una delle sue roccaforti. Occorre anche ricordare che negli anni '70 del Trecento appare a Napoli una nuova ondata di arrivi toscani, senesi e fiorentini. Tra il 1383 e il 1385 soggiorna a Napoli Andrea Vanni. Nel 1371 il fiorentino Niccolò di Tommaso eseguiva per la chiesa di Sant'Antonio abate un polittico oggi a San Martino. A Niccolò, pittore di formazione masesca, poi aggiornatosi sugli Orcagna, spetta una parte degli affreschi dipinti nella chiesa del castello dei Del Balzo a Casaluce. Una grande apertura culturale verso le esperienze piú moderne del tempo, in linea con la tradizione «a frontiere aperte» dell'arte napoletana, caratterizza anche l'intensa stagione del gotico internazionale in **C**. Soprattutto ad opera di due maestri, il pittore delle storie di san Ladislao all'Incoronata e il Maestro di Antonio ed Onofrio Penna. Il primo, di una poesia accalorata e patetica, di umori spiccatamente espressionistici, è probabilmente identificabile, come ho proposto in altra occasione, con Antonio Baboccio da Piperno, il maggior scultore del tardo-gotico presente a Napoli, personalità di esperienze veramente internazionali e che fu anche pittore ed orafo. Il secondo, che del Babocchio fu aiuto, sia all'Incoronata sia in Santa Chiara (il nome gli deriva proprio da un affresco inserito nella tomba di Antonio ed Onofrio Penna scolpito dal Baboccio) stempera l'accigliato espressionismo del maestro in cadenze piú delicatamente cortesi. L'ampia, apertissima circolazione di influenze e di culture diverse (iberiche, francesi, dell'Italia centrale) nella

pittura del gotico internazionale campano è ben visibile nelle prove migliori ancora superstiti nella regione. Nel 1419 un probabile Ferrante Maglione (un nome decisamente catalano) eseguiva l'*Annunciazione* sull'altar maggiore dell'Annunziata di Aversa; un'opera che presenta stringenti rapporti con il *Giudizio Universale* dipinto sulla controfacciata dell'Annunziata di Sant'Agata dei Goti (a questo maestro spettano anche altri dipinti nell'abside della stessa chiesa) che, a sua volta, appare orientato verso una cultura decisamente «mediterranea», provenzale e catalana (Vich, soprattutto). I due bellissimi cicli di affreschi di San Biagio a Piedimonte d'Alife e di Sant'Angelo di Ravescanina mostrano anch'essi un complesso intreccio di rapporti, che va dagli echi della cultura valenzana di cui il cosiddetto *Maestro del Bambino Vispo* (oggi identificato con il fiorentino Gherardo Starnina) fu uno dei diffusori in Italia, a quelli della particolare *koiné* linguistica laziale-umbro-abruzzese-campana in cui erano entrati come componenti essenziali sia apporti marchigiani (dai fratelli Salimbeni di San Severino, all'espressionismo della scuola di Camerino) che iberici, risalenti anche dalla Sicilia aragonese e dalla Sardegna. A Sant'Angelo di Ravescanina dovette probabilmente lavorare anche quel Perinetto da Benevento che divise col lombardo Leonardo da Besozzo l'esecuzione del vasto ciclo di affreschi nella Cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara a Napoli.

**Dagli Aragonesi al viceregno** La cultura tardogotica campana ha una lunga «coda», una tenace sopravvivenza, soprattutto in provincia, ancora ben addentro la seconda metà del secolo. Ne è il principale rappresentante Giovanni da Gaeta la cui piú antica opera datata (1448) proviene dalla Sardegna, regione che fu uno dei punti nodali del grande interscambio tra il filone vitalissimo dell'«irrealismo» dell'Italia centro-meridionale e quello altrettanto vitale di tipo iberico, valenzano-catalano. L'attività tarda del pittore gaetano si svolse quasi tutta in provincia, nella zona che oggi appartiene al Lazio meridionale (Sezze, Gaeta, Itri, Fondi), come in provincia, ma nel Sud della Campania, a Salerno, Eboli, Castellabate, si svolge quella di pittori che ai modi del gaetano strettamente si apparentano: l'anonimo Maestro dell'Incoronazione di Eboli e Pavanino da Palermo. Un altro caso particolare di persistenze «arcaiche» (di tipo goti-

co-internazionale e di forte influenza iberica) è quello di Angiolillo Arcuccio, che, per quanto pittore di corte degli Aragonesi, non disdegnò di lavorare ampiamente anche in provincia: a Giugliano, Somma Vesuviana, Sarno, Sant'Agata dei Goti (1483). Mentre la «provincia» campana conosceva queste tenaci persistenze arcaiche, fenomeni di ben altro peso accadevano nella capitale del regno. Già gli anni (1438-42) in cui sul trono di Napoli sedette il provenzale Renato d'Angiò avevano fatto conoscere la grande pittura fiammingo-provenzale, specie il Maestro di Aix-en-Provence che fu fondamentale per la formazione del maggior pittore napoletano del Quattrocento, Colantonio. Nel 1448 a Napoli giungeva uno dei massimi esponenti del tardo-gotico, Pisanello. Qualche anno prima erano approdati alla corte di Alfonso il valenciano Jacomart Baço e il francese Jean Fouquet. È su queste componenti provenzali, fiamminghe (e dei fiamminghi dell'«epoca eroica» come notava il Longhi, citando segnatamente Van Eyck) e fouquettiane (di un fiamminghismo, cioè, per citare ancora Longhi «rettificato sui modi italiani dell'Angelico e di Piero») che si basa l'attività di Colantonio nel polittico di San Lorenzo (attorno al 1445) e nella piú tarda pala di San Vincenzo Ferreri (circa il 1460) dove accanto all'attenta, insaziabile indagine delle «verità» naturali, della variegata apparenza delle cose di questo mondo, compare una piú nitida e calibrata struttura spaziale che può ben dirsi appoggiata alla grande cultura rinascimentale italiana. La forza d'irradiazione di questa felicissima congiuntura culturale ha un raggio assai vasto a Napoli, dove, è ben noto, di Colantonio fu allievo, forse durante la prima metà del sesto decennio del secolo, il giovane Antonello da Messina. Un precoce riflesso colantoniano è rappresentato dalla bella personalità ricostruita dal Bologna sotto il nome di Pittore di Pere Roig de Corella, mentre dal Colantonio piú svolto in senso pierfranceschiano degli anni '60 del secolo deriva il Maestro di San Giovanni da Capestrano attivo tra Napoli, Roma e l'Abruzzo. Attorno al 1482 in una congiuntura che è ancora di vasta circolazione «mediterranea» fiammingo-provenzale-valenciana andrà posta l'esecuzione del polittico dedicato a San Severino nell'omonima chiesa napoletana, opera tra le principali dipinte a Napoli sullo scorcio del XV sec., e nella cui orbita si colloca l'attività di due notevoli pittori salernitani, Pietro Befulco e Pie-

tro Buono (il Monogrammista PETR). Sono quelli gli anni di altre, e piú accentuate, circolazioni pittoriche internazionali. Tra il 1472 e il 1476 il napoletano Francesco Pagano dipinge nella cattedrale di Valencia, insieme a un Maestro Riquart, che è quasi certamente identificabile con il palermitano Riccardo Quartararo. A Valencia è in quel tempo attivo Bartolomé Bermejo, i cui stretti legami con il pittore del polittico di San Severino sono stati sottolineati dal Bologna; con il Pagano collabora il ferrarese Paolo da San Leocadio. La collaborazione a Valencia di un pittore napoletano con uno ferrarese non è del tutto casuale se si tiene presente che Napoli e Ferrara intrecciarono per tutto il Quattrocento rapporti assai stringenti, rinsaldati sullo scorcio del secolo dall'attività napoletana di Costanzo de Moysis che a Ferrara si era formato e a Napoli divenne pittore di corte e poi prese a collaborare, dal 1491, con Riccardo Quartararo, anche lui stabilitosi a Napoli. Su queste matrici s'innesta, aggiornandosi sulla pittura romana del tempo, la personalità forse piú alta operosa a Napoli nell'ultimo decennio del secolo, l'autore del polittico dedicato ai *Santi Michele e Omobono*, e dei due scomparti di polittico (con le figure dei santi Giovanni Battista ed Agostino) della collezione Serra di Cassano. È soprattutto guardando a questi aspetti laziali del Maestro di Sant'Omobono (identificato ora col Quartararo ora con il Pagano stesso) che si forma un'altra interessante personalità napoletana attiva sullo scorcio del secolo, Cristoforo Faffeo, autore anche lui di un polittico dedicato a san Michele Arcangelo nel duomo di Aversa (1495) e, nel 1497, di una *Natività* a Novi Velia, fortemente antoniazzesca, nonché di altri dipinti sparsi per la provincia cilentana e calabrese. Antoniazzo stesso aveva inviato opere in **C** (la pala del 1489 nel duomo di Capua) e sotto la sua influenza appare un pittore come Francesco Cicino da Caiazzo. Anche nel ciclo dipinto dal Solario del chiostro del Platano (oggi incorporato nell'Archivio di Stato di Napoli) dove, accanto allo squadernarsi perfettamente prospettico di spazi ampi popolati dall'operosa vita di ogni giorno, certi accenti di realismo piú minuto e rustico paiono discendere dagli affreschi di Antoniazzo nel convento romano di Tor de' Specchi. Questo richiamo insistito a fatti romani che si viene ad affiancare alla piú vasta circolazione franco-iberica e agli apporti dell'Italia settentrionale è ben visibile sia nella forma-

zione peruginesca-pinturicchiesca di Stefano Sparano, sia in quella, simile, e in piú ben attenta alle prove del giovane Raffaello, del principale attore del Cinquecento campano, Andrea Sabatini da Salerno. Una componente romana antoniazzesco-melozzesca compare anche nelle piú antiche opere eseguite nel regno dal veronese Cristoforo Scacco, il polittico dell'*Annunciazione* in San Pietro a Fondi (ante 1491) e il polittico di Penta (1493), unitamente al portato squarcionesco-mantegnesco-ferrarese su cui il pittore si dovette formare. Nel corso dell'ultimo decennio del secolo lo Scacco verrà ad arricchire la propria maniera avvicinandosi al «quadraturismo» bramantesco soprattutto negli affreschi della Cappella Tolosa nella chiesa napoletana di Monteoliveto. Riflessi lombardi dello Zenale e di Pedro Fernández compaiono nelle opere tarde del pittore veronese. Anche lo spagnolo di Murcia Pedro Fernández (è con questo pittore che va infatti ormai identificata la personalità che andava sotto il nome di Pseudo-Bramantino) giunge a Napoli (un soggiorno piú o meno decennale il suo, poiché attorno alla metà del secondo decennio appare attivo a Roma, per tornare in Spagna almeno dal 1521) con un bagaglio di cultura lombarda legata ai modi del Bramantino e dello Zenale a cavallo dei due secoli e con una probabile rivisitazione ferrarese. Ma in quegli anni la cultura napoletana si andava orientando ormai verso la «maniera moderna», per merito soprattutto di Andrea da Salerno. La sua era stata, abbiamo visto, una formazione peruginesco-pinturicchiesca. È con l'arrivo a Napoli (probabilmente agli inizi del 1512) del milanese Cesare da Sesto, portatore di una piú aggiornata cultura leonardesco-raffaellesca, che Andrea da Salerno si volge decisamente verso la maniera raffaellesca, con richiami alle *Stanze* vaticane. Influenzato dallo spagnolo Pedro Machuca, formatosi nell'équipe raffaellesca delle *logge* vaticane, Andrea si avvicina alla poetica del «manierismo» in una serie di opere che si scalano tra lo *Sposalizio di santa Caterina* in San Francesco a Nocera, che è del 1519, e la *Madonna e Santi* in San Giorgio a Salerno, del 1523. Nella fase tarda (Andrea da Salerno muore nel 1530) si colloca il grande polittico bifronte dipinto per Montecassino probabilmente a partire dagl'inizi del 1529. Il portato raffaellesco appare in quest'opera estrema dell'attività del Sabatini aggiornato sui soggiorni napoletani del grande allievo di Raffaello, Po-

lidoro Caldara da Caravaggio. Due furono i soggiorni napoletani di Polidoro, uno tra il 1523 e il 1524, un altro, nel 1527, dopo il sacco di Roma, e quale tappa del suo trasferimento a Messina. Soggiorni brevi ma non cosí infruttuosi come tramanda il Vasari secondo cui Polidoro sarebbe fuggito disperato da Napoli per l'insensibilità dimostrata nei suoi confronti dalla committenza aristocratica. Sarà anche stato cosí, ma certo le opere lasciate a Napoli dal pittore di Caravaggio avranno un'importanza fondamentale nell'orientare la maniera napoletana degli anni '30 e '40 del secolo, dal principale creato di Andrea da Salerno, Giovan Filippo Criscuolo, che appare in una serie di opere centrali del suo percorso, il polittico oggi a Capodimonte (del 1545) o la *Natività* Harrach, fortemente debitore di Polidoro; a Marco Cardisco, che, educatosi nella congiuntura lombardo-raffaellesca del primo quindicennio del secolo e avvicinatosi poi al Sabatini sullo scorcio del terzo decennio, elabora nella fase piú tarda una sua personalissima risposta agli influssi polidoreschi. A Pietro Negroni, che volge la passionalità travolgente di Polidoro in una curiosa sorta di caricato «grottesco»; al «Roviale spagnolo», infine, i cui affreschi in Castel Capuano sono quanto di piú furiosamente, pateticamente polidoresco sia dato trovare a Napoli in quegli anni. Una sopravvivenza polidoresca cosí intensamente radicata nell'ambiente pittorico napoletano ancora allo scadere degli anni '40 del Cinquecento fa ragionevolmente ipotizzare la possibilità di un terzo soggiorno napoletano di Polidoro, durante una pausa del suo soggiorno messinese, forse tra il quarto e il quinto decennio del secolo (Vasari poneva la data di morte del pittore caravaggino nel 1543). Per la prima metà del XVI sec. resta da accennare alla personalità di Agostino Tesauro, anch'essa rimessa in luce da studi recenti. Originario dei Salernitano, come il Sabatini, il Tesauro appare ricordato per la prima volta nel 1502. Formatosi probabilmente anche lui su un terreno umbro-romano-signorellesco, viene poi aggiornandosi, in parallelo con Sabatini, sul raffaellismo eccentrico del Machuca, con tangenze aspertiniane nella sua opera di maggior spicco, gli affreschi nella Cappella Tocco del duomo di Napoli. Attorno ormai alla metà del secolo, l'attività giovanile di Silvestro Buono, improntata ad un verismo patetico, quasi neofiammingo, mo-

stra l'irrompere nella pittura napoletana di fremiti nuovi, legati alle inquietudini religiose scatenate dalla Riforma. (*fra*).

**Dalla seconda metà del Cinquecento ai primi del Seicento**

Fin dagli inizi del XVI sec. si determina in **C** una tendenza, destinata a restare pressoché irreversibile, di accentramento delle esperienze artistiche nella città capitale. Al di là delle ragioni storiche, sociali ed economiche che chiariscono tale circostanza, emergono sul piano artistico due fenomeni complementari: il primo, di continua immigrazione di pittori e maestranze dell'intera regione, costiera e dell'entroterra, verso Napoli; e, il secondo, di mancata formazione di scuole locali extracittadine. La provincia fa suoi sostanzialmente i risultati napoletani, pur concorrendo ad amplificarne le caratteristiche e ad offrirne un'immagine piú propria. Un sistema che rispecchia dati storici oggettivi, come mostrano le risultanze dei primi spogli documentari, quali le caratteristiche della committenza extraurbana, orientata ad avere opere simili a quelle napoletane; l'organizzazione delle botteghe, specializzate nella replica su tela dei loro prodotti, proprio per renderli piú facilmente esportabili in provincia e dotate sia di capi bottega sia di lavoranti disposti ad agire sull'intero territorio regionale. Naturalmente, la quasi contemporaneità tra elaborazione cittadina di un discorso artistico e sua diffusione territoriale ha un tratto positivo nel momento di formazione e primo sviluppo di quel linguaggio, ma comporta irrimediabilmente, per la provincia, una limitazione di ricerche autonome e una strutturale vocazione conservativa. Cosí, rispetto a proposte piú complesse ed eccentriche provenienti dalla capitale, il territorio circostante si attarda su espressioni già consolidate. In questo tipo di dinamica generale, che la campionatura seguente documenta solo secondo una delle possibili scelte, assume una particolare rilevanza il fenomeno di maggiore portata cittadina a partire dagli anni '60 e '70: l'arrivo dai Paesi Bassi di una folta colonia di pittori fiamminghi, destinati a restare e ad avere fortuna nel Meridione fino ai primi del Seicento. I loro percorsi artistici non solo attraversano l'intera **C**, quanto anche la collegano alle regioni vicine, Abruzzo, Basilicata, Calabria e Puglia. Dirk Hendricksz (in Italia Teodoro d'Errico), il principale tra i fiamminghi naturalizzati, fin dagli esordi negli anni '80 all'incirca, lavora intensamente sia in città, dove realizza insieme ad altri maestri l'imponente

decorazione del soffitto della chiesa di San Gregorio Armeno, sia in provincia: una delle scene del soffitto, la *Decollazione del Battista*, viene replicata dal pittore per la chiesa dell'Annunziata di Marcianise (Caserta), probabilmente nel 1583, quando lo stesso soffitto napoletano era ancora in lavorazione. In egual modo, diventa un modello continuamente richiesto quello della *Madonna del Rosario* con i *Misteri* intorno e la *Predica di san Domenico* nella predella: modello di cui i documenti indicano una precoce presenza a Napoli, ma che ha un tale riscontro in provincia da essere tuttora rintracciabile materialmente piú fuori Napoli che in città. Tra gli esemplari piú significativi rientra quello che il D'Errico realizzò nel 1585 nella chiesa dell'Assunta di Santa Maria a Vico (Caserta), autentica macchina d'altare che arreda con la sua fastosa carpenteria l'intera parete di fondo della cappella in cui si trova, inscenando un'iconografia affollata di personaggi sacri e di particolari esornativi, in una formula religiosa che, proprio perché semplifica ed umanizza le tematiche controriformistiche, non dovette restare estranea alle ragioni di una cosí singolare fortuna territoriale. Replicata fino ad Itri, in territorio laziale, la *Madonna del Rosario* ritorna nel 1586 a Saviano (Nola), nella chiesa di Santa Maria della Libera, senza che le modifiche ogni volta da Teodoro d'Errico apportate alterino il modello di base. D'altra parte, una storia molto simile si produce nel caso di un secondo importante fiammingo meridionalizzato, Cornelis Smet, dalla cui mano e dalla cui bottega derivano numerose *Adorazioni dei pastori* variamente disseminate ad Aversa (Caserta), a Torella dei Lombardi (Avellino) e con risonanze perfino in Sicilia (il fiammingo Ettore Cruzer nell'*Adorazione* di Chiusa Sclafani). Altri fiamminghi, di cui i documenti restituiscono i nomi, conducono alla provincia salernitana (un Guglielmo Pronoste risulta attivo a Lancusi, presso Fisciano; lo stesso Smet avrebbe lavorato a Mercato San Severino; nel duomo di Scala Pietro Todos esegue nel 1591 un'*Assunzione* tuttora in loco) e altresí alla zona irpinate, dove nella chiesa di San Francesco di Ariano è Wenzel Cobergher che firma un'importante *Annunciazione*. Persino a Castrovetere in Valfortore, nella **C** nord orientale, la Capitanata storica (oggi Beneventano), si spinse la fiorente bottega di Smet. La diramazione fiamminga, inoltre, non è disgiunta da altre componenti culturali, con cui interagisce

sia in città che nella regione: nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Massalubrense (Napoli), ad esempio, è possibile constatare la presenza documentaria di Teodoro d'Errico accanto a quella, tuttora rappresentata da un *Battesimo di Cristo* (1590 ca.), di Girolamo Imparato, collaboratore del fiammingo a Napoli e, soprattutto, protagonista di un linguaggio che include sollecitazioni baroccesche di genesi romana e senese. Sarà proprio il baroccismo, peraltro, ben diffuso a Napoli tra Cinque e Seicento grazie alle incisioni e agli artisti operosi nella Certosa di san Martino, a trovare in Belisario Corenzio uno dei piú prolifici divulgatori nella regione, dalla chiesa di Santa Maria a Parete di Liveri (Nola), a quella dell'Annunziata di Nola, fino a Salerno, Arienzo (Caserta), Sorrento e indirettamente Amalfi, dove il pittore locale Vincenzo de Pino esegue gli affreschi con *Storie della vita di sant' Andrea* in duomo, in modi corenziani. Una diffusione stilistica che resisterà anche all'urto caravaggesco configurandosi, allora, come un'esplicita predilezione provinciale. Ne è prova l'esperienza di Giovan Vincenzo Forlí, molisano attivo a Roccarainola (zona del Nolano) nel 1597, nella chiesa di San Mauro di Casoria (Napoli) nel 1600 e, tra l'altro, in grandi cantieri provinciali, come il soffitto dell'Annunziata di Capua nel 1617 o quello dell'Annunziata di Giugliano, tra il 1620 e il 1622. Un pittore nella cui cultura compaiono, oltre al richiamo baroccesco, altre componenti attive a Napoli e nel Meridione in quegli anni; tra l'altro, un certo contatto con Francesco Curia, tra i maggiori protagonisti della scena artistica napoletana dagli anni '80 al primo decennio del Seicento, ma la cui estrosità neoparmense e correggesca, maturata a contatto con gli aspetti piú vivaci della cultura di Teodoro d'Errico (quelli documentati in provincia in misura inferiore che non i suoi tratti devozionali) aveva poi avuto un seguito territoriale ristretto, anche perché egli stesso, specialmente dai primi del Seicento, realizzò per chiese fuori Napoli opere piú convenzionali di quelle destinate alla città: è il caso della *Madonna con i santi Giovanni Battista ed Evangelista* nella parrocchiale di Sant'Antimo (Napoli) o dell'*Assunzione della Vergine* nell'Annunziata di Airola (Avellino), del 1602. È a questi dipinti che sembra risultasse maggiormente sensibile il Forlí che, d'altra parte, anche quando si troverà a diretto contatto con la pittura del Caravaggio (lavorando al Pio Monte del-

la Misericordia di Napoli proprio nel 1607-1608, quando il Caravaggio vi aveva appena lasciato le Sette opere di misericordia), avrà cura di amalgamare le citazioni caravaggesche ai modi del Corenzio, del tardo Imparato e di Fabrizio Santafede, come nel caso della *Natività* e dell'*Assunzione* del duomo di Castellammare di Stabia (Napoli). Quanto al Santafede, egli è tra i campioni, con Giovan Bernardo Azzolino, di un ulteriore discorso napoletano destinato ad un ampio respiro territoriale: quello noto come «riforma naturalistica veneto-fiorentina», per le componenti di moderato verismo e di accoglimento dei modi fiorentini venezianeggianti di pittori come il Boscoli, il Macchietti, il Ciampelli, attivi nei dintorni napoletani e nel Beneventano, come anche dei Bassano, presenti a Montecassino, a Piano di Sorrento e ancora nella zona di Benevento. In simile congiuntura va vista l'opera di Giovanni Balducci, fiorentino che giunge a Napoli nel 1596 e che, dopo l'*Annunciazione* dell'Annunziata di Piedimonte Matese (Caserta), del 1599, realizza l'imponente decorazione lignea e dipinta del soffitto dell'Annunziata di Maddaloni (Caserta, 1604), con iconografie mariane di gusto controriformistico.

**Il Seicento** Una svolta nella cultura tardo-manieristica è segnata dalle venute a Napoli di Michelangelo da Caravaggio, prima nel 1606-1607, poi nel 1609-10; è intorno alla sua pittura che si sviluppa un seguito precoce, al cui interno le stesse sopravvivenze manieriste assumono un diverso significato e si fondono a esperienze varie, provenienti anche da campi opposti a quello naturalistico. Ha pertanto un carattere tardo-manierista e arcaizzante il *Sant'Antonio da Padova* dell'Annunziata di Arienzo (Caserta), documentato al 1609-11, di Carlo Sellitto che viene comunque riconosciuto tra i primi caravaggeschi napoletani. Allo stesso modo non sembra casuale che un primo, piú organico riscontro provinciale delle novità cittadine si possa trovare nel soffitto dell'Annunziata di Capua, già citato come contesto essenzialmente manierista, al cui interno, entro il 1617, lavora il caravaggesco Filippo Vitale, a ben otto tele di cui quelle che oggi sopravvivono mostrano una ricerca luministica non estranea ai modi battistelliani, ma uniti ad un gusto disegnativo neocinquecentesco. Lo stesso Battistello, peraltro, pur tra i migliori seguaci del Caravaggio, non è esente da ricordi manieristi, oltre che da aperture in direzione classicista, come

si vede nella maestosa *Madonna con Bambino e santi Francesco e Chiara con un'anima del Purgatorio* nella chiesa di Santa Chiara di Nola, datata al 1624-25. Cosí, nel caso di Paolo Finoglia, la formazione tardo-manierista tra Borghese e Corenzio si unisce a una forte vena naturalistica, che include persino accenti popolareschi, in uno dei maggiori cicli pittorici del primo Seicento, il soffitto della chiesa dell'Annunziata di Airola con *Storie della Vergine*. Una serie di tre tele i cui tratti di ricercatezza iconografica e di raffinatezza culturale convivono con una decorazione lignea di gusto innegabilmente popolare, profusa di dorature che riprendono stilemi tardo cinquecenteschi, ma con un effetto complessivo già prebarocco. Tuttavia, una delle piú complesse emergenze territoriali della prima metà del secolo, da cui è possibile misurare il netto scarto rispetto al passato, è il ciclo di tele della navata e del transetto della collegiata di San Michele Arcangelo a Solofra (Avellino), rispettivamente eseguite da Giovan Tommaso Guarino con *Storie di angeli* tratte dal Vecchio Testamento e dal figlio Francesco con le *Storie del Nuovo Testamento*. Se le prime, le venti tele di Giovan Tommaso, sono paragonabili culturalmente al nesso ancora tardo-cinquecentesco del soffitto di Capua, le ben ventuno tele di Francesco Guarino (solo poche registrano interventi di bottega) esprimono una cosí articolata e fitta serie di scelte artistiche da riverberare molte delle piú qualificanti componenti culturali cittadine. D'altra parte va subito ricordato che, diversamente dal depresso e spopolato Cilento, Solofra godeva fin dalla seconda metà del Cinquecento di una notevole prosperità economica garantita dalle numerose concerie di pelli, dalle altrettanto numerose officine di «battiloro» e da una favorevole posizione geografica, che la rendeva non lontana da Avellino, da Salerno e dalla stessa Napoli, grazie alle tante strade cosiddette «vicinali», percorsi attualmente irricostruibili perché spezzati dalle arterie carreggiabili e dalla rete ferroviaria. A Solofra, dunque, Francesco Guarino, in un arco di tempo che le date su due tele indicano dal 1637 al 1642, passa da una fase intensamente caravaggesca e battistelliana (*Cristo nell'orto*, *Liberazione di san Pietro dal carcere*, *Sogno di Giuseppe*) a una evidente attenzione al Ribera, al Maestro dell'Annuncio ai pastori e al Velázquez (*Gesú tra i dottori*, *Annuncio ai pastori*); si apre quindi alle innovazioni introdotte da Massimo

Stanzione (*Presentazione della Vergine al tempio*, *Annuncio a Zaccaria* del 1637), per accostarsi infine al classicismo di Domenichino, Mellin, Poussin (*Annunciazione* del 1642, *Cristo confortato dagli angeli*). Una serie di esperienze che, tra altre ancora, trova compiutezza all'interno della capitale, dove il colto collezionismo del mercante fiammingo Jan Vandeneynden aveva fatto confluire opere di Guercino, dei Carracci, di Albani e Poussin, e dove dal 1641 era vescovo il cardinale Ascanio Filomarino, anche'egli collezionista; esperienze a cui la provincia stessa non resta estranea, se si considerano i riflessi poussiniani nelle *Storie di Mosè* di Aniello Falcone in villa Bisignano a Barra (Napoli) che, peraltro, era in origine la dimora dell'eccellente collezionista Gaspare Roomer. E ancor piú se si guarda al complesso decorativo, purtroppo in parte devastato dall'incendio del maggio 1964, del duomo di Pozzuoli (Napoli). In esso il vescovo Martino de León y Cardenas fece realizzare un'importante serie di quadri da quasi tutti i maggiori pittori napoletani: ad Artemisia Gentileschi spettano il *San Procolo e la madre santa Nicea* e l'*Adorazione dei Magi*, databili al 1636; essi riflettono gli orientamenti degli anni '30 verso il classicismo di Stanzione, alimentato dell'apporto di Vouet (che a Napoli aveva spedito due sue opere), del Reni e dei caravaggeschi francesi romani. Non è un caso che lo stesso Stanzione condivida con Artemisia i lavori di Pozzuoli, fra il 1635 e il 1637 (*Predica di san Patroba*), e che sempre a Pozzuoli, quasi a testimoniare il contemporaneo alternarsi dei linguaggi artistici, sia anche il Finoglia che indugia su una fede battistelliana nel *Battesimo di san Celso* del 1635, mentre un'intonazione tra Aniello Falcone e il Grechetto ha il *Martirio dei SS. Gennaro e Procolo* di Agostino Beltrano. E infine, accanto a questi pittori, e ad altri ancora, era presente nel duomo puteolano Giovanni Lanfranco, con cui si apriva per l'ambiente napoletano e campano il discorso barocco e del quale anche le testimonianze lasciate fuori Napoli – oltre alle opere di Pozzuoli va ricordata la *Madonna con Bambino e santi* della chiesa del Rosario ad Afragola – contribuirono a creare un riferimento esemplare per la pittura successiva.

**Dal barocco alla fine del Settecento** L'affermarsi a Napoli, dopo la peste del 1656, delle personalità di Luca Giordano, Mattia Preti, Francesco Solimena; l'ubicazione non esclusivamente cittadina delle loro opere; l'elevato numero di al-

lievi, diretti e non, concorrono a spiegare il monopolio territoriale che giordanismo e solimenismo esercitarono per l'intero periodo. Lungo un asse che va dagli immediati dintorni di Napoli alla provincia di Caserta e a Gaeta, l'opera del Giordano diffonde nella regione prima modi venetizzanti (cattedrale di Sessa Aurunca, Caserta), poi cortoneschi (parrocchiale di Crispano, Napoli, 1672), maratteschi (Santa Caterina d'Alessandria, Gaeta), fino all'espressione quasi impressionistica della maturità (Castellammare di Stabia, 1704). Allo stesso modo, nella zona serinese-solofrana (Avellino), roccaforte di un perdurante naturalismo generato dall'impatto locale dell'opera di Francesco Guarino sia nella collegiata che in altre chiese del circondario (a Canale di Serino, a San Sossio e fino a Campobasso), cominciava la collaborazione tra Angelo Solimena, che del Guarino era allievo, e suo figlio Francesco. La cattedrale di San Prisco a Nocera Inferiore (Salerno) conserva, nella cupola del Cappellone del Rosario, l'affresco con il *Paradiso*, 1674-77, dove l'arcaico naturalismo di Angelo si unisce all'impostazione già barocca di Francesco. In San Prisco, alle spalle dell'altare, una tela con *San Marco* è un esempio di solimenismo ormai inoltrato nel Settecento, rapportabile a Jacopo Cestaro, di Bagnoli Irpino (Avellino); lo stesso che nella parrocchiale di quel luogo aveva affrescato la volta del coro, lavorando a contatto con Andrea d'Aste, altro solimeniano anch'egli bagnolese. Di quest'ultimo, un intero ciclo pittorico raffigurante le *Storie di sant'Andrea* si trova nella cattedrale di Amalfi (Salerno), ed essendo posteriore al 1708 include l'esperienza dell'accademismo del Solimena, cioè di quel suo decisivo passaggio, dopo il 1691, dalle componenti lanfranchiane, giordanesche e cortoniane, che ancora caratterizzano gli affreschi della cappella di Santa Tecla in San Giorgio a Salerno (1680), ai prelievi luministici dal Preti, dalla pittura classicista francese e dal Maratta. Un discorso che proprio un'opera «provinciale» come la grande tela del 1710 per la chiesa di Santa Maria degli Angeli di Aversa doveva documentare con grande autorità, se le repliche di bottega che ne furono fatte giungono fino a Palermo. Ma nello stesso tempo non mancarono articolazioni nuove: il quadraturismo, anticipo della piena stagione settecentesca, che Andrea d'Aste mette in opera ad Amalfi e che spicca al confronto delle soluzioni tanto piú scolastiche di altri solime-

niani, come Giuseppe Castellano, anch'egli nel duomo di Amalfi, Matteo Chiariello nel San Matteo di Salerno e, nella provincia casertana, il gruppo di Giovan Battista Natali, Crescenzo la Gamga, Filippo Andreoli (1714), nonché il piú importante Filippo Tomajoli (1742), che decorano l'Annunziata di Arienzo. Il Tomajoli si era formato con Giacomo Del Po, la cui figura conduce, con quelle di Domenico Antonio Vaccaro e Francesco Peresi, alla stagione della cosiddetta «fronda solimeniana», antiaccademica e rococò; nel soffitto della collegiata di Santa Maria delle Grazie a Marigliano (Napoli), infatti, i quattro interventi di D. A. Vaccaro (1730) traducono le strutture solimeniane in liberi vortici aerei; Michele Ricciardi, decoratore di numerosi complessi nel Salernitano e nel Serinese tra il 1709 e il 1716 (Salerno, Baronissi, Santa Lucia di Serino), perviene ad esiti quasi affini a quelli del Del Po e recupera ascendenze giordanesche. Sulla linea del giordanismo si orientano, tra i molti, Giuseppe Simonelli, attivo ad Aversa, nella cappella del Manicomio Giudiziale, Filippo Ceppaluni nella chiesa di San Francesco a Forio d'Ischia, Giovanni de Simone che esegue nel 1747 le *Storie della vita di san Lorenzo* nella cattedrale di Scala e, piú importante degli altri, Paolo de Matteis. Egli riceve commissioni in tutta la **C** e a Guardia Sanframondi (Benevento), nel 1706-1707, affresca la volta della navata e il presbiterio con fluidità non disgiunta da intenti classicizzanti. La presenza, nell'iconografia del complesso, di una *Vergine che intercede presso la Trinità per la protezione di Guardia Sanframondi* esprime uno spiccato senso della municipalità rivendicato dalle scelte della committenza locale e restituisce un secondo esempio, con quello di Solofra, dell'esigenza di autonomia cui aspiravano certe comunità campane, che affidavano anche alla decorazione artistica la loro ambizione di riconoscimento sociale (Guardia, Solofra, Maddaloni, Marcianise, Massa Lubrense e altre). Anche i contenuti religiosi erano di norma consegnati alla divulgazione pittorica, come mostra la vasta opera decorativa di Paolo De Maio, che si sviluppa sull'intero territorio regionale, dalla provincia di Caserta (Marcianise, Capua, Casapulla) a quella napoletana (Barra, Caivano, Crispano, Visciano), salernitana (Pagani, Sarno), beneventana (Sant'Agata dei Goti) e avellinese (Solofra). Essa diffonde, negli anni '30-'60, un'intenzionale ripresa dei culti mariani, espressa nei modi del

piú puro accademismo solimeniano-demuriano e protetta dalle autorità ecclesiastiche, in chiara funzione neo-controriformistica ed anti-illuministica. Tra i cicli pittorici piú avanzati del secolo meritano un accenno quelli della Reggia di Caserta (Bonito, Mondo, Fischetti, Starace, De Dominici, Costanzo Angelini), del Palazzo Reale di Portici (la Gamba, Bonito, Vincenzo Re) e, in opposizione programmatica al rococò in nome dei convincimenti neoclassici, le tele con le *Stagioni* di Philip Hackert del Padiglione borbonico del lago Fusaro (Napoli), oggi note soltanto attraverso una serie di bozzetti.

**Ottocento e Novecento** La restaurazione borbonica dal 1799 al 1806, il decennio di dominazione francese, il secondo ritorno dei Borboni dal 1815 fino all'unità d'Italia e tutti i problemi dell'intero Meridione postunitario determinarono un regresso della vita intellettuale napoletana che, al di là dei casi di singoli artisti, spesso di grande valore, uscí sostanzialmente dal dialogo paritetico con altre capitali europee. Ciò comportò un vistoso approfondimento della discriminazione tra città e provincia e l'ingresso di quest'ultima in una storia di silenzio culturale da cui tuttora fatica ad uscire. Tra Ottocento e Novecento la produzione pittorica ebbe una connotazione spiccatamente urbana, al punto che qui converrà solo indicare alcuni atteggiamenti e scelte che dalla capitale si rifletterono sul territorio circostante. I paesaggisti «di Posillipo», ad esempio, che dal 1815 al '40 tentano un primo rinnovamento della tradizione accademica e del vedutismo di tipo neoclassico, attingono dalla geografia campana un vasto repertorio di immagini. Rappresentano il Matese, Sant'Angelo dei Lombardi, Capri, Ravello, Castellammare di Stabia, la tradizionale «caccia ai colombi selvatici» di Cava dei Tirreni, ma la mancanza di attenzione all'identità storica di quei luoghi, la selezione iconografica che privilegia il paesaggio turistico concorrono a ratificare sul piano della rappresentazione tutte le dicotomie e gli squilibri maturati tra città e provincia, nonché tra zona costiera ed entroterra. Non diversamente accade per la linea naturalistica dei Palizzi negli anni '40, che, pur soffermandosi su luoghi di lavoro e di campagna, esclude esiti denunciatari e immobilizza le situazioni descritte. Della componente romantica e letteraria rappresentata a Napoli dal Morelli, e dell'accademizzazione sua propria, si trova presenza nel

sipario del Teatro Verdi di Salerno con l'*Ingresso dei Normanni a Salerno*, e nei cartoni che il Morelli forní per il rifacimento a mosaico della facciata del duomo di Amalfi, tra il 1875 e il 1894, dove il pittore affrescò anche, insieme a Paolo Vetri, un'*Assunta*, nella lunetta soprastante il portale. Sono poi le tematiche religiose e storiche generate dalle piú conformistiche propaggini della cultura accademica ad affermarsi nelle decorazioni dei non pochi rifacimenti di chiese e complessi provinciali, nella seconda metà del secolo, pervenendo a risultati da «arte senza tempo» in casi come il santuario di Pompei, dove operano i vari Loverini, Richter, Orazi, Palmieri fino al primo trentennio del Novecento. Dimensione accademica, ma di buon livello, hanno gli affreschi che Camillo Guerra esegue nell'area presbiteriale del duomo di Aversa nel 1857, con *Storie di san Paolo*; un'opera che ha risonanza immediata nella storiografia coeva, se il Parente (1857-58) ne dà un'accurata descrizione iconografica, ricca d'interpretazioni simboliche. Analogamente, per il restauro e la decorazione del duomo di Capua, la *Sacra Guida* di Gabriele Jannelli del 1858 descrive in dettaglio, con una lettura iconografica allo stesso tempo erudita e devozionale, i dipinti di Gennaro Maldarelli, Giuseppe Mancinelli, Francesco Oliva, Michele da Napoli, che occupano le pareti e la volta della navata centrale. Di contro a tutto questo sta il fenomeno di gran lunga piú avanguardistico del periodo, quella «scuola di Resina» che con De Gregorio, Rossano, De Nittis, e il fiorentino Cecioni, imposta dal 1865 al '75 una ricerca nuovamente fondata sul rapporto con la natura, sulla resa analitica delle emozioni visive, su posizioni poetiche prima mazziniane, poi paleosocialiste e perfino su un'organizzazione interna che rende meno soffocanti i vincoli della committenza privata tradizionalista. Sono pittori al corrente sia dei macchiaioli che delle tecniche fotografiche, affiancati da una letteratura critica avanzata che ne teorizza e difende le posizioni (Vittorio Imbriani e Saro Cucinotta sulla rivista «L'Arte moderna» del 1865). Tuttavia, anche se dislocati a Portici, questi stessi pittori non possono non considerarsi napoletani per l'effettiva gravitazione storica della loro opera, non certo espressasi in provincia. Successivamente, tutti i tentativi di aggiornamento che si susseguono dall'anteguerra (Circumvisionismo, UDA) ai vari Gruppo Sud, Gruppo 58, Operativo Sud e altri «non sono

riusciti a creare una vita culturale realmente decentrata, incorrendo spesso nel doppio pericolo di fare un'azione volontaristica o di essere i tramiti di una colonizzazione» (M. Picone). (*cva*).

## Campendonk, Heinrich

(Krefeld 1889 - Amsterdam 1957). Dal 1905 al 1909 è allievo della scuola di belle arti di Krefeld, ove ha come insegnante Thorn-Prikker. Si lega a Helmuth Macke, che gli fa conoscere il cugino, August Macke. **C** entra nell'ambiente di Der Blaue Reiter e raggiunge a Sindelsdorf (1911) Kandinsky e Marc. Rimane, all'inizio, nella scia di quest'ultimo (*Cavallo balzante*, 1911: Saarbrücken, Gall. moderna); poi, nel 1912, adotta un impianto cubista (*Natura morta con contrabbasso*: Münster, Museo). A tali influssi si mescolano quello delle pitture popolari su vetro bavaresi, di cui egli ama i colori vivi e la rappresentazione *naïve*, di Chagall, cui lo avvicina una certa fantasia poetica, e talvolta di Kandinsky, da cui prende motivi compositivi astratti (il *Sesto Giorno*, 1914: Duisburg, Museo). Il suo stile è cosí stabilito per molti anni. Dal 1920 al 1922 viaggia molto, soprattutto in Italia. Docente alla scuola di belle arti di Krefeld nel 1922, quattro anni dopo sostituisce Thorn-Prikker all'accademia di Düsseldorf. Destituito dai nazisti, emigra ad Amsterdam (1937), ove termina la sua carriera. La sua evoluzione si era volta negli ultimi anni verso un'arte sempre piú decorativa e un grafismo piuttosto secco. Gli si debbono anche vetrate (in museo a Krefeld). È rappresentato particolarmente ad Amsterdam (SM), Basilea, Eindhoven (Van Abbe Museum), Colonia (WRM), New York (MOMA e Guggenheim Museum) e Strasburgo. (*mas*).

## Camphuysen, Govert Dircksz

(Gorinchem 1623-24 - Amsterdam 1672). Fu probabilmente allievo del fratello Rafael Dircksz. Lavorò ad Amsterdam dal 1646 al 1651, poi soggiornò a Stoccolma dal 1652 al 1663, divenendo nel 1655 pittore di corte; infine tornò ad Amsterdam, dove morí. Ritrattista, paesaggista, pittore di animali e d'interni contadini (esempi a Copenhagen, SMFK, e a Bruxelles, MRBA, datato 1650), ha lasciato pure alcune incisioni. Si rivela assai vicino a Potter, particolarmente nei paesaggi pastorali, e realizza un autentico capolavoro nella

*Fattoria al tramonto* (Londra, Wallace Coll.) nella quale l'effetto della luce crepuscolare raggiunge una sicurezza e una poesia sconosciute a Potter. È pure rappresentato all'Ermitage di Leningrado: *Paesaggio boschivo*; a Rotterdam (BVB): la *Sosta*; a Kassel: *Bestiame in un paesaggio*; a Lilla: *Guglielmo II a caccia*.
**Rafael Dircksz** (Gorinchem 1598 - Amsterdam 1657), pittore di scene notturne, operò secondo il gusto di Van der Neer: *Chiaro di luna* (Dresda, GG), *Paesaggio sul fiume* (Brunswick, Herzog-Anton-Urlich-Museum). (*jf*).

## Campi

Famiglia lombarda di pittori (Cremona, sec. XVI), il cui capostipite **Galeazzo** (1470 ca. - 1536) rimane fino alla fine legato alla tradizione tardo quattrocentesca cremonese, influenzata da Perugino e Costa, e risente fortemente dell'arte di Boccaccio Boccaccino.
Il piú anziano dei suoi tre figli, **Giulio** (1500 ca.-1573), esempla con un massimo di eclettismo i successivi influssi manieristici sulla scuola cremonese, risentendo inizialmente del Pordenone (*Madonna e Santi*, 1527: Cremona, Sant'Abbondio), riprendendo poi la maniera piú clamorosa e aulica di Giulio Romano negli affreschi di Sant'Agata a Cremona (1537) e infine affinandosi in senso parmigianinesco, per influsso di Camillo Boccaccino, negli affreschi in Santa Margherita (1547) e in San Sigismondo (1557).
**Antonio** (1523-87) muove inizialmente dal gusto romanista del fratello, accentuandolo con un brutale verismo, ma, a partire dalla *Pietà* del Duomo di Cremona (1566), ricerca effetti di drammatico luminismo dedotti dalla scuola bresciana e dal tardo Tiziano, vieppiú accentuati nei grandi teloni milanesi (*Storie di Maria* in San Marco, 1577; *Martirio di san Lorenzo* e *Decollazione del Battista* in San Paolo, 1579-81; *Storie di santa Caterina* in Sant'Angelo, 1583), in cui il Longhi ha sottolineato brani di «verità» precaravaggesca, sempre irrigiditi però da un illusionismo di chiara ascendenza manieristica nordica.
Meno clamorosa, ma piú intima ed efficace, appare l'adesione al gusto bresciano, e particolarmente savoldesco, del terzo fratello, **Vincenzo** (1525-30 ca. - 1591), specie nel *San Matteo e angelo* di San Francesco a Pavia; anch'egli non è immune dal tipico eclettismo della famiglia, come dimostrano

l'impianto romanistico della decorazione a fresco di San Paolo a Milano (1588) e ancor piú i *bodegones* (Kirckheim in Baviera; Milano, Brera), nettamente derivati da Aertsen e Beuckelaer.
Non parente, ma allievo di Giulio, è **Bernardino** (1522-91), che rappresenta, con coerenza non priva di monotonia, il filone piú prettamente emiliano-parmense, non senza legami con il manierismo fiammingo di Anversa e Utrecht (Floris). (*mr*).

## Campidoglio, Michelangelo da

(Michele Pace, *detto*) (Roma? 1610 - ? 1670). Tra le numerosissime nature morte di frutta rese note col nome di questo pittore, attivo a Roma verso la metà del XVII sec., ben poche possono essergli attribuite con assoluta certezza. Quella dell'Ermitage di Leningrado, incisa col suo nome sin dal 1776, quando si trovava in una collezione inglese, può servire di base per ricostruire una personalità artistica caratterizzata da composizioni cariche e sontuose, ove frutti stillanti succo coprono l'intera superficie della tela. Fu attivo per i Pamphili e per i Chigi; tra le opere oggi a lui assegnate, con qualche verosimiglianza, si possono citare le nature morte conservate ad Ajaccio, a New York (MMA), a Venezia (Ca'd'Oro). (*pr*).

## Campigli, Massimo

(Firenze 1885 - Saint-Tropez 1971). Autodidatta come formazione, nel 1909 si trasferí a Milano dove conobbe Boccioni e Carrà e partecipò al movimento futurista collaborando alla rivista «Lacerba». Dopo la parentesi della prima guerra mondiale si stabilí a Parigi (1919), inviato del «Corriere della Sera». La sua pittura si riallaccia al movimento Novecento attraverso il recupero di culture figurative primitive e la ricerca di un plasticismo stilizzato e possente, mediati anche dalla poetica purista parigina dell'Esprit Nouveau e dalle posizioni, a Roma, di Valori Plastici. A partire dal 1928, **C** sviluppò tali ricerche creando un'iconografia che restò pressoché invariata successivamente, derivata – in seguito ad appassionate visite al Louvre – dalla ritrattistica egizio-ellenistica, dalle Korai greche e dall'arte etrusca conosciuta al museo di Villa Giulia in Roma nel 1928. Trasformando il modello illustre, attraverso una graduale sem-

plificazione formale, in motivo ludico e ironico, le sue figure femminili (danzatrici, giocatrici di diabolo) divengono una cifra personale e stereotipata, ricreando un mondo arcaico e favoloso con ricercata ingenuità, valendosi di mezzi espressivi propri alle pitture primitive: la frontalità, la ripetizione dell'immagine, l'uso di una pittura che ha la chiarezza calcinosa del frammento d'affresco. Le opere piú recenti nascono da una formulazione ritmica piú scopertamente decorativa: le figure, pausate e ripetute su uno spazio a due dimensioni, suggeriscono un particolare di una vasta decorazione murale. Dopo il primo soggiorno a Parigi (1919-39), dove ebbe modo di accorgersi dell'arte di Seurat, nonché di Léger e di Picasso e del manifesto *Après le cubisme* di Ozenfant e Jeanneret, **C** lavorò quasi esclusivamente in Francia; ma nel 1923 espose nella romana Gall. Bragaglia, e nel 1926 si legò con De Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Severini e Tozzi nel gruppo dei Sette italiani di Parigi. Espose alla prima e alla seconda mostra del Novecento italiano (1926 e 1929) a Milano, dove nel 1931 tenne la sua prima personale italiana (Gall. del Milione). A partire dal 1928 partecipò regolarmente alla Biennale di Venezia e alle piú importanti manifestazioni internazionali. A Parigi nel 1929 aveva allestito un'importante personale alla Gall. Jeanne-Bucher, recensita, tra gli altri, da Waldemar George.
Vaste retrospettive della sua opera sono state recentemente organizzate al Palazzo reale di Milano (1967) e al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (1979). Le sue opere si trovano nei piú importanti musei d'arte moderna (Roma, Milano, Parigi, Zurigo, Mosca, Stoccolma, Amsterdam). Eseguí numerosi affreschi e decorazioni: alla Triennale di Milano (1933) con Sironi, Funi, De Chirico; all'università di Padova (1940, nell'atrio del Liviano); al Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (1937: *I costruttori*); al Palazzo di Giustizia di Milano (1938: *Non uccidere*). (*lm + sr*).

## Campin, Robert

(Valenciennes 1378 o 1379 - Tournai 1444). Citato a Tournai a partire dal 1406, ebbe ruolo essenziale nella vita della città. Come pittore svolse intensa attività, eseguendo lavori vari, dall'affresco ai cartoni per arazzi, oltre a numerosissimi incarichi minori. Nella sua bottega vennero a formarsi numerosi apprendisti, in testa ai quali vanno citati Jacques

Daret e Rogier van der Weyden. Come uomo politico, **C** partecipò assai attivamente alla gestione municipale nel periodo 1423-28, durante il quale il governo del comune era assicurato essenzialmente dalle ghilde degli artigiani; ma nel 1428 incorse in una condanna, che gli vietò di aspirare a qualsiasi incarico pubblico, per aver rifiutato di testimoniare contro un borghese accusato di intenti sediziosi. Qualche anno dopo la dissolutezza della sua vita privata gli valse una seconda condanna, condonata in seguito all'intervento della duchessa di Hainaut. Nessun'opera sua ha potuto venir confermata con sufficiente certezza da dati d'archivio. La sua identificazione col Maestro di Flémalle suscitò una disputa appassionata, che superò i limiti della storia dell'arte, contrapponendo Valloni e Fiamminghi. Tale identificazione appare peraltro ormai, se non acquisita, quanto meno assai verosimile. (*ach*).

**campitura**

Risultato dei «campire», ossia del dipingere il fondo di un quadro con un colore sostanzialmente uniforme; ma su tale fondo – o «campo» – le figure dipinte risultano poi rilevate e poste in particolare evidenza perché «campite» o «campeggiate»; già Cennino Cennini (nel *Libro dell'arte*, fine sec. XIV) parla di «colori da campeggiare il vestire, digradanti, piú chiaro l'uno che l'altro», cioè di colori che fanno risaltare le vesti delle figure dal fondo. Giorgio Vasari (*Le Vite*, 1568) sembra invece dare all'operazione del «campire» il significato dello stendere un colore di base, affidando l'effetto del rilievo ad altri colori: «La predella a grottesche piccole... le quali son campite prima di rosso e nero mescolato insieme, e sopra rilevato di vari colori». Giovan Pietro Bellori (nel *Libro dell'arte*, 1672), a proposito di Carlo Maratta, parla di «putti che campeggiano in campo chiaro turchino». Di particolare importanza, perché testimonianza dell'uso presso gli artisti nel sec. XVII, è quanto scrive Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario* (1681) alla voce «Campo»: «È parte di giudizioso artefice il campire con tal colore, che aiuti a rilevare assai la sua pittura». Mentre dunque in «campitura» sembra prevalente il senso della stesura di un colore di fondo, con «campire» e «campeggiare» si vuole invece per lo piú porre in evidenza il fenomeno del rilevare delle figure dal fondo opportunamente «campito», o

anche in rapporto a un particolare trattamento pittorico delle stesse. (*mp*).

**campo**

In un dipinto è lo spazio nel quale sono distribuite le figure; spesso è sinonimo di «fondo» o «sfondo». Per Giorgio Vasari (*Le Vite*, 1568) la stessa pittura è «un piano coperto di campi di colore, in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a' lineamenti». Di particolare importanza per l'intuizione dei valori squisitamente relativi del colore l'attenzione portata ai «campi» da Leonardo da Vinci, quale risulta in particolare dalla seguente osservazione nel *Trattato della pittura*: «Delle cose d'egual chiarezza, quella si dimostrerà di minor chiarezza, la quale sarà veduta in campo di maggior bianchezza; e quella parrà piú bianca, che campeggerà in spazio piú oscuro; e l'incarnata parrà pallida in campo rosso, e la pallida parrà rosseggiante essendo veduta in campo giallo». Di ordine piú pratico la definizione data da Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario* (1681): «Dicesi da' Pittori quello spazio, che circoscrive tutte l'estremità della cosa dipinta». L'uso della voce nel senso indicato è ampiamente testimoniato nella letteratura artistica tra i secc. XV e XVIII. La seguente notazione di Giovan Pietro Bellori (*Le Vite*, 1672) a proposito di Innocenzo Tacconi conferma come il termine sia stato prevalentemente inteso nel senso di «fondo»: «Nella Chiesa di San Sebastiano fuori la città nella via Appia... colorí a fresco il Crocifisso con la Vergine e San Giovanni a' piedi la Croce; ma queste figure si perdono nel campo, e non hanno armonia di colorito».
Il termine ha poi avuto nel sec. XX una notevole circolazione nel settore degli studi e degli interventi critici in rapporto con la psicologia della forma, i problemi della «percezione» e piú in genere dell'«educazione alla visione» (R. Arnheim). (*mp*).

## Camprobin, Pedro de

(Almagro (Mancia) 1605 - Siviglia, dopo il 1674). Si formò nel gruppo toledano che prolungò l'influsso di El Greco per qualche anno dopo la morte del maestro. Apprendista di Luis Tristán nel 1619, si recò poi a Siviglia, dove nel 1630 superò l'esame di pittore; era allora senza dubbio allievo di Zurbarán. Lo si trova nel 1660 tra i fondatori dell'accade-

mia sivigliana di pittura. Viveva ancora nel 1674. Fu assai stimato come pittore di fiori e nature morte, e le collezioni dell'aristocrazia madrilena e sivigliana conservarono un certo numero di sue tele, talvolta firmate, rivelate nel 1934 dalla grande triostra *Floreros y Bodegones* a Madrid. I domenicani di San Pablo gli avevano persino commissionato dodici quadri di fiori per decorare una cappella della loro chiesa. Le sue composizioni, sobrie e simmetriche, rammentano le nature morte di Zurbarán, che talvolta sono state confuse con esse. Ma le sue pere e le sue uve presentano mezzitoni piú vellutati e linee piú sinuose. **C** appare uno degli artisti piú delicati e sensibili che abbiano operato in questo genere, caro alla Spagna del XVII sec. (*pg*).

## Camuccini, Vincenzo

(Roma 1771 - 1844). Allievo a Roma di Domenico Corvi dal 1787, nel vivo della temperie culturale neoclassica, si esercitò inizialmente in studi sull'antico (dalla Colonna traiana, dalle statue vaticane), su Raffaello, Michelangelo e Poussin ma anche – e diversamente da altri artisti contemporanei – su Pordenone, Caravaggio e Subleyras, come documenta il ricco fondo di disegni tuttora presso i suoi discendenti (Cantalupo Sabino, coll. Camuccini).
Del 1796 è uno dei suoi primi dipinti, il *Paride bambino con i pastori* nella volta della stanza di Paride ed Elena a Villa Borghese, in sostituzione di un precedente affresco di Gavin Hamilton (cui si deve la decorazione, circa un decennio prima, di tutto l'ambiente). Lo studio costante e «archeologico» dei costumi greci e romani, della prospettiva e delle architetture, la lettura dei testi di Plinio e Plutarco (su suggerimento dell'erudito Ennio Quirino Visconti) ne fecero il principale – e anche il piú originale – rappresentante del neoclassicismo romano. Predilesse, rispetto alle tematiche mitologiche, quelle storiche, anche se non vi raggiunse mai la tensione morale delle opere di David (con il quale fu tuttavia in rapporti e cui sottopose vari bozzetti delle sue opere). Strinse amicizia con personaggi quali Bossi, Benvenuti, Sabatelli e – oltre a David – Girodet, Gérard e Gros; fu principe dell'Accademia di San Luca e ispettore delle pitture pubbliche. Nel 1793, quando **C** aveva appena ventidue anni, August Hervey, conte di Bristol, gli commissionò due dipinti per il suo palazzo di Ickworth, la *Morte di Cesare* (1798)

e la *Morte di Virginia* (1804); a causa della morte del committente (1803) le due tele furono poi acquistate da G. Murat (Napoli, Capodimonte). La loro lunga e complessa elaborazione, documentata da studi, disegni e cartoni, testimonia anche dell'incessante ricerca dell'artista, che considerò sia i testi proto-neoclassici di Hamilton, Mengs e Corvi, sia la pittura visionaria di Abilgaard e degli artisti nordici presenti a Roma sullo scorcio del secolo: oltre, naturalmente, l'ambiente dei *pensionnaires* di Villa Medici. Al momento della piú stretta vicinanza con David (presso il quale soggiornò nel 1810) risalgono la *Continenza di Scipione* (ubicazione attuale sconosciuta), commissionato nel 1808 dal generale russo Balck, e *Cornelia*, eseguito nel 1808 per Maria Luisa di Borbone (oggi Lucca, Palazzo ducale).
Prese parte alla decorazione di palazzo Torlonia a piazza Venezia, ora demolito (*Convito degli dèi*, 1810-16), e praticò anche la pittura religiosa (modello per il mosaico dell'*Incredulitá di san Tommaso* nella basilica di San Pietro, 1805; *Presentazione al tempio*: Piacenza, San Giovanni, 1803-1806), rappresentata forse al meglio delle sue capacità dalla *Conversione di san Paolo* (terminata nel 1835) per la ricostruita basilica ostiense. Quest'opera in particolare, densa di riferimenti alla pittura seicentesca, suscitò l'opposizione della fazione purista allora rappresentata da F. Agricola, il quale ottenne infatti la commissione per un'*Assunta* già precedentemente assegnata al **C**. Anche la *Deposizione* richiesta nel 1835 per la cattedrale di Terracina fu aspramente criticata dai «puristelli» (come li definiva dispregiativamente l'anziano e ormai isolato pittore), appoggiati da Overbeck, tanto che l'opera rimase incompiuta ed è ora presso gli eredi del **C** a Cantalupo Sabino. Tra i suoi numerosi ritratti si ricordano quelli di *Pio VII* (1815: Vienna, KM), del *Card. Benedetto Naro Patrizi* (Roma, Gall. Spada) e di *Lucia Migliaccio* (1819: Napoli, Museo Duca di Martina). (*sr*).

## Canada

**XVII e XVIII secolo** Sin dagl'inizi della Nuova Francia, nel corso della prima metà del XVII sec., a Québec si pratica l'arte del ritratto, il cui uso si generalizza poco dopo il trattato di Parigi. L'illustrano due artisti professionisti, nativi del **C** ma di formazione europea. Il primo è François Baillairgé, che esprime un realismo contadino e una sincerità ingenua

di cui si hanno pochi esempi in Europa. Il secondo è François Beaucourt, meglio confrontabile con i pittori francesi del Settecento: la sua opera ricorda per certi rispetti La Tour, Chardin e Fragonard. Sono pure ritrattisti Louis Dulongpré, William Berczy e Jean-Baptiste Roy-Audy.

**XIX secolo** Questa forte tradizione prosegue durante il XIX sec., con Antoine Plamondon e il suo allievo Théophile Hamel, che ne rappresentano, nel basso **C**, l'età d'oro; mentre George Theodore Berthon a Toronto e William Sawyer a Kingston illustrano tale genere nel **C** inglese. Presso i canadesi francesi è in auge il ritratto, presso quelli inglesi il paesaggio; fa eccezione Joseph Legaré. Thomas Davies, George Heriot e James Pattison Cockburn, formatisi nella scuola militare inglese di Woolwick, durante il loro soggiorno in **C** inaugurano la pittura di paesaggio. Cornelius Krieghoff adatta alle esigenze della sua clientela lo stile dei maestri minori olandesi. Il suo contemporaneo Paul Kane, di piú franco romanticismo, s'interessa della vita degli Indiani delle pianure dell'Ovest. Frederick Verner prosegue con modi propri l'opera di Kane. Lucius O'Brien s'interessa della luce, come i pittori americani G. C. Bingham e J. F. Kensett. Napoléon Bourassa, allievo di T. Hamel, porta dall'Italia e dalla Francia qualche influsso nazareno. Alla fine dell'Ottocento e fino all'inizio del secondo quarto del nostro secolo la pittura canadese è fortemente influenzata dall'Europa, benché serbi una certa parentela con la scuola statunitense. Molti artisti cercano la propria strada rasentando l'eclettismo o il regionalismo. Tra i seguaci della pittura accademica, Robert Harris si accosta all'americano Thomas Eakins per la tonalità bruna dei suoi dipinti e la scelta dei soggetti. Homer Watson, per un istante vicino agli artisti della Hudson River School, si ispira poi a Constable e a Théodore Rousseau. Horatio Walker sfocia esplicitamente nella maniera di Jean-François Millet. Ozias Leduc e James Wilson Morrice riescono meglio a liberare la propria personalità da tutti gli influssi subiti. Leduc inaugura la propria carriera con dipinti in *trompe-l'œil*. Dopo un soggiorno a Parigi nel 1897, abbandona i colori cupi e il realismo sentimentale per una pittura di sogno. Il suo lavoro rammenta qui Jules Lefebvre, Fantin-Latour, René Ménard o Le Sidaner, quantunque le sue tele religiose abbiano una risonanza che proviene probabilmente dal simbolismo di Maurice Denis.

**xx secolo** Senza subire l'influenza dei pittori accademici, ispirandosi di volta in volta a Whistler, Harpignies e Renoir, James Wilson Morrice inventa uno stile personale il cui contenuto non è poi troppo lontano dall'opera di Leduc; quest'arte di contemplazione e di sogno si apparenta, per il colore e la luce, a quella dei Nabis, poi dei *fauves*. Artisti piú giovani sono attratti nettamente dall'impressionismo: in particolare Maurice Cullen o Suzor-Coté. Emily Carr a Vancouver, con stile dinamico, Marc-Aurèle Fortin a Montreal, con modi piú ingenui e affascinanti, s'ispirano piuttosto all'Art Nouveau e al *fauvisme*. Clarence Gagnon dà il meglio di sé nell'illustrazione. Tutti questi artisti cercavano, in un modo o nell'altro, di adattare stili europei a valori nazionali o regionali. A partire dal 1910 un gruppo di artisti di Toronto concepisce una nuova poetica fondata sul carattere del paesaggio canadese delle regioni settentrionali dell'Ontario e del Québec. Servono come punti di partenza l'Art Nouveau e l'arte scandinava intorno al 1900. L'idea direttrice consiste nell'esaltare, in composizioni vigorosamente stilizzate, chiare e brillanti, i caratteri specifici del paese. Tom Thomson, J. E. H. MacDonald, Lawren Harris e A. Y. Jackson sono i primi a seguire questa via; presto si aggiungono loro Arthuŕ Lismer e Frederick Varley, e in seguito altri ancora. Tre anni dopo la morte di Thomson il gruppo esporrà in collettiva col nome di Gruppo dei Sette. Altri artisti vi si ricollegano, pur senza ricercare a tutti i costi un'identificazione col paesaggio. Vanno citati Lionel Le Moine Fitzgerald, David Milne, John Lyman e Goodridge Roberts: gli ultimi tre si rifanno al *fauvisme*. La poetica del Gruppo dei Sette declina a partire dal 1930, e taluni artisti come John Lyman, Lawren Harris e J. W. G. MacDonald riprendono le esperienze dei pittori europei, soprattutto quelli della scuola di Parigi. A Montreal, fattore decisivo è il ritorno di Alfred Pellan nel 1940. La maggior parte delle sue opere, eseguite durante un soggiorno parigino durato quattordici anni, si ricollega sia a Matisse, sia a Picasso. Questo aspetto della sua personalità incoraggia numerosi pittori, tra i quali Jacques de Tonnancour, a seguire tendenze analoghe a quelle, in Francia, di Forces nouvelles. Pellan si orienta in seguito verso una forma di surrealismo che oggi appare vicino a Cobra. Due suoi allievi, Albert Dumouchel e Léon Bellefleur, evolvono anch'essi in tal senso e, preso

esempio da Borduas, scoprono un nuovo lirismo. Edmund Alleyn cerca la propria strada attingendo anch'egli a Borduas, nonché a Pellan. Paul-Emile Borduas aderisce al surrealismo astratto in seguito al ritorno di Pellan, ma soprattutto dopo aver letto gli scritti di André Breton. Mette a punto una tecnica automatica che in seguito si rivela vicina alle ricerche di Pollock negli Stati Uniti. Uno tra i numerosi allievi di Borduas, Riopelle, ebbe a Parigi vivo successo, poco dopo la sua mostra presso la Gall. du Luxembourg nel 1947. Il termine 'automatismo', impiegato dalla critica per descriverne l'opera, divenne popolare in **C**. mentre in Europa s'impiegò presto l'espressione «peinture tachiste». L'Automatismo fece scuola a Montreal per oltre quindici anni, dal 1946 al 1960, e fu alla base dell'espressione lirica di numerosi artisti. Tuttavia a partire dal 1956 pittori piú giovani, come Guido Molinari, intravvidero nuovi sviluppi nella poetica di Mondrian. Un antico seguace del gruppo automatista, Fernand Leduc, espone nel 1957 tele concepite nello spirito dell'arte concreta. Jean-Philippe Dallaire, antico allievo di Lurgat, illustra il surrealismo figurativo. Non lontano da questa tendenza vanno collocate le immagini-choc di Jean-Paul Lemieux, di Québec, e il realismo magico del pittore delle province marittime, Alex Colville. Senza raggiungere l'intensità della vita artistica di Montreal dopo il 1940, Vancouver e poi Toronto divengono rapidamente importanti centri di attività. A partire dal 1948, B. C. Binning e Jack Shadbolt illustrano tendenze astrattizzanti di cui s'indovinano facilmente le origini britanniche. Nel 1954 i pittori di Toronto riprendono l'iniziativa con la formazione del Gruppo degli Undici (Painters Eleven); diretto da J. W. G. MacDonald, esso partecipa ad alcune mostre, una delle quali a New York nel 1956, come invitato particolare dell'American Abstract Association. Vi figurano come espressionisti astratti MacDonald, Harold Town e William Ronald. Jack Bush, dissidente dal 1958, mira a una fattura piú netta e prende esempio dagli statunitensi Olitski e Noland. Presto si generalizza l'esigenza di un'organizzazione piú razionale del quadro, spesso accompagnata dalla ricerca di effetti ottici vibranti, come attestano, a Montreal, Jean McEwen, Yves Gaucher, Claude Tousignant e Jacques Hurtubise. Dal canto loro Jack Chambers e Greg Curnoe, ambedue di London nell'Ontario, manifestano un rinnovato interesse per la

figura umana. Robin Page dà prova di uno humor distruttivo, che lo conduce a costanti di assurdo, care al movimento Fluxus. (*jro*).

## Canaletto

(Antonio Canal, *detto* il) (Venezia 1697-1768). Figlio di Bernardo, pittore di teatro, iniziò come scenografo; ma il suo temperamento lo spinse abbastanza presto ad allontanarsi sia pure per gradi da un genere esclusivamente decorativo, probabilmente per volgersi a dipingere «capricci» con rovine classiche alla maniera di Carlevarijs e Marco Ricci. Tuttavia, quando nel 1719 e nel 1720 si recò a Roma, dipinse scene per le opere dello Scarlatti. A Roma però dovette venire a contatto del Vanvitelli e degli altri olandesi, pittori di vedute e bamboccianti, gli uni e gli altri osservatori attenti della realtà: ne riportò una precisa coscienza prospettica e il gusto della macchietta e della vita popolare, per cui «scomunicò il teatro... e si diede a far vedute naturali» (Zanetti, 1733). Nel 1720 nuovamente a Venezia (il suo nome compare nella Fraglia dei pittori), sovrappose all'esperienza della veduta romana la già acquisita conoscenza di Marco Ricci e di Luca Carlevarijs. La piú antica veduta canalettiana, *Piazza San Marco* (1723: Lugano, coll. Thyssen), mostra sí un legame col Carlevarijs nelle macchiette, ma la sensibilità che alterna tagli d'ombra alle luci vibranti sui mattoni rossi del campanile e sul bianco-azzurro delle tende delle Procuratie è lontana dalle levigate stesure del Carlevarijs e piú prossima se mai agli effetti compositivi del rovinismo riccesco. Anche le quattro vedute della coll. Pillow di Montreal, eseguite fra il 1725 e il 1726, sono dipinte con un interesse profondamente chiaroscurale nella prospettiva tagliata in modo che la luce venga a cadere con una ricchezza d'effetti pittoreschi sulle superfici screpolate degli intonaci o sulle crepe rosa dei mattoni. Del 1726 sono alcune composizioni allegoriche per un impresario teatrale, Owen MacSwiny, il primo dei committenti inglesi, cosí numerosi e importanti nella vita del **C**. La luce, seppure schiarita, è ancora calda, suscitatrice di toni cupi, nelle sei grandi *Vedute della Piazza San Marco* (Windsor Castle), databili fra il 1726-27, mentre il gusto prospettico piú esperto suggerisce nuove aperture d'orizzonti. Tale ampiezza panoramica insieme a una luce che brucia gli impasti grassi fanno della *Chiesa del-*

*la Carità vista dal laboratorio dei marmi di San Vitale* (Londra, NG) la voce piú alta di questo momento del linguaggio canalettiano. Dalla fine del terzo decennio le vedute ideate e gli effetti chiaroscurali cedono il passo a un repertorio di vedute reali, veneziane o lagunari, e a una luminosità distesa e chiara, che ci avvia verso la piú alta ed esclusiva conquista canalettiana, la luce fenomenica, la piú adatta alla resa precisa di una realtà non mitizzata. Da vero «illuminista», partecipe di una cultura e di una morale che gli danno una dimensione europea, il **C** rifugge da una forma di rappresentazione che non possa essere ridotta a regola scientifica. L'uso della camera ottica era dovuto proprio a questa volontà puntigliosa di cogliere la verità dallo spazio e di ritrarla il piú razionalmente e obiettivamente possibile: i campi, i campielli, i canali, i moli, tutta la città viene frugata e scavata dalla luce tersa, che scivola rapida sugli oggetti in primo piano, che s'insinua a scoprire le minuzie lontane, che cristallizza in una goccia di cromo trasparente l'umanità formicolante di Venezia. Pure, contro ogni presupposto romantico, proprio da tale rigorosa esigenza di verità rappresentativa nasce la poetica del **C**: dipinge la storia di Venezia, città lieta e solare, ricca e signora, ignara del prossimo disfacimento. Confermano l'avvenuto mutamento di stile le due grandi scene della coll. Crespi di Milano, il *Ricevimento dell'ambasciatore Bolagno a Palazzo Ducale* e la *Partenza del Bucintoro per lo sposalizio del mare*: alla pennellata grassa del periodo chiaroscurale se ne è sostituita una sciolta e strisciante che dà alla scena una pulizia da «dopo la pioggia». Poco dopo il '30 **C** dipinse una serie di ventiquattro vedute veneziane per il duca di Bedford (Woburn Abbey): anche in queste vedute la città è serenamente contemplata, mai trasfigurata, sempre resa nell'impaginazione dei monumenti e nel colore dell'atmosfera. Nel *Corteo dogale in campo San Rocco* (Londra, NG) la gioiosa confusione della folla in festa è tutta nei ritmi serpentinati, nella violenza dei tocchi curvilinei, nel nervosismo delle macchie di colore, dal quale sprizza e vibra una luce gemmea. Verso la fine del quinto decennio il **C** tende a diminuire le dimensioni degli edifici e delle macchiette e ad ingrandire invece smisuratamente lo spazio; ne è un esempio il *Bacino di San Marco* conservato a Boston: l'orizzonte fa da cerniera a due grandi archi, il campo del cielo, graduato dai banchi di nubi, e lo spec-

chio delle acque, i cui paesaggi sono segnati dal disporsi delle imbarcazioni su vari piani. Già da parecchi anni il **C** era in rapporto con l'inglese John Smith, che divenne suo mecenate-mercante e intermediario con i clienti inglesi. L'album delle incisioni del **C** è dedicato proprio allo Smith, quale console di Sua Maestà Britannica presso la Repubblica di San Marco, carica concessagli nel 1744; le trentuno acqueforti però furono eseguite nel giro di qualche anno: esse sono in parte prese dal vero e illustrano la laguna e i paesaggi dell'entroterra, in parte ideate; anche senza colore, solo approfondendo e immergendo ora piú ora meno il segno, il pittore ottiene i puri valori dell'atmosfera. È probabile che nel 1742-43 il **C** abbia intrapreso un secondo viaggio a Roma: lo confermerebbero alcune sovraporte per lo Smith (Windsor Castle) di un gusto fantasioso e di una bizzarria inventiva che richiamano i capricci del Pannini. L'Inghilterra è l'altro dei poli entro i quali si muove il **C**; non c'è da stupirsi che le vedute canalettiane piacessero tanto agli inglesi, e non solo ai turisti del *grand tour*, ma anche a quelli che in patria trovavano congeniale quella razionale semplicità. Nei due soggiorni londinesi fra il 1746 e il 1756, voluti certamente dallo Smith e interrotti da due brevi ritorni veneziani nel '50 e nel '53, la luminosità tersa e fredda del cielo inglese unita al raggiunto distacco contemplativo ispira al pittore una realtà lirica e immutabile. Le vedute del Tamigi sono frequenti: quelle *Dalla terrazza di Casa Richmond* (1746: Londra, coll. duca di Richmond e Gordon) ha un taglio prospettico grandioso, impostato sull'ampia curvatura dell'ansa del fiume e la diagonale della terrazza, e la solarità meridionale della luce fa risaltare le virgole rococò delle macchiette rosa e azzurre. La prospettiva si dilata inverosimilmente lungo il gran viale centrale della *Casa della vecchia guardia di St. James Park* (1749: Basingstoke, coll. conte di Malmesbury); mentre l'incanto della campagna inglese, molle e silenziosa, domina la veduta del *Castello di Warwick* (Warwick, coll. conte di Warwick).
Rientrato nel 1755 a Venezia, il **C** trovò un ambiente mutato, sia nel mercato sia nel gusto (è indicativo il fatto che l'Accademia attese sino al 1763 per accoglierlo). Di questi ultimi anni sono il *Portico di palazzo* (Venezia, Accademia) e l'*Interno di San Marco* (Windsor Castle), una novità nel pittore della luce solare, che, ormai al termine della vicenda

umana, suscita con vorticosi segni misteriosi fantasmi nell'ombra della Basilica. Quando lasciò la scena terrena **C** aveva certamente aperto la strada che porta, attraverso i paesaggisti inglesi del Settecento e Constable, all'Ottocento e al sorvegliato romanticismo di Corot. (*mcv*).

## Canavesio, Giovanni

(seconda metà del XV sec.). Sacerdote, originario di Pinerolo dove è documentato come pittore dal 1450, operò nella contea di Nizza. Nel 1472 è presente ad Albenga, dove esegue una *Crocefissione* sulla facciata del palazzo comunale. Firma nel 1482 gli affreschi della cappella di San Bernardo a Pigna; in collaborazione con Baleison, quelli della cappella di San Sebastiano in Saint-Etienne-de-Tinée e, nel 1492, quelli della navata della cappella di Nostra Signora del Fontano a Briga. Fu pure autore di numerosi polittici ornati da figure piú pacate, trasposizioni rustiche della maniera di Foppa (*Madonna e santi*, 1491: Torino, Gall. Sabauda). Come frescante subí certo agli inizi l'influsso di Jacquerio; ma, nell'intento di accattivarsi una clientela popolare, ricercò facili effetti narrativi. La sua maniera stilistica molto espressiva, legata ai modi della cultura fiamminga e provenzale, rivela anche quanto la pittura delle Alpi meridionali debba alle fonti germaniche nell'ultimo quarto del XV sec. (*jth + sr*).

## Candamo

La grotta della Peña de **C** nelle Asturie venne studiata nel 1914 dall'archeologo spagnolo Eduardo Hernandez Pacheco. Nella sala principale la parete ovest reca un pannello composto da numerose figure accavallate, ove compaiono incisioni e dipinti. Il complesso è dominato da un grande bovide inciso, di cui mancano la parte posteriore e le zampe; gli è in parte sovrapposta una figura antropomorfa dipinta in nero. Un cervide a contorni incisi, rilevato a tratti neri, e soprattutto un grande cervo, con la testa voltata e il corpo trapassato da sei giavellotti, sono trattati con abilità. I dettagli del pelame e zone di raschiatura si ritrovano in alcuni dipinti neri di cavalli. Il tema principale cavallo-bue viene ripreso in una nicchia ove un cavallo, a contorni neri, ricorda quello di Niaux per la sensibilità e il movimento. La maggior parte dei dipinti appartengono allo stile III secondo Le-

roi-Gourhan; ma alcuni, piú recenti, potrebbero classificarsi nello stile IV antico. (*yt*).

## Candido, Pietro

(Pieter de Witte, *detto*) (Bruges 1548 ca. - Monaco 1628). Figlio dello scultore Elie Candid, lo seguí a Firenze nel 1570. Doveva restare in Italia fino al 1586, lavorando in un primo tempo, come i suoi compatrioti F. Sustris e Stradano, nella bottega di Vasari. Cosí cooperò ai lavori di quest'ultimo nella Sala Regia in Vaticano e nella cupola del duomo di Firenze. Nel 1586, chiamato al servizio del duca Guglielmo V, si recò a Monaco, divenendovi uno dei principali artefici dell'espansione del manierismo nei paesi nordici. Fu senza dubbio il piú italianizzato degli artisti fiamminghi. I suoi ritratti (la *Duchessa Maddalena di Baviera*: Monaco, AP) e composizioni come l'*Annunciazione* nella chiesa del Carmine a Brescia, risalgono al suo periodo fiorentino; la *Sacra Conversazione* (Parigi, Louvre) e la *Deposizione dalla croce* (Volterra, Palazzo dei Priori) perdono tutte le loro caratteristiche settentrionali a favore della poetica di Michelangelo e del secondo manierismo fiorentino illustrato da Vasari e Salviati. **C** eseguí numerosi cartoni per arazzi per la manifattura bavarese. Il suo nome è inoltre legato alla costruzione del palazzo ducale e all'erezione del mausoleo dell'imperatore Luigi IV, nella cattedrale di Monaco. (*php*).

## Canella, Giuseppe

(Verona 1788 - Firenze 1847). Cominciò come scenografo e frescante decorando teatri e palazzi di Verona. Quindi, studiati gli ultimi vedutisti veneti canalettiani e guardeschi, si dedicò esclusivamente all'olio e alla tempera privilegiando paesaggi e marine. Viaggiò in tutta Europa e dal 1823 si trattenne a Parigi per un decennio. È apprezzato soprattutto come autore, dal 1826 in poi, di paesaggi parigini, di stile amabile e netto, che per la loro esattezza hanno acquistato grande interesse storico. È rappresentato a Parigi (*La Senna davanti al pont de la Concorde*: Museo Carnavalet), e a Nantes. Lavorò dal 1832 a Milano, ove un certo numero di sue opere è conservato a Brera (*Veduta di villaggio al chiaro di luna*; un album di *Vedute di Parigi*). Insegnò all'accademia di belle arti di Venezia. (*sr*).

## Canini, Giovanni Angelo

(Roma 1617 ca. - 1666). Compí il suo alunnato pittorico nella cerchia di Domenichino con Antonio Alberti (il Barbalonga), ed entrò ben presto in rapporti con G. P. Bellori. Fu pittore ed incisore assai apprezzato; rimase sostanzialmente fedele, in tutto il suo percorso, alla sua originaria cultura bolognese. Tra le sue opere hanno particolare rilievo *La Trinità e i SS. Bartolomeo e Nicola* (1644) e *Il compianto sul corpo di santo Stefano* (1645-46), entrambe in San Martino ai Monti a Roma, che insieme agli affreschi eseguiti in Santa Francesca Romana e nella galleria di Alessandro VII al Quirinale (*Sacrificio di Isacco*) ne mostrano l'affiatamento anche con Pietro Testa e Giovambattista Mola; e varie incisioni per frontespizi (*Historia di Terni*, di Francesco Angeloni, 1646; *Vite* del Vasari, 1647; *Obeliscus Pamphilius*, 1650 ca., di A. Kircher e altre). (*lba*).

## Cano, Alonso

(Granada 1601-67). Ebbe vita agitata e inquieta; fu tra le personalità piú interessanti del XVII sec. spagnolo. Figlio dello scultore di polittici Miguel Cano, si recò presto a Siviglia, ove nel 1616 entrò nella bottega di Pacheco. Qui fu condiscepolo di Velázquez. Sembra abbia lavorato nello stesso tempo nella bottega di scultura di Montañes. Fu accolto tra i maestri nel 1626, e cominciò a scolpire opere importanti. Nel 1638 passò al servizio del conte-duca d'Olivares a Madrid inaugurando cosí il suo periodo madrileno, durante il quale si dedicò soprattutto alla pittura. Si conservano alcune composizioni di questo periodo, che ben chiariscono il trapasso dalla tecnica ancora tenebrista, dai cupi modellati, del periodo sivigliano (*San Francesco Borgia*, 1624: Siviglia, MBA) a una maniera piú leggera, dai colori chiari e dal tocco piú delicato (*Cristo in croce*, 1643: Madrid, coll. priv.). Nel 1644 sua moglie fu assassinata. Implicato nel processo, sembra venisse scagionato, poiché, dopo un breve soggiorno a Valencia, riprese il lavoro a corte (i *Re goti*: Madrid, Prado; polittico della chiesa di Getafe presso Madrid, 1645). Durante questi anni il suo stile si alleggerisce orientandosi verso una ricerca di bellezza ideale e un colore caldo e raffinato di origine veneziana, che resta però sensibile a quello di Velázquez (*Miracolo del pozzo di sant'Isidoro*: Madrid, Pra-

do; l'*Immacolata*: oggi a Vitoria nel Paese basco). Nel 1652, promettendo di prendere gli ordini, sollecita la carica di canonico economo della cattedrale. La ottiene e torna nella città natale, ove inizia un grande ciclo di sette tele della *Vita della Vergine* per decorare il coro della cattedrale. Il suo stile acquista allora una certa enfasi barocca e una relativa magniloquenza. Continui processi col capitolo, che protestava perché non aveva preso gli ordini e che finí per espellerlo dalla cattedrale, lo costrinsero a tornare nel 1657 a Madrid, ove lavorò di nuovo per alcune chiese (il *Cristo alla colonna*: Carmelitani di Avila). Nel 1658 il processo terminò con la sua ordinazione sacerdotale; tornò a Granada, rientrò in possesso della sua carica e realizzò le ultime opere (la *Vergine del rosario*: Málaga, Cattedrale).
Tra le sue opere conservate fuori di Spagna si possono citare la *Via dolorosa* di Worcester, la *Visione di san Giovanni evangelista* di Londra (Wallace Coll.), *San Giovanni evangelista* e *San Giacomo Maggiore* di Parigi (Louvre), e il *Cristo al limbo* di Los Angeles (AM). Citato piú spesso come scultore, raggiunge peraltro la qualità dei massimi pittori spagnoli, ed è forse l'unico che, ispirandosi direttamente al Rinascimento, concepisce un'arte molto lontana dal naturalismo e tutta intrisa di un impegno lirico di bellezza ideale. Fu pure disegnatore molto fecondo; il suo influsso improntò ampiamente la scuola di Granada. (*aeps*).

## Canogar, Rafael

(Toledo 1935). Allievo di Vazquez Diaz dal 1948 al 1953, si orientò poi verso le tecniche astratte, e in particolare verso gli effetti materici. Fu membro del gruppo El Paso sin dalla sua creazione nel 1957; la sua pittura acquistò a quella data i suoi caratteri principali: qualità untuosa della materia, tracciati ad arabesco, forza espressiva. Vi si scorge l'influsso dell'Action Painting americana; l'esecuzione si vale non solo della potenza, ma anche del ritmo e della misura. I problemi dello spazio, dell'ambiente, del movimento in seguito prevarranno, delineando verso il 1963 un ritorno progressivo alla realtà e una figurazione complessa, sempre piú narrativa. Tale evoluzione, simile a quella della Nuova Figurazione, deve molto al linguaggio oggettivo della Pop'Art; recentemente, **C** ha eseguito rilievi e assemblaggi freddamente concertati.

È rappresentato nel musei d'arte moderna di Cuenca, Madrid, Barcellona, Torino, Roma, Caracas e Pittsburgh (Carnegie Inst.). (*abc*).

## Canon

(Hans Johann Baptist von Straschiripka, *detto*) (Vienna 1829-85). Di carattere indipendente, fu successivamente litografo e corazziere, prima di dedicarsi all'acquerello. Dovette lasciare Vienna per motivi politici, in seguito alla pubblicazione di una serie di caricature; risiedette a Londra, poi dal 1863 al 1869 a Karlsruhe, dove venne nominato docente presso la scuola di belle arti. Tra i suoi allievi furono Hans Thoma e Wilhelm Trübner. Tornò a Vienna nel 1873, sollecitato dal conte Hans Wilczek, mecenate e collezionista, e dal principe ereditario Rodolfo, di cui fece il ritratto. Il suo capolavoro, il *Ciclo della vita* (1884-85), immensa tela allegorica, decora il soffitto dello scalone monumentale del Museo di storia naturale di Vienna. Oggi si apprezza meglio l'arte potente e tanto personale di quest'artista, nella cui composizione si scorge l'influsso di Rubens. La sua maniera barocca è diametralmente opposta allo stile rigido delle opere monumentali di Rahl. Continuatore dei grandi maestri barocchi – d'altronde discendeva da Martino Altomonte – **C** si distinse pure come ritrattista, capace di caratterizzare i modelli pur rispettando la rassomiglianza: il *Pittore J. W. Schirmer* (1862: Karlsruhe, KH), il *Maresciallo Franz von Hauslab* (1875: Vienna, ÖG). Un buon numero di sue opere è conservato a Karlsruhe e a Vienna. (*gvk*).

## canone

Regola fondata su un'osservazione razionale della natura, ma riveduta secondo un sistema astratto di rapporti e di numeri (dipendente talvolta da speculazioni filosofiche), che consente di fissare le proporzioni e le forme di un tipo umano ideale.

**Egitto** L'unità di misura del corpo umano, nell'antico Egitto, era forse il dito medio, che in posizione distesa è la diciannovesima parte dell'altezza in alcune rappresentazioni del corpo umano maschile o femminile. Ma questa divisione in 19 parti non è l'unica che s'incontra sui monumenti egizi (Diodoro Siculo parla di 21 parti e un quarto). Sono state notate su numerose pitture e sculture egizie non soltanto linee

orizzontali e verticali che si tagliano ad angolo retto e formano un quadrilatero, indicando che si conosceva il procedimento di squadratura, ma anche un sistema di divisione in 16 parti soltanto: risalirebbe ai primi re della XIII dinastia. Il che tenderebbe a mostrare che si sono avuti piú **c** successivi. Se il **c** si è evoluto nel corso delle civiltà, certe caratteristiche della rappresentazione del corpo umano hanno risposto a convenzioni particolari: ieratismo, gambe unite, braccia attaccate al corpo (si deve notare che né la larghezza, né lo spessore, erano codificati nel sistema egizio).

**Grecia e Roma** A differenza dal **c** egizio, che ci è in parte ignoto o che per lo meno è difficile precisare con esattezza, non vi è dubbio circa l'esistenza di un **c** greco. Policleto lo fissò col suo *Doriforo* (prima di lui Fidia aveva effettuato un tentativo, verso il 450 a. C., creando la *Lemnia*), con cui determinò il modello dei tipi futuri. Il *Doriforo,* che i Greci denominavano «Canone», rappresentava un giovane atleta argivo, di proporzioni piuttosto tozze e larghe (secondo Quintiliano). Il modulo di base non è metrologico, ma reale; è fornito dalla larghezza di un dito. Moltiplicando tale larghezza, o dattilo, per 4, si aveva il palmo. A partire da tali forme, tutte le dimensioni venivano calcolate secondo sapienti rapporti, verificati in natura: si potevano determinare le dimensioni del tutto da quelle di una parte, e viceversa. Come presso gli Egizi, il **c** greco non è rimasto immutabile: si è modificato nel corso del tempo, e nello stesso senso degli ordini architettonici: passando da forme robuste a forme slanciate. Le proporzioni del corpo si assottigliano, la statura si eleva, decresce il volume del capo: questo il nuovo **c** proposto da Lisippo. D'altronde il capo è stato scelto come unità di misura proporzionale. Esso è compreso circa 8 volte nell'altezza del corpo (**c** dell'*Apoxyomenos*, copia al Vaticano, dell'*Apollo del Belvedere* e dell'*Agias*). L'influenza del **c** di Lisippo e delle nuove proporzioni si è estesa oltre la sua epoca. Esso fu adottato dai Romani, e Vitruvio fissò, come unità di misura proporzionale, il volto, compreso 8 volte nell'altezza del corpo.

**Rinascimento** Le invasioni barbariche cancellarono per anni e anni ogni traccia del **c** di Lisippo: i personaggi dei timpani romanici misurano talvolta 12 o 15 teste. Nel Rinascimento risorsero le norme proporzionali dovute a Vitruvio (secondo il quale la forma della colonna e del tempio anda-

va dedotta da quella del corpo umano). Il primo che cercò di ritornare a tali regole fu Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1485, e *Della statua*). Per Alberti, la lunghezza del piede è la sesta parte del corpo umano. Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer mostrarono che esistevano non una, ma piú regole possibili (per Dürer, nell'altezza del corpo potevano stare 7, 8 o 9 teste). L'idea della bellezza fondata sulle proporzioni del corpo umano si complica per i teorici e i pittori neoplatonici: a loro avviso non è possibile cogliere proporzioni del corpo umano se non possedendone un'immagine interiore: l'ordine naturale, la misura e l'idea s'illuminano reciprocamente. «Sono chiamate arti le scienze che ricorrono alle mani; devono anzitutto la loro acutezza e perfezione alla potenza matematica, vale a dire alla facoltà di contare, misurare e pesare, che ha origine piú di tutte le altre da Mercurio e dalla Ragione; senza di essa tutte queste arti esitano, alla mercè dell'illusione» (Marsilio Ficino, 1492). In breve, il **c** deriva nel contempo da una subordinazione dello spirito alle matematiche e da un'esperienza dell'armonia del mondo. Dio, la natura e le misure naturali dell'uomo concorrono ad imporne l'esigenza. In epoca manierista, il Lomazzo raccomanda un'estetica della grazia che ha come conseguenza un allungamento della figura umana: le forme s'incurvano e diventano flessibili. «Non è sempre necessario sottomettersi alla proporzione naturale, bensí alla grazia della figura. La proporzione piú bella, ecco quella da seguire» (Lomazzo, *Trattato*, 1538). Anche l'allungamento dei corpi è uno dei modi di esprimersi favoriti dai pittori manieristi, e consente loro effetti raffinati o volutamente sorprendenti: le opere del Pontormo o del Parmigianino, dei pittori di Fontainebleau, di Spranger o del Greco ne sono sufficiente testimonianza.

**A partire dal Rinascimento** Il riferimento ai canoni antichi sarà la norma dell'insegnamento accademico dal XVIII al XIX sec.; il numero delle teste comprese nell'altezza del corpo varierà da 7 a 8 a seconda dei pittori. In epoca neoclassica, si raccomanda piú che mai la stretta conformità ai modelli greco-romani; tuttavia alcuni pittori francesi (Guérin, Girodet) ricercano effetti rari e preziosi con figure lunghe dalle piccole teste che risentono dell'influenza stilistica di Füssli. Ingres, dal canto suo, persegue la qualità della linea scon-

volgendo tutti i canoni tradizionali (*Grande Odalisque*, 1814; *Bagno turco*, 1862). (*bb*).

## Canova, Antonio

(Possagno 1757 - Venezia 1822). Di scarsa entità rispetto alla grandissima importanza della sua scultura, l'attività pittorica di **C** si raggruppa negli anni tra il suo primo arrivo a Venezia e la fine del secolo. Nei quadri di soggetto mitologico, blande interpretazioni «moderne», secondo il linguaggio divulgato dal Batoni e dal Mengs – non senza echi da Gavin Hamilton, Cavallucci e Cades –, del classicismo cinquecentesco, si ritrovano spesso prime meditazioni di motivi piú tardi sviluppati in sculture (*Venere e Satiro*, 1785-90: Possagno, Gipsoteca; in rapporto con la *Venere vincitrice*, ecc.). Della Gipsoteca di Possagno si ricordano anche: *Ninfa con amorino*, *La sorpresa*; *Ercole saetta i figli* (Bassano, MC) accompagna i bozzetti plastici per il bassorilievo in gesso a Possagno. Di maggior validità sono considerati i ritratti (*Amedeo Svaier*, 1777-79 ca.: Venezia, Museo Correr; *Autoritratto*, 1790: Firenze, Uffizi; *Ritratto della Giuli*, 1798-99: Possagno) nei quali l'ascendenza culturale veneta prevale spesso sul gusto dell'ambiente romano. (*amm*).

## Cantarini, Simone

(Pesaro 1612 - Verona 1648). Secondo le fonti fu allievo nella città natale di Giacomo Pandolfi, artista di cultura zuccaresca successivamente orientato verso un cauto naturalismo di radice romano-bolognese. Per la formazione del **C** non furono inoltre senza significato la locale cultura tardo-cinquecentesca (Viviani, Lilio, Boscoli) e la presenza nelle Marche di opere di Gentileschi, Domenichino e Ludovico Carracci. L'arrivo nella regione di importanti pale reniane (*Consegna delle chiavi* e *Annunciazione* per San Pietro in Valle a Fano, commissionate nel 1621 ma inviate piú tardi e in tempi differenti) e un breve tirocinio presso il veronese Claudio Ridolfi furono determinanti per le sue definitive scelte culturali. Fin dalle prime opere (*Santa Rita*: Pesaro, Sant'Agostino; *Madonna della cintola*: Fano) il **C** si rivelò interessato a una rappresentazione del naturale, sia pur scelto nei suoi aspetti piú garbati e ingentilito con i toni argentei del lume, che penetrava al di là della bellezza, puntando ai sentimenti riposti di una umanità appassionata e dolente. Verso il 1634

si trasferí presso Guido Reni a Bologna, dove rimase fino al 1637 circa. Il *Santo Stefano* della parrocchiale di Bazzano (1637) e *Loth e le figlie* (coll. priv.) segnano il momento di piú profonda adesione allo stile reniano, mentre il *Cristo risorto* (1638-39 ca.: Boston, coll. E. Seibel) costituisce una rimeditazione del soggetto religioso sullo stimolo della grande pittura carraccesca. Nel 1639 egli era di nuovo a Pesaro, rivelando piú scopertamente, in opere quali il *San Giacomo* conservato a Rimini, la vena naturalistica della propria ispirazione. Fu anche a Roma, dove esperimentò la nuova tendenza neoveneziana rappresentata da Sacchi e Testa – documentata dal *Sant'Antonio e san Francesco di Sales* (Bologna, PN) – anche nell'intensa attività incisoria. Nel 1642 era di nuovo a Bologna. Non riscosse mai un vero successo, nonostante oggi lo si riconosca, per la forza poetica della sua pittura, uno dei maggiori artisti italiani del tempo. Suoi allievi furono Flaminio Torri e Lorenzo Pasinelli. (*eb* + *sr*).

## Canterbury

Nell'VIII sec., quando declinano i laboratori d'Irlanda e dell'Inghilterra settentrionale, nei manoscritti di **C** (Kent) compare una decorazione originale. Nel manoscritto piú antico decorato in questo centro, un salterio (Londra, BM), è tuttora avvertibile l'influsso dell'arte iberno-northumbrica; ma tutta diversa è l'ispirazione rivelata dai due ritratti di evangelisti che ornano il *Codex Aureus* (Stoccolma, NM), ove l'artista, parzialmente spezzando una tradizione ornamentale delle isole britanniche, si ricollega a un certo naturalismo, che appare specialmente nel modellato del volto dei due apostoli. È probabile che manoscritti di origine romana, come il famoso *Vangelo* del Corpus Christi College di Cambridge, importato alla fine del VI sec. in occasione della venuta di sant'Agostino, evangelizzatore dell'Inghilterra, svolgessero un ruolo molto importante nella conservazione della tradizione umanista mediterranea a **C**.

Dopo un'eclissi di oltre un secolo dovuta alle invasioni scandinave, la vita artistica si riorganizzò alla fine del X sec., intorno alle due grandi abbazie della Christ Church e di Sant'Agostino. La decorazione dei manoscritti che escono da tali *scriptoria* reca il segno nettissimo dello stile carolingio di Reims, il che spiega la presenza a **C** del famoso *Salterio di Utrecht*. L'opera piú importante di questo periodo è

precisamente una copia di tale salterio (Londra, BM, ms Harley), ove, malgrado una evidente fedeltà allo stile del modello, gli artisti seppero creare delle innovazioni mediante l'impiego di inchiostri rossi, verdi e azzurri nell'illustrazione del manoscritto. Esso fu persino all'origine di due altre copie, grazie alle quali si può seguire la comparsa a **C**, in seguito alla conquista normanna, dello stile romanico (1066), che senza rompere brutalmente l'evoluzione della miniatura, contribuí però a rinnovare il repertorio artistico dei miniatori, in particolare nel campo della lettera ornata. Simultaneamente si modificano lo stile e l'iconografia delle pitture a tutta pagina. Esse tradiscono un netto influsso bizantino, proveniente senza dubbio dalla Sicilia, anche nell'illustrazione delle Bibbie (*Bibbia di Lambeth Palace*: Londra, Lambeth Palace Library; *Bibbia di Douvres*). Tale tendenza trionfa alla fine del XII sec. nella terza copia del *Salterio di Utrecht* (Parigi, BN). (*fa*).

## Canton

La scuola di pittura di **C** (detta in cinese Lingnan p'ai) venne fondata nel 1912 da Gao Lun (alias Gao Jian-fu), artista e rivoluzionario cantonese, allo scopo di rinnovare la pittura tradizionale mediante l'uso delle tecniche occidentali della prospettiva, dell'ombreggiatura e del chiaroscuro, che egli aveva appreso presso l'accademia di belle arti di Tokyo. I risultati dell'insegnamento che egli dispensò con l'aiuto del fratello minore Gao Qifeng e di Chen Shuren furono mediocri, poiché la sua scuola, influenzata dal realismo decorativo giapponese contemporaneo, mirò piú a definire teorie e tecniche che ad elaborare una visione nuova del mondo moderno. Dopo aver svolto un ruolo notevole tra le due guerre presso gli artisti della Cina meridionale, come Huang Junbi o Guan Shanyue, la scuola di **C** fu riportata in auge dopo il 1949 dalla nuova Cina, che ne apprezzava il realismo applicato alla rappresentazione di soggetti moderni (aerei, ferrovie, soldati al lavoro), trattati all'occidentale con i mezzi tradizionali: pennello, inchiostro, carta. (*ol*).

## Canuti, Domenico Maria

(Bologna 1626-84). Formatosi nella tradizione di Ludovico Carracci, assimilò – in particolare studiando gli affreschi di Pietro da Cortona e di Lanfranco durante un soggiorno ro-

mano anteriormente al 1647 e poi nel 1651 – le novità della pittura barocca. Soggiornò successivamente a Mantova e Padova, entrando in contatto con la pittura di Rubens e dei veneti. Ebbe grande successo a Bologna, dove la sua decorazione a fresco dello scalone (1665) e del soffitto di palazzo Pepoli (1669) e quella della biblioteca e della cupola di San Michele in Bosco (1677 e 1682-84) contano tra le opere essenziali del barocco bolognese. Nel 1672 era tornato a Roma, dove dipinse – tra l'altro – la volta della chiesa dei Santi Domenico e Sisto (1674-75, con E. Haffner), ove adottò soluzioni decorative assai audaci, che fanno dell'opera uno dei soffitti piú spettacolari dell'epoca. (*eb* + *sr*).

## Cao Zhibo

(1272-1355). Intimo amico di Huang Gongwang, di cui condivideva le idee taoiste, **C** abbandonò prestissimo gli incarichi ufficiali per ritirarsi in eremitaggio. Si specializzò nella pittura di rocce e vecchi alberi nodosi sulla riva del fiume, isolati o in primo piano in paesaggi la cui tranquilla atmosfera nebbiosa raddolcisce la forza convulsa di Guo Xi, cui egli direttamente si ispirò (Pechino, MN; Formosa, Gugong; museo di Princeton; Parigi, Museo Guimet). (*ol*).

## Capanna, Puccio

(Assisi, attivo nel secondo quarto del sec. XIV). Fu allievo e collaboratore di Giotto; Vasari lo dice fiorentino e gli riferisce un eterogeneo catalogo di tavole e affreschi in varie località (Rimini, Bologna, Pistoia, Firenze, Assisi). La sua personalità pittorica è stata ricostruita sulla base della frammentaria *Madonna col Bambino* (Assisi, PC) proveniente dalla porta di San Rufino, per la cui decorazione **C** e Cecce di Saraceno avevano ottenuto l'incarico nel 1341. Intorno a quest'opera, danneggiata ma leggibile, è stato riunito un catalogo in parte coincidente con quello da Longhi assegnato a Stefano Fiorentino in base alla celebre definizione che Vasari diede della «maniera dolcissima e tanto unita» del pittore. Si tratta di vari affreschi assisiati e degli elementi di un piccolo polittico databili tutti tra il quarto e il quinto decennio del secolo: *L'incoronazione della Vergine* e due *Storie di san Stanislao* nella cantoria della basilica inferiore di San Francesco, la *Crocifissione e santi* nella sala capitolare del Sacro convento, l'*Annunciazione* e la *Crocifissione* nel mona-

stero di San Giuseppe, una *Crocifissione* (da San Rufinuccio) nel museo di San Rufino. **C** fu attivo a Firenze e forse anche in Lombardia; l'ultimo documento che lo riguarda è un atto di vendita del 1347. Il suo stile pittorico appare effettivamente affiatato con quello delle opere oggi riconosciute a Stefano Fiorentino, identificato da Volpe con il Parente di Giotto cui Previtali assegna gran parte della decorazione del transetto destro della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. (*sr*).

## Čapek, Josef

(Hronov nad Metují 1887 - Buchenwald 1945). Si formò alla scuola di arti e mestieri di Praga e a Parigi. Nel 1911-12 fu redattore del mensile «Umělecký Měsíčník», rivista d'arte in cui si esprimeva la giovane generazione. Partecipò alla fondazione del gruppo dei Plastici (1911), poi a quella del gruppo degli Ostinati (1918). Riprese dal cubismo francese alcuni procedimenti che seppe fondere con la sua visione lirica, d'altra parte quanto mai cèca, del semplice mondo della vita quotidiana. **Č** venne attratto dalle possibilità di metafore plastiche offerte dal cubismo, che egli sfruttò nelle analogie tra il corpo umano e la macchina. Nei primi quadri si scorge talvolta una nota di esotismo (*Marinaio*, 1913: conservato a Praga). Piú tardi rivolge la sua attenzione alla vita nelle periferie miserabili (l'*Uomo col sacco*, 1926: ivi). Fratello dello scrittore Karel Čapek (1890-1938), lasciò numerosi scritti e critiche d'arte. Gli si devono molte scenografie teatrali. Verso la fine degli anni '30 dipinse i cicli dei *Fuochi* (1938) e delle *Aspirazioni* (1939), entrambi a Praga, diretti contro il fascismo. E tra gli artisti cèchi moderni che, sensibili e attenti agli impulsi provenienti dal resto dell'Europa, cercarono di tradurre la specificità del loro ambito culturale. (*ivi*).

## Capogrossi, Giuseppe

(Roma 1900-72). «Improvvisamente, senza alcun segno premonitore, abbandonò il figurativo per l'astratto, il mestiere per la fantasia, il certo per l'incerto. Il tema da lui scoperto – questo artiglio, questa mano, questo tridente, questa forca – è già uno stile. Egli lo piega ai suoi umori, gli imprime le sue fantasie, lo calma e lo esaspera, lo scatena, l'addormenta, lo perseguita, l'asseconda. Dopo Mondrian non ho mai visto una unione cosí intima e tenace di uno stile per-

sonale e di un tema». Sebbene **C** sostenga «di non aver sostanzialmente cambiato la sua pittura ma di averla soltanto chiarita», Michel Seuphor riconosce, nel testo che accompagna la prima monografia sull'artista del '54, il carattere dirompente della svolta del 1949. Aveva esordito nel 1927, all'Hotel Dinesen di Roma con Emanuele Cavalli. *Autoritratto* e *Lungotevere* recano ancora, nelle tinte «agre e opache», nel colore pastoso e nel disegno sfocato, il segno dell'apprendistato presso lo studio di Felice Carena. Nel 1932, nel ben piú importante appuntamento alla Galleria di Roma di P. M. Bardi, i due artisti, cui si aggiunge Corrado Cagli, si confrontano con i milanesi Birolli, Soldati, Sassu e Ghiringhelli. «Un compromesso tra l'Italia e la Francia», C. E. Oppo definisce *Nudo con corazza*, *Ritratto muliebre* e *Arlecchino*: l'Italia è però quella di De Chirico mentre la Francia cui l'artista guarda sin dal '27 è quella di Cézanne, di Picasso e di Matisse. È ancora Bardi a presentare come «chiari, corposi, murali, dal colore contenuto e dall'essenzialità disegnativa» gli attoniti personaggi del *Nuotatore* e di *Sul Tevere* alla Gall. Il Milione a Milano nel 1933 e ad introdurre quello stesso anno **C**, Cagli e Cavalli a Waldemar George. Propugnatore sin dal '30 della necessità «di ritrovare lo smarrito sentimento dello spirito italico», il critico francese invita i tre artisti ad esporre alla Gall. Bonjean di Parigi; conia per essi l'appellativo di Ecole de Rome e nomina **C**, presente con *Il poeta del Tevere*, *Il Vestibolo* e *Il Temporale*, «figlio spirituale degli scultori di rilievi e di affreschi antichi». L'allucinante fissità delle forme, i loro atteggiamenti statici, i loro sguardi assenti, situano la sua opera al limite tra fisico e metafisico che è il dominio riservato dei Romani. Non c'è però nessuna retorica in quei personaggi terrei appena abbozzati che si distaccano solo per contrasto tonale dal fondo grigio azzurro, ospitati da quinte architettoniche che organizzano la superficie senza inglobare spazio. Si conclude con la mostra parigina il sodalizio con Cagli, che rifiuta di firmare insieme a **C** e Melli il Manifesto del primordialismo plastico del quale fu comunque l'animatore concettuale. «Tra gli apporti piú importanti e che esulano dal fatto puramente tecnico, è la costruzione tonale e questa trova nel mio attuale indirizzo estetico il suo giusto valore», asserisce l'artista nell'autopresentazione per la seconda Quadriennale del '35. Lo conferma Palma Bucarelli

quando, nel presentare l'antologica dell'artista alla Galleria d'arte moderna di Roma nel '74, individua nell'abolizione della dicotomia tra figure e fondo propria della ricerca tonale il presupposto degli sviluppi successivi. Nei *Canottieri* e in *Piena sul Tevere* e *Ballo sul fiume*, le figure stupite che non comunicano e le architetture impraticabili vivono lo stesso spazio «scomposto nella forma e ricomposto nel colore», secondo l'analisi di Argan nella monografia del '67. Se *Oggetti rustici*, *Contadina* e *Baraccone da fiera*, esposti nella Quadriennale del '39, costituiscono una virata tematica nella scelta di soggetti umili, le *Ballerine* presentate per la prima volta nella Quadriennale del '43 segnano una svolta cromatica verso le gamme infuocate dei rossi, viola e arancio. Nella Biennale di Venezia del '48, infine, l'artista presenta sintomaticamente l'abbrivio del rapido sondaggio cubista in *Le due chitarre* e il suo avvenuto superamento in *Ricerca n. 1* e *Ricerca n. 2*. A 48 anni dunque **C** è un artista stimato e riconosciuto; avrebbe potuto, come tanti fecero, amministrare prudentemente una ricerca senza scosse, attardandosi magari nell'indagine postcubista prima di abbracciare la poetica informale. Sceglie invece, come negli stessi anni e per altre vie fanno Burri e Fontana, di rivoluzionare il lessico pittorico affidando a un unico segno la sfida di riprodursi all'infinito con l'insospettabile mutevolezza, eleggendolo a mezzo di aggregazione spaziale e a metro di scansione temporale. Il 1949, come tutti gli anni cruciali, offre esiti poliedrici: nella *Superficie 02* le sagome di ipotetiche figure, attraversate e squarciate da linee di forza, sono ormai irriconoscibili. La *Superficie 03* costituisce un passo ulteriore, scandita da piani geometrici e traiettorie che ricordano nel loro lirismo matematico le prove di Jacques Villon. Nei molteplici testi coevi l'artista allarga il repertorio dei segni, non piú solo tasselli colorati e direttrici ma lettere, zig-zag, tratteggi e sinusoidi; li libera da qualsiasi struttura di sostegno rendendo l'opera il risultato del loro processo aggregativo. Nell'elenco che definisce la *Superficie 021*, infine, appare nero e marcato già, quello che l'artista nominerà come esclusiva matrice spaziale e compositiva. (*az*).

## Caporali, Bartolomeo

(Perugia 1420 ca. - prima dell'ottobre 1505). Nonostante l'abbondanza di notizie e di documenti sull'attività svolta

dal **C** nell'amministrazione della città di Perugia e nella corporazione dei pittori dove ricoprí numerosi incarichi, ne sono ignote la data di nascita e la formazione. La prima opera documentata, l'*Annunciazione* nel trittico di Bonfigli per San Domenico (1467-68: oggi Perugia, GNU), lo rivela influenzato dall'Angelico – del quale intorno al 1450 era giunto a Perugia un famoso polittico per la medesima chiesa di San Domenico –, e soprattutto da Benozzo Gozzoli, a lungo operante in Umbria intorno alla metà del secolo. Tali influssi sono tuttavia ben visibili già in opere non datate ma sicuramente anteriori, come la *Madonna col Bambino* (Firenze, Uffizi), il *San Gerolamo* (Napoli, Capodimonte), *Madonna e Angeli* (Perugia, GNU), due scomparti di predella (Leningrado, Ermitage) e il notevole *Crocefisso* (Isola Maggiore presso Perugia). La sua attività piú tarda – gli *Angeli con strumenti della Passione* (1477: Perugia, GNU); la *Madonna di Misericordia*, *San Francesco*, *San Bernardino* e *I quattro Evangelisti* in Sant'Antonio a Deruta; la smembrata Pala dei Cacciatori per Castiglione del Lago, 1487; la *Pietà* del duomo di Perugia, 1486; l'affresco con *I SS. Antonio e Francesco* a Montone, 1491 ca. – si lega alle forme di Fiorenzo di Lorenzo, del giovane Perugino e del Pinturicchio. I numerosi documenti che si riferiscono alla sua attività artistica parlano spesso di impegni minori come lavori di restauro, dorature, stemmi, allestimenti di cerimonie e feste, pittura di stendardi: un'attività artigianale che si traduce spesso, nella sua opera, in quel gusto d'ornare molto accentuato e nella predilezione per l'oro decorato a punzone. (*mb* + *sr*).

## Cappadocia

Comunità monastiche si stabilirono assai presto in questa regione montagnosa a sud-est dell'Asia Minore, ma nessuno di questi antichi insediamenti è stato ancora scoperto. Per il periodo, invece, che si estende dalla metà del IX sec. (epoca della riconquista bizantina di queste regioni, occupate dagli Arabi) fino all'avvento dei Turchi selgiuchidi nel corso della seconda metà dell'XI sec., sono note numerose chiese scavate nella roccia, le cui volte e pareti sono coperte di dipinti. Una certa attività artistica dovette proseguire anche dopo l'occupazione selgiuchide: infatti una chiesa, quella di San Giorgio, risale agli anni 1283-93. Queste chiese rupe-

stri ci consentono di conoscere uno degli aspetti dell'arte provinciale e monastica.

**Lo stile antico popolare (IX secolo)** Tra i dipinti che decorano le chiese a pianta basilicale si distingue un gruppo «arcaico». In alcune di esse (chiesa di San Basilio presso Sinasos) le croci e le iscrizioni di preghiere, che predominano, fanno pensare a una decorazione in epoca iconoclastica; ma i due santi raffigurati sui piedritti dell'abside dimostrano che i dipinti sono successivi all'843. Numerosi elementi del programma di tali cappelle arcaiche attestano la sopravvivenza di tradizioni piú antiche: in particolare la presenza di una visione teofanica, il cui esempio meglio conservato si trova nella chiesa delle Tre Croci, presso Göreme. Nella zona superiore dell'abside, a forma di cupola ribassata, Cristo circondato dai simboli dei quattro evangelisti è in trono entro un'aureola; al di sopra di quest'ultima compare la mano di Dio tra i busti del Sole e della Luna. Piú in basso, su un lato e sull'altro dell'aureola, sono rappresentate ruote fiammeggianti, tetramorfi dalle ali coperte d'occhi, cherubini e due serafini, uno dei quali accosta un carbone ardente alle labbra di Isaia e l'altro dà ad Ezechiele il libro da mangiare. Tale composizione, che combina le visioni di Isaia di Ezechiele e dell'Apocalisse, perpetua uno dei temi principali dell'arte cristiana primitiva. I dipinti che si ammassano sulle pareti e sulla volta rappresentano, in una serie d'immagini non separate tra loro, alcune scene della vita della Vergine, e soprattutto quelle dell'infanzia di Cristo e della Passione. Si trovano pure in tali cappelle numerose rappresentazioni di santi, raffigurati in piedi, oppure a busto entro medaglioni. Le due cappelle arcaiche di Göreme, la vecchia chiesa di Tokalı, le cappelle di Sant'Eustachio e di el-Nazar nella stessa regione sono tra gli esempi piú caratteristici. Gli episodi apocrifi sono particolarmente numerosi nella cappella di Gioacchino ed Anna a Kizil Çukur, e la scena della Concezione di Maria da parte di Anna è composizione assai originale. Le chiese della valle di Peristrema, pur riallacciandosi nel complesso a quelle della regione di Göreme, presentano particolarità interessanti; alcune composizioni, come la *Visione dei Re magi* a Egri Taș Kilisesi, trovano spiegazione nel libro armeno dell'infanzia di Cristo. Tra altre composizioni di carattere particolare segnaliamo la rappresentazione del Giudizio universale a Yilanli Kilise, nella qua-

le i ventiquattro vecchi dell'Apocalisse e i quaranta martiri di Sebaste si allineano a fianco del Cristo giudice. Tutti questi dipinti sono contraddistinti dal carattere popolare, dallo stile schematico e dall'assenza di qualsiasi indicazione di paesaggio. Nelle composizioni dense, ove le figure si serrano le une contro le altre, gli atteggiamenti sono rigidi, ma i volti dai grandi occhi e dai tratti marcati sono spesso espressivi.
**Lo stile metropolitano (X-XI secolo)** L'influsso dell'arte costantinopolitana compare nelle chiese della fine del X e dell'inizio dell'XI sec., che pur continuando ad essere scavate nella roccia di solito adottano la pianta a croce inscritta in un quadrato (Kiliclar Kilise, Karanlık Kilise, Elmalı Kilise, Çarikli Kilise, Direkli Kilise). Questo influsso della capitale si manifesta nella scelta e nell'ordinamento dei soggetti. Gli episodi apocrifi tendono a scomparire; allo stile narrativo continuo si sostituiscono gli eventi maggiori della vita di Cristo, rappresentati in quadri distinti. Alcuni particolarismi differenziano però la decorazione cappadocica da quella delle chiese delle grandi città dell'impero bizantino. Cosí nel catino dell'abside anziché la Vergine si scorge di solito la *deisis* (Cristo con ai lati la Vergine e san Giovanni Battista). Anche lo stile si affina; le proporzioni sono piú slanciate, il drappeggio è modellato in modo da denunciare le forme e le scene sono composte piú armoniosamente. La *deisis* continua ad ornare l'abside della chiesa di San Giorgio, ultima cronologicamente (1283-93): al centro della parete ovest la donatrice, la dama Thamar, presenta il modello della chiesa al santo patrono; sull'altro lato di san Giorgio si trova Basilio, vestito in costume orientale e acconciato con un turbante. (*sdn*).

## Cappelen, August

(Skien 1827 - Düsseldorf 1852). Allievo di Hans Gude (1845), studiò poi presso J. W. Schirmer a Düsseldorf (1846-50). Durante gli ultimi anni della sua vita eseguí gran numero di studi di foreste, ispirati dalla regione del Telemark, e animati da un sentimento romantico assai personale. Nel suo studio di Düsseldorf realizzò, partendo da tali studi, alcuni grandi dipinti nei quali impera un forte senso di patetica solitudine: *Cascata a Telemark* (1852: Oslo, NG), e la *Foresta morente* (ivi). (*lø*).

## Cappelle, Jan van de

(Amsterdam 1626-79). Di professione tintore, apprese a dipingere e praticò poi quest'arte come dilettante. Nel 1653 acquistò la cittadinanza di Amsterdam e, dopo il 1663, non se ne conosce piú alcuna opera datata. Ciò ha fatto supporre che, come tanti altri artisti olandesi (Hobbema, Van der Neer), egli si sia da allora dedicato soprattutto alla propria azienda.

Ricco, legato a Rembrandt che lo ritrasse, come pure fecero Hals ed Eeckhout, **C** lasciava alla sua morte un'immensa raccolta, contenente tra l'altro cinquecento incisioni di Rembrandt, novecento disegni di Avercamp, sedici quadri di Porcellis, dieci dipinti e oltre quattrocento disegni di Van Goeyn, altri dipinti e disegni di E. van de Velde, P. Molyn, H. Seghers, un notevole complesso di S. de Vlieger (novanta dipinti e milletrecento disegni di Vlieger stesso o copiati da **C**); raccolta che non mancò di esercitare la massima influenza sugli esordi dell'artista. È essenzialmente pittore di marine «calme», prima ispirate da quelle di Vlieger e caratterizzate dall'armonia dei grigi argentati, poi sempre piú personali. **C** sa meglio di ogni altro rievocare il fondersi tra l'aria e l'acqua, la trasparenza di questa sotto l'incertezza e la mobilità dei grandi cieli nuvolosi e leggerissimi, in un'armonia ricca e calda di toni grigio-bruni e biondi. Si ammira in particolare lo studio dei riflessi delle vele e degli scafi sull'acqua tranquilla. Di tutti i «marinisti» olandesi, **C** è certo uno dei piú poetici – i suoi mari «calmi» hanno un mistero che raggiunge, benché con mezzi diversi e piú naturali, la poesia di un Lorrain – ma anche uno dei piú innovativi: preannuncia Willem van de Velde il Giovane.

Dipinse pure alcuni paesaggi invernali (buoni esempi datati 1653 al Mauritshuis all'Aja e all'Istituto olandese di Parigi), ben paragonabili a quelli di Jacob van Ruisdael. Lo si può studiare soprattutto a Londra (NG), ove è rappresentato da almeno otto marine. Altre sue opere – esse sono relativamente poche – sono conservate in musei di Amsterdam, Rotterdam, L'Aja, Colonia, Chicago, Toledo. (*jf*).

## Caprarola

Località dell'antico Stato della Chiesa (oggi prov. di Viterbo), ove Alessandro Farnese eresse sul disegno del Vignola

il suo palazzo, che si sovrappose ad una fortezza già in parte innalzata per opera di Antonio da Sangallo il Giovane. Nel 1560 circa, sulla base di un programma iconografico elaborato da Annibal Caro, Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini, ha inizio la decorazione pittorica, guidata da Taddeo Zuccari e, dopo la sua morte (1566), dal fratello Federico. Alla partenza di questi (1569) l'impresa è affidata a Jacopo Bertoia, Giovanni de Vecchi e Raffaellino da Reggio. Lo splendido e complesso edificio si sviluppa grandiosamente nelle sale distribuite attorno al cortile circolare a due ordini di arcate. La decorazione pittorica, nel suo insieme, con i grandi riquadri di soggetto storico della Sala dei Fasti Farnesiani e dell'Anticamera del Concilio, giunge a uno stile piuttosto rigido e compassato, una specie di estrema e sapiente revisione delle stravaganze manieristiche; nello stesso tempo essa offre uno dei migliori esempi della fortuna delle grottesche, nata nella cerchia di Raffaello (affreschi della Cappella e della Scala regia). **C**, con la varia e quasi sterminata vastità dei suoi cicli e dei suoi ornati, divenne ben presto il principale punto di riferimento per i pittori italiani e stranieri che andavano formandosi, a partire dagli anni '70, nell'ambito di gusto della tarda maniera. Da questo punto di vista, stimoli vitali, invenzioni e nuovi spunti vennero dai maestri già ricordati e insieme da altre presenze, come quelle di Antonio Tempesti e di Bartolomeo Spranger, anch'essi artefici della celebrata «cultura di **C**». Gli affreschi e gli stucchi di **C** costituirono il modello, che rimane insuperato, della decorazione cinquecentesca di palazzo, intesa come espressione del prestigio neofeudale delle grandi casate, in cui nel variare delle intonazioni, dal lirico al fantastico al didascalico, convivono il gusto di abbellire la severa dimora e l'intento di affidare alla pittura un convincente messaggio celebrativo. (*fv* + *sr*).

## Caracciolo, Giovanni Battista, *detto* Battistello

(Napoli 1578-1637). È il piú antico e prestigioso dei maestri della gran fioritura seicentesca a Napoli. Dopo una prima fase di copiosa attività pittorica a fianco del tardomanierista Belisario Corenzio, è con la fase matura del **C** che si afferma, con caratteri di svolta, il corso moderno dell'arte napoletana, troncandosi il moltiplicarsi delle esperienze ancora di carattere manieristico – di derivazione romano-fiorenti-

na e veneta – che apparivano prevalenti al sorgere del secolo (dal già citato Corenzio a Fabrizio Santafede, al Curia, all'Imparato, al Forlí). Ad un certo momento, Battistello si collega invece direttamente agli esemplari del Caravaggio e non soltanto a quelli lasciati nelle chiese napoletane, nel corso dei due soggiorni del 1607 e del 1610, ma anche a quelli di Roma, conosciuti probabilmente già prima del 1607. È a partire da questa congiuntura che Battistello s'impone quale rapido assertore di un luminismo costruttivo che si rivela tra i piú impegnati anche rispetto all'ambiente romano; l'indagine naturalistica invece appare in lui, già in questa prima fase, molto stemperata, e ben lontana da quella che ci si sarebbe potuto attendere nell'interpretazione di un pittore cosí direttamente legato all'insegnamento del Merisi.
Il suo primo dipinto documentato e di accertabile caravaggismo è l'*Immacolata e due Santi* di Santa Maria della Stella a Napoli (pagamenti nel 1607). Fu a Roma nel 1614, poi, nel 1617, arrivò fino a Genova fermandosi nuovamente a Roma e a Firenze. Sono questi gli anni in cui la lezione caravaggesca si dispiega pienamente nella sua opera: da dipinti di minor formato fino alla *Liberazione di san Pietro* (eseguito nel 1615 per quella chiesa delle Sette Opere di Misericordia dove pochi anni prima Caravaggio aveva collocato il sensazionale telone, cosí affollato di figure «vere»); e ancora in tutto un gruppo di opere, conservate in diverse chiese napoletane (Pietà dei Turchini con la *Trinitas terrestris* del 1617, San Giorgio dei Genovesi con il *Miracolo di sant'Antonio*, Santa Maria della Stella con l'*Immacolata*). Battistello rimase fedele a queste possibilità di valorizzare i volumi della composizione attraverso l'incidenza luminosa anche quando, in seguito alle nuove esperienze culturali avviate dal 1614 al 1617 a Roma (dove fu nuovamente nel 1618-19) e a Firenze, rinunciò progressivamente ad affrontare una circostanziata ripresa dal vero in favore di un'aulica e solenne convenzione formale, al cui risultato facevano da stimolo il successo generale riscosso da Annibale Carracci alla Galleria Farnese, l'impressione suscitata dall'incontro diretto con i modelli della grande civiltà fiorentina del Cinquecento, nonché gli esempi piú recenti di Gentileschi, Domenichino e Lanfranco. Si spiega cosí quel curioso accento quasi di ripresa protomanieristica, sebbene in termini di linguaggio affatto moderno, che sembra contraddistinguere la posizione

assolutamente singolare di Battistello nel corso della pittura napoletana del Seicento: un iniziatore, un tramite, e tuttavia un isolato. La sua caratteristica scansione luministica che rivela ed esalta le superfici si andò però attenuando a favore di una tavolozza sempre piú schiarita: con il risultato di trasferire il gusto per la esaltata volumetria in una nuova sensibilità cromatica, come in un incastro di materia preziosa dai colori vari e ricercati, di una purezza quasi minerale. Battistello svolse anche una vasta opera di frescante, lasciando in molte chiese napoletane le sue visioni monumentali e severe in un'inattesa gamma di colori chiari e luminosi, nei quali ancora piú fedelmente sembrano rivelarsi quelle sue mai sopite nostalgie per antiche cadenze formali, ancora di timbro cinquecentesco: intimo dissidio che mirabilmente si compone per forza d'intuito. Molto ampia questa sua attività ad affresco: nella chiesa di Santa Teresa agli studi (dopo il 1616), nelle cappelle di San Gennaro (1631-33 ca.) e dell'Assunta (1623-26) della Certosa di San Martino, in Santa Maria la Nova (1623), nell'Oratorio dei Nobili al Gesti Nuovo (dove la sua opera viene completata da Lanfranco) ed infine nella cappella dell'Assunta in San Diego all'Ospedaletto. Particolarmente notevoli, in quest'ultimo ciclo, la serie di lunette d'impostazione paesistica, che lo rivelano in un aspetto inedito, anche se di chiara derivazione degli esemplari carracceschi. La *Madonna di Ognissanti* (1619 ca.: Stilo, Cattedrale), la *Madonna con i SS. Francesco e Chiara* (1620-25: Nola, Santa Chiara), l'*Assunzione* (1631: ora a Napoli, Capodimonte) ne illustrano la finale evoluzione in senso prebarocco. (*rc* + *sr*).

## Caraffe, Armand

(Parigi 1762 - ? 1818 o 1822). Allievo di Louis Lagrenée, non venne ammesso al prix de Rome e soggiornò a Roma a sue spese; succedette in seguito a J.-G. Drouais, deceduto, come pensionante dell'Accademia di Francia (1788); viaggiò nell'Italia meridionale e in Grecia. La maggior parte dei suoi dipinti, di solito a soggetto allegorico, è scomparsa. Soggiornò una decina d'anni in Russia (1802-12 ca.), dove si conservano oggi due sue tele: *Metello che ferma i suoi soldati* (1791: Leningrado, Ermitage) e un sorprendente *Giuramento degli Orazi* (castello di Archangel'kskoe) dal disegno

volutamente secco e metallico, che rifiuta il modellato davidiano, e dal colore brillantemente contrastato. (*sr*).

## Caraglio, Gian Giacomo

(Parma o Verona 1500 ca. - Parma, dopo il 1558). Di origine e formazione incerte, è attestato da documenti a Roma nel 1526, nella cerchia di Marcantonio Raimondi. Di fatto s'individua l'influsso di quest'ultimo nella serie di scene mitologiche incisa in quest'epoca dall'artista (*Favole degli dèi*, *Amori degli dèi*, *Fatiche d'Ercole*), da disegni di Rosso e di Perin del Vaga. La sua opera, ove si manifesta un forte gusto degli effetti pittorici ottenuti grazie a un chiaroscuro molto sfumato (*Diogene*, dal Parmigianino; *Ratto delle Sabine*, da Rosso), è caratterizzata peraltro da un'estrema libertà rispetto al modello, il che indusse l'Aretino a considerarlo superiore allo stesso Raimondi. Chiamato da re Sigismondo I, risiedette in Polonia dal 1539 al 1550, colmato di onori e di ricompense. Abbandonò allora l'incisione di riproduzione per dedicarsi all'incisione su cammei e pietre dure, tecnica con cui eseguí un ritratto di Bona Sforza. (*grc* + *cpe*).

## Caravaggio

(Michelangelo Merisi, *detto* il) (Milano 1571 - Porto Ercole 1610). La vita avventurosa, i litigi, le violenze, i processi, le fughe, la morte solitaria sulla spiaggia della Feniglia quando, prigioniero, tornava a Roma da Napoli; questi e altri dati biografici hanno contribuito a colorire di tinte romanzesche la figura di **C**. Intrecciando all'analisi dell'artista quella dell'uomo, la critica ha contribuito, fino almeno ai primi del Novecento, a dar vita all'immagine di **C** pittore ribelle, artista maledetto ed emarginato; il carattere rivoluzionario della sua arte, e polemico rispetto alla tradizione stilistica precedente, ha offerto il supporto a questa visione romanzata ed ha altresí provocato il silenzio o lo sfavore della critica classicista di Sei e Settecento. Ancora tra i suoi contemporanei l'artista godette di fama, e quando ancora il fenomeno **C** non poteva essere ignorato ma semmai criticato o minimizzato, troviamo le biografie estremamente accurate, quanto per lo piú tendenziose, di Baglione, Mancini e Bellori. Queste sono per noi la massima fonte di notizie sull'artista, ma anch'esse hanno contribuito a un'interpretazione scorretta della sua arte. Segue, nel XVII e XVIII sec.,

un ostinato silenzio; bisognerà attendere il 1951 perché l'attenzione di critica e pubblico si rivolga nuovamente all'artista: è questo l'anno della mostra dedicata a **C** e ai suoi seguaci, organizzata da R. Longhi, e al critico spetta il merito di aver nuovamente riaperto il capitolo sull'artista in termini nuovi, analizzando con passione e attenzione il problema del suo catalogo, della sua vicenda biografica, della sua formazione artistica, individuando e raggruppando tutta una serie di opere e copie fino ad allora sconosciute. Da quella data ad oggi le ricerche sono state proseguite con fervore e numerosi contributi critici hanno concorso a delimitare con sempre maggior nettezza sia il catalogo delle opere dell'artista sia la loro interpretazione.

**La formazione** Michelangelo Merisi nasce nel 1571 (e non nel 1573 come finora si era creduto) con probabilità a Milano (Cinotti) e non a Caravaggio dove si trasferí con la famiglia nel 1578. Nel 1584 entra come apprendista, a Milano, nella bottega di Simone Peterzano che si impegna a tenerlo presso di sé per quattro anni. Nel maggio del 1592 il Merisi (allora ventenne) risulta ancora a Caravaggio e dunque la sua partenza per Roma (di cui riferisce il Mancini) dovette avvenire non prima della fine del '92. In questi primi anni di apprendistato è probabile che il giovane **C** non si limitasse a seguire il Peterzano, ma girasse anche per i territori lombardi spingendosi fino in Veneto e osservasse le opere di Lotto, i bresciani Moretto e Romanino, Pordenone; e forse già a questi anni risalgono i primi contatti con gli ambienti religiosi riformati lombardi.

**Il primo periodo romano** I primi anni a Roma (1593-95) vedono **C** alle prese con un difficile inserimento nell'ambiente artistico e delle committenze della città. I biografi parlano di un periodo di miseria in cui l'artista si prova a risiedere dapprima presso monsignor Pandolfo Puci di Recanati, per il quale eseguí alcune «copie di devozione»; quindi passò a bottega di un capocciante, Lorenzo Siciliano, facendovi «teste per un grosso l'una», mentre, una volta trasferitosi presso Antiveduto Grammatica, si mise a dipingere «mezze figure»; ancora un cambio di residenza, questa volta presso il piú noto Cavalier d'Arpino, da cui «fu applicato a dipinger fiori e frutti». Dopo un altro breve spostamento in casa di monsignor Fantin Petrignani, finalmente, nel 1595, incontra il pittore Prospero Orsi che lo introdurrà

presso il cardinal Del Monte, suo primo importante committente. Dietro al quadro cosí desolante tramandato dai biografi e al poco conto che questi sembrano attribuire alle prime prove romane del Merisi, si cela in realtà una certa reticenza a considerare quadri che, per soggetto e stile, dovevano già apparire come fortemente innovativi, soprattutto se si tiene presente il carattere decorativo, celebrativo e accademico dell'arte ufficiale romana del tempo. Poche sono le opere rimasteci di questo periodo e la maggior parte di esse pone problemi di critica: ormai comunemente accettate come autografe il *Giovane con canestra di frutta* (Roma, Gall. Borghese; datata, in base all'inventario dei dipinti sequestrati al Cavalier d'Arpino, al periodo di permanenza del Merisi nella bottega del pittore) e il *Bacchino malato* (Roma, Gall. Borghese; restituito a **C** dal Longhi e identificato come possibile autoritratto del pittore dopo la degenza presso l'ospedale della Consolazione), piú problematiche risultano il *Fanciullo che monda la pera* (di cui si conoscono diverse copie di un originale oggi perduto), il *Fanciullo morso da un ramarro* (anch'esso noto attraverso copie) e il *Giovane con i fiori* (risultante nell'inventario Borghese del 1693, oggi perduto). In queste prime opere **C**, pur poggiando saldamente sulla sua formazione lombarda, procede a uno stravolgimento delle ormai canoniche classificazioni accademiche in merito ai temi e al modo di trattarli, per concentrarsi, con un'energia del tutto nuova, su pochi elementi tratti dalla realtà. Nasce cosí la metafora dello specchio, di una pittura cioè «come specchio della realtà o, per converso, la realtà vista allo specchio da un occhio che sa inclinarlo quanto occorra al sentimento dell'ora» (Longhi), ovvero di una realtà che il pittore non si limita a copiare ma in cui esso stesso si specchia caricandola, pur nel fermo proposito di rimanere fedele al vero, di valenze simboliche e riferimenti culturali. E che dietro all'attenzione quasi allucinata che il pittore dedica anche ai piú piccoli particolari di quella verità, debbano esservi un movente ideologico e una volontà morale, è idea su cui la critica recente è piú volte tornata, sfatando il presunto carattere popolare e ingenuo di questa prima produzione.
Cosí, in opere come il *Bambino malato* e il *Fanciullo morso da un ramarro*, sono stati messi in evidenza i riferimenti alla statuaria classica o alla teoria degli affetti particolarmente diffusa al Nord. Piú in generale tutta la prima produzio-

ne è stata letta in chiave simbolica: come allegoria dei sensi (Spear), come riflessione morale (Salerno), come allegoria cristologica e dell'amore divino in riferimento al *Cantico dei Cantici* (Calvesi); o infine vi si è visto il preciso intento, da parte del Merisi, di riportare ad un tono medio soggetti solitamente trattati in toni sublimi e idealizzati (Gregori). Nel 1595-96 si colloca una svolta importante per la vita e l'arte del **C**: a questa data il pittore viene infatti introdotto, tramite l'amico Prospero Orsi, presso Francesco Maria del Monte, nel palazzo del quale si trasferirà, abitandovi per alcuni anni. Nel cardinale egli trovò un protettore di profonda cultura, un uomo influente e ben inserito negli ambienti politici e religiosi del tempo, capace di introdurlo in una cerchia di committenti e protettori che rimarrà di fondamentale importanza per lo sviluppo culturale e artistico del pittore. Ma soprattutto nel Del Monte **C** trovò un appassionato intenditore d'arte e un importante collezionista. In base all'inventario della sua collezione pubblicato dal Frommell, conosciamo con esattezza le opere del Merisi da questi possedute: otto, di cui cinque certamente eseguite nel periodo giovanile: il *Concerto di giovani* (New York, MMA), il *Suonatore di liuto* (Leningrado, Ermitage), *San Francesco che riceve le stimmate* (Hartford, Wadsworth Atheneum), i *Bari* (Forthworth Tex., Kimbell Art Museum) e la *Buona ventura* (due versioni di cui una a Roma, Pinacoteca Capitolina, e l'altra, forse di poco successiva, a Parigi, Louvre). Le opere di questo periodo rivelano un progressivo sviluppo dell'arte di **C** che, sotto gli stimoli culturali del suo committente, tende progressivamente ad una maggior complessità di temi e ad uno stile piú idealizzante. Su una matrice ancora fortemente lombarda (Moretto, Savoldo e Peterzano) si inseriscono spunti classicheggianti, come l'indugiare sui panneggi, l'inserimento di figure piú astratte (l'angelo del *San Francesco che riceve le stimmate* o l'Eros del *Concerto di giovani*) di una bellezza efebica (*Suonatore di liuto*). Parallelamente vengono proposte tematiche piú elaborate: soggetti espressamente allegorici (il *Concerto di giovani* che, con l'introduzione di Eros, si lega al binomio amore-musica di ascendenza veneta), la tematica musicale (ancora il *Concerto di giovani* e il *Suonatore di liuto*) e, per la prima volta, un soggetto religioso (S*an Francesco che riceve le stimmate*; infine, nella *Buona ventura* e nei *Bari*, l'artista affronta scene piú com-

plesse in cui alla *tranche de vie* si accompagna un piú sottile studio psicologico. Ancora per il Del Monte dipinse, secondo la testimonianza del Bellori, il soffitto del Casino nel Giardino Ludovisi, utilizzato dal cardinale per esperimenti scientifici e alchemici. Il dipinto (ad olio su muro), rappresentante *Giove, Nettuno e Plutone*, per il cattivo stato di conservazione ha posto problemi alla critica che non è unanime nel riconoscervi l'autografia caravaggesca; propendono per un'attribuzione al **C**: M. Calvesi che, in relazione alla funzione del Casino e agli interessi scientifici del cardinale, ne dà una lettura in chiave alchemica; M. Gregori, che vi riconosce l'influsso della formazione lombarda; Spezzaferro, che lo pone in relazione agli studi prospettici coltivati dal Del Monte e dal fratello Guidobaldo; Salerno. Capolavoro del periodo giovanile è il *Bacco* (Firenze, Uffizi); il quadro venne riscoperto dal Longhi che lo datò tra le prime opere del **C**, mentre il Mahon lo considerò opera che apre la fase matura del pittore (1595-96 o '96-97); quest'ultima datazione è per lo piú seguita dalla critica odierna (Frommell suppone che il quadro provenisse originariamente dalla collezione Del Monte). Come nelle opere precedenti, **C** parte da un'osservazione realistica del suo modello, dalle guance paonazze e dalle unghie sporche, indugia sulla natura morta in primo piano descrivendo con minuzia le diverse qualità della frutta, le mele bacate, le foglie secche; ma accanto a questa fedeltà al vero emerge una spinta idealizzante che si risolve attraverso il riferimento alla statuaria classica; cosicché le fattezze molli ed efebiche del giovane Dioniso, piú che da intendersi come allusioni a messaggi omoerotici, possono essere paragonate a rappresentazioni del dio di età tardoantica. La tensione idealizzante si accompagna a una carica simbolica riassunta in quel gesto di offrire il calice che ha fatto supporre un riferimento al sincretismo paleocristiano tra iconografia dionisiaca e quella del Cristo redentore (Calvesi, 1971). Ancora chiaramente decifrabile, in quest'opera, è l'influenza della formazione bresciana, soprattutto nella resa plastica ottenuta con il ricorso a forti contrasti di colore e nella luce morbida che avvolge i corpi e le cose e li modella: caratteristica, questa, propria di tutte le opere giovanili del Merisi.

«Da cui [il d'Arpino] fu applicato a dipinger fiori e frutti sí bene contraffatti, che da lui vennero a frequentarsi à quel-

la maggior vaghezza, che tanto oggi diletta». Di questa produzione giovanile di nature morte non ci resta nulla se si eccettuano i tre quadri (due a Roma, Gall. Borghese, e uno a Hartford, Wadsworth Atheneum) raggruppati da F. Zeri in base all'inventario dei dipinti sequestrati al d'Arpino e sui quali tuttavia la critica è divisa (alcuni studiosi propendono per un'attribuzione all'Accademia dei Crescenzi; le tre *Nature morte* sono state esposte nel 1985, con incerta attribuzione al **C**, nella mostra *The Age of Caravaggio*: New York, MMA). Documento certo e straordinario di questa attività dell'artista è la *Canestra di frutta* (Milano, Ambrosiana), opera appartenuta a F. Borromeo (menzionata nel codicillo testamentario del 1607 e descritta nell'atto di donazione della raccolta all'Ambrosiana) che probabilmente la acquistò direttamente dal **C** e non, come prima si credeva, tramite il Del Monte (la lettera comprovante il dono da parte dei Del Monte si riferiva in realtà ad orologi; d'altra parte il Borromeo era presente a Roma fino al 1601 (Calvesi, 1973)). Il genere della natura morta, di origine nordico-fiamminga, si andava diffondendo in Italia (particolarmente al Nord), trovando proprio nel Borromeo e Del Monte due appassionati sostenitori. Tuttavia, rispetto ai prototipi nordici, la *Canestra* di **C** possiede una prodigiosa sinteticità di visione, lo stile e la composizione ne fanno un «ritratto» di pari dignità con rappresentazioni di personaggi («e il **C** disse che tanta manifattura gli era fare un quadro buono di fiori come di figure», scrive il Bellori). La visione lenticolare dei particolari non diviene mai descrizione grazie a una studiatissima composizione che si fonda su contrapposizioni di colori; la natura, colta nella sua flagrante realtà, rivela se stessa e il significato simbolico di cui è investita. Tra il 1598 e il 1599 **C** vede allargarsi notevolmente il giro delle sue committenze, è in questi anni che riceve i primi incarichi importanti e la sua fama comincia a circolare tra gli ambienti romani. Le opere di questo periodo non rivelano un percorso coerente ma sperimentazioni diverse in concomitanza con prove che vedono l'artista impegnato in composizioni piú complesse. Accanto a quadri ancora di soggetto mitologico (la *Medusa* (Firenze, Uffizi), opera appartenuta al Del Monte che ne fece dono al granduca di Toscana, e *Narciso* (Roma, GNAA), opera ignorata dalle fonti e restituita al **C** dal Longhi ma di discussa attribuzione) il pittore affrontò la sacra rappresen-

tazione (*Riposo dalla fuga in Egitto*: Roma, Gall. Doria) e il quadro d'azione (*Giuditta che decapita Oloferne* (Roma, GNAA), da identificarsi con un quadro eseguito per O. Costa). In quadri come il *Riposo dalla fuga in Egitto* (in cui piú volte è stata sottolineata l'ascendenza lombarda e lottesca e sono stati individuati rapporti con opere di Annibale Carracci e J. Caraglio), la *Maddalena penitente* (Roma, Gall. Doria) e *Narciso* prevale l'intonazione malinconica e meditativa, sottolineata dalle figure rinchiuse in un circolo, come assorte in un dialogo silenzioso con se stesse e dalla luce che le illumina fino a raggiungerle nello spirito. Nella *Medusa* e nella *Giuditta*, invece, il dramma esplode in una mimica espressiva, nell'azione violenta, colta al suo culmine, e annuncia quella tematica «dell'urlo» che troverà sviluppo nelle opere seguenti. Opera ancora tra il sacro e il profano è il *San Giovanni Battista* (Roma, Pinacoteca Capitolina; eseguito per Ciriaco Mattei), dove il soggetto religioso viene trattato con estrema sinteticità di simboli (tanto che alcuni critici hanno voluto addirittura mettere in dubbio che si tratti di un soggetto sacro), mentre su tutto prevale un senso di letizia fisica e spirituale. Tenendo presenti alcune peculiarità stilistiche, come la presenza di moduli manieristici (il ricordo degli ignudi michelangioleschi) e l'ispessirsi della zona d'ombra (quell'ingagliardirsi degli scuri, come lo definí il Bellori), l'opera è solitamente datata al 1599-1600, in prossimità dei laterali di San Luigi dei Francesi.

**Le grandi commissioni sacre** Nel luglio del 1599, probabilmente per intercessione del suo potente protettore, **C** riceve la commissione dei due quadri laterali per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi; nel dicembre 1600 le due grandi tele, rappresentanti la *Vocazione di san Matteo* (a destra) e il *Martirio di san Matteo* (a sinistra), erano già collocate sul posto. Nella *Vocazione* **C** mette in scena, quasi tra quinte di teatro, alcuni gabellieri intenti a contare il denaro, mentre sulla destra, accompagnato da un forte fascio di luce – luce di grazia e salvazione – fa ingresso il Cristo e al suo seguito san Pietro che ne ripete il gesto solenne di chiamata (esami radiografici hanno dimostrato che la figura del santo, simbolo della Chiesa portatrice della parola di Cristo e della grazia divina, fu aggiunta dall'artista in un secondo momento). Il *Martirio* ebbe, come testimoniano gli esami radiografici, un'esecuzione piú elaborata in successive reda-

zioni fino a quella finale in cui l'artista riuscí a comporre mirabilmente la concitazione dei fedeli radunati nella chiesa, con il dramma *in fieri* dell'uccisione del santo. Gli astanti si ritraggono ai lati del quadro mentre la scena di martirio è collocata al centro e illuminata da una luce intensa che colpisce san Matteo e si riflette sul corpo del suo carnefice. Servendosi di numerosi suggerimenti tratti da quadri di Tintoretto, Annibale Carracci, Raffaello e Michelangelo, il pittore dà vita ad una composizione macchinosa in cui vengono rielaborati e assimiliati moduli manieristici. Piú complessa la vicenda della pala d'altare della Cappella, con *San Matteo e l'angelo*, di cui **C** eseguí due differenti versioni (la prima acquistata dal marchese Giustiniani, già a Berlino, è andata distrutta). I documenti infatti non parlano delle due diverse versioni, ma semplicemente riferiscono della decisione presa dagli esecutori testamentari del Contarelli di sostituire la statua del San Matteo di J. Colabaert con un dipinto del **C** (febbraio 1602) e del saldo al pittore avvenuto nel settembre 1602. In base a questi dati la critica non è concorde nella datazione del primo *San Matteo* (il Longhi lo datava agli anni giovanili, 1602 per la Cinotti, 1600-1601 per Calvesi, 1599 per Spezzaferro), mentre certamente il secondo fu eseguito nel 1602. La vicenda della prima versione è riferita dal Bellori, che la pone a capo di tutta una serie di opere rifiutare al pittore a causa della loro presunta indecorosità; nel *San Matteo*, in particolare, avevano offeso i tratti rudi e contadineschi della figura «che non haveva aspetto di santo». Rispetto alla seconda versione il quadro di Berlino pone l'accento sull'origine umile dell'Evangelista analfabeta che guarda con meraviglia la sua mano, materialmente guidata dall'angelo, scrivere i versi ebraici del Vangelo. Nella redazione definitiva, invece, viene piuttosto sottolineata – mediante il computo digitale dell'angelo – la priorità del vangelo di Matteo rispetto a quelli successivi; allo stile plastico ed energico della prima invenzione succedono un'intonazione piú classicista, uno stile piú composto e ufficiale ma anche piú freddo. Appena terminati i laterali di San Luigi, nel settembre 1600, il Merisi riceve un secondo incarico importante: i due dipinti (*Crocefissione di san Pietro* e *Caduta di Saulo*) per la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo. La commissione riguardava due tavole mentre i due quadri, consegnati già nel novembre 1601, sono eseguiti su tela.

Nell'arco di un anno **C** eseguí quindi due versioni dello stesso soggetto (le prime, su tavola, vennero rifiutate – secondo Mancini – e ritirate dal cardinal Sannesio). La prima redazione della *Caduta di Saulo* (coll. Odescalchi-Balbi; attribuita a **C** da Argan e in cui alcuni critici hanno visto un'opera giovanile indipendente dai laterali della Cappella Cerasi) fu rifiutata forse per quel precipitarsi troppo ardito del Cristo in carne ed ossa sul corpo del Santo; essa presenta, soprattutto se confrontata con quella definitiva, uno stile ancora legato alle esperienze giovanili (nel suo carattere marcatamente lombardo) e, allo stesso tempo, il ricorso a moduli manieristici che l'avvicinano al *Martirio di san Matteo*. I due quadri oggi nella cappella segnano un ulteriore sviluppo nel percorso artistico del **C**, pienamente risolta vi appare la tematica luministica avviata nei quadri precedenti, di una luce simbolica e rivelatrice. La composizione, rigidamente impostata su diagonali, blocca il dramma colto nel suo momento culminante. Intorno a questi due altissimi capolavori la critica ha radunato una serie di opere in cui si riflette ili segno della maturità stilistica dell'artista: al periodo della Cappella Contarelli (per analogie con il primo San Matteo) se non prima, al 1600 è datata la *Cena in Emmaus* (Londra, NG) nella quale il Cristo risorto appare nell'inconsueta iconografia, di ascendenza lombarda, di giovane imberbe, con probabile allusione alla vita eterna di cui è promessa. Al 1603 ca., in base a documenti, risalirebbe invece il *Sacrificio di Isacco* (Firenze, Uffizi) mentre certamente tra il 1602 e il 1603 si colloca l'*Amore vittorioso* (Berlino, Staatliches Museum, eseguito per il marchese Giustiniani). Si tratta ancora di un'immagine di letizia, come già nel *San Giovannino*, di una letizia pagana questa volta (tanto da essere stato per questo variamente interpretato come «amore profano» o «amore virtuoso»). Ormai la fama di **C** è al suo culmine e un nuovo contributo ad essa è dato dalla *Deposizione* (1602-1604: Roma, PV) che l'artista eseguí per la chiesa degli oratoriani di Santa Maria in Vallicella, su commissione di Pietro Vittrice. Nell'opera sono riassunte e massimamente espresse le caratteristiche dello stile maturo del **C** (avviatosi nei laterali di San Luigi ma ancor piú in quelli della Cappella Cerasi): vi si ritrova il movimento bloccato dagli assi della composizione in scorci arditi, l'evidenza plastica dei corpi e delle cose che emergono dal buio in toni accesi di co-

lore, l'invenzione infine di un nuovo classicismo fatto di essenzialità e di una solennità che nasce dalla realtà stessa, nel momento in cui questa viene rivelata dalla luce (l'armonia di quest'opera strappò parole di lode persino all'intransigente Bellori). E ancora una volta si tratta di una realtà fatta di sentimenti e affetti studiatissimi e di significati non allusi o sottintesi ma semplicemente riassunti nel pietrone su cui poggia l'intero gruppo – la pietra su cui nascerà la Chiesa – e che la mano di Cristo sembra indicare. Tra il 1603 e 1605 si distribuiscono una serie di opere di difficile ricostruzione critica: al 1603 è solitamente datato il *San Francesco in meditazione* (in relazione al prestito di un saio fatto al pittore dal Gentileschi; la critica è tuttavia divisa nell'attribuire l'autografia all'esemplare di Roma – Santa Maria della Concezione – o a quello di Carpineto Romano). Il motivo della malinconica meditazione sul tema del *memento mori* viene riaffrontato anche nel *San Gerolamo penitente* (Barcellona, Museo di Monserrat; di attribuzione non concordemente accettata, datato al 1605-1606 ca.) e nel *San Gerolamo scrivente* (Roma, Gall. Borghese; di uguale datazione). Lo stesso sentimento prevale anche nel *San Giovanni Battista* (1603 ca.: Roma, GNAA), mentre si fa drammatico, per il violento contrasto chiaroscurale, nel *San Giovanni Battista* di Kansas City (AM). Intorno al 1604-1605 (come risulta da documenti recentemente rinvenuti da R. Barbiellini Amidei) **C** eseguí per il monsignor Massimi un'*Incoronazione di spine* (identificata da M. Gregori con il quadro oggi a Prato, Cassa di Risparmio e Depositi) e un *Ecce Homo* (con probabilità si tratta del dipinto reso noto dal Longhi; Genova, Galleria comunale di palazzo Rosso; due versioni di un diverso *Ecce Homo* in collezioni romane sono forse derivate da una successiva versione eseguita sempre per il Massimi (Calvesi)).

**L'ultima fase romana e la fuga** Seguono, improvvisi, anni difficili per il pittore che vede le sue opere criticate e rifiutate; viene coinvolto in un'aggressione; e, infine, l'uccisione di un avversario al gioco gli procura la condanna capitale e lo costringe a una precipitosa fuga da Roma (29 maggio 1606). Entro il marzo 1606 **C** aveva eseguito la *Madonna di Loreto* (iniziata forse già nel 1604 quando il pittore è documentato nelle Marche, a Tolentino) per la Cappella Cavalletti in Sant'Agostino. La Madonna, di una bellezza statua-

ria, appare sulla soglia della sua casa offrendo se stessa e il Bambino all'adorazione dei due umili pellegrini; la sua figura che emerge dall'ombra sembra quasi quella di «un'antica statua che, al calore di quell'umile devozione, si stia rincarnando e facendosi viva» (Longhi). La scelta tematica doveva risultare ardita: il pittore sembra infatti invitarci ad osservare l'evento sacro con gli occhi un po' stupiti dei fedeli piú poveri, a sentire la sua religiosità attraverso e in comunione con quei due pellegrini dai piedi sporchi. E le critiche questa volta non furono risparmiate; puntualmente registrate dal Bellori esse si appuntavano sui piedi fangosi dei due devoti, sui loro abiti sdruciti: «e per queste leggerezze in riguardo delle parti che una gran pittura aver dee, dè popolani ne fu fatto estremo schiamazzo». Ma la pala piacque ai committenti che nel marzo del 1606 la collocarono sull'altare della cappella. Diversa fu la vicenda delle due opere seguenti: la *Madonna dei palafrenieri* e la *Morte della Madonna*. La prima, eseguita per l'altare di Sant'Anna dei Palafrenieri in San Pietro (1605-1606; oggi a Roma, Gall. Borghese), rimase nella basilica per soli due giorni, dopo i quali venne ritirata per passare ben presto nella collezione del cardinal Borghese. La *Morte della Madonna* (Parigi, Louvre), eseguita per la Cappella Cherubini in Santa Maria della Scala poco prima della fuga da Roma, inaugura una nuova fase della pittura di **C** destinata e svilupparsi nelle opere successive del periodo napoletano. Il corpo della Vergine, disteso su una semplice tavola, è attorniato dagli apostoli e dalla Maddalena, ritratti in diverse espressioni di dolore (in cui è ancora uno studio sulla resa degli affetti); il grande spazio lasciato vuoto, nella parte superiore del quadro, e il rosso fiammeggiante del drappo, amplificano l'effetto corale della scena. La pala fu immediatamente respinta dal clero perché «aveva fatto con poco decoro la Madonna gonfia e con gambe scoperte» (Baglione) o per «havervi troppo imitato una Donna morta gonfia» (come riferisce ancora una volta il Bellori). I due rifiuti, a parte la pretesa mancanza di decoro addotta dai biografi, sono indice di un clima fattosi ostile intorno al pittore (probabilmente anche in seguito all'elezione del nuovo papa Paolo V, di orientamenti religiosi ostili nei confronti delle correnti riformistiche e pauperistiche a cui **C** era invece legato) e che, a seguito dell'omicidio di cui questi si rese colpevole, divenne in breve insopportabile, tan-

to da costringerlo a riparare nei feudi Colonna a Zagarolo. A poco prima della fuga o subito dopo (poiché le fonti la dicono inviata da Zagarolo al marchese Patrizi) risale la *Cena in Emmaus* (Milano, Brera) in cui viene ripreso lo schema compositivo di quella giovanile di Londra, ma con differenze stilistiche che la datano a questi ultimi momenti romani. Certamente al periodo del soggiorno presso i Colonna è databile la *Maddalena in estasi* (citata dalle fonti e di cui si conoscono numerose copie di un originale perduto).

**Il primo soggiorno napoletano** A fine 1606 **C** prende la via di Napoli; appena giunto nella città, già nel settembre 1606 l'artista pone mano alla grande pala delle *Sette opere di Misericordia* (Napoli, Pio Monte della Misericordia) portandola a compimento in breve tempo (gennaio 1607). Il tema vi viene affrontato seguendo un'iconografia laica, di origine medievale (di piú larga diffusione al Nord) in cui le sette opere vengono riunite in un'unica scena. Il complesso problema iconografico e compositivo, che richiedeva il rispetto delle tre unità di luogo tempo e azione, viene risolto dall'artista riunendo in un vicolo buio di Napoli un'umanità tutta intenta a sostenersi pietosamente e rivelandola con la violenta illuminazione della luce divina. In alto, separata dagli uomini ma partecipe delle loro vicende, la divinità si fa presente con l'apparizione della Madonna (aggiunta in un secondo tempo), accompagnata dal vorticoso volteggiare e dallo sbatter d'ali degli angeli. Su tutto prevale un profondo senso di compassione umana e religiosa, su cui si proietta probabilmente la stessa vicenda biografica dell'artista desideroso di redimersi dal suo peccato attraverso le buone opere, secondo l'insegnamento della Chiesa. Poco documentata è invece un'altra grande pala del periodo napoletano (ma secondo alcuni iniziata già negli ultimi anni romani (Hinks, 1953); o a Zagarolo (Hess, 1954). Friedländer e Hinks supponevano che l'opera rimanesse incompiuta e venisse terminata da altri con l'aggiunta del ritratto del donatore): la *Madonna del Rosario*. Destinata ad una chiesa dell'ordine domenicano (vista la presenza dei santi Domenico e Pietro Martire; probabilmente per San Domenico Maggiore a Napoli dove i Carafa-Colonna, protettori del **C**, avevano una loro cappella (Calvesi, 1985, l'opera venne in seguito acquistata per la chiesa di San Paolo ad Anversa, su iniziativa di un gruppo di pittori tra i quali Rubens. Come nella *Madon-*

*na di Loreto* la Vergine appare ritratta con le fattezze di un simulacro, ma tra di essa e la folla di fedeli (per i quali **C** ricordò l'*Elemosina di sant'Antonio* del Lotto) si interpongono i due santi domenicani, rappresentanti della Chiesa mediatrice della grazia. Ancora al primo periodo napoletano risalgono: la *Flagellazione* (Napoli, Capodimonte) eseguita nel 1607 per San Domenico Maggiore, e per la quale il pittore si ispirò a modelli romani (Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio e Peterzano in Santa Prassede); il *David* di Vienna (KM, di discussa attribuzione e datazione) e la *Salomè* di Londra (NG).

**Malta** A fine 1607 **C** lascia Napoli per Malta: nell'isola cercava un rifugio alla persecuzione della legge e sperava in riconoscimenti ufficiali. Con questa speranza in animo il pittore si mise a dipingere il *Ritratto di Adolf de Wignacourt*, gran maestro dell'ordine dei Cavalieri di Malta, opera che gli valse il conferimento del cavalierato (cfr. Baglione e Bellori, che parla di due ritratti). Uno dei due ritratti è stato identificato con quello oggi a Parigi, Louvre (Dobson e Friedländer). Il carattere rigido della composizione e l'anacronismo dell'armatura di foggia superata (risalente agli anni 1570-80) ha tuttavia indotto alcuni critici a contestarne l'attribuzione, mentre altri lo riconducono al carattere celebrativo e ufficiale del dipinto, forse destinato a commemorare una vittoria militare. Per il secondo ritratto citato dal Bellori è stata proposta invece l'identificazione con quello conservato a Firenze (Pitti; cfr. Gregori). I tratti somatici del gran maestro si ritrovano anche nel *San Gerolamo* della Valletta (Cattedrale), sintetica e drammaticissima immagine del santo scrivente, illuminato da una luce che piú che modellare sembra quasi mangiarne la figura. Con la *Decollazione del Battista* (eseguita per la Compagnia della Misericordia di San Giovanni; oggi alla Valletta, Cattedrale) **C** tocca l'apice di questa drammaticità; il tragico evento si svolge in uno spazio chiuso e immoto, portato a compimento dai gesti meccanici e come bloccati degli esecutori. Esso è presentato dall'artista in tutta la sua brutalità, senza alcuna risonanza emotiva; cosicché la firma del pittore, ottenuta con il fiotto di sangue sgorgante dal capo del Battista, assume il ruolo sinistro di commento e manifesta la piena identificazione del Merisi che nel quadro rispecchia la sua personale vicenda. Ad analogo clima emotivo si ricollega l'*Amorino*

*dormiente* (Firenze, Pitti) in cui il soggetto pagano è volto in cupo e serio *memento mori* (Cinotti). Ma anche a Malta la fortuna del **C** cessa bruscamente a causa di problemi con la giustizia (un diverbio con un «cavaliere di giustizia» secondo i biografi, ma forse l'arrivo, nell'isola, della notizia del bando capitale al quale era condannato). Incarcerato nello stesso anno in cui aveva ricevuto le piú alte onorificenze, il pittore fugge alla volta della Sicilia.

**In Sicilia** Il periodo siciliano (1608-1609) è caratterizzato da continui spostamenti di città in città durante i quali riesce ad eseguire quattro pale: il *Seppellimento di santa Lucia* (Siracusa, Santa Lucia), la *Resurrezione di Lazzaro* (per la chiesa dei crociferi di Messina; oggi a Messina, MN), l'*Adorazione dei pastori* (ivi; per la chiesa dei cappuccini di Messina) e la *Natività*. Nel *Seppellimento di santa Lucia* e nella *Resurrezione di Lazzaro* (oggi molto rovinati) viene portato fino alle estreme conseguenze lo stile già messo alla prova nella *Decollazione del Battista* di Malta: una fattura rapida, a tocchi e sbavature e una luce corrosiva che rileva, strappandoli al buio, solo pochissimi particolari essenziali; mentre l'accento torna, ossessivo, sull'irreversibilità della morte. Ancora due opere di ardua ricostruzione critica, e variamente riferite al periodo siciliano o già a quello maltese, sono l'*Annunciazione* (Nancy, MBA) e il *Cavadenti* (Firenze, Gall. e deposito di Palazzo di Montecitorio; di discussa attribuzione, l'autografia è sostenuta decisamente dalla Gregori).

**Il secondo soggiorno napoletano** «Ma per esser perseguitato dal suo nemico, convenegli tornare alla città di Napoli, e quivi ultimamente essendo da colui giunto, fu nel viso cosí fattamente ferito, che per li colpi quasi non si riconosceva» (Baglione). Alla fine dell'estate del 1609 **C** riprende dunque la via di Napoli con lo stato d'animo del fuggiasco braccato; ma qui non tardano a raggiungerlo i sicari che lo feriscono gravemente (questi sono stati identificati dai biografi antichi negli emissari dell'ordine maltese; di recente è stata fatta l'ipotesi che il Merisi fosse stato raggiunto e fatto prigioniero dagli Spagnoli; con un'imbarcazione spagnola – una feluca –, infatti, egli venne portato a Porto Ercole poco prima di morire (Calvesi, 1985)). Le notizie biografiche e i documenti sulle opere di questo periodo si fanno sempre piú confusi: la «mezza figura di Erodiade con la testa di Battista» citata dal Bellori (che la dice eseguita per il gran mae-

stro di Malta, forse per sollecitarne il perdono) è stata identificata con la *Salomè* di Madrid (Palazzo reale); certamente al secondo periodo napoletano appartiene il *David* (Roma, Gall. Borghese), quadro in cui si specchia, in toni cupi e allucinati, il dramma personale dell'artista (che si ritrasse nelle sembianze di Golia) e in cui si riconosce il caratteristico stile dell'ultimo **C**. Al maggio 1606 è documentato il *Martirio di sant'Orsola* (Napoli, Banca Commerciale); infine, il *San Giovanni Battista* che **C** portò con sé nel suo viaggio di ritorno verso Roma, e che il vicerè di Napoli rivendicò dopo la morte del pittore, è solitamente identificato, per ragioni stilistiche, con il *San Giovanni Battista* della Gall. Borghese. Opera di discussa datazione è invece la *Crocifissione di sant'Andrea* (Cleveland, AM; datata da alcuni al primo, da altri al secondo periodo napoletano). Cupe e drammatiche, caratterizzate tutte da una meditazione disperata sulla morte, queste ultime opere sembrano accompagnare i tormenti esistenziali dell'artista e preannunciarne il triste destino: nel luglio 1610, mentre tornava a Roma sperando nella grazia (possibile per l'intercessione del cardinale F. Gonzaga), durante una sosta a Porto Ercole, **C** muore; la grazia arriverà, ma troppo tardi. (*cvo*).

## Caravaque, Louis

(Marsiglia?, fine del XVII sec. - San Pietroburgo 1754). Chiamato in Russia da Pietro il Grande, vi soggiornò dal 1716 alla morte. Se ne citano soffitti per i palazzi imperiali, una *Battaglia di Poltava* (1718) per Peterhof , cartoni per arazzi, schizzi di archi di trionfo, scenografie e costumi teatrali; ma restano soltanto i ritratti della famiglia imperiale, da Pietro il Grande a Elisabetta (*Principesse Anna ed Elisabetta*, 1717: Leningrado, Museo russo; *Principessa Anna Petrovna*, 1725: Mosca, Gall. Tre-t´ja-kov). Era fautore della fondazione di un'accademia d'arte, che prese corpo solo sotto Elisabetta. (*bl*).

## Carbone, Giovanni Bernardo

(Albaro 1616 - Genova 1683). Allievo di Giovanni Andrea De Ferrari, negli anni '50 fu a Venezia. Nonostante la sua considerevole produzione di tele chiesastiche, è soprattutto noto per i ritratti, inquietanti e «romantici» (Genova, gallerie di palazzo Rosso e di palazzo Bianco, Albergo dei Poveri; Torino, Gall. Sabauda; Nîmes, MBA). In essi **C** prose-

gue la tradizione del ritratto aulico introdotta da Van Dyck durante il suo soggiorno a Genova, rimasta interrotta con la sua partenza nel 1627. La cronologia dei ritratti di **C** è controversa, a causa della scarsità di riferimenti sicuri; impaginati spesso in modi anticonvenzionali anche se sempre attenti al rispetto del «decoro» del personaggio rappresentato, sono pienamente barocchi nell'impiego di elementi scenografici di grande effetto, che tuttavia non prevaricano la penetrante indagine psicologica dei volti, resi spesso con impietosa veridicità. L'opera di **C** ebbe una certa influenza anche sull'attività ritrattistica del Gaulli. (*pr + sr*).

## Carcano, Filippo

(Milano 1840-1914). Entrato a Brera nel 1857, fu allievo di Hayez e di Bertini. Nel 1862 esordí con un quadro di soggetto storico, *Federico Barbarossa e il duca Enrico il Leone a Chiavenna* (Milano, Brera), che fu ben accolto dalla critica. **C** si distaccò ben presto dal mondo accademico e al suo isolamento dal mercato italiano corrispose un certo successo in quello anglosassone. L'attenzione al vero e lo studio degli effetti della luce indussero **C** ad approdare a un puntinismo che poco si discosta da quello dei contemporanei divisionisti francesi. Il quadro *Una partita a Bigliardo* (1867: Milano, Brera), esposto a Brera nel 1872, suscitò la reazione della critica, che accolse con durezza il realismo del soggetto, la minuziosità della resa dei dettagli e la chiarezza luministica del quadro ottenuta appunto con mezzi paradivisionisti. In questi anni **C** dipinse scene di genere e anche quadri di tema piú tradizionale: *Idillio*, *Passeggiata Amorosa*, *Buon cuore infantile* (1876: Milano, Brera). Dal 1880 si dedicò quasi esclusivamente alla pittura di paesaggio, raggiungendo apprezzabili risultati. Tra i suoi migliori paesaggi ricordiamo: *Marina* (1888: Roma, GNAM), *Pecore al pascolo* (Torino, MC), *Estate in alta montagna* (Venezia, GAM). (*cmc*).

## Carderera, Valentin

(Huesca 1796 - Madrid 1880). Aragonese, fu tra le figure piú interessanti del XIX sec. in Spagna per la curiosità intellettuale, l'apertura internazionale e la sicurezza di gusto. Studiò a Madrid e fu allievo del pittore accademico Maella; ottenne poi una pensione per Roma nel 1822. Come pittore fu soprattutto buon ritrattista, ancora molto classico,

dall'eleganza un po' compassata: il *Principe d'Anglona* (Madrid, Museo Romántico). Per converso il vasto eclettismo dei suoi gusti, l'interesse per il passato nazionale, e piú particolarmente per l'architettura e la pittura del medioevo, le amicizie letterarie e la collaborazione alle riviste nuove come «El artista» lo riallacciano al romanticismo militante. Oltre ai lavori eruditi, di cui il piú notevole è la monumentale *Iconografia española* (2 voll., 1855-64), pubblicò numerosi studi sui pittori spagnoli, specialmente su Goya. Ammiratore e amico del suo grande compatriota aragonese, ne fu uno dei primi, e piú sicuri, biografi, dall'articolo su «El artista» (1835) a quello sulla «Gazette des beaux-arts» (1860). Collezionista instancabile quanto esperto, fu spesso fornitore e benefattore dei musei. Cosí, donò al museo di Huesca, quando venne fondato nel 1873, una preziosa serie di primitivi. Allo stesso modo la Biblioteca nacional e l'Academia de San Fernando di Madrid devono a lui alcune centinaia di disegni di alta qualità. (*pg*).

## Cardi, Ludovico → Cigoli

## Cardiff

**National Museum of Wales** Fondato nel 1912, il museo del Galles dedica un posto notevole agli artisti che illustrano il paesaggio e i costumi gallesi, e ai ritratti dei gallesi celebri; la raccolta dei dipinti di Richard Wilson (*Roma e il Ponte Molle*, *Castello di Caernarvon*) è la piú importante e rappresentativa. La sezione di belle arti è stata trasformata nel 1952 in seguito al lascito di Gwendolen Davies, comprendente soprattutto dipinti francesi del XIX sec., tra cui alcuni Monet e la *Parigina* di Renoir; tale lascito è stato completato nel 1963 da quello di Margaret Davies, sorella di Gwendolen, che ha arricchito il museo con quadri francesi del XIX sec. e opere di artisti inglesi moderni. (*jh*).

## Cardisco, Marco

(documentato dal 1520 al 1541). Di origine calabrese, il Vasari lo dice attivo dal 1508 al 1542. Alla sua prima fase appartiene l'*Adorazione dei Magi* (1516-18 ca.: Napoli, Museo di San Martino), originale mescolanza di conoscenze ricavate da Leonardo, Girolamo Genga e Raffaello, impreziosite da un decorativismo ancora ispano-fiammingo. Di un piú

vivo interessamento (1524-27 ca.) alla maniera intensamente espressiva di Polidoro da Caravaggio, probabilmente in coincidenza con il primo soggiorno napoletano di questi, è invece traccia in grandiose pale d'altare con la *Madonna col Bambino e santi* eseguite per alcune chiese della capitale (Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, Santa Maria del Popolo agli Incurabili, San Giorgio Maggiore). In questi dipinti, infatti, le consuete tipologie raffaellesche alla Andrea Sabatini vengono complicate da movenze contorte e da scorci prospettici estremamente sintetici. L'ulteriore sterzata in direzione manieristica dell'ultima fase del **C** (1528-41 ca.) è invece ben rappresentata dalla *Disputa di sant'Agostino* (Napoli, Capodimonte), ormai del tutto aggiornata sullo stile messinese di Polidoro. (*rn*).

## Cardon, Charles-Léon

(Bruxelles 1850-1920). Fu intimamente legato alla vita dei musei belgi, prima come allievo e collaboratore di Alphonse Balat, architetto del museo di belle arti di Bruxelles (1875-85), poi come presidente della commissione direttiva del museo stesso e vicepresidente della commissione reale dei monumenti e dei luoghi storici. Da vivo fece numerose donazioni ai musei di Anversa e Bruxelles (Madonne italiane, opere di Baschenis e di Siberechts). La collezione andò dispersa in due vendite all'asta nel 1921; l'attribuzione di taluni quadri venne allora discussa. In quell'occasione i MRBA di Bruxelles videro arricchirsi le loro collezioni di un Maestro di Sant'Egidio, di un Maestro della Visione di santa Gudula e di un *Ritratto presunto di Isabella d'Austria* di Gossaert. (*prj*).

## Carducho, Bartolomé (Bartolomeo Carducci)

(Firenze 1554 ca. - Madrid 1608). Il ruolo storico del fiorentino Carducci, ribattezzato dagli spagnoli Bartolomé Carducho, supera l'importanza della sua opera: nel gruppo di pittori chiamati da Filippo II per completare la decorazione dell'Escorial, fu l'unico artista importante che rimanesse in Spagna e che, fattosi madrileno, vi lasciasse una traccia durevole. Prima scultore e architetto, lavorò per il granduca a Firenze sotto la direzione di Ammannati; in seguito studiò pittura a Roma con Federico Zuccaro; lo seguí in Spagna nel 1585, conducendo con sé il fratello minore Vincenzo. Par-

tecipò anzitutto alla decorazione della biblioteca dell'Escorial, dove eseguí affreschi (*Scuola d'Atene*, *Sacerdoti egiziani*, *Concilio di Cordova*) che completavano le allegorie delle Scienze di Tibaldi e, piú tardi (1598), la *Vita di san Lorenzo* in uno dei chiostri. Si stabilí a Madrid nel 1595, e vi si sposò. Filippo III gli dimostrò lo stesso favore del padre, impiegandolo a Valladolid quando la corte vi risiedeva, poi nel palazzo del Pardo. Morendo **C** lasciò numerosi discepoli, conquistati dalle sue qualità morali, il disinteresse e la ricerca di perfezione. Esponente di un «manierismo riformato» ben calibrato e di tavolozza chiara (*Deposizione dalla croce* del 1595, *Cena* del 1605: Madrid, Prado), dà prova piú di scienza e di ricerca di stile che di personalità. A contatto con l'ambiente madrileno **C** sembra comunque capace di evolversi, come dimostrano opere quali la *Morte di san Francesco* (Lisbona, MAA), di un realismo familiare, vigoroso e grave, per certi versi inatteso e in anticipo sul Seicento piú castigato. (*pg*).

## Carducho, Vicente

(Firenze 1576 ca. - Madrid 1638). Si stabilí in Spagna, dove giunse a nove anni col fratello Bartolomeo, pittore all'Escorial, e si formò sotto la sua guida. Fu la figura piú influente del mondo artistico madrileno prima dell'arrivo di Velázquez. Pittore del re dal 1609, molto in favore sotto Filippo III, fu soppiantato da Velázquez presso il nuovo re. Visse da allora un poco in disparte, dedicandosi al grande complesso che doveva decorare i chiostri della certosa del Paular (1626-32): scene di storia dell'ordine, visioni, miracoli, dalla fondazione da parte di san Brunone fino alle persecuzioni subite durante le guerre religiose del XVI sec. Il suo stile, vicino a quello degli artisti toscani della sua generazione (Cigoli), unisce la tradizione accademica e gli esordi del naturalismo a un impegno nel colore ereditato dai veneziani. Le cinquantasei tele che costituiscono la sua opera principale sono state purtroppo suddivise in una ventina di musei ed edifici pubblici.
**C** è, prima di Zurbarán, il grande fornitore degli ordini religiosi, francescani, trinitari, monaci della Misericordia. La sua arte proba e sapiente è spesso un poco fredda; nondimeno la sincerità del sentimento, la qualità dei bianchi, il senso del paesaggio, addirittura il timido impiego di proce-

dimenti tenebristi (malgrado la sua diffidenza verso Caravaggio) continuano a rendere molto interessante la sua copiosa opera. Nell'ultima fase della sua vita scrisse un'opera teorica, *Diálogos de la pintura* (Madrid 1633), che malgrado il relativo arcaismo dei principi è la piú importante dell'epoca in Spagna. (*aeps* + *pg*).

## Carelia

Le icone della **C** sono caratteristiche dell'arte della Russia settentrionale. In questo paese di foreste, le chiese sono tutte in legno e di piccole dimensioni: si spiega cosí l'assenza di affreschi, la molteplicità delle icone e le misure ridotte dei pannelli. Malgrado l'influsso della scuola di Novgorod nel XV sec., i pittori della **C** hanno conservato abitudini proprie della regione, in particolare l'impiego di colori dai toni spenti che essi fabbricano da sé. La composizione non riprende i canoni rigorosi che guidavano la pittura di Novgorod. Gli artisti locali ne hanno interpretato i temi (*Intercessione della Vergine*, XV sec.: ivi, proveniente da Kiži) e, a partire dal XVII sec., vi hanno introdotto elementi della propria vita quotidiana (*Scene della vita di san Pietro e san Paolo*, XII sec.: chiesa di Lyčny Ostrov; *Santa Trinità*, XVIII sec.: chiesa di Vogoruksa), oppure hanno tratto dai tipi locali i volti dei propri personaggi (*Scene della vita di san Nicola*, XVIII sec.: chiesa di Novinka). Infine le grandi scene evangeliche, trattate col minimo di dettagli, colpiscono per il carattere statico, evocativo del mistero, e per la laconicità del racconto, accentuata dalle tonalità spente. (*bdm*).

## Carella

**Domenico** (Martina Franca 1723-1813), **Francesco** e **Ludovico** (ivi, seconda metà del XVIII - prima metà del XIX sec.). Formatisi in ambito locale, ripropongono fino alle soglie dell'Ottocento formule pittoriche di facile effetto legate al diffondersi in Puglia della maniera rococò in una delle sue manifestazioni piú originali e vivaci, il giaquintismo. A **Domenico**, il piú dotato, si devono gli affreschi del piano nobile del Palazzo ducale di Martina Franca (1771-76) con fantasiose scene mitologiche e di vita di corte. Negli innumerevoli dipinti di soggetto religioso (Conversano, Monopoli, Rutigliano, Martina Franca, Francavilla, Massafra) emer-

gono non di rado componenti classicheggianti di chiara derivazione solimenesca. (*ils*).

## Carena, Felice

(Torino 1879 - Venezia 1966). Studiò all'Accademia Albertina dove fu allievo di Grosso. Nelle prime opere già dimostra una tensione psicologica e una tecnica che reagisce al dilatato verismo ottocentesco. Nel 1906 vinse il pensionato di Roma. La sua pittura rievoca il luminismo seicentista filtrato alla luce delle esperienze del francese Carrière. Nel '12 partecipò alla Biennale. Dopo la pausa della grande guerra riprese a lavorare ottenendo un notevole successo. Tornò ad Anticoli Corrado a dipingere contadini, ragazze, cavalli e altro. Tra il 1920 e il 1936 realizzò le sue opere migliori, in cui mette in evidenza il suo grande talento. Un percorso solitario nella cultura artistica italiana che lo condusse ad una pittura dal forte accento realistico ma con la forza commovente del romanticismo. (*rlm*).

## Cariani, Giovanni

(Giovanni Busi, *detto*) (San Giovanni Bianco (Bergamo) 1480-85 - Venezia dopo il 1547). Discendente da una buona famiglia di Fuipiano (Bergamo), trascorse quasi tutta la vita a Venezia, eccetto un viaggio a Bergamo (ca. 1518 - ca. 1524) e forse un secondo (ca. 1527 - ca. 1532). Verso il 1512-13, quando era già a Venezia da alcuni anni (documentato nel 1509), **C** si avvicina alla poetica giorgionesca, senza mai cedervi del tutto però, perché alla fluidità del tonalismo oppone le resistenze tipiche della natura lombarda, come testimoniano il *Suonatore di liuto* e il *Concerto* (New York, coll. priv.). Sono costanti del **C** un colore carico, steso a pennellate decise e uniformi, giocato con audaci contrasti, e un intenso psicologismo. Nel gruppo di sette ritratti della famiglia Albani, 1519 (Bergamo, coll. Roncalli), il colore schiarito e semplificato permette una straordinaria dilatazione formale. A Bergamo **C** conobbe il Lotto e si confermò nel suo antitonalismo: un incontro vivificante, al quale dobbiamo opere freschissime, come la *Pala di san Gottardo* e la *Madonna e santi* (Milano, Brera). L'esempio di Palma il Vecchio, che costituisce una componente importante della formazione del **C**, si avverte ancora in un gruppo di opere scaglionate nel terzo decennio (*Donna distesa in un pae-*

*saggio*: Berlino-Dahlem; *Adorazione dei pastori*: Berlino, Bode Museum; *Visitazione*: Vienna, KM). Come ritrattista **C** non smentisce la sua natura incline al dato concreto e quindi alla puntuale caratterizzazione del personaggio (*Ritratto di Giovanni Benedetto Caravaggi* e *Ritratto di uomo con cappello*: entrambi a Bergamo, Carrara). (*mcv + sr*).

**caricatura**

Il termine, generalmente connesso alla nozione di comico, deriva da *caricare*. In senso stretto significa, nel campo del ritratto, l'accentuazione o la deformazione di determinati tratti fisionomici e, nel campo della rappresentazione di un evento o di una scena, l'evidenziazione di un certo elemento o l'esasperazione di un altro, il che consente al caricaturista di esprimere un giudizio. Al senso etimologico, relativamente semplice, di «carica», o accusa, vengono ad aggiungersi nozioni divergenti quanto quelle di capriccio, grottesco, disparato, pamphlet, o non-senso. La **c**, intesa in senso lato, attinge i propri argomenti dovunque e si diversifica senza posa, pur facendo appello a tipi o a simboli convenzionali. Il suo campo d'azione si è diversificato; partendo dalla deformazione fisionomica dell'individuo, ha rivolto la propria attenzione a tutti gli atti e a tutti i rapporti umani e, dalla rappresentazione di costume alla satira politica e a quella delle arti stesse, alla sua maniera essa rende conto, mediante la semplificazione o l'esagerazione, l'invenzione o la parodia, delle epoche che descrive. Pertanto la **c** non solo riflette lo spirito del tempo, ma è pure testimonianza delle sue passioni e quando la sua azione sia concertata, può persino influire sugli eventi. La **c** diviene genere specifico solo a partire dal XVII sec. La diffusione dei giornali – e dei giornali satirici illustrati, in particolare (attorno al 1830 ca.) – le procurò un vasto pubblico e non poche censure politiche.

**L'antichità** Se esempi di deformazione, di caratterizzazione, di animalizzazione e di parodia sono riscontrabili fin dalla piú remota antichità, particolarmente nell'arte egizia; e se Aristofane e Aristotele menzionano un certo Pausone come «pittore maligno», occorre senza dubbio ricercare nella ceramica greca i primi tratti caricaturali all'interno di temi orgiastici o mitologici, o a momenti della vita quotidiana. L'influsso del teatro, della commedia o della farsa è qui eviden-

te tanto per la riproduzione di scene propriamente dette che per la ripresa di personaggi o di maschere. Il periodo ellenistico perpetua tali appropriazioni, sotto forma di statuette di bronzo o d'argilla, oltre ad amplificare l'effetto comico che deriva dall'accostamento tra l'uomo e l'animale o dalla combinazione delle forme dell'uno e dell'altro secondo un genere di cui l'iniziatore sembra essere stato il pittore Antifilo. A Roma non si arricchí il vocabolario esistente di alcun apporto originale, limitandosi il piú delle volte a svilupparlo e ad adattarlo. Se alcuni aspetti della pittura sono testimonianza di ricerche naturalistiche, il suo spirito si volse piú, in questo caso, verso l'erotismo e l'oscenità. D'altra parte i graffiti offrono spesso documenti preziosi di espressione caricaturale, sotto forma popolare e spontanea.

**Il medioevo** Le *drôleries* gotiche tendono ad unire il fantasioso al fantastico e all'immaginario, pur denunciando la realtà mediante episodi strambi, detti popolari o parodie animali che il *Roman de Renart* incarna perfettamente in letteratura. La satira medievale affrontava piú la condizione umana che le fisionomie individuali.

**Il Rinascimento** Leonardo da Vinci ha disegnato una serie di volti dai tratti deformati, per i quali un certo numero di studiosi preferisce il termine 'capriccio' a **c**, perché vi mancherebbe qualsiasi intento di canzonatura. Parimenti, presso Hieronymus Bosch, le teste ripugnanti o crudeli che circondano il Cristo, ad esempio nella *Via Crucis* (conservata a Gand), non sono state concepite allo scopo di far ridere, dato il carattere religioso del soggetto, ma non è per questo meno evidente la volontà di «accusa» che in esse si esprime. D'altra parte, le deformazioni fisionomiche, presso Leonardo come presso Bosch, superano sensibilmente quelle che si notano in P. Bruegel, pur soprannominato «le Drôle». Grande fortuna ebbero le figure grottesche in C. Jamnitzer, nelle teste composite di Arcimboldo, nei paesaggi antropomorfici attribuiti a J. de Momper e negli assemblaggi di G. B. Bracelli. In questo periodo la stampa ha contribuito a diffondere l'immagine satirica.

**Il XVII secolo** Si è d'accordo nel riconoscere che la nozione di **c** propriamente detta, seguendo l'etimologia italiana, ebbe origine nel cerchio bolognese dei Carracci. Ne fu iniziatore Annibale, seguito dal fratello Agostino, dal Guercino, dal Domenichino, dal Maratta e da altri. Bernini arrivò al

ritratto-denuncia. Nel XVII sec. l'Italia ebbe il primato nell'arte della **c** e ne forní fin dal 1646, col Mosini, la definizione; nel 1681 il Baldinucci la precisò ulteriormente.

**Il XVIII secolo** Il genere proseguí con successo grazie soprattutto all'attività di P. L. Ghezzi, di G. B. Tiepolo e del figlio Domenico. Vanno ricordati, in Francia, due nomi: quello di J. Callot, di Nancy, e quello del tolosano Raymond La Fage. In Olanda, Dusart praticò insieme la satira di costume e la **c** contro Luigi XIV; va ricordato anche Romeyn de Hooghe. In Inghilterra, a partire dal 1743, l'incisore Arthur Pond pubblicò una raccolta di **c** straniere, testimoniando cosí dell'interesse diffuso per questo genere; W. Hogarth fece della satira e della caricatura non solo strumento di intervento ideologico e politico ma anche il soggetto preferito dalla sua attività di pittore. Moralista, attento alla vita sociale, stigmatizzò l'ingiustizia o l'avvilimento con accuse violente, in una serie di stampe e dipinti sequenziali che sviluppavano le tappe del racconto; tra i maggiori successi: il *Matrimonio alla moda*, la *Carriera di un libertino*, la *Carriera di una prostituta*, la *Via del gin*.

**Il XIX secolo** In Inghilterra vennero pubblicate nel 1788 le *Rules for Drawing Caricatures* di Francis Grose, di cui comparve un'edizione francese fin dai primi anni del secolo successivo. Non va dimenticato Goya, le cui incisioni per i *Capricci* (1796-98) rappresentano un momento altissimo nella storia della satira sociale e di costume. A partire dal regno di Luigi Filippo, in seguito alla fortuna delle scene di costume di Debucourt, di Carle Vernet, e delle *grimaces* di Boilly (una sorta di illustrazioni della *Fisiognomica* di Lavater), in Francia si scatenò l'entusiasmo per il disegno satirico, con Charles Philipon, inventore della «pera», di cui sottolinea l'analogia col volto regale, e creatore dei giornale satirico illustrato. Generazioni di caricaturisti professionisti si succedettero durante tutto il secolo, con interventi in ogni campo: politica, costume, ritratti-accusa, arti figurative, fatti diversi, storie per immagini. La figura di Daumier domina il panorama francese dell'Ottocento. Egli trasformò la litografia in mezzo d'espressione straordinario; la sua satira politica è accompagnata da una elaborazione raffinatissima del mezzo tecnico e del segno. Accanto a lui H. Monnier, Grandville, P. Gavarni, G. Doré, ciascuno con la propria personalità; succederanno loro, A. Gill, A. Grévin, A. Ro-

bida, poi J.-L. Forain, A. Willette e Caran d'Ache. Il realismo si alternava alla fantasia e all'immaginazione, il sogno al naturalismo. Ma la **c** non è opera dei soli specialisti; pittori tra loro diversi come Delacroix, Monet o Puvis de Chavannes la praticavano per divertimento, lo stesso fecero scrittori quali Victor Hugo, Baudelaire e Verlaine. I giornali specializzati furono numerosissimi; tra i piú importanti «La Caricature» (1830), «Le Charivari» (1832) e il «Journal pour rire» (1848), tutti creati da Philipon; «La Vie parisienne» (1863), che riflette il secondo Impero, mentre «La Lune» (1865) e «L'Eclipse» (1868) riallacciano i rapporti con la politica; «Le Chat-Noir» (1882) fu l'organo della satira di Montmartre, «Le Courrier français» (1884), «Le Rire» (1894) e «L'Assiette au beurre» (1901) caratterizzarono la svolta del secolo, mescolarono i generi, fecero appello a tutte le forme possibili dell'umorismo o della satira, pubblicarono interventi di Steinlen, Hermann-Paul, Poulbot, Sem e Cappiello, oltre a Toulouse-Lautrec, Vallotton, Beardsley, Villon, Gris o Kupka. In Inghilterra ebbe particolare rilievo il giornale «Punch» (1840), animato da J. Leech e R. Doyle, mentre in Germania – dove W. Busch disegnava cronache umoristiche infantili e mordenti – furono importanti i «Fliegende Blätter» (1844), e «Simplicissimus» (1896), a cui collaborò E. Barlach. Ogni paese meriterebbe attenzione, dalla Svizzera, con P. Töpffer, al Belgio, con F. Rops; la Russia, l'Italia e la Scandinavia come la Grecia ebbero giornali satirici.

**Il xx secolo** Riviste e caricaturisti professionisti sono rimasti attivi e efficaci; in Francia, Dubout rivitalizzò l'arguzia dello spirito francese, Jean Effel ricorreva a una sua falsa innocenza; in Inghilterra Ronald Searle dedicava i suoi disegni a crudeli studentesse di college e Low portava avanti la cronaca politica. Spesso ricorrono l'insolito, il gratuito, l'erotismo, l'umor nero, l'assurdo. Importante è stato l'influsso statunitense. Nel 1925, la rivista «New Yorker» crea, mediante i suoi *cartoons*, i fumetti, uno stile nuovo, insieme gelido e sofisticato, cui la collaborazione di Saul Steinberg apporterà, fin dal 1941, un contributo determinante. Steinberg, grazie al suo linguaggio grafico, metteva in scena la vita moderna, per sottolineare una debolezza o, semplicemente per sognare; va oltre le apparenze del quotidiano, toccando spesso le motivazioni essenziali del comportamento umano.

Molti sono stati i buoni disegnatori che percorrono strade parallele, (Bosch, Sempé o Chaval); alcuni ricorrono a un linguaggio ispirato al surrealismo e al dadaismo; moltissimi si lasciano prendere da tentazioni manieristiche. La vena caricaturale è esplicita nel XX sec. nella satira sociale di un Grosz; piú velata in O. Dix o in Rouault; è spesso presente con naturalezza in Picasso, e non può essere cancellata dall'opera di numerosi artisti per i quali l'opera d'arte è spesso un mezzo di contestazione (si vedano il messicano J. Orozco e l'americano J. Levine). Non è estranea alla **C** del XX secolo una vocazione all'irrazionale che libera i contenuti dell'inconscio attraverso la giustapposizione insolita, i giochi di parole, di oggetti o di forme, che portano al riso. (*prj + sr*).
Dopo gli anni '60 si sono raggruppati intorno alle pubblicazioni dello «Square» (Harakiri e Charlie-Hebdo) disegnatori particolarmente corrosivi, il cui umorismo efficace è sorretto da notevoli qualità grafiche: Reiser, Gébé, Willem e Wolinski. (*sr*).

## Carignano, Vittorio Amedeo di

(Torino 1690 - Parigi 1741). Primo principe di Sardegna, luogotenente generale degli eserciti di Francia e di Savoia, appassionato d'arte, raccolse nel suo palazzo di Soissons a Parigi una collezione di dipinti dei migliori maestri italiani, fiamminghi e olandesi. Nel 1740 il principe vendette al re di Francia alcuni dei suoi quadri piú belli attraverso Noël Araignon, scudiero della regina. La maggior parte di tali opere si trova ancora a Parigi, al Louvre, in particolare la *Vergine dal diadema azzurro* di Raffaello, la *Vergine dal cuscino verde* di Solario, la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di Castiglione, lavori di Pietro da Cortona, Reni, Mola, nonché dipinti olandesi e fiamminghi, tra cui *Tobia e l'Angelo* di Rembrandt e la *Fuga di Lot* di Rubens. Vi si trovano pure due *Paesaggi* di Claude Lorrain. Dopo la morte del principe, il resto della collezione andò disperso nell'asta pubblica del 30 luglio 1742. (*gb*).

## Carlevarijs, Luca

(Udine 1663 - Venezia 1730). Friulano di nascita, nel 1679 si trasferisce a Venezia, dove risiederà stabilmente e dove operavano anche il paesaggista olandese Hans de Jode (dal 1653) e, tra il 1685 e il 1700, Johann Anton Eismann, con

il quale **C** collaborò almeno in un'occasione (in un *Porto di mare* per il maresciallo Schulenburg di Salisburgo). Da Venezia **C** si allontanò solo per brevi viaggi: il piú importante, quello romano, è da ritenersi avvenuto nel 1685-90. A Roma conobbe Van Wittel e l'opera dei bamboccianti (da Van Laer a Cerquozzi) e di Salvator Rosa; durante il viaggio di ritorno sostò probabilmente a Firenze e a Bologna, arricchendo ulteriormente la gamma dei suoi riferimenti culturali. La prima opera nota è data dalla serie di 104 acqueforti, pubblicata nel 1703 con il titolo *Le Fabbriche e Vedute di Venetia*, che costituisce il primo documento del vedutismo nell'accezione illustrata poi, ad altissimo livello, da Canaletto e Bellotto. La successiva produzione pittorica è assai ricca e ben documentata: alle esatte vedute – *La riva degli Schiavoni verso la Piazzetta* (coll. priv.), – rese con ampia prospettiva e cromatismo chiaro e luminoso, spesso animate dalla rappresentazione di eventi storici contemporanei (*Ingresso del conte di Manchester, ambasciatore britannico, in Palazzo Ducale*, 1707: Birmingham, City Museum; *Entrata del conte di Colloredo in Palazzo Ducale*, 1726: Dresda, GG), affianca composizioni ideali (*Porto di mare e città murata*: coll. priv.) e di fantasia sul genere del «capriccio», che non saranno senza importanza per la successiva produzione di Marco Ricci e, piú tardi, di Marieschi e Guardi. Fu assai richiesto dai collezionisti (nel 1707 Christopher Crowe, console inglese a Genova, acquistò da lui quattro vedute di Venezia). Tra gli altri suoi dipinti ricordiamo la *Veduta di Piazza San Marco*, soggetto piú volte replicato (New York, coll. Lehman; Sarasota, Ringling Museum). Nelle tele dell'ultimo decennio, il gusto per la descrizione dei personaggi e per le diverse tonalità di colore si accentua fino a divenirne l'elemento caratterizzante. (*sr*).

## Carlier, Jean-Guillaume

(Liegi 1638-75). Allievo di Berthollet Flémalle, lo accompagnò certamente a Parigi nel 1670. Fu influenzato da Rubens (*Crocifissione*: ora a Verviers), ma due versioni ridotte, conservate in musei di Bruxelles e di Liegi, di un quadro distrutto nel 1794 (il *Martirio di san Dionigi*, eseguito per la collegiata di Saint-Denis a Liegi) attestano un'arte piú semplice e piú tendente al naturalismo. (*jl*).

## Carlisle

(Frederick Howard, quinto conte di) (? 1748 - Castle Howard (Yorkshire) 1825). Comperò presso il mercante Bryan, nel 1798, un ottavo dei dipinti italiani della collezione d'Orléans; raccolse a Castle Howard un notevole complesso di tele del XVII sec., tra cui le *Tre Marie* e due paesaggi di Annibale Carracci, e quadri di Ludovico Carracci, Domenichino, Gentileschi e Guercino. Inoltre vi figuravano, di Rubens, *Erodiade e Salomè*, *Paesaggio con un pastore* e il *Ritratto di Arundel*; il *Ritratto di Snyders* di Van Dyck (New York, Frick Coll.); due ritratti di Rembrandt; una serie di Cuyp, in particolare il *Fiume* (ivi); opere di Ruisdael, Wouwerman, Poussin (il *Trionfo di Bacco*: Kansas City, Nelson Gall.); un Claude Lorrain e tre Gaspard Dughet. Spiccavano poi: la grande *Adorazione dei magi* di Gossaert, la *Circoncisione* di Bellini, *Penelope e Ulisse* del Primaticcio, *Due principi inginocchiati* di Mazzola Bedoli; due bei Pannini e un importante insieme di Canaletto; il sorprendente ritratto in piedi di *Lord Carlisle* di Reynolds, nonché, dello stesso pittore, il ritratto di *Omai*; la *Cameriera*, la *Fanciulla con porci* e la *Famiglia Wheatley nel parco della Fenice a Dublino*, dipinto nel 1781, di Gainsborough. La NG di Londra ricevette in dono nel 1895 il Bellini e comperò nel 1911 il Gossaert per 40 000 sterline; Lady Carlisle donò il *Paesaggio* e il *Ritratto di Arundel* di Rubens e la *Cameriera* di Gainsborough (Tate Gall.) nel 1913-14, unitamente ad altre tele; alcune opere, comprendenti tre Zoffany, vennero vendute presso Sotheby nel maggio del 1922. Il resto della collezione si trova tuttora a Castle Howard. (*jh*).

## Carlo da Camerino

(documentato nel 1396). Firma e data, nel 1396, la *Croce* di Macerata Feltria (chiesa di San Michele arcangelo). La sua cultura denota una base di ascendenza bolognese, come è noto reperibile nel corso del Trecento lungo la costa marchigiana, sulla quale s'innesta la conoscenza dei testi assisiati di Giotto, di Simone e dei Lorenzetti, soprattutto di Pietro. Il pittore, registrando nelle sue opere il paesaggio da un gusto ancora trecentesco a una sensibilità ormai vicina al gotico cortese (come nell'*Annunciazione* di Urbino (GN), anch'essa da Macerata Feltria), costituisce un precedente fon-

damentale per il fiorire della pittura marchigiana del Quattrocento. (*mrv*).

**Carlo il Calvo,** imperatore

(Francoforte sul Meno 823 - Avrieux (Alpes) 877). Sostenne lo sviluppo della pittura carolingia come il suo predecessore Carlomagno. Le opere della sua scuola di palazzo, erede insieme degli *scriptoria* di Reims e di Tours, sono quelle che meglio sembrano realizzare il programma cui miravano i pittori della prima scuola palatina alla fine dell'VIII sec.: riesumare in manoscritti d'ineguagliabile sontuosità l'illusionismo antico, e ricreare un'arte ufficiale, che recuperasse anche l'elemento autocelebrativo della ritrattistica imperiale romana. Questa tendenza è evidente già nel primo manoscritto dipinto per **C**, la *Bibbia di Vivien*, composta a Tours nell'845-46 (Parigi, BN, lat. 1). Nella tradizione delle Bibbie di Tours, se ne distingue per un netto sviluppo delle «scene di storia», e la sua pagina dedicatoria, opera d'un pittore formatosi a Reims, mostra **C** in mezzo alla sua corte, che riceve la Bibbia dalle mani di Vivien e dei suoi monaci. Nella *Bibbia di San Paolo fuori le Mura a Roma*, fatta probabilmente per le nozze di **C** e Richilde nell'870, il sovrano, protetto dalle Virtú, viene rappresentato accanto alla giovane sposa. Ogni manoscritto uscito da questa scuola palatina, il *Libro d'ore*, il *Salterio* (Parigi, BN, lat. 1152) e il *Codex aureus* di Saint-Emmeram di Ratisbona (Monaco, SB, CLI 400), contiene anche un ritratto del re: nel *Salterio* egli reca le insegne del potere, è assiso sotto la mano di Dio e messo in posizione parallela a san Gerolamo; nel *Codex aureus*, angeli si chinano verso il suo trono e la mano di Dio lo protegge. Si ha l'impressione che **C** abbia deliberatamente orientato i suoi pittori verso un'arte ufficiale, e che li abbia incaricati di tradurre in immagini l'idea del sovrano carolingio che Hincmar sosteneva. Il manoscritto piú sorprendente di questo gruppo, il *Sacramentale* detto di Metz, illustra bene questa tesi. È incompiuto, con solo sei dipinti; uno di essi rappresenta un giovane principe incoronato dalla mano di Dio, con accanto due ecclesiastici. Si è voluto riconoscere Clovis tra san Remigio e sant'Arnolfo, o Pipino o Carlomagno tra san Gregorio e il pittore Gelasio. In ogni caso l'intento politico è certo, e senza dubbio vi si deve scorgere un'allusione all'incoronazione di **C** come re della Lotaringia. La col-

locazione della scuola di palazzo di **C** resta indeterminata (Saint-Denis?), e non è stato possibile identificare i pittori che l'animarono. Uno di essi potrebbe essere lo scriba Liuthard. La seconda *Bibbia di Carlo il Calvo* (Parigi, BN, lat. 2) rompe completamente con quest'arte ufficiale, senza che sia dato sapere se effettivamente rifletta un subitaneo mutamento di gusto del sovrano catolingio. (*dg* + *sr*).

## **Carlo il Temerario**, duca di Borgogna

(Digione 1433 - Nancy 1477). Succedette al padre, Filippo il Buono, nel 1467; ma il suo troppo breve regno non gli lasciò tempo per opere di mecenatismo. L'interesse per la pittura non sembra fosse in lui troppo sviluppato; non assegnò alcun incarico ai migliori artisti del tempo (Bouts, Christus, Memling, Van der Goes). Suoi pittori sono Pierre Coustain e Jean Hennecart, cui ordinò la decorazione di stendardi. È invece importante la sua *librairie*; ed egli s'interessò assai presto a Philippe de Mazerolles, Lievin van Lathem e ai migliori miniatori dell'epoca. (*ach*).

## **Carlo I**, re d'Inghilterra

(Dunfermline (Scozia) 1600 - Londra 1649). Grande appassionato d'arte, ereditò la collezione che il fratello maggiore, principe Enrico, aveva costituito a partire dal 1611 in base ai consigli di Inigo Jones e di Arundel. Dal 1623 (data in cui fu straordinariamente colpito dalle tele di Tiziano, che vide durante un viaggio in Spagna) fino alla guerra civile, egli costituí una tra le piú grandiose collezioni di pittura mai formate, facendo battere l'intera Europa alla ricerca di opere d'arte, che si accumularono nei suoi palazzi. Acquisí in blocco (1627-28), con la mediazione di Daniel Nys, la splendida coll. Gonzaga di Mantova, cui si aggiunse nel 1629 la serie dei cartoni dei *Trionfi di Cesare* di Mantegna (oggi a Hampton Court). Nel 1630 la collezione si arricchí dei *Cartoni* di Raffaello (oggi nelle raccolte reali britanniche: in deposito a Londra, VAM), comperati grazie all'intervento di Rubens.
Il re prediligeva la pittura veneziana, e la sua collezione di quadri di Tiziano era incomparabile; Filippo IV gliene aveva donati tre, fra i quali, nel 1623, la *Venere del Pardo* (Parigi, Louvre). Possedeva inoltre i *Dodici imperatori* (oggi distrutto), la *Cena ad Emmaus*, la *Deposizione*, l'*Uomo con guanto* (tutti e tre a Parigi, Louvre) e *Venere con un suona-*

*tore d'organo* (Madrid, Prado); tra gli altri veneziani figuravano pure Giorgione (*Concerto campestre*: Parigi, Louvre; e *Pastore col flauto*: Hampton Court), Tintoretto (le *Nove Muse* ed *Ester e Assuero*: ivi); infine, Veronese e Bassano. Aveva altre tele italiane celebri, come la *Perla* di Raffaello (Madrid, Prado) e, di Correggio, l'*Educazione di Cupido* (Londra, NG), *Giove e Antiope*, nonché le due *Allegorie* provenienti da Mantova (Parigi, Louvre), la *Morte della Vergine* di Caravaggio (ivi), e infine dipinti degli antichi Paesi Bassi e opere tedesche (Dürer e Holbein). Protesse pure i grandi artisti dell'epoca: Gentileschi venne da lui invitato, nel 1626 ca., a decorare la casa della regina a Greenwich; Rubens, di cui il re possedeva *Daniele nella fossa dei leoni* (Washington, NG), soggiornò a Londra nel 1629-30 ed eseguí *La Guerra e la Pace* (Londra, NG); decorò il soffitto della Banqueting Hall a Whitehall. Jordaens eseguí otto dipinti per la casa della regina (1639-40); Van Dyck, pittore ufficiale di corte (1632-41), creò l'immagine, giunta fino ai giorni, nostri, della società di Carlo I, dipingendo numerosi ritratti del sovrano e della sua famiglia.
Dopo l'esecuzione del re nel 1649, la collezione venne posta sotto sequestro; alcuni dipinti, tra cui i *Trionfi* di Mantegna e i *Cartoni* di Raffaello, furono conservati da Cromwell, altri vennero dati in pagamento a creditori, ma la maggior parte fu venduta passando nelle mani del re di Spagna (oggi a Madrid, Prado), dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (oggi a Vienna) e soprattutto del cardinal Mazzarino e del banchiere Jabach (oggi a Parigi, Louvre). Numerosi dipinti, peraltro i meno importanti, vennero recuperati da Carlo II; durante vendite effettuate dal Commonwealth (governo stabilito nel 1649 dagli eserciti vittoriosi), un gruppo di tele comperato da Van Reynst di Amsterdam e recuperato dal capitano generale venne offerto al re; le opere che non scomparvero nell'incendio del palazzo di Whitehall nel 1698 fanno tuttora parte della collezione reale. (*jh*).

## **Carlo IV di Lussemburgo,** imperatore

(Praga 1316-78). Venne allevato dal 1323 al 1331 alla corte di Francia, sotto la direzione di Pierre Roger (futuro papa Clemente VI). Le sue opere letterarie (*Autobiografia latina*, *Leggenda di san Venceslao*, *Cronaca cèca*, *Ordine dell'incoronazione ceca*) dànno qualche notizia su una corte attratta

dall'umanesimo (Petrarca visitò Praga nel 1356), pur restando profondamente religiosa, come attesta la passione del re per le reliquie. **C** fece della propria capitale un focolaio intellettuale e artistico nel quale la pittura, sintesi tra l'arte franco-fiamminga e l'influsso italiano, rappresenta una fase del tardo gotico europeo, il cui carattere internazionale evolvette nella direzione di un'espressione piú specificamente locale. Le qualità dei pittori chiamati alla corte di Praga rivelano il gusto, molto sicuro, di **C**: si tratta del Maestro della Genealogia dei Lussemburgo, di Nicolas Wurmser di Strasburgo, di Maestro Teodorico. La notevole opera miniata del *Liber viaticus* di Jean de Noviforensis si colloca nell'ambiente della corte, e si ritiene che Tommaso da Modena, opere del quale si trovano nel castello di Karlštejn, abbia effettivamente potuto lavorare a Praga. Tre grandi edifici sono stati decorati dai pittori di **C**: il castello di Karlštejn, quello di Praga con la cattedrale di San Guido, che ne dipende, e il chiostro del monastero di Emmaus. Gli anni 1356-1365 videro l'apogeo di quest'arte, il cui esempio si trasmise alla generazione successiva e particolarmente al Maestro di Třeboň. (*jbo*).

## Carlo V, re di Francia

(Vincennes 1338 - Nogent-sur-Marne 1380). Soprannominato «il re saggio» dai contemporanei, costituisce quasi un caso unico nella storia della monarchia francese. Suo merito essenziale, nel campo letterario, è di aver concepito un programma di traduzioni francesi di opere riguardanti per la maggior parte la filosofia politica, realizzato dagli uomini piú colti del tempo, tra cui Nicola Oresme.
Studioso e bibliofilo, suddivise i suoi libri tra le due residenze favorite. Al Louvre di Parigi fece impiantare sin dal 1368 la sua biblioteca di lavoro, di cui affidò la custodia a Gilles Malet; nel torrione di Vincennes erano conservati i libri piú preziosi – essenzialmente manoscritti liturgici – che possedeva per eredità o per dono: tra essi il *Salterio d'Ingeburge* e il *Salterio di san Luigi*, nonché numerosi manoscritti di Jean Pucelle o della sua bottega (*Libro d'ore* e *Breviario* di Jeanne d'Evreux, *Breviario di Belleville*). Il mecenatismo dei re nel campo dell'arte del libro è immagine della duplicità della sua collezione: per illustrare le opere scientifiche che faceva redigere o tradurre in francese, si rivolse a un grup-

po di miniatori fino a poco tempo fa collettivamente designati col nome di Maestro dei boschetti, appellativo che copre almeno quattro o cinque diversi personaggi. Caratteristica comune di tutti questi artisti è uno stile dedito al naturalismo, che rompe con la raffinatezza delle opere di Pucelle. La comparsa di tale stile è stata attribuita a pittori fiamminghi giunti a quel tempo nell'ambiente parigino, come Jean Bondol, autore d'un ritratto di **C** di notevole veridicità psicologica, dipinto in testa alla *Bibbia di Jean de Vaudetar* (conservata all'Aja). Tra le opere migliori di questo gruppo vanno citati la *Bibbia di Jean de Sy* (Parigi, BN), intrapresa all'epoca di Giovanni il Buono, il *Tito Livio* della biblioteca di Sainte-Geneviève, il *Sogno nel frutteto* (Londra, BM), le traduzioni della *Città di Dio* (Parigi, BN), dell'*Etica* e della *Politica* di Aristotele (Bruxelles, Bibl. reale), nonché le *Grandi Cronache di Francia* (Parigi, BN). Per i suoi manoscritti piú preziosi il re invece ricorse a un notevole miniatore, di cui si è potuto dire che era una vera e propria reincarnazione di Pucelle: questi dipinse per il sovrano il *Breviario di Carlo V* (Parigi, BN), nonché una grisaille dall'insolito programma iconografico, in testa a una Bibbia della Biblioteca dell'Arsenale. I due manoscritti rivelano in **C** un bibliofilo sagace e raffinato quanto in seguito suo fratello, Jean de Berry. (*fa*).

## **Carlo XV,** re di Svezia

(Stoccolma 1826 - Malmö 1872). Prese parte attiva alla vita artistica svedese, lasciando paesaggi romantici alla maniera della scuola di Düsseldorf. Il sovrano praticò un generoso mecenatismo e raccolse una vasta collezione di dipinti scandinavi contemporanei, che alla sua morte passarono allo Stato svedese e costituiscono oggi il fondo dell'arte dell'Ottocento nel NM di Stoccolma. (*tp*).

## **Carlomagno,** imperatore

(?742 - Aquisgrana 814). Il ruolo personalmente svolto da **C** nella rinascita della pittura carolingia fu determinante; raccogliendo alla sua corte dotti e letterati originari di tutte le contrade del suo impero, dando loro la possibilità di studiarvi i manoscritti antichi e bizantini che aveva potuto raccogliere, seppe creare un clima favorevole alla fioritura della scuola palatina. È evidente che l'influsso della pittura lombarda,

che caratterizza sin dalle sue prime realizzazioni questo laboratorio, è conseguenza diretta delle campagne di **C** nell'Italia settentrionale e dell'ammirazione che egli manifestò per le opere che vi scoprí; cosí pure, la sua volontà di uguagliare il fasto degli imperatori del basso impero spiega la confezione di codici di gran lusso, sontuosamente decorati e vergati. Tre manoscritti si riferiscono direttamente a **C**: uno è l'*Evangeliario* che egli ordinò allo scriba Godescalc; l'altro il *Libro dei Vangeli di Soissons* (Parigi, BN, lat. 8850), che gli sarebbe appartenuto e che Ludovico il Pio donò, nell'817, a Saint-Médard; il terzo, i *Vangeli di Saint-Riquier* (Abbeville, Bibl.), che Angilbert cita tra le donazioni fatte alla sua abbazia, sarebbe un dono di **C** al genero. Volendo credere alla leggenda, bisognerebbe inoltre legare al nome di **C** i *Vangeli dell'Incoronazione di Vienna* (Vienna, Schatzkammer), che Ottone III avrebbe trovati sulle ginocchia dell'imperatore quando ne aveva fatto aprire la tomba. Il loro stile, assai diverso da quello della scuola del Palazzo, trionfò alla corte imperiale negli ultimi anni del regno di **C** o nei primi anni di quello di Ludovico il Pio. (*dg*).

## Carlone, Giovanni

(Genova 1584 - Milano, dopo il 1631). Figlio di Taddeo, scultore e architetto originario di Rovio presso Mendrisio, è il primo di un'importante dinastia pittorica. Fu allievo del seriese Pietro Sorri, documentato a Genova tra il 1595 e il 1597: in seguito fu a Roma e a Firenze. Controversa è la datazione di alcune sue opere capitali, come gli affreschi del Gesú di Genova (1620 o 1625-28), già informati di fatti romani e ai quali collaborò il fratello Giovanni Battista. Perdute alcune tra le opere piú antiche, che avrebbero consentito di chiarirne la formazione, ne resta comunque la cospicua attività di frescante, condotta spesso con il fratello: la decorazione dell'Annunziata di Genova, di palazzo Pallavicini presso San Pancrazio e di villa Spinola di San Pietro a Sampierdarena (dove affrescò le *Imprese di Mengallo Lercari*). Suoi anche sono gli affreschi della villa di Antonio Maria Soprani (padre del biografo Raffaello). Il suo capolavoro è costituito dalle storie bibliche (*Giudizio di Salomone*, *Susanna e i vecchioni*, *Morte di Assalonne*) nel palazzo oggi del Banco di Chiavari. La sua cultura essenzialmente toscana si manifesta anche nelle pale d'altare, sia in quelle della

certosa di Rivarolo sia in quelle della cattedrale di Ventimiglia (*Assunzione*). Gli affreschi della chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano (1631-32) vennero compiuti dopo la sua morte dal fratello Giovanni Battista. (*sr*).

## Carlone, Giovanni Andrea

(Genova 1627-97). Figlio di Giovanni Battista e suo allievo, si trasferí in seguito a Roma, alla scuola di Carlo Maratta. Alla data di nascita comunemente accettata del 1639 va preferita quella del 1627 indicata da L. Pascoli, in quanto già nel 1656 ne è documentata l'attività come frescante nel Gesú di Perugia. Nella città umbra fu attivo a piú riprese (del 1668-69 sono gli affreschi della Chiesa Nuova, del 1672 quelli – perduti – di Palazzo pubblico, del 1680 quelli di Sant'Ercolano), alternandovi opere per Assisi (affreschi e tele per la cappella del Sacramento nel duomo, 1672) e Foligno (*Allegorie e storie mitologiche* in villa Clio-Carpello, 1670 ca.). Dopo una serie di dipinti per Roma (*Storie di san Francesco Saverio*, 1673-78, nella cappella Negroni al Gesti, fregio 1674-77, nella Sala verde di palazzo Altieri; *Sibilla Eritrea*, 1674, nella cappella di San Giuseppe al Pantheon, per incarico di Cristina di Svezia) tornò a Genova (del 1678 sono i quadri della cappella Gentile all'Annunziata, del 1688 il *San Filippo Neri* della parrocchiale di Spotorno) ma, secondo i biografi, compí vari viaggi non meglio documentati a Napoli, Messina, Palermo e Venezia. Le ultime opere genovesi sono costituite dagli affreschi in palazzo Brignole (1691-92) e dalla galleria della cappella di palazzo Durazzo (1694-96), eseguite forse con la collaborazione del fratello Nicolò (morto nel 1714). La cultura di **C**, nonostante gli inizi genovesi, è essenzialmente romana: i suoi riferimenti sono costituiti da Maratta e Gaulli ma anche, in parte, da Lanfranco. Resta difficile stabilire se i suoi ripetuti soggiorni perugini abbiano svolto un qualche ruolo nella sua personalità pittorica, che si rivela essenzialmente quella di un abile decoratore barocco. (*sr*).

## Carlone, Giovanni Battista

(Genova 1603 - Torino? 1677 o 1680). Figlio di Taddeo e fratello minore di Giovanni, si forma a Roma e a Firenze, ma è attivo principalmente a Genova e nei centri vicini, tranne che per una breve parentesi lombarda (a Milano completa la decorazione ad affresco di Sant'Antonio Abate, e alla

Certosa di Pavia affresca, in tempi diversi, le cappelle del Battista e di Santa Caterina). Nonostante la sua prima attività si svolga nell'orbita del fratello e quindi in un clima di «accademia toscana», **C** si mamfesta assai presto, sia nelle tele (*San Giacomo apre le porte di Coimbra*, 1632: Genova, Oratorio di San Giacomo della Marca; *Il Battista di fronte a Erode*, *Danza di Salomè*, 1644: Chiavari, San Giovanni Battista; *Caduta di Simon Mago*: Genova, GN; *Conversione di Saulo*, Seminario; *Marte e Venere son presi da Vulcano, Bacco e Arianna*: Savona, Pinacoteca) sia negli affreschi, come la personalità maggiormente innovativa del barocco genovese. Le contemporanee esperienze tosco-romane (Baglione, Orbetto, Passignano) vi appaiono rimediate alla luce della lezione delle piú avanzate personalità dell'ambito genovese del primo Seicento (Gioacchino Assereto e Giovanni Andrea De Ferrari). Nelle numerose decorazioni di palazzi e chiese (cupola di San Siro, 1650-70 ca.; cappella di palazzo Ducale, 1655; cappella Spinola Luccoli al Gesú, 1667) si caratterizza per foga compositiva, accensione di colore e piacevolezza e facilità di tocco. Il ciclo dell'Annunziata del Vastato, condotto in piú fasi, ne stabilisce una sorta di percorso pittorico (*Miracolo di sant'Andrea da Spello*, 1662-68; *Presentazione al Tempio* e *Gesú fra i dottori*, 1670; *Storie di san Clemente*, 1672 ca.). La piú significativa tra le imprese di soggetto profano è la decorazione della galleria di palazzo Negroni a Genova (*Storie degli Dèi*). La sua attività ebbe indubbia importanza nella formazione del Gaulli, anche se non ne resta del tutto chiarito il percorso, soprattutto in relazione ai suoi soggiorni romani. La sua cospicua produzione da cavalletto, arricchita recentemente da numerose attribuzioni, manca ancora di un esame complessivo. (*sr*).

## Carloni, Carlo Innocenzo

(Scaria (Val d'Intelvi, presso Como) 1686-1775). Apparteneva al ramo dei Carloni di Scaria, architetti e stuccatori operanti da generazioni nei paesi germanici. Si formò a Venezia presso il concittadino Giulio Quaglio, lavorando al suo fianco nel cantiere di Ljubjana (1703-1706: Cattedrale) ove fece esperienza della decorazione illusionista nella linea di Andrea Pozzo; si recò poi a Roma, presso Trevisani (1706-10). Ritenuto a lungo un epigono di Tiepolo, si riallaccia invece maggiormente alla corrente decorativa romano-genovese, che

evolveva dal barocco al rococò alleggerendo la composizione e usando con grande maestria il connubio tra stucco e affresco. Attratto dall'esistenza di cantieri di ampiezza ignota in Italia, e rispondendo all'appello di principi desiderosi di celebrare la propria magnificenza, trascorse gli anni migliori della sua carriera in Austria (1712-1725) e in Germania (1727-37). La nascita d'una scuola pittorica tedesca e il mutamento del gusto nella seconda metà del secolo lo spinsero a tornare in Lombardia, dove rimase e operò per il resto della sua vita. Celebre a Vienna per la sua decorazione del Belvedere (Belvedere inferiore, 1716; Belvedere superiore, 1721-23) e di palazzo Daun (1715-16), fu il pittore preferito dalla monarchia, maestro in allegorie apologetiche. Successivamente fu attivo a Linz (Landhaus, 1717), a Paura presso Lambach (cappella della Trinità, 1721), a Ludwigsburg nel Württemberg (cappella, 1720), a Breslavia (cattedrale, 1721), poi in una seconda fase a Gross-Siegharts presso Vienna (cattedrale, 1727), a Schlosshof (Marchfeld) e in palazzo Gallas a Praga (1727-29, dove si conclude l'attività di **C** al servizio della monarchia austriaca). Fu poi al servizio dei principi tedeschi, a Ludwigsburg (1733: affreschi del soffitto della galleria degli Avi), ad Ansbach e a Stoccarda. Dal 1737, tranne che per la decorazione del castello di Augustusburg a Brühl (1750-52), fu attivo esclusivamente in Italia: a Scaria, sua città natale (chiesa di Santa Maria), a Lodi (*Estasi di san Filippo*, 1750-52 ca.: San Filippo), ma soprattutto nella regione di Brescia (palazzo Lechi a Montirone, 1745-46; villa Moroni a Stezzano; villa Il Gromo a Mapello; palazzo Gaifani e Santa Maria degli Angeli a Brescia) e infine nel duomo di Asti (1773). E questo il periodo in cui egli si accosta maggiormente alla pittura veneziana, soprattutto di Pittoni, donde trasse la composizione delle sue pale. Presto dimenticato sia in Germania sia in Italia, lasciò solo qualche allievo a Brescia (Scalvini, Savanni, Cattaneo) e nella Germania settentrionale (Troger). Oltre che nelle virtuosistiche soluzioni dei grandi affreschi celebrativi, le sue notevoli capacità pittoriche si apprezzano in numerosi disegni e bozzetti preparatori. (*sde*).

## Carlos, fra

(attivo dal 1517 al 1540). Portoghese di origme fiamminga, detto per questo O Flamengo, lavorò fino al 1540 nel convento geronimita di Espinheiro presso Èvora, dove aveva

preso i voti nel 1517. Si ignorano le fasi della sua formazione; ma la sua opera è legata all'ambiente artistico di Èvora, ampiamente aperto agli influssi settentrionali. Antichi documenti attestano che ricevette da re Manuel l'incarico del polittico principale e degli altari laterali della cappella della Madonna di Espinheiro, donde provengono, senza che se ne possa precisare la disposizione originaria, la maggior parte dei dipinti a lui attribuiti (oggi a Lisbona, MAA). Lavorò anche per altri monasteri del suo ordine (Belem, Santa Marinha da Costa). Intorno alla sua opera principale sono stati raggruppati, per parentele stilistiche, alcuni pannelli contestati. **C** sembra essersi ispirato alla tecnica fiamminga, alla maniera di Memling e di Gérard David: il *Buon Pastore*, *Cristo benedicente*, sul rovescio della *Vergine con Cristo bambino e due angeli* (Lisbona, MAA). La recente scoperta del *Trittico Vilhena*, dal disegno piú mosso (il *Calvario*, *San Giovanni Battista* e *San Girolamo*, 1520: Lisbona, coll. priv.) conferma le attribuzioni già a lui fatte della *Resurrezione*, dell'*Assunzione*, dell'*Ascensione* (Lisbona, MAA) e della *Natività* (Èvora), eseguite forse prima del 1529. Estranea all'influsso delle scuole italiane, l'opera arcaicizzante di **C** rappresenta in Portogallo le tradizioni della pittura fiamminga del XV sec. A tale ciclo sono stati ricollegati alcuni quadri assegnati al Maestro di Lourinha (*San Giovanni Evangelista*: Lourinha, Convento della Miscricordia). (*mtmf*).

## Carlsund, Otto Gustav

(San Pietroburgo 1897 - Stoccolma 1948). Lascia la Svezia per studiare all'accademia di Dresda (1921-22) e poi a Oslo (1922-23). Si reca a Parigi all'inizio del 1924 e s'iscrive all'accademia moderna, ove segue l'insegnamento di Ozenfant e di Léger, divenendone presto uno degli assistenti. Nel 1925-26 si dedica a due grandi progetti di pittura monumentale che non giungono a compimento: la biblioteca della torre dell'osservatorio di Einstein a Potsdam e il foyer di un cinema che Le Corbusier doveva costruire a Parigi. Nei suoi schizzi passa dall'estetica macchinista cara a Léger all'astrattismo geometrico. La *Sedia* (1926: Stoccolma, MM) fa emergere da un fondo oscuro quest'oggetto quotidiano, il cui cromatismo sottolinea la rigorosa composizione. Quando venne creato Cercle et carré, si produsse una scissione nel gruppo dei neoplastici, che contrappose Mondrian a Van

Doesburg sul problema della costruzione assoluta in superficie. **C** seguí Van Doesburg, che creò il movimento dell'Arte concreta, di cui redasse il manifesto. Nel 1930 intraprese la realizzazione di un'importante mostra internazionale di arte post-cubista a Stoccolma. Totalmente incompresa, essa finí in un disastro finanziario e **C** cadde in un profondo smarrimento psichico. Non tornò piú a Parigi e si abbandonò a una pittura confusa, tinta di surrealismo. (*jhm*).

## Carmignani, Guido

(Parma 1838-1909). Nel panorama dell'Ottocento parmense, abbastanza ricco e vivace, ma per molti aspetti provinciale, l'opera del **C** si distingue per qualità e per la particolare moderna lettura del reale. Già dal 1854 al 1857 la sua attività fu molto intensa; si dedicò, soprattutto, alla pittura di paesaggio, che interpretò in molte contraddittorie versioni derivanti dai suoi studi e incontri degli anni parigini, dopo i suoi giovanilissimi esordi parmensi. Amava dipingere luoghi nascosti, popolari, caratteristici della città, le vedute fluviali e montane, i mutamenti di luce.
Insegnò pittura di paesaggio all'accademia di Parma e non mancò di inviare i suoi dipinti alle promotrici di Torino, Firenze e alle varie mostre di Roma, Milano, Bologna, Trieste: lavorò intensamente per oltre un cinquantennio, eseguendo anche numerose repliche dei suoi quadri. (*lfs*).

## Carmontelle

(Louis Carrogis, *detto*) (Parigi 1717-1806). Lettore di Filippo d'Orléans duca di Chartres, poi organizzatore delle sue feste, realizzò a Parigi i giardini del parco Monceau (1773) e scrisse, per divertire la corte del principe, la maggior parte dei suoi «proverbi», genere di commedie leggere di cui è considerato inventore e in cui eccellette. Possedeva inoltre un piacevole talento di disegnatore a penna e di acquerellista. I suoi ritratti (tra i quali quelli di Philidor, Boufflers, Mozart, Grimm, Mme du Deffand, della marchesa di Ségur, della contessa di Ségur e del suo nipotino), vivaci e spiritosi, col modello sistematicamente presentato di profilo, si trovano nel Museo Condé di Chantilly, a Parigi (Louvre, ENBA, Biblioteca; Museo Carnavalet), a Epinal e a Versailles. Gli si deve l'invenzione dei «trasparenti», che precedettero i «panorami». (*sr*).

## Carneiro, Antonio

(Amarante 1872 - Porto 1930). Formatosi a Porto, seguí a Parigi le lezioni di B. Constant e di J.-P. Laurens. Autore di poesie, fu pittore di ispirazione letteraria, segnato dal simbolismo: *Trittico della vita* (Lisbona, coll. M. Brito), *Camoens* (San Paolo, Museo dello stato). Si può inoltre ricollegarne l'opera a talune ricerche di Munch nel campo del paesaggio espressionista dai colori simbolici (Lisbona, coll. J. Brito). I ritratti a carboncino, ove si scopre l'influsso di Carrière, furono assai apprezzati. Verso la fine degli anni '20 operò pure con successo in Brasile. Un certo numero di suoi acquerelli è conservato in coll. priv. brasiliane e portoghesi. A Porto, un laboratorio-museo conserva gran parte della sua opera, rivalorizzata da una grande retrospettiva tenuta nel 1972 a Lisbona (Fond. Gulbenkian). (*jaf*).

## Carneo, Antonio

(Concordia (Udine) 1637 - Portogruaro 1692). Esercitò l'attività nel Friuli, in particolare a Portogruaro, ove fu per una ventina d'anni ospite del conte Caiselli. Di complessa formazione culturale, guardò insieme e successivamente i grandi veneziani del secondo Cinquecento, Pietro Vecchia e il Keil, il Giordano e lo Strozzi, il Fetti e il Liss, il Maffei, il Langetti e lo Zanchi. È il rappresentante di un particolare naturalismo, che trasfigura – talora con esiti fantastici e pittoricamente esasperati – lo stile poetico dei «tenebrosi» veneziani perseguendo una spiccata vena popolaresca; lo dimostrano i soggetti stessi delle opere (il *Vagabondo*, la *Meditazione*: conservati a Udine). Il colore è sensuale e ricco di fantasia, in un *ductus* concitato e spavaldo. Tele sue sono conservate soprattutto a Udine, nel Museo civico, nelle chiese (*San Tommaso distribuisce pane ai poveri*: Besnate, chiesa parrocchiale; *Martirio di san Bartolomeo*: Udine, basilica delle Grazie), e in alcune coll. priv.: *La prova del veleno* (Terzo di Aquileia, già coll. Calligaris). (*fd'a + sr*).

## Carnevale, fra → Maestro delle tavole Barberini

## Carnicero, Antonio

(Salamanca 1748 - Madrid 1814). Figlio di uno scultore di Valladolid chiamato a Madrid per la decorazione del nuovo

palazzo reale, studiò, come i tre fratelli, le arti del disegno. La sua carriera ufficiale fu regolare e brillante: premio dell'accademia nel 1769, accademico nel 1788, «pitor de Cámara» nel 1796, maestro di disegno degli Infanti nel 1806, fu inoltre l'artista preferito del favorito della regina, Godoy, di cui fece parecchi buoni ritratti, in particolare quello all'Accademia di San Fernando; la sua ultima opera sarà il *Ritratto di Ferdinando VII*, dipinto al suo ritorno in Spagna (1814). Altri ritratti, meno compassati, rappresentano i conoscenti dell'artista: l'attore *Vicente Garcia* (1802), la vigorosa *Doña Tomasa de Aliaga*, al Prado di Madrid. Ma una parte altrettanto importante dell'opera di **C** è dedicata alla vita popolare del tempo, trattata in modo gradevole e vivente, sia con la pittura (l'*Ascensione della mongolfiera*: Madrid, Prado; *Toreros*; *Majas*), sia con l'incisione. In questo campo sono particolarmente significative due serie: prima in ordine di tempo è la *Coleccion de las principales suertes de una corrida de toros* (1790), un genere che Goya doveva illustrare; le imitazioni furono numerose. La seconda, il *Real Picadero*, presenta scene di equitazione i cui attori sono grandi personaggi: Carlo IV, Godoy. (*pg*).

## Carnovali, Giovanni, *detto* il Piccio

(Montegrino Valtravaglia 1804 - annegato nel Po e sepolto a Cremona, 1873). Studiò dal 1815 all'Accademia Carrara di Bergamo sotto la direzione del pittore neoclassico Giuseppe Diotti, superando brillantemente il tirocinio e le prove accademiche. Aveva, da solo, guardato ai dipinti lasciati a Bergamo da Lotto e Moroni, nonché alla grande pittura veneziana, completando cosí liberamente la propria educazione artistica tra luminismo lombardo e colorismo veneto. S'impose all'attenzione dei contemporanei con la giovanile (1820 ca.) e ancora accademica pala della parrocchiale di Almenno (*Educazione della Vergine*). Di ritorno dal suo primo viaggio a Roma (1831), durante il quale eseguí numerosi disegni di paesaggio, si fermò a Parma studiandovi Correggio e Parmigianino. Sostò quindi a Cremona e, dalla metà degli anni '30, a Milano, guadagnando soprattutto con un'intensa attività di ritrattista; mentre per pochi committenti amici eseguiva soggetti storici e mitologici, oltre che paesaggi, tutti di pittura molto libera e rapida, di stesura cromatica vibrante, intensamente evocativa e non descrittiva. Eccen-

trico e anticonformista, nel 1835 si recò con l'amico Trécourt a Parigi, ammirandovi Delacroix e i paesisti di Barbizon. A Roma tornò nel 1855, accompagnato dal giovane Faruffini allievo del Trécourt.
Il suo linguaggio maturo è caratterizzato da una fattura vellutata, d'impasti, di tocchi e di velature che dissolvono i contorni, e da toni ricchi e vibranti. Conferisce particolare fluidità ai paesaggi (*Lungo l'Adda*, 1859: Bergamo, coll. priv.; *Paesaggio con grandi alberi*, 1850 ca.: Milano, GAM; *Mattino sulle prealpi*, 1862-63: Brescia, coll. priv.) e ai suoi dipinti mitologici (*Salmace ed Ermafrodito*, 1856: Crema, coll. priv.; *Giudizio di Paride*, 1861: Milano, coll. priv.) o biblici (*Susanna e i vecchioni*, 1856-60), in parte connessi, questi ultimi, alla ventennale elaborazione della pala rappresentante *Agar nel deserto* (terminata nel 1862, rifiutata dalla chiesa committente – la parrocchia di Alzano – e difesa dall'amico Trécourt). Isolata in seno alla corrente romantica italiana – come già prima in quella neoclassica, – la sua opera si segnala anche per la folta produzione ritrattistica che annovera alcuni dei piú intensi e sottili risultati di tutta la pittura dell'Ottocento (*Benedetto Tasca*, 1850 ca.: Bergamo, coll. priv.; *Gina Caccia*, 1862: Milano, coll. priv.; *Il veterinario*: Roma, GNAM; e diversi, notevolissimi *Autoritratti* di varia gamma espressiva). Il **P** ebbe influsso determinante su pittori come Faruffini, Cremona e Ranzoni. (*sr*).

## Carolus-Duran

(Charles Durand, *detto*) (Lilla 1837 - Parigi 1917). Dipinse dapprima tele realistiche (l'*Uomo addormentato*, 1861: Lilla, MBA), la cui solida composizione e il cui ricco impasto s'ispirano a Courbet e alla pittura spagnola (l'*Assassinato*, 1866: ivi). La sua *Dama con guanto* (1869: Parigi, Louvre) fu giustamente celebre per le qualità di fattura e di colore, vicine a Van Dyck e a Velázquez: gli procurò un tale successo a Parigi che fu oberato d'incarichi e divenne, suo malgrado, il piú adulato tra i ritrattisti virtuosi (*Ritratto di Mlle de Lancey*, 1876: Parigi, Petit-Palais; *La contessa Berta Vandal*, 1878: Firenze, Uffizi; *Mme Georges Feydeau con i figli*, 1897: Tokyo, Museo d'arte occidentale). Scivolando a poco a poco nella facilità d'un realismo borghese (*Signora con cane*, 1870: Lilla, MBA), dà qui però ancor prova di talento e di eccellente mestiere; che non si ritrova invece nelle gran-

di decorazioni, alquanto mediocri (*Trionfo di Maria de' Medici*, 1878: Parigi, Louvre). Artista elegante e mondano, fu insignito di tutti gli onori ufficiali; nel 1905 diresse la scuola francese di Roma. (*tb*).

## Caron, Antoine

(Beauvais 1521 ca. - Parigi 1599). Dopo esordi discreti a Beauvais (cartoni per vetrate), tra il 1540 e il 1550 è menzionato a Fontainebleau, agli ordini del Primaticcio, nel gruppo di Nicolò dell'Abate. Nel 1561 veniva incaricato di collaborare agli apparati per l'entrata di Carlo IX, che venne rinviata al 1571 e si svolse allora senza il concorso dell'artista. Stabilitosi a Parigi vi si sposò nel 1568; le sue tre figlie sposarono rispettivamente il ritrattista Pierre Gourdelle e gli incisori Thomas de Leu e Léonard Gaultier. «Pittore, disegnatore, miniatore del re» (1572), partecipò nel 1573, col poeta Dorat e Germain Pilon, all'*Entrata del duca d'Angiò*, eletto re di Polonia, il futuro Enrico III. Nel 1575 fu eletto giurato della corporazione dei pittori e scultori. Nel 1581 organizzò le feste per le *Nozze del duca de Joyeuse*. Lodato da Dorat e da Luigi d'Orléans, «poeta della Lega», venne iscritto dal genero Gaultier nell'elenco degli «uomini illustri fioriti in Francia dopo il 1500 con Clouet e Pilon». Al termine della sua vita lavorò per gli incisori (Mathonnière). Un unico suo quadro, le *Stragi del Triumvirato* (Parigi, Louvre), è firmato e datato (1566). Il suo nome compare inoltre su otto incisioni, dovute ai suoi generi, per il *Filostrato* di Blaise de Vigenère (1614; disegni 1594 ca.), nonché sul disegno di *Enrico IV* inciso da Voenius (1600) e sulla *Flagellazione* (Parigi, Louvre). Notizie antiche gli assegnano, con Lerambert, la responsabilità dei cartoni degli arazzi della *Storia di Artemisia* di N. Houel (Parigi, Mobilier national); gli si attribuiscono alcuni tra i progetti di tale famosa serie (disegni a Parigi, Louvre e BN), e, per confronto, la *Storia dei re di Francia* e gli *Arazzi dei Valois* (Firenze, Uffizi), realizzati su cartoni di L. de Heere. Per analogia gli si possono attribuire alcuni dipinti: la *Sibilla di Tivoli* (1585: Parigi, Louvre), gli *Astronomi che studiano un'eclissi* (1572 ca.: Londra, coll. priv.), *Abramo e Melchisedec* (1594: Parigi, coll. priv.), la *Resurrezione di Cristo* (1593: Beauvais), e le *Stagioni* (Parigi, New York, coll. priv.); con la collaborazione della sua bottega, la *Donna adultera* (Nantes, MBA).

Alcuni dipinti sono inoltre stati accostati a serie disegnate come la *Consegna del libro e della spada* (Beauvais) e la *Resa di Milano* (Ottawa, NG). Vanno restituiti ad artisti della sua cerchia il *Supplizio di Tommaso Moro* (Blois), la *Donna di Sestos* e il *Carosello con elefante* (Parigi, coll. priv.).
Pittore di corte, rivale degli italiani, cui molto deve (soprattutto a Nicolò dell'Abate), **C** esercitò una sicura influenza; è tuttora difficile distinguere tra le opere sue e quelle dei collaboratori (Delaune, Jean Cousin figlio, Pellerin) e degli imitatori. (*sb*).

## Caroselli, Angelo

(Roma 1585-1662). Secondo Baldinucci fu autodidatta; soggiornò a Firenze (1605-1608) e a Napoli. Dal 1608 al 1636 il suo nome compare nei registri dell'Accademia di San Luca. Autore di poche composizioni religiose (*San Venceslao*, 1630, per San Pietro (disperso, noto solo da un modelletto nel Museo di Roma); *Messa di san Gregorio*, 1631: Santa Francesca Romana, cui però partecipò largamente, secondo le fonti, il cognato Francesco Lauri), fu celebre ai suoi tempi soprattutto per la sua abilità di copista e di falsario di dipinti antichi. La sua produzione pittorica piú significativa, che ha attirato su di lui l'attenzione della critica recente, è costituita invece da tele «da stanza» di soggetto allegorico, talvolta misterioso (*Vanità*: Firenze, coll. Longhi; *Giovane in meditazione*: Avignone, Museo Calvet; *Le Stagioni*: Ajaccio, Museo Fesch; *La Mansuetudine*: Firenze, Pitti). Stilisticamente partecipi del naturalismo franco-fiammingo di ascendenza caravaggesca, sono caratterizzate da una notevole forza espressiva, perseguita talvolta fino alla sgradevolezza. Dal 1637 visse e collaborò con Agostino Tassi; suo allievo fu il lucchese Pietro Paolini, che ne ripeté spesso il repertorio, assimilandone i modi eccentrici e trasgressivi. (*sr*).

## Caroto, Giovan Francesco

(Verona 1480 ca. - 1555). Fratello maggiore di Giovanni e allievo di Liberale da Verona, si mostrò ben presto aperto a influssi di varia origine. Al suo esordio (*Madonna cucitrice*, 1501: Modena, Gall. Estense) è nell'orbita di Liberale e del Mantegna; piú tardi, nell'*Annunciazione* del 1508 (Verona, Oratorio di San Girolamo) e in opere eseguite a Mantova (*L'Arcangelo san Michele e santi*: Santa Maria della Carità;

*San Paolo fra i SS. Sebastiano e Giacomo*: Palazzo ducale; *Cristo con la croce fra due Santi*: chiesa di Redondesco), mostra di essersi avvicinato all'arte del Costa e del Francia. Vedovo nel 1507, lasciò Verona per Milano, operando per Anton Maria Visconti, poi per il marchese Guglielmo di Monferrato a Casale, dove soggiornò in modo intermittente fino al 1523; ma serbò contatti con la Lombardia anche molto dopo questa data. Durante il soggiorno a Milano aveva assimilato sia modi bramantineschi (già presenti nel Trittico di San Giorgio in Braida a Verona), sia caratteri dell'ambiente leonardesco, da Andrea Solario a Bernardino Luini (*Pietà*, 1515: già Torino, coll. Fontana; *San Sebastiano*: Casale Monferrato, Santo Stefano). La recente scoperta della sua firma nel nitido *Ritratto femminile* del Louvre di Parigi, già attribuito a Boltraffio, offre nuovi elementi per un'adeguata valutazione del **C** e nello stesso tempo conferma la testimonianza vasariana sulla sua fama di ritrattista.

Un accrescimento ancora piú rilevante, in senso «moderno», della cultura di **C** si registra a partire dallo scorcio degli anni '20 in un gruppo di opere di vario impegno che rivelano la conoscenza di fatti ferraresi (Dosso, Garofalo) ma anche letture dirette da Raffaello, da Giulio Romano e da Correggio (*Madonna, Sant'Anna e Santi*, 1528: Verona, San Fermo; *San Giovanni Evangelista*: Praga, NG; *Sacra Famiglia*, 1531: Verona, MC; *Storie bibliche*, affreschi: Verona, Santa Maria in Organo; *Fanciullo con disegno infantile*: Verona, MC).

Nell'insieme, **C** manifesta con la prontezza e anche con gl'impacci del suo sincretismo il passaggio dai modi quattrocenteschi all'arte rinnovata del Cinquecento cosí come poteva essere vissuto da un esponente molto dotato di una cultura non metropolitana.

Il fratello **Giovanni** (Verona 1488 ca. - 1563-66) si dedicò anche a studi archeologici, disegnando le antichità di Verona per un trattato di Torello Saraina (*De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona 1540). La sua arte, uscita dalla fase mantegnesca e ormai accordata alle grandi novità del primo Cinquecento veneziano, dipende meno dal fratello che da F. Morone e Girolamo dei Libri, come dimostra la *Madonna con Bambino e i SS. Pietro e Paolo* (1516: Verona, San Paolo di Campomarzio); suo capolavoro è il quadro d'altare di San Giovanni in Fonte a Verona, *Madonna col Bambino e i SS. Martino e Stefano e il donatore* (1515), caratteriz-

zato dall'ambientazione in un classico paesaggio con albero di limoni e soprattutto da effetti di luce argentata sulle stoffe brillanti e come gualcite che si ritrovano nell'*Annunciazione* (Verona, San Giorgio in Braida). Fra le sue opere, piuttosto scarse di numero, possono citarsi i due *Oranti* superstiti della pala per Santa Maria in Organo, 1520 ca. (Verona, Castelvecchio), la *Madonna che appare a San Lorenzo e San Gerolamo* (ivi), la *Madonna che appare a san Pietro e a san Paolo* (Verona, Santo Stefano). (*sde* + *sr*).

## Carozzi, Lorenzo → Lendinara

## Carpaccio, Vittore

(Venezia 1460-65 - 1525-26). Nato a Venezia, come accertarono gli studi dei Ludwig e Molmenti, da Piero Scarpazza, un mercante di pelli e, secondo una attendibile proposta piú recente (Pignatti, 1958), verso il 1465, Vittore (che preferí mutare il suo cognome nella derivazione umanistica di Carpaccio) detiene una posizione eminente e originale nella storia della pittura veneziana quattrocentesca. Ancora controversa in campo critico è la puntualizzazione di un bagaglio culturale che, necessario movente formativo, viene a qualificare l'apertura del suo mondo poetico e a nutrire gli accenti del suo linguaggio espressivo. Se, giustamente scartata l'ipotesi di un alunnato presso Lazzaro Bastiani, si considerano alcune generiche suggestioni belliniane (particolarmente di Gentile) e, piú determinanti, quelle antonellesche nella mediazione di Alvise Vivarini e di Bartolomeo Montagna, non mancano, a giustificare motivazioni stilistiche e di gusto, tutte proprio del **C** ma inconsuete al costume pittorico lagunare, valutazioni di apporti fiamminghi e tentativi di accostamento ad aree artistiche extravenete (ferrarese, marchigiana, umbro-romana, toscana) che implicherebbero vari spostamenti invero non provati, dell'artista. Altrettanto problematica la possibilità di un viaggio in Oriente, suggerita dall'insistenza su predilezioni arieggianti il mondo orientale (Fiocco) che, tuttavia, possono trovare una spiegazione nella fonte iconografica delle xilografie del Reeuwich, o nell'osservazione di un particolare carattere della vita veneziana del tempo, ma che, comunque, rispondono alla singolare mobilità della fantasia inventiva carpaccesca (Pallucchini). Si collocano negli esordi del pittore il *Sal-*

*vator Mundi*, che risente le volumetrie di Antonello da Messina (firmato; già Firenze, coll. Contini Bonacossi; ora New York, coll. priv.), la montagnesca paletta del museo di Vicenza (Longhi), l'ancora acerbo polittico della cattedrale di Zara (ultimo decennio del Quattrocento), ma è col cielo delle *Storie di sant'Orsola*, dipinto tra il '90 e il '96 circa per la Scuola omonima (questa, come si è recentemente appurato, sorgeva accanto alle absidi della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo), che la personalità del **C** si presenta rinnovata, già evoluta e costituita nella sua piú genuina caratterizzazione. Negli otto «teleri» con la vicenda della santa (oggi Venezia, Accademia) – dove il **C** non seguí un ordine di lavorazione corrispondente allo svolgimento storico dei vari episodi, ispirati alla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine: *L'arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna*, *Il commiato degli ambasciatori*, *Il rimpatrio degli ambasciatori*, *L'incontro dei fidanzati e la partenza in pellegrinaggio* (1495), *L'incontro dei pellegrini col Papa*, *Il sogno della Santa* (1495), *L'arrivo a Colonia* (1490), *Il martirio dei pellegrini e i funerali della Santa* (1493) – si evolvono in poco piú di un lustro (il ciclo si può ritenere terminato nel '96, mentre incerta è la cronologia della pala con la *Gloria della Santa*, forse posteriore alla data 1491 con cui è contrassegnata) le sue capacità di narratore vivacissimo che, curioso di ogni parvenza reale, di ogni accidentalità episodica, traspone l'evento sacro, dimensionato in vicenda umana stupendamente viva, in una gaia, esuberante sfera fantastica. Ma considerare la personalità del **C** esclusivamente in base a tali meriti, invero eccelsi, di «illustratore», equivale fraintendere – come si limitava la storiografia precedente gli studi fondamentali del Fiocco – il significato nuovo della sua pittura. Che consiste piuttosto nella qualificazione del mezzo espressivo, esperito nell'analisi limpida della forma e nella sicura coscienza prospettico-spaziale, affinate in un cromatismo ricco, luminoso, con presentimenti tonali. Una vera compenetrazione della cultura umanistica del tempo, tanto fervida nel territorio veneto, sostiene inoltre, anche sul piano della piú seria informazione culturale, gli interessi figurativi del **C** e il livello del suo mondo poetico, evidente nel paragone della piú fredda ed esteriore narrativa dei «teleri» di Gentile Bellini, col quale si misura partecipando al ciclo delle *Storie della Croce* per la Scuola di San Giovanni Evangelista, con l'eccezionale resa

pittorica del *Miracolo della reliquia della Croce* (1494: Venezia, Accademia), inscenato presso il ponte di Rialto, documento prezioso di Venezia e della sua vita alla fine del secolo XV. Intervallata ad altri singoli raggiungimenti (*Sangue di Cristo*, 1496: Udine; *Sacra Conversazione*: Caen, MBA), e all'opera in Palazzo Ducale (1501 e 1507) perduta nell'incendio del 1577, si svolge, fertilissima, tale attività per le scuole minori veneziane. Nei «teleri» della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (1502-1507), tuttora in loco, con le *Storie di san Girolamo* (*San Girolamo e il leone nel convento*, *I funerali di san Girolamo*, *Sant'Agostino dello studio*), di *San Trifone* e di *San Giorgio* (*San Giorgio in lotta col drago*, *Trionfo di san Giorgio*, *Il Battesimo di Selene*) la vena narrativa, sempre vivificata nella congiuntura del reale col favoloso, si accresce di cadenze piú dinamiche, di una partecipazione piú convinta del sentire umano; una regia piú complessa si adopera in inscenature prospettizzate con largo respiro e con interventi architettonici di sapore lombardesco, ma evocanti il mondo orientale; la visione lenticolare tocca con uguale divertita curiosità icastiche annotazioni ambientali e funebri fantasie. Tale gusto del macabro si ritrova nei due capolavori dei musei di New York e di Berlino con il *Compianto sul Cristo morto* ma si esaurisce in osservazioni particolaristiche, senza incrinare la serenità ridente del paese e dei cieli, degli animali agili e variopinti: gli stessi che allietano gli ozi veneziani delle due *Cortigiane* (tanto ammirate dal Ruskin) del veneziano Museo Correr; gli stessi che sommuovono l'aria limpida, gli erbari fragili, cornice favolosa e preziosissima alla figura guerriera del *Cavaliere*, 1510: Lugano, coll. Thyssen-Bornemisza). A questo vertice di genuina e libera inventiva, il **C** affianca un operare piú meditato, particolarmente cosciente, senza scadere in passività imitative, di soluzioni belliniane, nella monumentale *Presentazione al Tempio*, dipinta per la chiesa di San Giobbe (1510: Venezia, Accademia). Fedele alle conquiste e ai limiti della visione quattrocentesca, la creatività del maestro sembra smorzarsi, nel secondo decennio del secolo, quasi sopraffatta dalla «modernità» della sorgente piú gloriosa della pittura del Cinquecento veneziano, e appesantita dall'intervento sempre piú frequente della bottega, già percettibile nel ciclo con le *Storie di Maria* per la Scuola degli Albanesi (ora divise tra la Carrara a Bergamo, la pinacoteca di Brera a Milano, il Mu-

seo Correr e la Ca' d'Oro a Venezia). Le *Storie di santo Stefano* della Scuola omonima (1511-20) conservano tuttavia, specie in alcuni episodi (*La disputa*, 1514: Milano, Brera), un cromatismo luminoso, una spazialità concreta, una pulizia formale, e quella tersa aerazione che confanno ancora al migliore **C**, al portavoce altissimo della Rinascenza veneta. Ma nella tarda attività, riservata in parte alla provincia e condivisa con i figli Benedetto e Piero, la parabola carpaccesca declina ormai in stanche involuzioni e in inerzie accademizzanti (opere nel duomo e a Capodistria). (*fzb*).

## Carpeaux, Jean-Baptiste

(Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875). Giunse a Parigi nel 1842 con l'intento di seguire la carriera dello scultore, ammesso all'Ecole des beaux-arts nel 1844, fu allievo di Rude e poi di Duret, vinse il prix de Rome nel 1855 e fu sostenuto da Napoleone III. Incompreso dai contemporanei, deluso negli affetti, minato dalla malattia, conobbe molto scoraggiamento. Assai presto copiò Rubens, Géricault, Delacroix. Ospite borsista di villa Medici, ammirò molto gli affreschi della Sistina. Nei dipinti **C** frustava la tela di strisce scure e di colore, conferendogli con queste accentuazioni esasperate un aspetto patetico: caratteristica che ben si adatta a taluni soggetti (l'*Attentato di Berezowski*, 1867: Parigi, MO), ma che si ritrova anche nelle rappresentazioni di feste (*Ballo in costume alle Tuileries*, 1867: ivi).
Fu il pittore visionario dei tumulti e delle folle vibranti, ed anche ritrattista penetrante, che lasciò dei propri familiari e di se stesso immagini tenere o crudeli, sempre intense (la *Marchesa di Cadore*, 1862: Valenciennes, MBA), caratterizzate dalla rapidità della visione e del disegno. Continuamente prendeva note, tanto per la strada quanto nelle riunioni di corte; i dipinti derivanti da tali schizzi hanno voluta apparenza di abbozzi fatti di getto.
Il MBA di Valenciennes, il castello di Compiègne e il Petit-Palais di Parigi conservano belle serie di suoi dipinti. (*ht*).

## Carpi, Aldo

(Milano 1886-1973). Si forma a Brera con S. Bersani e C. Tallone, a contatto con l'ambiente divisionista e futurista e con gli artisti che aderiranno a Novecento (a Brera è compagno di corso di Carrà) ma la sua poetica figurativa è, fin

dalle prime opere, non riconducibile ad alcun movimento. Se nei primi dipinti ripropone il gusto per il predominio della linea della pittura di area simbolista (*La sera*, 1913: Milano, coll. priv.), il *Dopo cena* (Firenze, GAM), premiato alla Biennale di Venezia del 1914, attesta di una ricerca autonoma. Nel 1913 affronta per la prima volta il tema della maschera che, a partire dal 1919 (*Arlecchino e Pucinella*), sarà uno dei motivi prediletti da **C** per rappresentare i conflitti politici dell'Italia sotto il fascismo (*Sono innocente*, 1931; *Il prigioniero*, 1936). Volontario nella prima guerra mondiale, **C** assiste alla ritirata dell'esercito serbo, che descriverà in una serie di disegni di intenso realismo (Roma, Museo del Risorgimento). Nel 1928 dipinge, a Milano, vetrate per la chiesa di San Simpliciano e, tra il 1934 e il 1947, per il Duomo. Nel 1930 gli viene affidata la cattedra di pittura a Brera; nel 1944 viene denunciato per antifascismo e deportato nel lager di Mauthausen e poi in quello di Gusen, di cui ha fatto una serie di disegni e dove ha tenuto, di nascosto, un diario, pubblicato nel 1971. Negli anni successivi, ripreso l'insegnamento all'Accademia, **C** torna a trattare le scene in costume (*Duello tra nero e rosa*, 1949) e i soggetti a lui cari di maschere, acrobati e clown (*Clowns in conversazione*, 1962): gli elementi del suo linguaggio figurativo sobrio e essenziale, di quella che è stata definita una consapevole, mirata «poetica della spontaneità» (De Micheli, 1963). (*sg*).

## Carpioni, Giulio

(Venezia 1613 - Vicenza 1679). Si orientò prestissimo, senza dubbio dopo un viaggio a Roma (dove avrebbe conosciuto Poussin), verso una posizione classicista, che ne fece una personalità spiccata della pittura veneziana del XVII sec. Fu soprattutto attento al disegno, in una ricerca formale sempre piú elaborata, accompagnata tuttavia da un colore prezioso con toni freddi e acri. Dal 1638, centro della sua attività è Vicenza. Qui egli esegue i dipinti commemorativi dei podestà, tra i quali, nel 1651, il *Ritratto allegorico di F. Grimani* a Monte Berico, enorme tela di struttura classica. Un senso della bellezza ideale, non privo di un sottile fascino malinconico, si fa luce in alcuni sorprendenti ritratti (*Autoritratto*: Milano, Brera; *Musicista*: conservato a Vicenza), ove la precisione grafica si accompagna a un gioco di timbri asprigni. Tra le sue decorazioni a fresco, la piú significati-

va, per la naturalezza del tratto e la limpidezza del paesaggio, è quella di villa Pagello a Caldogno (Vicenza). Soggiornò anche a Verona, dove tenne una scuola di pittura e lasciò numerose pale d'altare, solo in parte sopravvissute. La sua produzione piú nota è data peraltro dai quadri mitologici (il *Regno di Hypnos*: Vienna, KM; *Trionfo di Sileno*: Venezia, Accademia; *Morte di Adone*: Digione, Museo Magnin), ove il suo classicismo trova la sua piú naturale manifestazione, benché talvolta un certo espressionismo piú spiccato possa conferir loro, in modo inatteso, un convincente accento drammatico. (*fd'a*).

## Carrà, Carlo

(Quargnento (Alessandria) 1881 - Milano 1966). Si forma a Milano, poi con soggiorni saltuari connessi all'attività di decoratore, a Parigi, dov'è nel 1900 per l'esposizione universale, e a Londra: momenti importanti per la voracità di informazioni culturali, politiche ed artistiche del giovane. Muove dal paesismo naturalistico tipico dell'avvio di secolo, ma lo affina ed elabora rapidamente con Cesare Tallone (1852-1918), dal solido cromatismo, di cui è allievo quando riesce ad iscriversi, 1906, all'Accademia di Brera. Soprattutto gli valgono i contatti e gli scambi con i giovani piú avvertiti che si aprono al divisionismo e ad un clima simbolista. Testimonianza del precisarsi dei suoi interessi è il passaggio da tele come *Paesaggio* (*meriggio*) (1909: Biella, MC) a tematiche urbane piú definite e sicure: *Piazza del Duomo* (1909: coll. priv.) o *Stazione di Milano* (1910: Milano, Brera). Nel febbraio 1910 firma il *Manifesto dei pittori futuristi* e da ora al 1914-15 sarà in prima fila nel movimento marinettiano con scritti, interventi ed opere. È questo un momento importante per **C**, alle prese con una accelerata ma attenta maturazione dei propri casi di artista e delle motivazioni di pittore, col risultato di uno stacco sempre piú convinto da taluni presupposti futuristi, il dinamismo, l'apertura attivistica, come adesioni a leggi contingenti di sviluppo sociale e culturale. Presa d'atto di una simile personale rielaborazione è già *Donna al balcone* (1912: coll. priv.), in cui sono evidenti un solido sintetismo, ottenuto anche grazie ad un'accorta effusione del colore luce, e una forte caratterizzazione che stacca le frantumazioni dei piani e la dilatazione ambientale privilegiando l'unità della fi-

gura. Qui, come ancora gli accadrà, è evidente la meditazione di **C** sulla scultura e sulla sua resistenza allo spazio, nel nostro caso influenzata dal coevo lavoro di Boccioni.
Ormai il piano di ricerca di **C** è definito: mira a semplificare il racconto visivo, a concentrarsi sulla forza costruttiva degli elementi plastici adottati, in modo che rapporti e tensioni abbiano un ritmo che caratterizza, fino alla deformazione delle parti, l'intera tela; privilegia l'uso del colore come elemento unificante ed atmosfera diffusa. L'incontro scontro con De Chirico e Savinio dal 1917 a Ferrara, in un ambiente lontano dal fronte ma saturo di suggestioni letterarie (si ricordino il poeta Govoni e il giovane De Pisis in veste di letterato), conferma a **C** questa via, dapprima, con la cosiddetta «pittura metafisica», con una decisa intenzionalità che ha caratteri di intellettualismo, poi misurando sempre piú distesamente le questioni di impianto costruttivo con una lettura dell'ambito naturale, paesaggio e figure, che renderanno piú raddolcita e lievitante la sua pittura, senza perdere il carattere di serietà di ricerca ed analisi pittorica. Merito non piccolo di **C** è quello di elaborare la propria ricerca muovendosi insieme su una intelligenza non provinciale dei moderni (via Soffici, saranno i casi di Cézanne, Picasso, Derain) e su interessi per la pittura trequattrocentesca.
Di notevole importanza, al limite fra distacco dai modi del futurismo e attenzioni nuove, sta il fascicolo *Guerrapittura* (1915), con pagine critiche, testi lirici e collages, in cui è ridisegnata una intenzionalità di mondo artistico largamente aperto a tensioni mentali e psichiche, come mai piú accadrà al pittore, segnale di inversione di marcia rispetto ad un'immediata percezione e reazione vitalistica. Alcune tele di intonazione primitivistica segnano il passaggio, come *La carrozzella* (1916: coll. priv.), o la piú sciolta disposizione del *Gentiluomo ubriaco* (1916), accanto ad articoli (programmatici fin dai titoli) che pubblica, sempre nel '16, sulla «Voce», *Parlata su Giotto* e poi *Paolo Uccello costruttore*, in cui sono rivendicati continuità della tradizione italiana, linguaggio decisamente volumetrico e plastico, intensità emotiva di oggetti e ritmi. Tutte idee che passano in una successiva raccolta di poetica personale, in diretta polemica con il piú intellettuale e scarsamente formalizzato De Chirico (*Pittura Metafisica*, 1919). Opere significative del momento

*L'idolo ermafrodito* (1916: Milano, coll. priv.), *La camera incantata* (1917: Milano, Brera), *L'ovale delle apparizioni* (1919: ivi), questo di particolare interesse se è vero che fin dal titolo enuncia uno stretto rapporto tra forma del quadro, ovale appunto, e le sue presenze.
Un breve periodo di astinenza pittorica (con compensazioni di grafica e di teorizzazioni) dopo un momento di ricerche di stilizzazione e di racconti allegorici (*Le figlie di Lot*, 1919: coll. priv.) conduce a quello che sarà l'assestamento definitivo di **C**, col *Pino sul mare* (1921: coll. priv.), di pronto e largo successo. Lo stesso **C**, che svolge intensa attività di scrittore d'arte e di critico, definisce questi suoi modi di «realtà naturale» (la realtà è l'esito pittorico e la sua potenza emotiva), e di «rappresentazione mitica della natura».
D'ora in poi è la stagione piena, e ricca di riconoscimenti e di attività pubbliche, oltre che di intenso lavoro: dal 1922 al 1939 è critico dell'«Ambrosiano», con notevole peso nei casi artistici del periodo; nel 1941 è docente, per chiara fama, a Brera; né si contano premi, mostre e rappresentatività ufficiale. Alcuni «murali» e plastiche lo vedono all'opera in seno alla committenza statale e alle discussioni che questa solleva. Intensissima l'attività di grafico, disegno ed incisione, spesso come commento ad opere letterarie. L'ordine natura-composizione che **C** identifica anche scrivendo di Giotto (la monografia, importante, è del 1924), come di riletture del paesismo (tra gli altri scritti, *Fontanesi*, 1924, e i *Pittori romantici lombardi* 1932), dà esiti felici in opere come *Il festival* (1924: coll. priv.), *La segheria dei marmi* (1928: Milano, Brera), *Estate* (1930: Milano, GAM); fino a composizioni estremamente articolate e ricche come *Nuotatori* (1932: coll. priv.), che ha fatto proporre a Longhi il nome di Seurat e il rinvio a *La grande Jatte*. In effetti il risultato è grandioso e lo spazio solenne, con una severità di scansione dei corpi e di poche indicazioni di ambiente che porta ad evocare ancora il nome di Cézanne.
Di **C** vanno rammentati vari volumi in cui sono raccolti taluni dei molti interventi del critico e dello scrittore d'arte, spettatore non passivo di avvenimenti e tendenze: almeno *Il rinnovamento delle arti in Italia*, 1945, da accompagnare ad *Artisti moderni*, all'autobiografia *La mia vita* (1943), e a *Segreto professionale* (1962). (*pfo*).

## Carracci, Agostino

(Bologna 1557 - Parma 1602). Accanto al fratello Annibale e al cugino Ludovico si educò nell'ambiente manieristico bolognese vicino a Prospero Fontana, in particolare presso l'architetto e intagliatore Domenico Tibaldi. Ma viaggi di studio a Venezia (1582 e 1587-89) e a Parma (1586-87) gli fruttarono esperienze piú importanti. Le sue prime opere furono incisioni, datate a partire dal 1574, tratte da dipinti di altri artisti: Barocci, Tintoretto, Veronese, Antonio Campi, Correggio. Oltre che collaboratore con Ludovico e Annibale ai cicli di affreschi in palazzo Fava (entro il 1584) e in palazzo Magnani (1590-92), eseguí in proprio notevoli dipinti tra cui la grande pala con l'*Assunta* (Bologna, PN) e la piú famosa *Comunione di san Gerolamo* (1592 ca.), anch'essa oggi in pinacoteca, considerata opera esemplare dei principi dell'Accademia degli Incamminati. Da ricordare, inoltre, la piccola pala con *Madonna con Bambino e Santi* (Parma, GN), datata 1586 – quindi il primo dipinto datato di Agostino, di composizione cinquecentesca veneta e influenzato dal naturalismo correggesco di Annibale –, il *Ritratto femminile in veste di Giuditta*, recente aggiunta al catalogo dell'artista, e il singolare *Triplo ritratto di Arrigo peloso, Pietro matto e Amon nano* (Napoli, Capodimonte), databile al 1598-1600, anni del soggiorno romano al servizio del cardinale Odoardo Farnese. Raggiungendo Annibale, infatti, Agostino si trasferí a Roma nel 1598, ove collaborò – in posizione sostanzialmente marginale – alla decorazione della Galleria in palazzo Farnese. Nel 1600 passò a Parma al servizio di Ranuccio Farnese, per il quale affrescò una volta nel Palazzo del Giardino, lasciandola incompiuta per il sopraggiungere della morte. Uomo colto e sapiente incisore, egli fu artista di modi riflessi e mediati, non sempre capace di rianimare con genio veramente innovatore gli esemplari della grande pittura veneta e del classicismo raffaellesco che l'Accademia indicava come modelli. (*eb* + *sr*).

## Carracci, Annibide

(Bologna 1560 - Roma 1609). La sua attitudine alla pittura poté agevolmente dispiegarsi grazie alla presenza nella cerchia familiare di due pittori, entrambi piú anziani di qualche anno: il cugino Ludovico e il fratello Agostino. Come

quest'ultimo, esordiva nell'arte incisoria, di cui dava i primi saggi originali nel 1581; ma nel frattempo, presso il manierista Prospero Fontana, e forse presso Bartolomeo Passarotti, aveva anche imparato a dipingere. Nel 1583 firmava e datava la sua prima pala d'altare, la *Crocifissione* in San Niccolò, precedendo nell'affermazione pubblica sia il fratello sia il cugino. Concluso il periodo di discipulato, incominciò a cercare insegnamenti fuori di Bologna, rivolgendosi anzitutto al Barocci, la cui influenza è sensibile nel *Battesimo di Cristo* in San Gregorio, del 1585. All'incirca verso questo anno Annibale prese a viaggiare nell'Italia settentrionale, assimilando nuove esperienze pittoriche cinquecentesche, soprattutto veneziane e correggesche. Nel contempo studiò anche i Campi e i Bassano, interessato a una osservazione diretta di certi aspetti non eroici della realtà. Provandosi in tutti i generi della pittura, tra cui il ritratto, la pittura di genere (*La bottega del macellaio*, 1582-83 ca.: Oxford, Christ Church; *Il mangiafagioli*, 1583-84: Roma, Gall. Colonna) e il paesaggio, esperimentò anche la decorazione murale, collaborando con Ludovico e Agostino al ciclo di affreschi con *Storie di Giasone* in palazzo Fava (entro il 1584), dove eseguí anche da solo, in un'altra stanza, le *Storie di Europa*. Molte imponenti pale d'altare, eseguite per Bologna, Parma e Reggio, costituirono le tappe di un percorso trionfale sulla via indicata dall'Accademia degli Incamminati di cui Annibale stesso, insieme al fratello e al cugino, aveva posto, nei primi anni '80 le ideali fondamenta. Le *Storie di Romolo* dipinte a fresco in un salone di palazzo Magnani tra il 1590 e il 1592, in una comunanza d'intenti che rende non agevole la distinzione delle mani, costituirono per cosí dire il manifesto artistico dei tre Carracci, concordemente intesi, in reazione al manierismo, a rinnovare la pittura sulla base della tradizione dei grandi maestri del Cinquecento, Correggio, Tiziano, Paolo Veronese, la cui pittura, per quanto idealizzante, aveva sempre rispettato le forme del naturale. Nei pochi anni che ancora trascorse in patria Annibale dipinse anche molti ritratti vivacemente naturalistici (*Autoritratto e altre figure*: Milano, Brera; *Ritratto di Claudio Merulo?*: Napoli, Capodimonte) ma il genere in cui eccelse fu la pittura di paesaggio, che egli rinnovò con una interpretazione romantica, ma non evasiva dalla realtà. Il mondo che appare nei suoi paesaggi è la vita delle colline

bolognesi, con i pescatori, i barcaioli nei fiumi, i viandanti e i cacciatori tra gli alberi dai caldi colori autunnali (*La caccia* e *La pesca*: Parigi, Louvre). Solo piú tardi, a Roma, la sua visione si farà piú severa e solenne, implicando un concetto della natura conforme alla teoria del Bello Ideale, come teatro eroico di grandi eventi umani e divini. Nel 1595, quando accolse l'invito del cardinale Odoardo Farnese a recarsi a Roma, Annibale era intento ad un'opera che indica un mutamento nel suo indirizzo stilistico, l'*Elemosina di san Rocco*, oggi a Dresda, costruita secondo la norma classicista: una composizione complessa e bilanciata, cadenze ritmiche e solenni, gesti lenti e maestosi nelle figure concepite come statue. Ma le precedenti esperienze naturalistiche confluirono nella nuova visione come insopprimibile sensibilità agli effetti del lume naturale sulla pelle viva delle cose, una sensibilità che non venne meno neanche quando il pittore, a Roma voltosi definitivamente ad una pittura illustre, rinunziò alla rappresentazione diretta della realtà. La sua prima opera romana fu la decorazione a fresco di un *camerino* in palazzo Farnese con *Storie di Ercole e di Ulisse* ed altre mitologie, tra preziose grisaglie frutto di un approfondito studio dell'antichità classica (1595-97). Due anni dopo all'incirca (1597) dava inizio alla decorazione sempre a fresco della Galleria di quel palazzo, coadiuvato dapprima dal fratello Agostino, poi da diversi allievi, tra cui Domenichino, Albani e Lanfranco: una impresa grandiosa, la cui esecuzione durò alcuni anni (1597-1603-1604 ca.), e nella quale il genio di Annibale si dispiegò totalmente. Il tema era l'esaltazione dell'antichità classica, rappresentata simbolicamente dagli *Amori degli Dèi*. Annibale lo trattò entro una complessa architettura d'immagini viste con intenzioni illusive, quali come di carne vivente, quali come di bronzo o di marmo; e su tutto fece piovere dagli angoli della volta finti aperti sul cielo vero, una luce dorata e mobile, di vivido effetto atmosferico. Con la Galleria Farnese si affermava un modo nuovo di concepire la pittura decorativa, che sarà tipico della visione barocca. Nel frattempo Annibale accettava commissioni per pale d'altare (*Santa Margherita*, 1597-99: Roma, Santa Caterina dei Funari; *Assunzione*, 1600-1601 ca.: Roma, Santa Maria del Popolo), per quadri profani, per paesaggi. Tra il 1602 e il 1604 ricevette la commissione per la decorazione a fresco della Cappella Herrera in San Giaco-

mo degli Spagnoli (oggi distaccata e smembrata tra musei spagnoli) che sarebbe stata compiuta da suoi scolari nel 1607. Tra il 1603 e il 1604 ricevette l'incarico dal cardinale Pietro Aldobrandini della decorazione di una cappella di palazzo, con lunette rappresentanti *Storie della Vergine su fondo di paesaggio*; quelle che egli eseguí di sua mano nel 1604 ca., *La Fuga in Egitto* e il *Seppellimento di Cristo* (con tutto il gruppo oggi nella Galleria Doria a Roma), inaugurarono il genere eroico della pittura di paesaggio secentesca e furono prese a modello da artisti come Domenichino e Claude Lorrain. Negli ultimi anni della sua vita Annibale accusò qualche stanchezza. Nel 1605 lo colse un male incurabile, a cagione del quale egli dovette quasi totalmente rinunciare a dipingere, seguitando tuttavia a disegnare e a dirigere i lavori eseguiti dai suoi allievi. Venne a morte nell'estate del 1609, universalmente compianto. Solo un secolo e mezzo dopo si sarebbe incominciato a mettere in dubbio la sua grandezza, da parte del Winckelmann e degli archeologi neoclassici, che lo accusarono di essere stato un imitatore di altrui maniere, un eclettico; ma di tale erronea interpretazione ha fatto giustizia la critica del nostro tempo, a cominciare da Roberto Longhi. (*eb*).

## Carracci, Ludovico

(Bologna 1555-1619). Studiò pittura presso Prospero Fontana, ma assai presto allargò il proprio orizzonte culturale con viaggi a Firenze, Parma, Mantova, Venezia. Testimonianze affascinanti della sua complessa formazione sono il piccolo *Sposalizio mistico di santa Caterina* (coll. priv.) e le due tele con *San Vincenzo in adorazione della Vergine e del Bambino* (Bologna, Credito Romagnolo) e con *San Francesco in adorazione del crocifisso* (Roma, Pinacoteca Capitolina): tre opere fondatamente attribuitegli, risalenti probabilmente al tempo dell'inizio del fregio affrescato in palazzo Fava insieme ad Annibale e ad Agostino, cioè prima del 1584, e testimonianti un particolare interesse per la pittura parmense parmigianinesca. In patria agí su di lui in un primo tempo anche Bartolomeo Cesi, determinando l'impianto semplice e severo delle opere giovanili, tra cui particolarmente significative l'*Annunciazione* (1585 ca.: Bologna, PN) e la *Visione di san Francesco* (Amsterdam, Rijksmuseum), caratterizzata, tra l'altro, da una sottile medita-

zione di fonti baroccesche. Nel risveglio di interessi naturalistici che caratterizzava quel momento, non solo a Bologna, Ludovico scelse una pittura fortemente contrastata di lumi ed ombre, cosí rinnovando gli schemi disegnativi che strutturavano la sua visione; ne sono esempio, in un crescendo di tensione sentimentale, la *Caduta di san Paolo*, (1587), la cosiddetta *Madonna dei Bargellini*, sua prima opera datata (1588), la *Madonna degli Scalzi*, tutte nella pinacoteca di Bologna; e la *Madonna con i SS. Francesco e Giuseppe* (1591: Cento), il suo capolavoro per la foga pittorica in cui si scioglie la retorica dei sentimenti. Appassionato e cordiale, ardente d'immaginazione, dipingeva senza porsi altro fine che l'effusione pittorica sui temi religiosi che prediligeva, rivelandosi tuttavia artista completo e «sperimentale» ma alieno da atteggiamenti intellettualistici. Attaccatissimo alla città natale, non volle quasi mai allontanarsene, salvo per brevissimi periodi; fu per esempio a Piacenza nel 1607 e 1608 per eseguirvi affreschi nel coro del duomo, ma le tele che dipinse per Piacenza stessa e altre città dell'Emilia e della Lombardia le inviò sempre da Bologna. Non si preoccupò di aggiornare la propria cultura in senso classicista e pertanto apparve presto invecchiato rispetto alle nuove tendenze dell'arte contemporanea, rappresentate in Bologna da Guido Reni e dall'Albani, a Roma da Domenichino e da Lanfranco. Praticamente la sua ultima opera di rilievo monumentale fu la serie di affreschi, condotti nel 1604-1605 in collaborazione con gli allievi (Reni, Massari, Cavedone, Tiarini, Garbieri) nel chiostro di San Michele in Bosco, di cui malauguratamente si può giudicare solo attraverso le stampe, essendo tali affreschi oggi assai deperiti. Ma non mancano, tra la fine degli anni '80 e i primi tre lustri del nuovo secolo, opere di grande impegno espressivo e d'intensa originalità; si ricordino, tra altre, l'*Assunzione* (1588 ca.: Raleigh N.C., AM), con pungenti anticipazioni su Lanfranco e su Schedoni, la *Trasfigurazione* (coll. priv.) press'a poco coeva e anch'essa ricca di precorrimentí, la *Flagellazione di Cristo* (Douai, Museo della Certosa), del tempo del fregio di palazzo Magnani (1590-92), il *Cristo servito dagli Angeli* (Berlino, GG), del primo decennio del Seicento, il *San Sebastiano gettato nella cloaca massima* (Malibu, J. P. Getty Museum), di un naturalismo non privo di consapevolezze caravaggesche, commissionato nel

1612 da Maffeo Barberini per la cappella gentilizia in Sant'Andrea della Valle a Roma, fino alla *Crocifissione* (1614) in Santa Francesca Romana a Ferrara. Tuttavia, a paragone di quella di Annibale, la sua fortuna fu limitata, e il suo influsso, benché fondamentale per artisti come il Guercino e Giuseppe Maria Crespi, si mantenne nell'ambito locale. (*eb* + *sr*).

## Carrand, Louis

(Lione 1827 - Firenze 1888). Il vero creatore della coll. Carrand, lasciata da **C** nel 1888 alla città di Firenze, ove è oggi esposta al Bargello, non è l'autore del lascito ma suo padre, Jean-Baptiste (morto nel 1871). Questi, con modesti mezzi finanziari ma valendosi della perspicacia e dell'erudizione, intraprese la raccolta di una collezione notevole, che il figlio proseguí dopo la sua morte. Essa conteneva soprattutto oggetti d'arte (non meno di tremila, dal V al XVI sec.) di grandissima qualità. Stampe, miniature, dipinti superavano appena i duecento pezzi, ma contenevano un complesso notevole di primitivi. I Carrand appartengono infatti al gruppo di appassionati lionesi che precocemente apprezzarono i pittori del XIV e del XV sec. La collezione contiene i due famosi *Dittici* del Bargello: il primo, detto il «piccolo», attribuito alla scuola di Parigi della fine del XIV sec.; l'altro, il «grande», alla scuola della bassa Renania; l'*Incoronazione della Vergine* e il *Noli me tangere* del Maestro del Codice di Saint-Georges; il trittico di Giovanni di Francesco (un tempo denominato, in base a quest'opera, Maestro del Trittico Carrand). Citiamo pure una serie di dipinti fiamminghi e germanici. L'influsso dei due Carrand oltrepassò assai presto l'ambito della città d'origine. Il loro parere era costantemente richiesto da appassionati celebri (come Soltylcoff), e molte opere passarono per le loro mani prima di figurare nelle grandi raccolte. D'altro canto **C** lasciò Lione nel 1880 per stabilirsi a Nizza e poi in Italia, a Pisa e infine (1886) a Firenze. Per odio e disprezzo contro «i repubblicani e i rivoluzionari» del suo «sventurato paese» (sono parole sue), questo scapolo misantropo lasciò le sue collezioni (tranne le armi, già vendute al celebre Spitzer) alla città di Firenze, che ebbe istruzione di conservare la collezione nella sua integrità. (*ad*).

## Carrari, Baldassarre

(Forlí, attivo dal 1489-1516). L'attività del **C** si distribuí tra la città natale, Forlí, e la vicina Ravenna. Le poche date che si conoscono rendono difficile una sistemazione del suo percorso stilistico. C'è invece, fortunatamente, qualche firma che può testimoniare i mutamenti, a volte inattesi, dei suoi modi pittorici. C'è un aspetto piú geometrizzante, astratto e simbolico, a cui si collegano la *Sacra Famiglia* di Baltimora e anche la lunetta raffigurante la *Pietà* del Duomo di Ravenna, che pare ricollegarsi a un momento iniziale. Poi la frequentazione piú continuativa di Ravenna (1502-10) lo avvicina al dolce classicismo veneteggiante del Rondinelli (significativa è la *Madonna in trono tra i SS. Giacomo e Lorenzo*, oggi a Milano (Brera), ma dipinta per Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna e firmata dall'artista). Ma il pittore forlivese conserva sempre, a confronto del ravennate, una predilezione per forme e panneggi piú rigidi, segno di una vicinanza anche a Marco Palmezzano. La bella *Incoronazione della Vergine con quattro Santi* (Forlí, PC: già altar maggiore di San Mercuriale) è datata 1512 e rappresenta, insieme con i *SS. Apollinare, Rocco e Sebastiano* della parrocchiale di Longana (Ravenna), databile al 1515, l'ultima fase stilistica del pittore. (*acf*).

## Carré (Gall. Louis-Carré)

Galleria d'arte parigina che reca il nome del suo fondatore, Louis Carré (Vitré (Ille-et-Vilaine) 1897 - Parigi 1977). Seguí studi di diritto nell'università di Rennes e divenne esperto in oreficeria antica, pubblicando in proposito lavori importanti. Nel 1933 estese il proprio campo di ricerca organizzando a Parigi la mostra delle sculture arcaiche del museo dell'Acropoli, molto apprezzata per la qualità dell'allestimento e l'originalità del principio museografico: ogni opera era valorizzata da uno sfondo e da un effetto di luce diverso. Il successo della manifestazione lo stimolò a ripetere l'esperienza con mostre dedicate all'arte primitiva, ai bronzi del Benin, ai dipinti allora misconosciuti di Georges de La Tour e dei fratelli Le Nain (1936-37) e a Toulouse-Lautrec (1937). Nel 1937 si stabilí in avenue de Messine, dove fondò (in collaborazione con Roland Balay) una galleria che nel 1938 esponeva opere di Juan Gris, Paul Klee, Le Cor-

busier. Dal 1941 diresse la galleria da solo; durante la guerra sostenne attivamente Maillol, Vuillard, Matisse, Rouault, Laurens, Picasso, legandosi di amicizia a Bonnard, Léger, Gromaire, Villon e Dufy. Si appassionava anche per opere poco note, che difendeva con ardore. Cosí fu tra quelli che piú s'impegnarono per valorizzare Robert Delaunay (1947), Kupka (1951) e Jacques Villon, che grazie a lui, benché tardivamente, vide giustamente consacrato il proprio talento. Nel 1949 fondò una succursale a New York, ove vennero presentati artisti piú giovani, come N. de Staël (1964), Bazaine, Estève, Lapicque, Borès, Lanskoy, Glarner, Soulages e Hartung. L'attenta cura che **C** aveva posto nella presentazione delle opere d'arte antica si serbava nelle manifestazioni organizzate nella sua galleria; erano accompagnate da pubblicazioni, come un album di disegni inediti di Dufy (1944), le prime opere di Jacques Villon con scritti inediti di Paul Eluard (1948), o anche raccolte di dichiarazioni di artisti (Léger o Gromaire). (*jjl*).

## Carree, Michiel

(L'Aja 1657 - Alkmaar 1727). Figlio di Franciscus (Anversa 1630 - Leeuwarden 1669) e fratello di Henrick (Amsterdarn 1656 - L'Aja, dopo il 1721), fu allievo del padre, poi di Berchem. Dal 1692 al 1695 si recò in Inghilterra, lavorando poi ad Amsterdam, ove è citato nel 1713, e infine ad Alkmaar. Dipinse soprattutto *Paesaggi* (1685: Rotterdam, BVB), alla maniera di Berchem; fu maestro di Jan de Visscher. (*jv*).

## Carreño de Miranda, Juan

(Aviles 1614 - Madrid 1685). Di nobile famiglia asturiana, si recò a Madrid a undici anni, entrando nella bottega di Pedro de las Cuevas; lavorò poi con Bartolomé Roman, imitatore di Rubens, ma allievo di Velázquez. Le prime opere lo rivelano interamente legato allo stile e alla tecnica dei fiamminghi, e denotano già un senso della composizione classica raro nei maestri spagnoli. Nella *Predica di san Francesco ai pesci* (1646: Villanueva y Geltrú, Museo Balaguer) e soprattutto nell'*Annunciazione* (1653: Madrid, Ospedale de la Orden Tercera) compaiono evidenti riprese da Rubens. L'ampiezza delle forme, la scioltezza del disegno, lo splendore dei colori, la luce dorata nulla debbono ai suoi compa-

trioti. Sembra che la sua produzione si accrescesse notevolmente tra il 1650 e il 1660, periodo in cui compaiono numerose tele religiose firmate e datate. **C**, che rivestiva una carica ufficiale alla corte di re Filippo IV, visitava spesso Velázquez; quest'ultimo, probabilmente tra il 1655 e il 1659, secondo Palomino, gli propose di aiutarlo per la decorazione del salone degli specchi all'Alcázar di Madrid. **C**, molto abile nella tecnica dell'affresco, intraprese due composizioni (scomparse nell'incendio dell'Alcázar del 1734). La cupola di San Antonio de los Portugueses, eseguita su progetto di Colonna e fortemente ritoccata da Giordano, non consente di valutare con precisione la capacità dell'artista in questo campo, e cosí pure una cupola della cattedrale di Toledo, interamente ridipinta da Maella nel XVIII sec. Nel 1657 il maestro asturiano rappresentava il *Sogno di papa Onorio* nella chiesa del collegio di San Tommaso di Madrid; tale composizione, oggi scomparsa, avrebbe suscitato l'ammirazione del decoratore italiano Michele Colonna; questi avrebbe dichiarato che **C** era il miglior pittore della corte di Spagna. La stretta e permanente collaborazione con Velázquez può considerarsi la svolta fondamentale della sua evoluzione; è questo il momento in cui il pittore, senza rinunciare al linguaggio fiammingo, vi infonde sentimenti di gravità e di passione, che conferiscono al suo lavoro un'impronta autenticamente spagnola. Unico vero discepolo di Velázquez, **C** risolse, grazie a lui, i problemi di luce, di atmosfera e di spazio in modo del tutto innovatore. Tale trasformazione, già avvertibile nel *San Domenico* (1661: ora a Budapest) diviene evidente nel capolavoro di **C**, la *Messa di fondazione dell'ordine dei Trinitari* (1666: Parigi, Louvre), tela eseguita per i monaci trinitari di Pamplona. In uno spazio chiaro e luminoso, definito seguendo le concezioni di Velázquez, sono armoniosamente raggruppati i personaggi; il raccoglimento, l'espressione estatica dei volti sorprendono per la loro intensità; i colori sono vivi e ricchi – azzurro, rosso, ori bruni – applicati con vigore. **C** realizza in altre tele dello stesso periodo un felice compromesso tra l'esempio di Velázquez, il ricordo di Tiziano e lo stile nordico cui rimane legato: *Sant'Anna* (1669: Madrid, Prado), l'*Immacolata Concezione* (1670: New York, Hispanic Society), l'*Assunzione* (Poznań). Nel 1669 venne nominato pittore del re, nel 1671 «pintor de Cámara»; si affermò da allora come ritrattista.

Oltre a numerosi ritratti di *Carlo II bambino* (Berlino-Dahlem; Vienna, coll. Harrach; Madrid, Prado), ove davvero colpisce l'immagine da lui lasciata del piccolo principe, **C** ha rappresentato a piú riprese la *Regina Marianna* in costume di vedova (Madrid, Prado; Vienna, KM). Ha pure lasciato prestigiose effigi di alti personaggi di corte, come il *Marchese di Santa Cruz* (Madrid, coll. priv.) e l'*Ambasciatore russo Potëmkin* (Madrid, Prado). (*jb*).

## Carriera, Rosalba

(Venezia 1675-1757). Esordí come miniaturista e non abbandonò mai quest'attività nella quale ottenne risultati prestigiosi. Dedicatasi quindi alla pittura, anche sotto la guida di Antonio Balestra, adottò in modo esclusivo la tecnica del pastello che conferí al suo stile un tono sostanzialmente costante, leggiadro e vaporoso. I signori veneziani, spensierati e galanti, gli aristocratici forestieri, che di quell'ambiente volevano conservare il ricordo, divennero presto suoi affezionati clienti, anche per il sostegno offertole dal grande collezionista Joseph Smith, console britannico a Venezia. Certamente la **C** risentí della vicinanza del cognato Gian Antonio Pellegrini, esponente insieme al Ricci e all'Amigoni del rococò veneziano; appartengono a tale gusto i colori chiari e ariosi, le forme sfumate e sfrangiate, la sensibilità mondana e sorridente, ma cordialissima e umana, la grazia incipriata delle sue dame e dei suoi cavalieri. Da non trascurare, in alcuni pastelli di **C**, il richiamo puntuale a modi correggeschi e barocceschi. Ebbe commissioni dal duca del Meclemburgo (1700), da Massimiliano II di Baviera (1704), da Federico IV di Danimarca (1709), dall'Elettore di Sassonia (1717). Già nel 1703 fu accolta nell'Accademia di San Luca a Rorna, riconoscimento eccezionale per una donna. Nel 1720 si recò a Parigi, ospite del noto banchiere Pierre Crozat, dove riscosse uno straordinario successo presso la corte e l'alta società: se da una parte il *Ritratto di fanciulla* (Parigi, Louvre) denota nella particolare freschezza delle notazioni psicologiche l'accostamento di Rosalba al gusto francese, è altrettanto vero che i ritrattisti francesi (Quentin de la Tour, Perroneau) e, piú indirettamente, anche il grande svizzero Liotard, non si sottrassero all'influenza della pittrice veneziana. Eletta nell'Accademia di pittura parigina, tornò a Venezia nel 1721 ricca di fama e di onori. Nel 1723

fu alla corte degli Estensi a Modena, nel 1730 a Vienna, dove fu incaricata di insegnare pittura all'imperatrice ed eseguì alcuni celebri ritratti (*L'imperatore Carlo VI*, *Metastasio*). Stabilitasi definitivamente a Venezia, lavorò intensamente ancora per alcuni anni e nel 1739 vi fu visitata dal Principe Elettore di Sassonia che per il padre Augusto II ottenne da lei ben quaranta pastelli (ora in parte nella pinacoteca di Dresda). La sua vecchiaia fu triste, perché si ammalò agli occhi e dal 1746 non si poté piú dedicare alla pittura. Tra i ritratti maschili ricordiamo quello del *Conte Nils Bielke* (1729: Stoccolma, NM), un gentiluomo dall'atteggiamento sprezzante, impostato, pur nella vaporosità tipica della **C**, secondo i modi ben strutturati di fra Galgario, o quello di *Gentiluomo* (Londra, NG), molto raffinato nella dissolvenza dei morbidi piani; fra quelli femminili, la *Caterina Barbarigo* (Dresda, GG), una florida, avvenente immagine di garbata civetteria, e la *Faustina Bordoni* (Venezia, Ca' Rezzonico e Accademia), limpida e franca «istantanea» della celebre cantante. La ritrattistica di **C**, apparentemente piacevole e compiacente, possiede in realtà una penetrante sensibilità interpretativa dei singoli personaggi: cosí la pittrice veneziana «seppe esprimere con forza impareggiabile la svaporata delicatezza dell'epoca» (Longhi). (*mcv* + *sr*).

## Carrière, Eugène

(Gournay (Seine-Saint-Denis) 1849 - Parigi 1906). Ancora bambino venne collocato come apprendista litografo a Strasburgo (1864-67), poi a Saint-Quentin (1868). Particolarmente colpito dai pastelli di La Tour, poi dai Rubens del Louvre (1869), frequentò il corso di Cabanel all'Ecole des beaux-arts di Parigi. Prigioniero a Dresda nel 1870, dal 1871 affermò il proprio socialismo umanitario in una litografia che deplorava l'annientamento della Comune (i *Diritti dell'uomo*). Nel 1872 e nel 1873 lavorò per Chéret, poi, sposatosi, si stabilí a Londra (1877-78), dove scoprí Turner. Era sostenuto dagli ambienti socialisti e simbolisti (ritratti litografati di *J. Dolent* e di *Verlaine*). Fondò con Rodin e Puvis de Chavannes la Société nationale des beaux-arts (1890; introdusse con una prefazione, nel 1896, il *salon* dell'Art Nouveau. La sua opera si sviluppa quasi esclusivamente dal 1879 (*Maternità*: ora ad Avignone) in scene intime (le *Aspatrici*, 1887: Londra, Tate Gall.; la *Grande Sorella*: Parigi, Louvre,

MAM) e in ritratti circondati da nebbie brunastre, dalle sinuosità sempre piú improntate dal Modern Style (*Ritratto di M. Devillez*, 1887: ivi; *Ritratto di E. de Goncourt*, 1892 ca.: oggi a Pontoise; *Meditazione*, 1900 ca.: oggi a Strasburgo). Gli si devono pure variazioni sul tema del *Crocifisso*, preziose *Nature morte*, *Paesaggi* e qualche *Nudo* (Parigi, Louvre). Lo studio libero che aprí dal 1898 al 1903 accolse Matisse, Derain, Puy, Laprade. Nel 1904 fu il primo presidente del Salon d'automne. Il Louvre conserva un bel complesso di dipinti dell'artista, che è pure ben rappresentato a Strasburgo. (*gv*).

## Carstens, Asmus Jakob

(Sankt Jürgen (Schleswig) 1754 - Roma 1798). Nel 1778 prosegue gli studi presso l'accademia di Copenhagen; lavora poi a Lubecca fino al 1788 e, dal 1788 al 1792, a Berlino. Con lo scopo di rinnovare l'arte attraverso un ritorno all'antico, s'interessa unicamente della figura umana, orientandosi verso una monumentalità della forma che molto deve a Michelangelo. Nel 1792 si reca a Roma, ove le sue idee, spesso imperfettamente formulate, influenzano Wächter, Koch, poi Genelli. **C**, la cui cultura letteraria era vastissima, ha lasciato soprattutto disegni e cartoni, su temi in gran parte desunti dalla letteratura greca (*La Notte e i suoi figli*: Weimar). È rappresentato a Copenhagen (SMFK), Berlino-Dahlem, Hannover e Weimar. (*hbs*).

## carta

Foglio sottile realizzato con diverse sostanze vegetali e minerali ridotte in pasta. Impiegata come supporto di opere dipinte o disegnate, presenta una struttura diversa a seconda dei materiali di base che la costituiscono e conferisce alle opere un aspetto netto o impreciso a seconda della finitura superficiale. La **c** Whatman, di stracci a grana grossa, è impiegata dagli acquerellisti. La **c** a struttura regolare, liscia, viene scelta preferibilmente dai disegnatori che impiegano la grafite. A seconda che sia trattata o meno, la **c** ha un diverso grado di assorbimento; per evitare che i colori si spandano quando li si applica, la **c** da disegno è resa meno assorbente mediante colla. Le carte migliori sono fabbricate con cenci e tele di cotone.
L'industria della **c** è giunta a noi dalla Cina, attraverso gli

Arabi. Secondo le fonti letterarie, la **c** di stracci sarebbe stata inventata in Cina come sostituto a buon mercato della seta nel 105 a. C., ma la **c** piú antica, conosciuta dagli scavi nell'Asia centrale, sarebbe datata all'anno 98; altre carte sono state scoperte in una tomba del II sec., nello Shen-si. Fatte a mano, sono carte lisciate. Fin dagli inizi della dinastia Tang, nel VII sec., si cominciano ad utilizzate esclusivamente piante, ramia o gelso (ritrovamenti nel Tuen-huang e nel Kanson).
Di composizione varia a seconda delle province (canapa ad ovest, bambú a sud, ramia, gelso e vimini a nord, riso e miglio nel centro del paese) le carte cinesi variavano pure di qualità a seconda dell'uso, e alcune valevano il loro peso in oro. Di regola, la **c** preferita dai pittori letterati fu quella non trattata, a causa della rapidità e della franchezza delle sue reazioni sotto il pennello, mentre alcuni professionisti, particolarmente in Giappone, hanno talvolta impiegato una **c** spolverata d'oro o d'argento.
La **c** si è diffusa nell'Asia centrale e in Persia: le prime fabbriche sono state edificate nel 751 a Samarcanda da prigionieri cinesi. Nel 794 venne fondata una fabbrica a Baghdād, poi un'altra a Damasco.
La **c** subiva una speciale preparazione per facilitare lo scivolamento del calamo. La si poneva su una tavoletta di legno liscio e la si soffregava con un uovo di cristallo del peso di circa mezza libbra, aggiungendovi talvolta sapone, fino a che non diveniva lucida e pulita. Esistevano carte di vari colori: bianche, porpora, azzurre (colore del lutto), rosse (colore della festa), gialle, ottenute a partire dallo zafferano, molto pregiato e riservato per la copia dei Corani di lusso e di altri documenti importanti.
Gli Arabi diffusero l'impiego della **c** nell'Africa settentrionale e in Spagna. Da qui essa si diffuse in Italia e in Francia. Fin dall'XI sec. l'Italia a Fabriano e la Spagna a Xantia ebbero le due prime cartiere d'Europa. Altre vennero installate successivamente in varie città d'Italia (Padova, Treviso, Venezia, Milano): fornirono **c** alla Germania meridionale fino al XIII sec., epoca nella quale vennero fondate le prime fabbriche. In Francia, una delle prime conosciute venne costruita in Linguadoca sull'Hérault, alla fine del XII sec. Da là, l'industria si espanse nella valle del Rodano, in Borgogna e nello Champagne. Nel XV sec. aveva conquistato l'intera

Francia: le cartiere di Troyes, Essonnes e Ambert erano assai stimate, e quella di Viladon, nel Vivarese, divenne manifattura reale. Le cartiere si svilupparono nel XIV e XV sec. in tutt'Europa: vennero fondate fabbriche nelle Fiandre, a Liegi e a Bruges, e in Germania, a Magonza e a Norimberga, nel 1390. Basilea ebbe una fabbrica nel 1440 e l'Inghilterra nel 1495 (cartiera di John Tate). La fabbricazione della **c** fu introdotta in America nel XVII sec.: la prima cartiera americana data al 1690 (cartiera di German Town, alla periferia di Filadelfia). L'industria della **c** prese considerevole impulso in Europa dopo il 1798, grazie alla macchina di Louis Robert. Fabbricata con lino e canapa di trama grossolana e spessa, la **c**, nel Trecento, era inoltre collata assai imperfettamente con colla di farina, il che la rendeva molto assorbente e di difficile uso per i pittori. Dal XV sec., la tecnica di collatura migliorò e la **c**, benché spessa e granulosa, divenne un supporto pittorico migliore. Era coperto da quattro o cinque strati di una pasta a base di polvere d'osso stemperata in acqua gommata, il che la rendeva impermeabile. Era possibile tracciarvi facilmente tratti di penna o lavorarvi a matita o ad acquerello. La grana della **c** favoriva certi effetti di luce e ombra, ed era apprezzata da numerosi pittori.

**La carta colorata** È comparsa verso la fine del XV sec., per rispondere alle esigenze dei pittori. La colorazione, praticata nella massa dell'impasto, non era molto varia: la **c** blu (carta turchina, o *azurea*) venne assai apprezzata da Gaudenzio Ferrari, Sebastiano del Piombo, Jacopo Bassano nel XVI sec., e dal Domenichino, da Ottavio Leoni e dal Guercino nel XVII sec.; la **c** grigia, piú tarda, conobbe pure un certo successo, particolarmente presso Tiziano. In Francia, nel XVII sec., Claude Lorrain e Rigaud si servirono di carte azzurre di provenienza italiana; nel XVIII sec. se ne servirono pure Oudry, La Tour e Prud'hon. Anche le scuole del Nord, a partire dal Quattrocento, preferirono la **c** azzurra. Il colore meno diffuso è stato quello camoscio: Eustache Le Sueur, Watteau e Boucher se ne sono però serviti. Le carte colorate si sono moltiplicate a partire dal XIX sec. (crema, verde, rosso).

Il ***papier tablette*** viene preparato con gesso leggermente tinteggiato in grigio blu o in avorio, e accuratamente levigato. È stato impiegato da Desfriches nel paesaggio, e utilizzato a partire dal XVIII sec. come supporto per piccoli ritratti.

La **carta oleata** è intrisa d'olio di lino, e serve da **c** da ricalco o da riporto. È stata impiegata fin dal medioevo per riprodurre schizzi, o come supporto, particolarmente dalla scuola veneziana.
**Carta applicata** La **c** è incollata su supporto rigido (legno, pietra) o deformabile (tela), e serve a trasformare la natura del fondo che riceve la pittura. Di fatto, la **c** è un buon isolante.
La buona conservazione della **c** esige un'atmosfera a temperatura e umidità controllate: l'eccesso di umidità provoca la proliferazione dei microorganismi in sospensione nell'aria. La **c** può essere inoltre attaccata da insetti (tarli). Fattori inorganici intervengono anch'essi nella sua alterazione: ossidazione in presenza di luce (ingiallimento), ossidazione del ferro contenuto (fioriture), brunitura dell'inchiostro ferro-gallico. Infine, la **c** si lacera molto facilmente.
Contro le reazioni chimiche, occorre un minimo di collatura superficiale e una grande delicatezza tecnica (se non si tratta di tecnica a olio). L'applicazione si effettua con l'ausilio di una colla a base d'acqua. In alcuni casi, la **c** può impiegarsi come elemento di preparazione, formando parte integrante di quest'ultima.
**Alterazioni della carta** La **c** è un supporto fragile: la sua alterazione può essere provocata da fattori organici: microorganismi come funghi (sono state osservate 55 specie diverse) o batteri. I filamenti criptogarnici, o tarli, penetrano nelle fibre della **c**, che si decompone e poi si putrefà (putrefazione azzurra, verde, nera, bianca o gialla). I batteri e le spore vengono uccisi mediante raggi ultravioletti. (*mtb* + *ol*).

## Carta, Natale

(Messina 1800 - Montagnano (Arezzo) 1888). Si formò a Palermo con Giuseppe Velasco, iniziatore in Sicilia della pittura neoclassica. Ancora giovanissimo si trasferí a Roma, dove continuò a studiare con il Camuccini, sotto la direzione del quale parteciperà poi alla decorazione della chiesa di San Francesco di Paola a Napoli con due tele: *Estasi del Beato Nicola da Tolentino* e *San Francesco di Paola*. Altre sue opere, sempre di ispirazione neoclassica, si trovano ancora a Napoli (*Morte di Atala* e *Interramento di Atala*, 1830: Capodimonte) e a Roma (*San Paolo resuscita un giovane*, *San Paolo si dichiara cittadino romano*, dopo il 1832: basilica di San Pao-

lo fuori le mura; l'*Immacolata*: chiesa di Sant'Andrea delle Fratte). Della sua apprezzata attività di ritrattista si segnalano il *Ritratto di Michele Landicina* (Trapani, Museo Pepoli) e alcuni ritratti di uomini illustri nella Biblioteca comunale di Palermo. (*lh*).

**carta da parati**

Rivestimento murale la cui decorazione è stampata su carta mediante lastra piana o cilindro. Fin dalla seconda metà del XIV sec. ci si serve di legni incisi per ornare stoffe utilizzate a mo' di tappezzeria murale. Non si tratta ancora di carta. La piccola dimensione dei fogli, la fragilità dei materiali – carta e colore – rispetto alle condizioni delle pareti rendono impossibile tale fabbricazione. Il fregio di carta ritrovato *in situ* nel Christ's College di Cambridge, che risale all'inizio del XVI sec., non è neppur esso una vera e propria tappezzeria. Le carte stampate mediante tavola lignea con piccoli motivi neri spesso campiti in colore a stampino o a pennello servivano in quell'epoca a proteggere e ornare i cassetti dei mobili o i fondi dei cofani. Alle pareti erano appese immagini, i *dominos* incisi nelle botteghe ove si fabbricavano carte da gioco e si lavoravano la carta e il cartone. I primi reali tentativi d'impiegare la carta a mo' di tappezzeria murale datano alla fine del XVI sec., quando i fabbricanti di cuoio stampato (con il quale pure si coprivano le pareti) cercarono d'imitare gli arazzi col procedimento del floccaggio, consistente nel deporre sulla carta, mediante legni incisi, non piú inchiostro da stampa, ma un adesivo che veniva poi spolverato con fibre corte o altri materiali. Per ottenere sulla parete una decorazione continua, i legni vennero incisi in modo da raccordarsi gli uni agli altri. L'impresa, tentata nei Paesi Bassi, in Inghilterra e in Francia, nel 1620 ca., restò effimera, poiché il floccaggio non resiste all'umidità e al calore.

La carta svolge la funzione di tappezzeria murale, alla fine del XVII sec., grazie a nuove tecniche; Jean-Michel Papillon in Francia e Jackson in Inghilterra impiegarono la tavola di legno per stampare non soltanto il disegno ma anche i colori, a olio e non piú ad acqua. Il repertorio ornamentale si arricchí, grazie all'importazione delle tele «indiane», tessuti di cotone delle Indie, imitati in Francia sino alla proibizione sancita da Louvois nel 1686 e nel 1688. Papillon e i suoi

seguaci copiarono i disegni delle stoffe indiane, damasco, velluto, mentre Jackson si ispirò alla pittura e alle composizioni architettoniche. La **c d p** prodotta in Europa era destinata ad alloggi modesti; la clientela agiata preferiva le carte cinesi d'importazione, spesso dipinte a mano, che in Germania, in Inghilterra, nei Paesi Bassi vennero imitate, sostituendo al pennello la matrice da stampa. A loro volta, i cinesi s'ispirarono alla tecnica europea, ma con colori a tempera, vale a dire stemperati con acqua e colla, senza sostanze grasse, su un fondo unito steso a pennello. I colori erano piú cangianti, ma meno solidi dell'olio, e si scrostavano.
Verso il 1750, in Francia si cominciarono a fabbricare i *flock papers*, nuove carte vellutate stampate da principio in Inghilterra, piú solide e durevoli di quelle tentate nel XVI sec., e che il progresso nella tecnica dell'incoflatura consentí di utilizzare senza rischi. La clientela agiata non esitò, allora, a farle entrare nelle stanze di rappresentanza, fino ad allora decorate con stoffe o coperte di pannelli lignei. Disprezzata da Diderot, che non pubblicò nell'*Encyclopédie* i disegni di Jean-Michel Papillon, la «carta da tappezzeria» acquistò presto originalità grazie a Jean-Baptiste Réveillon. Sull'esempio inglese, vennero usati colori a tempera, con disegni su un fondo steso a pennello su fogli non piú isolati, ma accoppiati in precedenza lungo i margini, cosí da costituire un rotolo. La stampa era realizzata alla maniera dei produttori di stoffe indiane: tavola su carta, disegni stampati percuotendo con mazzuolo di legno, legni «di ribattuta» per i colori. Réveillon creò una vera e propria industria, fabbricando lui stesso il velino sul quale imprimere i «pannelli ad arabeschi» imitati dalle pitture dei pannelli lignei. Réveillon si rivolse agli stessi artisti che fornivano ai Gobelins i cartoni per arazzi: Prieur, Cietti, Fay, Lavallée-Poussin, Huet, Boucher figlio. È difficile fissare la cronologia del suo lavoro. Egli è celebre per i pannelli ad arabeschi su fondo bianco o color giunchiglia, verde d'acqua, azzurro, rosa, negli anni '80 del Settecento; ma anche le sue carte, ispirate alle tele di Jouy, dell'India, delle seterie di Lione con decorazione a nastri, ricami, fiori, uccelli, cineserie nello stile di Pillement, sono di qualità eccezionale. La fabbrica parigina di Réveillon alla Folie Titon, nel faubourg Saint-Antoine, era una manifattura reale. Gli emuli e successori di Réveillon, Arthur, Grenard, Robert, Pierre Jacquemart, produs-

sero le carte allegoriche con le simbologie care alla Rivoluzione, per tornare in seguito ai motivi decorativi nello stile di Réveillon.
All'inizio dell'Ottocento andarono di moda composizioni all'antica, in *grisaille*, in color bronzo dalla patina verde, o colori dorati, ispirate, nei soggetti, a David, Prud'hon, Percier e Fontaine. Erano ormai decorazioni complete, destinate a rivestire le stanze di rappresentanza e le anticamere.
Un genere nuovo ebbe grande successo sin dai primi anni del secolo: la carta panoramica. Erano grandi quadri in *grisaille*, poi a colori, spesso vivaci, che illustravano la letteratura, la storia, l'esotismo, l'attualità, una specie di fumetti *ante litteram*, che potevano srotolarsi senza fine sulle pareti degli appartamenti, oppure restare isolati con scene separate da gruppetti d'alberi. Nel 1906 i due fabbricanti specializzati nella stampa di carte panoramiche, Jean Zuber a Rixheim presso Mulhouse e Joseph Dufour a Mâcon e poi a Parigi, esponevano i loro «quadri-tappezzeria» nelle esposizioni dei prodotti dell'industria francese.
Le possibilità tecniche di imitare perfettamente i tessuti, gli arazzi, i cuoi, di ottenere anche rilievi su supporti spessi, fecero della **c d p** un surrogato a buon mercato della stoffa.
Verso la metà dell'Ottocento l'industria consentí una produzione rapida ed economica, ma la decorazione si banalizzò molto in schemi ripetitivi. Le grandi decorazioni non vennero peraltro abbandonate; Jules Desfossé impiegò pittori di talento, come Muller, Dumont, Wagner. A lui dobbiamo, tra il 1852 e il 1870, i successi maggiori dell'arte della **c d p**: il *Giardino d'inverno*, la *Galleria di Flora*, il *Giardino di Armida*, l'*Eden*. Il rinnovamento del genere maturò in Inghilterra, con William Morris, intorno al 1861. Le **c d p** eseguite dalla sua ditta e da Jeffrey and Co. imposero sul mercato modelli completamente nuovi e di gran qualità. Con lui lavorarono Walter Crane, Mackmurdo, Charles Voysey.
Dopo il 1945, le innovazioni tecniche non hanno fatto uscire l'insieme della produzione industriale da una grande mediocrità: impiego del cilindro in plastica, del rotocalco, invenzione della decorazione senza raccordo, e della carta autoadesiva. Le nuove tendenze provengono dagli Stati Uniti, ove dal 1965 si fabbricano rivestimenti murali a decorazione geometrica ispirati dall'Op'Art, stampati a mano su vinile. I colori sono vivaci o scuri – bruno, nero –, impiega-

no l'argento e giocano su alternanze di brillantezza e opacità. (*yb*).

## carta da ricalco

Carta coperta da uno strato di colla mescolata a un pigmento bianco, opaca o trasparente, che tende ad imitare la superficie di una pietra calcarea litografica. Impiegata per motivi di comodità, consente agli artisti di eseguire un disegno che verrà in seguito riprodotto col procedimento litografico, evitandone gli inconvenienti (peso e ingombro della pietra). L'artista traccia il suo disegno, con matita grassa o inchiostro litografico, sullo strato superficiale di colla, che lo isola dalla carta. Essendo esso solubile nell'acqua, basta poggiare la **c** (dal lato del disegno) sulla pietra litografica, perché il tracciato grasso vi si depositi; si inumidisce poi il verso. La colla si scioglie e il grasso dell'inchiostro aderisce al calcare. Corot impiegò assai spesso questo mezzo, che gli consentiva di lavorare«sul motivo». (*cpe*).

## carta di Francia

Particolare tipo di carta da parato stampata con disegni non ripetitivi per ricoprire l'intera superficie delle pareti e raffigurante vedute panoramiche o anche scene di genere. Le prime carte da parato di questo tipo (carta da parato scenica o panoramica) furono le *Vues de Suisse* di J. Zuber (1804) e la produzione migliore è quella francese (la posizione di guida nel disegno della carta da parato era passata dall'Inghilterra alla Francia nel 1770-80, soprattutto con la produzione di Réveillon seguito dalla fabbrica di Jacquemart e Bernard), delle case di Zuber e di J. Dufour che trovarono un loro mercato anche in Inghilterra e negli Stati Uniti. La moda di questo tipo di carta rimase sino alla metà del XIX sec. (*svr*).

## Cartagine

In questa città antica dell'Africa settentrionale, non lontana dall'attuale Tunisi, sono stati ritrovati numerosi mosaici romani (II-VI sec. d. C.). Vanno in particolare citati: della fine del II sec., una composizione di frasche popolata di uccelli e piccoli animali, che adornava il peristilio della *Casa della voliera* (Tunisi, Museo del Bardo); del IV sec., il *Mosaico del signore Giulio*, nel quale sono rappresentate, in modo naïf , le occupazioni stagionali di una grande villa (ivi);

la *Caccia al cinghiale* (ivi), l'*Offerta della gru* (ivi); del V sec., un busto femminile la cui espressione ieratica rievoca l'Oriente greco (Cartagine, Antiquarium); del VI sec., il mosaico dei *Due leoni* (Tunisi, Museo del Bardo). (*cp*).

## Cartailhac, Emile

(Marsiglia 1845 - Ginevra 1921). Originario di una famiglia protestante dell'Aveyron, seguí studi di diritto e di lettere a Tolosa, dove sin dal 1865 partecipò attivamente, con Filhol, alla creazione del Museo di storia naturale. Effettuò numerosi scavi di dolmen nell'Aveyron; con molta fatica riuscí ad esporre una parte del materiale raccolto all'esposizione universale di Parigi nel 1867. Nel 1869 assunse la direzione della migliore pubblicazione francese di preistoria ed etnologia dell'epoca, «Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme», fondata da G. de Mortillet.
Dopo la scoperta di Altamira in Spagna, dove **C** mandò un osservatore, Harlé, altre grotte decorate vennero alla luce: Pair-non-Pair nel 1881, La Mouthe e Marsoulas nel 1897, e infine Les Combarelles e Font-de-Gaume, le cui scoperte vennero annunciate nel 1901, a pochi giorni d'intervallo l'una dall'altra. Poiché la sua mentalità scientifica non rinveniva sufficienti prove di autenticità nei resoconti dei vari scavatori, **C** si recò sul posto per giudicare coi propri occhi, a Pair-non-Pair e a La Mouthe, accertandone l'autenticità. In seguito scrisse un'autocritica sulle sue titubanze iniziali: *Les Cavernes ornées de dessins: la Grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique* (1902).
**C** e l'abate Breuil lavorarono insieme ad Altamira, di cui l'abate Breuil tracciò il rilievo, e a Marsoulas, ove **C** ebbe l'idea di una cronologia approssimata, ottenuta in base allo studio dello stile e delle sovrapposizioni. Professore di preistoria nell'università di Tolosa dal 1882, **C** pubblicò numerose opere che trattano diversi problemi di preistoria, e un lavoro di sintesi, La *France préhistorique d'après les sépultures et les monuments* (1889). Partecipò con l'abate Breuil alla pubblicazione, con il sostegno del principe di Monaco, delle *Caverne d'Altamira e di Grimaldi*. (*yt*).

## cartiglio

Particolare tipologia di targa dipinta o scolpita utilizzata con funzione decorativa o esplicativa in pittura, scultura e ar-

chitettura; può trattarsi di un elemento inserito integralmente nell'opera, omogeneo per materiali e tecnica, oppure di un elemento applicato e spesso distinto da essa (è questo, in prevalenza, il caso dei **c** con la scritta INRI posto al sommo dei montante della croce). Il termine è spesso impiegato come sinonimo di 'cartella' e 'cartoccio' anche se, nel primo caso, si tende a definire un elemento di forma quadrangolare e, nell'altro, un motivo piú elaborato, tipicamente barocco. Il **c** ha foggia di rotolo cartaceo, dispiegato in lunghezza o in larghezza, con i lembi arrotolati e in genere percorso da una scritta in riferimento al personaggio che lo regge (il Redentore, santi, profeti), alla scena illustrata (si vedano il **c** dell'Angelo nell'*Annuncio ai pastori* nel mosaico di P. Cavallini di Santa Maria in Trastevere a Roma, o quelli dispiegati nell'*Allegoria del Buon e Cattivo Governo* di A. Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena) o alla datazione dell'opera (targa sottostante all'affresco del Guidoriccio da Fogliano di S. Martini); quale elemento di pura decorazione, il **c** può comunque essere anche a campo bianco: si veda quello nella *Visione di sant'Eustachio* del Pisanello (Londra, NG). Dalle forme quasi esclusivamente geometriche della cartella classica, da cui è desunta quella rinascimentale, il **e** nel Seicento assume forme piú complesse negli avvolgimenti e ripiegamenti e fu spesso usato in araldica come supporto del motto oppure in architettura quale elemento di coronamento o di chiusura laterale. Per estensione, il termine 'cartoccio' (o cartocci) identifica anche il motivo ornamentale composto da rotoli intrecciati di cui uno dei primi esempi si ha nel fregio in stucco per la galleria di Francesco I a Fontainebleau disegnato da Rosso Fiorentino (1533-35) e che fu sviluppato nella pittura manieristica, nord-europea soprattutto olandese. (*svr*).

**cartone**

Disegno preparatorio realizzato su carta pesante che presenta le medesime dimensioni dell'opera da eseguire. Per lavori di piccolo formato veniva realizzato un disegno su carta di uso comune (**c** di Raffaello per l'*Annunciazione* della predella nell'*Incoronazione della Vergine* al Vaticano: Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni), mentre per le superfici piú ampie si adoperava una carta pesante, generalmente di colore beige o bruno; in mancanza di fogli di grande for-

mato, essi venivano incollati l'uno accanto all'altro sino ad ottenere la grandezza stabilita (i fogli per il **c** della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo a Palazzo Vecchio raggiungevano i quindici metri quadrati di superficie). Tali **c** di notevoli dimensioni potevano essere rinforzati ai bordi da un tessuto e, in casi eccezionali, doppiati in tela. Su questo supporto il disegno era eseguito con un colore scuro, spesso rialzato di gesso bianco per le lumeggiature e talora con rapide indicazioni colorate a sanguigna o a pastello. Solo i **c** progettati per tappezzerie e per vetri furono realizzati con altra tecnica e dipinti ad acquerello, guazzo o olio. Con i maestri del Rinascimento italiano, allorché il **c** entrò largamente nell'uso comune, esso ebbe grande rilievo nella fase di progettazione definitiva e, ad eccezione dei pittori veneti che non sempre l'adottarono, il disegno su **c** era considerato alla stessa stregua dell'opera d'arte e sovente esposto alla pubblica ammirazione e al confronto tra piú artisti. I trattatisti dell'epoca (Vasari, Armenini, Borghini) si soffermano sulla descrizione delle tecniche relative al procedimento della realizzazione e del trasporto del **c**; tecniche, comunque, definite tra il XIII e il XV secolo. Secondo il Vasari il **c** costituirebbe il terzo-quarto stadio della fase preparatoria, dopo lo schizzo, il disegno vero e proprio su piú fogli e la composizione nel formato pari a quello del dipinto futuro effettuata con tecniche miste ed eseguita su «fogli tinti». Nel passaggio dal disegno in piccolo a quello su **c**, molto spesso veniva utilizzata una quadrettatura (la «rete» ricordata dal Vasari), per facilitarne l'ingrandimento, specie nella rappresentazione delle inquadrature prospettico-architettoniche. Circa il metodo del trasporto dell'immagine sul supporto prescelto, l'impronta veniva trasferita solitamente a spolvero, cioè attraverso una serie di fori praticati con un grosso ago lungo i contorni della composizione su cui era passato un tampone imbevuto di colore o di polvere di carbone; nell'affresco, un'altra tecnica di riporto consisteva nel ricalcare il disegno con uno stiletto d'avorio o di legno duro o con un ferro acuminato. Per la pittura ad affresco o su muro, il **c**, date le dimensioni dell'opera definitiva, veniva ritagliato e apposto sull'intonaco fresco e pulito o sulla superficie muraria, in riferimento alla zona che si prevedeva di portare a compimento nella «giornata di lavoro»; per le tavole e le tele, la delineazione dei con-

torni era eseguita con il **c** intero. In alcuni casi si usava anche una carta di trasporto intermedia al fine di salvaguardare in parte il **c** originale che, in tale modo, non veniva apposto direttamente sull'intonaco né sottoposto allo spolvero. Qualunque fosse comunque la tecnica e anche con i particolari accorgimenti, il **c** rischiava di restare gravemente danneggiato e dopo l'uso ne risultava difficile la stessa conservazione; talora i **c** erano incollati su un fondo o anche intelati ma spesso semplicemente arrotolati o addirittura distrutti: da ciò l'esiguo numero di pezzi pervenutici. Dalla trattatistica cinquecentesca l'iter operativo rimase pressoché invariato sino al sec. XIX. (*svr*).

## Carucci, Jacopo → Pontormo

## Carus, Carl Gustav

(Lipsia 1789 - Dresda 1869). Medico, botanico, teorico dell'arte e pittore autodidatta, intimamente legato a C. D. Friedrich, dal 1818 ne subí profondamente l'influsso distaccandosene piú tardi. Viaggiò in Italia (1821 e 1828), Francia (1835) e Inghilterra (1844); dal 1827 fu medico della casa reale di Sassonia. È considerato tra gli artisti piú rappresentativi del romanticismo tedesco e il principale teorico della pittura di paesaggio: *Nove lettere sulla pittura di paesaggio* (1831) e *Dodici lettere sulla vita della terra* (1841). Legato a Goethe, di cui ammirava l'universalità, scambiò corrispondenza con lui a partire dal 1818 e ne fu il biografo (Goethe, 1843). È rappresentato in musei di Düsseldorf (*Paesaggio alpino*, 1822; *Passeggiata in barca sull'Elba*, 1827), Dresda (nove paesaggi, tra i quali *Querce in riva al mare*), Karlsruhe (*Studio del pittore al chiaro di luna*, 1826), Lipsia (il *Cimitero di Oybin* 1828), Amburgo (*Tomba di Goethe*, 1832). (*hbs*).

## Carvajal, Luis de

(Toledo 1534 - El Pardo 1607). Di famiglia toledana, fratellastro dello scultore Monegro, fu scelto da Filippo II ed ebbe un ruolo importante nella decorazione dell'Escorial a partire dal 1570. Vi dipinse diversi quadri (*Maddalena*, *Natività*), nonché tre polittici sulla vita di Cristo per il chiostro grande. Avendo la morte di Navarrete interrotto l'esecuzione delle grandi coppie di santi previste per gli altari del-

la chiesa, egli svolse una parte predominante nel gruppo che completò la decorazione: i sette dipinti da lui eseguiti tra il 1580 e il 1582 superano quelli dei colleghi (Sánchez Coello, Diego de Urbina) per la gravità virile e la semplice grandiosità delle figure processionali, molto spagnole. **C** dipinse in seguito altri polittici per chiese e conventi della Castiglia centrale (Madrigal, Toledo, Ocaña), morendo poi al Pardo, ove Filippo II lo aveva chiamato per partecipare alla decorazione del palazzo. (*pg*).

## Casanova, Francesco Giuseppe

(Londra 1727 - Brühl (Vienna) 1802). Nato a Londra da genitori veneziani, fratello di Gian Giacomo Casanova autore delle celebri *Memorie*, **C** fu allievo di Giannantonio Guardi a Venezia, dove copiò anche le opere del battaglista toscano Francesco Simonini; soggiornò a Dresda (1753-61), a Parigi (1761-83), ove espose assiduamente al *salon* e fu accolto nell'accademia nel 1763, a Vienna (1783-1802), dove lavorò sia per la corte austriaca sia per Caterina II. I suoi disegni, di grande libertà (Parigi, Louvre), i paesaggi, le scene pastorali e soprattutto le battaglie sono un *pastiche* brillante dei Parrocel, Courtois e Wouwerman, e sono trattati con un brio che suggerisce nel contempo l'influsso dei grandi veneziani (ad esempio Marco Ricci) e quello di Fragonard. Malgrado la mancanza d'originalità delle sue composizioni, fu celebre in tutta Europa, ed ebbe incarichi anche dal principe di Condé (*Battaglia di Rocroi*, 1768-75: Lione, Ecole de médicine militaire), da Kaunitz, da Mme du Barry (quattro pannelli, la *Tempesta*, l'*Uragano*, *Attacco di briganti*, *Crollo di un ponte*, provenienti dal suo padiglione di Louveciennes e conservati a Rennes). (*cc* + *sr*).

## Casares, Los

Grotta spagnola (provincia di Guadalajara) con incisioni preistoriche studiata nel 1933 dall'archeologo spagnolo Juan Cabre Aguilo. È notevole per le rappresentazioni di figure umane, dai volti a becco di tartaruga, associate a pesci, tra le quali un uomo, con la testa volta verso il basso, sembra tuffarsi. Cavalli, cervi, stambecchi, che sembra appartengano a due diversi periodi, indicano un sito di transizione tra la zona mediterranea e quella pirenaica. (*yt*).

## Casas, Ramón

(Barcellona 1866-1932). Allievo del pittore Juan Vicens, nel 1882 partí per Parigi, ove fu allievo di Carolus-Duran. Dopo aver soggiornato a Madrid, Granada e Barcellona, tornò a Parigi nel 1885, frequentò l'Académie Gervex e si legò ad altri spagnoli di Parigi, il basco Zuloaga, i catalani Rusiñol e Utrillo, in compagnia dei quali visse a Montmartre fino al 1894. In questo periodo dipinse con abilità e sensibilità numerose scene di vita parigina. Tornato a Barcellona vi arrecò un po' dell'atmosfera di Montmartre, fondando ad imitazione dello Chat-Noir il cabaret dei Quatre Gats, di cui l'omonima rivista (cui successe nel 1899 «Pel i ploma») fu, per gli articoli e le illustrazioni, un centro elettivo del modernismo catalano. **C**, in seguito, svolse soprattutto opera di ritrattista. Disegnatore ampio ed incisivo, influenzò certamente il giovane Picasso; la collezione di grandi carboncini entrata al MAM di Barcellona costituisce nel contempo un'eccellente galleria di ritratti e un documento storico, nel quale rivive tutta l'intelligencija catalana del primo decennio del secolo. **C** ha lasciato, nel medesimo periodo, un interessante gruppo di manifesti. (*pg*).

## Cascella, Michele

(Ortona a Mare (Chieti) 1892). Alla prima formazione presso il padre Basilio, dannunziano e influenzato nella sua pittura dalla fotografia, seguono alcuni importanti soggiorni a Milano (1900, 1912, 1920) dove entra in contatto con l'ambiente letterario, conosce Sibilla Aleramo e collabora con alcuni disegni, assieme al fratello Tommaso, alla «Grande Illustrazione» di Gozzano e M. Moretti. Per tutto il corso della sua vita raffigurò soprattutto paesaggi, con tecniche diverse, molti pastelli, in particolare in età giovanile (*Betulla*, *Pescara*, 1907; *Spiaggia presso Pescara*, 1908) e oli (*Natura morta essenziale*, 1945) ma anche acquerelli, chine, litografie. Dipinse anche figure, ma certo fu sempre piú interessato ai luoghi e alle atmosfere: anche in alcune composizioni popolate di personaggi (la *Canonizzazione di Andrea Uberto Fournet in San Pietro* e *Roma, esultanza sportiva*, entrambi del 1933) le folle di persone sono dipinte – come spiegò lui stesso – come campi di fiori, con un medesimo sguardo che isola nell'insierne dei particolari un'immagine essenzialmente

cromatica della moltitudine. Nei suoi paesaggi, dipinti o disegnati dal vero fino a tarda età, le montagne e i paesi dell'Abruzzo si alternano ai luoghi visitati in Italia e negli Stati Uniti. (*sr*).

## Caselli, Cristoforo, *detto* dei Temperelli

(Parma 1460 ca. - 1521). La tradizione fissa il suo iniziale apprendistato presso Jacopo Loschi, ma la sua prima attività è documentata a Venezia a partire dal 1488. Nel 1489 inizia la sua collaborazione con Giovanni Bellini, Alvise Vivarini e Lattanzio da Rimini per la decorazione delle sale del Maggior Consiglio nel Palazzo ducale, andate distrutte nell'incendio del 1577. Nel 1495 firma e data il trittico di San Cipriano a Murano, torna poi a Parma dove riceverà importanti commissioni dal Consorzio dei Vivi e dei Morti (1499) e dalla chiesa di San Giovanni Evangelista. È stato invece smembrato il polittico della parrocchiale di Almenno San Bartolomeo (Bergamo), i cui pezzi sono oggi suddivisi fra Detroit e l'Accademia Carrara di Bergamo. La sua attività, caratterizzata da altre interessanti tavole, rappresenta il passaggio di interesse dai moduli lombardi, che avevano, finora, attirato gli artisti parmensi, a quelli veneti, cui s'ispira negli effetti cromatici, nelle scelte compositive e nelle soluzioni narrative. (*lfs*).

## Casolani, Alessandro

(Mensano di Siena 1552 o 1553 - Siena 1607). Si forma con Arcangelo Salimbeni e stringe amicizia con C. Roncalli e con lo scultore Prospero da Brescia, tutti attratti dal viaggio romano che compiranno verso il 1578. Non trovando sbocco a Roma, al contrario degli amici, **C** torna a Siena, dove svolgerà per intero la sua attività. Su un sedimento senese, prevalentemente beccafumiano, la sua maniera si evolve grazie a una puntuale attenzione per l'arte, piú ricca e articolata anche in senso romano, di V. Salimbeni e di F. Vanni (*La consegna delle chiavi di Castel Sant'Angelo a Urbano VI*, 1582-83: Siena, Oratorio di Santa Caterina; *Adorazione dei pastori*: Siena, Santa Maria dei Servi; *Natività di Maria*, 1584-85: Siena, San Domenico). Negli ultimi anni, forse anche attraverso i contatti con P. Serri, con il quale tra l'altro collabora nel 1600 ca. agli affreschi della sacrestia nuova della Certosa di Pavia, assume tratti di naturalismo riformato che

rimandano agli esempi dei fiorentini contemporanei (*Sansone e Dalila*: Siena, coll. priv.). (*sr*).

## Casorati, Felice

(Novara 1883 - Torino 1963). Unico figlio maschio di una famiglia di origine pavese, nota per matematici, giureconsulti e medici, segue gli spostamenti del padre, militare di carriera e pittore dilettante, manifestando un precoce interesse per la musica. A Padova nell'adolescenza un esaurimento nervoso lo costringe ad abbandonare lo studio del pianoforte: convalescente si avvicina alla pittura che, dopo gli studi classici e la laurea in legge, diventerà la sua principale occupazione. Allievo del veneto G. Vianello si segnala nel 1907 alla Biennale di Venezia con un aristocratico profilo della sorella Elvira (*Ritratto di Signora*, 1907: Torino, coll. priv.), abilmente condotto secondo la moda internazionale, cosí come risente della pittura folclorica di Zuloaga *Le vecchie* (1909: Roma, GNAM), dipinto a Napoli, dove nel frattempo s'era trasferita la famiglia. Nel 1911 il trasloco a Verona lo porta in un ambiente artistico piú consono e meno accademico, non tanto nei due quadri che a Venezia conoscono la fortuna di un acquisto ufficiale (*Le Signorine*, 1912: Venezia, GAM; *Bambina*, 1912: Gand, MBA), quanto nell'omaggio a Klimt del *Sogno del melograno* (Torino, coll. Lattes), esposto nel 1913 alla Secessione romana. L'occasione della prima personale, organizzata da Nino Barbantini a Ca' Pesaro, mette in contatto **C** con Gino Rossi e Arturo Martini, indirizzandolo verso un sintetismo decorativo, ancora di matrice secessionista ma di piú decisa stilizzazione simbolica, evidente in particolare nella grafica, ad esempio nelle illustrazioni per la rivista giovaride «La via Lattea», edita a Verona nel 1914, e nelle xilografie per la spezzina «L'Eroica». La sala personale di **C** alla terza Secessione romana nel 1915 propone, accanto a terrecotte colorate, tele di assoluta semplificazione bidimensionale come *Scherzo: Uova* (o *Le uova sul tappeto verde*, 1914: Torino, coll. Carluccio), dove i gusci ovali si staccano senza ombre su una fuga prospettica di tondi in un gioco ottico vertiginoso.
La lunga parentesi bellica porta **C** al fronte e s'interrompe brutalmente nel settembre 1917 per il suicidio del padre: come conseguenza dello scandalo il pittore, divenuto capofamiglia, trasferisce la madre e le sorelle a Torino, dove dal

1918 abiterà la casa-studio di via Mazzini 52. La crisi familiare coincide con un piú maturo e convinto ripensamento pittorico: in interni prospetticamente impaginati nature morte o persone in silenziosa solitudine stanno come sospese fuori dal tempo in una sorta di vuoto esistenziale, sottolineato da Gobetti, autore della prima monografia sull'artista, nel commento a *Maria Anna De Lisi* (1919: Torino, coll. priv.). La conoscenza delle opere di Cézanne conferma la rigorosa analisi volumetrica (*Le uova sul cassettone*, 1920: Torino, coll. priv.) che via via, sia per l'uso della tempera, sia per la ripresa di modelli di aulica serenità rinascimentale (come la citazione pierfrancescana di *Silvana Cenni*, 1922: Torino, coll. priv.), sarà portata da **C** verso una chiarezza compositiva e una raffinatezza di esecuzione assolute. Lionello Venturi parlerà di «stile» e di «volontà di forma» presentando la sala di **C** alla Biennale di Venezia del 1924, dove sette ritratti testimoniavano la fortuna del pittore presso l'élite torinese (*Riccardo Gualino*, *Cesarina Gualino Gurgo Salice*, 1922: Firenze, coll. priv.; *Gino Beria*, 1924: Torino, coll. priv.; *Hena Rigotti*, 1924: Torino, GAM); i quadri piú ambiziosi di questo periodo (*Ritratto della sorella*, *Lo studio*) andranno purtroppo perduti nell'incendio del Glaspalast a Monaco nel 1931. Mentre il successo espositivo di **C** diventa internazionale e la critica comincia a rimproverargli una sorta di freddezza neoclassica, a fronte delle ricerche tonali dei piú giovani pittori radunati da Venturi nel Gruppo dei Sei, **C** assume a Torino un ruolo di organizzatore culturale, fondando la società artistica «A. Fontanesi» e provandosi come arredatore d'interni per il teatrino privato di Gualino (1925, in collaborazione con l'architetto Sartoris) e per la Macelleria nella via dei negozi all'esposizione di Monza (1927, con lo stesso Sartoris). Nel 1928 assume l'insegnamento di arredamento e decorazione interna presso l'Accademia Albertina.

Frattanto nella produzione pittorica, esposta regolarmente nelle maggiori rassegne, dalla mostra del Novecento alle biennali e alle quadriennali, comincia a serpeggiare un'inquietudine che da *Conversazione platonica* (1926: Firenze. coll. priv.), punto d'arrivo del coinvolgimento erotico, qui raggelato e sospeso, della prediletta tematica del nudo femminile, porta agli acerbi cromatismi di *Aprile* (1930: Milano, GAM), *Lo straniero* (1930: Firenze, GAM) o ai temi fami-

liari ambientati nella cornice delle colline di Pavarolo come il ritratto della moglie *Daphne* (1934: Torino, GAM). Se continua la presenza come espositore e giurato (ad esempio a Pittsburgh), a confermare la fama di maestro giunge nel 1938 il gran premio della Biennale di Venezia e nel 1941 la cattedra di pittura all'Albertina di Torino, che terrà sino alla nomina a direttore nel 1952.
Mantiene però un interesse non conformista e una sorta di tutorato verso le esperienze della pittura contemporanea, organizzando mostre come quella degli astratti nel 1935, appoggiando gallerie (La Zecca, La libreria del Bosco), sino alla fondazione, nel primo dopoguerra, dell'Unione Culturale. Va ricordata anche l'intensa attività di scenografo teatrale, iniziata al Maggio musicale fiorentino grazie all'amicizia con A. Casella, suo collezionista, e con G. M. Gatti (per opere inconsuete come *La Vestale* di Spontini, 1933; *Norma* di Bellini, 1935; *Didone e Enea* di Purcell, 1940; *Elettra* di Strauss, 1950). Nel secondo dopoguerra riprende in modi piú asciutti i temi dei nudi e delle nature morte, riconoscibili nella sigla delle uova e delle scodelle, ma definisce le campiture di colore in una trama di contorni spessi e filanti, simili a quanto sperimenta nella grafica (disegni, incisioni e litografie) a cui si dedica con esclusiva passione negli ultimi anni, costretto all'immobilità dall'amputazione di una gamba. (*mml*).

## Cassandre

(Adolphe-Jean-Marie Mouron, *detto*) (Char´kov (Ucraina) 1901 - Parigi 1968). Dopo soggiorni alternati in Francia e in Russia, nel 1915 si stabilí a Parigi studiando pittura presso L. Simon, poi all'Académie Julian. Inaugurò la sua opera di cartellonista nel 1923 col *Bûcheron*; nel 1925 vinse il gran premio del manifesto e vide la sua opera diffusa con grande successo in tutta Europa. Co-fondatore nel 1930 dell'Alliance graphique, vi editò *Pathé, Pernod, Wagons-Lits Cook*; eseguí lavori tipografici e scenografie teatrali (*Anfitrione 38* di Giraudoux, 1934). Collaborò allo «Harper's Bazaar» di New York nel 1936; dal 1938 abbandonò i manifesti per la pittura e la scenografia (i *Miraggi*: Opéra, 1947; *Don Giovanni*: Aix-en-Provence, 1949). (*sr*).

## Cassas, Louis François

(Azay-le-Ferron (Turenna) 1756 - Versailles 1827). Allievo di Vien e di Lagrenée il Giovane, dai suoi viaggi riportò disegni che poi incise (Olanda, 1776). Collaborò ai *Voyages pittoresques* dell'abate di Saint-Non (Sicilia) e di Choiseul-Gouffier (Siria, 1784-87), e soggiornò in Italia (1779-84; Roma, 1787-92). Rapido nel riprendere il paesaggio (acquerelli, 1792: Orléans, MBA), studiò pure con precisione, ma senza rigidezza, dettagli architettonici (*Fronte e fregio del Partenone*), contribuendo cosí, dal suo ritorno in Francia nel 1792, a diffondere l'amore per l'antichità e l'Oriente mediterraneo. (*cc*).

## Cassatt, Mary

(Pittsburgh 1844 - Mesnil-Théribus (Oise) 1926). Strettamente legata alla storia del movimento impressionista, la carriera della **C** si svolse per la maggior parte in Francia, sua patria d'elezione. Formatasi presso la Pennsylvania Academy of Fine Arts di Filadelfia, venne in Europa per visitare i musei e copiare i maestri. Frequentò a Parigi lo studio di Chaplin, ma Degas, che aveva notato i suoi invii al *salon* (1872, 1873, 1874 e 1876) ne divenne il consigliere e la invitò ad unirsi agl'impressionisti (1877). Da allora ella partecipò alle loro mostre e si rivelò la miglior rappresentante femminile del movimento.

Serbò tuttavia, in seno al gruppo, una marcata personalità. Si occupò esclusivamente di figura umana, in particolare del tema della madre col bambino, che illustrò per tutta la vita. Riprendendo da Renoir lo splendore luminoso delle carni e delle stoffe (il *Palco*, 1878-79: Filadelfia, AM), non trascura il disegno, rendendolo il piú possibile autentico e anche poco convenzionale. Come Degas, coglie la verità del gesto, spogliando di ogni artificio le immagini della vita quotidiana: *Madre e bambino* (Parigi, MO). L'influsso di Degas è particolarmente avvertibile nei pastelli, nei disegni e nelle incisioni, che aumentano alla fine della sua vita. La mostra di stampe giapponesi, che aveva visitato in compagnia del pittore nel 1890, le ispirò una serie di stampe a colori, notevole per la precisione del tratto e il valore espressivo del disegno. Dedicò gli ultimi anni a far conoscere negli Stati Uniti la pittura impressionista. Possedeva di persona una notevole col-

lezione, e consigliò molti amatori: è in parte grazie ai suoi sforzi che i musei americani possiedono oggi magnifici complessi di questa scuola. Si può condividere il giudizio che nei suoi riguardi formulò Gauguin, confrontandone gl'invii con quelli di Berthe Morisot: «Miss Cassatt possiede lo stesso fascino, ma piú forza».
È rappresentata a Parigi (MO e Petit-Palais) e soprattutto in musei americani: la *Signora col tavolino da tè*, 1883 -85: New York, MMA; *Passeggiata in barca*, 1893: Washington, NG; *Donna e bambino che guidano una carrozza*, 1880 ca.: Filadelfia, AM; *Alexander J. Cassatt e suo figlio*, 1885; il *Bagno*, 1891-92: Chicago, Art Inst.; *Al teatro dell'opera*, 1880 ca.: Boston, MFA; la *Tazza di tè*: ivi; *Dopo il bagno*, 1901 ca.: Cleveland, AM. (*sc*).

## Cassée, Dick

(Bloemendaal 1931). Fino al 1963 la sua opera consiste soprattutto di disegni, che tradiscono l'influsso di Klee. In seguito ha messo a punto una tecnica di acquafortista, di sobrietà tutta personale. I suoi motivi sono stati tratti sulle prime dall'astrattismo geometrico: gli elementi distinti venivano impressi a rilievo su carta e infine si sono evoluti verso forme orizzontali di paesaggi o di architetture trattate a puntasecca. Oltre alle incisioni, **C** ha eseguito oggetti geometrici in plexiglas e acquerelli di paesaggi provenzali. E rappresentato in numerosi musei olandesi. (*lbc*).

## Cassinari, Bruno

(Piacenza 1912). Formatosi a Milano a contatto col movimento corrente (1938-41 ca.), le sue opere derivano dalla comune componente picassiana, ma allora svilupparono particolarmente spunti espressionistici, anche di matrice vangoghiana, entro cui in seguito un grafismo di derivazione modiglianesca, a volte un po' facile e decorativo, si inserí su un colore smaltato e denso, ereditato in parte dalla sua prima attività come orafo. La sua prima mostra a Milano (1940, Gall. di Corrente) fu presentata dallo scrittore Vittorini. Nel 1946 partecipò alla formazione della Nuova Secessione Artistica, ritirandosi quando si costituí nel Fronte Nuovo delle Arti. Dopo un soggiorno a Parigi (1947) e ad Antibes, che rafforzò la sua ammirazione per Picasso, vive e lavora a Milano. Presente alle piú importanti mostre internazionali,

espose piú volte alla Biennale di Venezia: nel 1952 gli venne consacrata una personale e vinse ex aequo il gran premio per la pittura italiana; nel 1956 quello della Quadriennale romana. Eseguí un gran pannello per la Quadriennale di Milano (1951). La sua meditazione pittorica s'incentra sulla dialettica tra colore intenso, luminoso, liricamente evocativo, e struttura formale articolata in una spazialità frammentata di radice cubista; e tra memoria di natura e autonomia formale, talvolta quasi astratta, del dipinto. Nell'ultimo periodo il colore dilaga con violenza al di là del sottile controllo che caratterizzava la sua precedente produzione. Ampie mostre retrospettive di **C** si sono tenute nel 1983 a Piacenza (palazzo Farnese) e nel 1986 a Milano (Palazzo reale). (*lm* + *sr*).

## Cassioli, Amos

(Asciano (Siena) 1832 - Firenze 1891). Nel 1850 entrò all'Accademia di belle arti di Siena, diretta dal 1851 da Luigi Mussini che ebbe un ruolo determinante nelle sue scelte artistiche. Il soggiorno romano – dal '56 al '60 – fu particolarmente importante per **C**, che frequentò, tra gli altri, gli artisti dell'Accademia di Francia, in particolare Degas e Henner. A questo periodo risalgono molti ritratti la cui lontana matrice è senza dubbio Ingres. L'artista s'indirizzò poi verso la pittura accademica sotto l'influsso del purismo toscano. Del 1864 è un importante saggio di adesione a questa poetica: *Cino da Pistoia e Selvaggia* (Siena, Pie Disposizioni). La sua produzione volse sempre piú verso opere di gusto storico o letterario: *Galeazzo Sforza e Lorenzo de' Medici* (Siena, coll. Saracini). Nel 1886 eseguí, con P. Aldi e C. Maccari, la decorazione ad affresco della sala monumentale del Palazzo Pubblico di Siena in onore di Vittorio Emanuele II con *La Battaglia di San Martino* e *La battaglia di Palestro*, aiutato dal figlio Giuseppe (Firenze 1865-1942). Negli ultimi anni della sua vita eseguí affreschi per monumenti funebri come la cappella Franci nel cimitero della Misericordia di Siena (1887) e la cappella Guerrazzi nel cimitero di Livorno. (*mvc*).

## Cassirer, Paul

(Görlitz 1871 - Berlino 1926). Dopo studi di storia dell'arte a Monaco, ove frequentò numerosi artisti, fondò nel 1898 a

Berlino, unitamente al cugino Bruno, la Kunst- und Verlagsbuchhandlung Bruno und Paul Cassirer. I due soci si separarono nel 1901, e Paul cominciò allora la sua attività di mercante di quadri. Amicissimo di Durand-Ruel, svolse un ruolo di primo piano nella conoscenza e diffusione della pittura impressionista in Germania; nel periodo antecedente la prima guerra mondiale, vendette ai musei tedeschi capolavori come l'*Après-midi des enfants à Wargemont* di Renoir o la *Casa di campagna a Rueil* di Manet (Berlino Ovest, NG). Fu tra i primi mercanti a scoprire Van Gogh, di cui realizzò la prima mostra in Germania e di cui doveva vendere numerose tele a collezionisti tedeschi. S'interessò pure di pittori impressionisti tedeschi come Liebermann, Slevogt, Corinth e, dopo la guerra, di espressionisti come Kokoschka. (*sr*).

**cassone**

I **c** erano, in Italia, mobili di solito destinati a contenere il corredo, le stoffe e la biancheria che le donne portavano in dote per le nozze (**c** di nozze). Decorati dapprima a pastiglia o a stucco, rivestiti di velluto o tessuto damascato, dal XVI sec. in poi vennero frequentemente ornati di una sontuosa decorazione scolpita. In Toscana, dai primi anni del XV sec., si usava decorarli a pannelli dipinti con scene tratte dalla mitologia o dalla storia antica o recente. Col medesimo nome si è presa l'abitudine, nel linguaggio della storia dell'arte, di designare tanto il mobile decorato che i dipinti che lo adornano; impropriamente, il termine viene inoltre esteso a taluni pannelli decorativi, usati nell'arredo fiorentino dalla fine del XV all'inizio dei XVI sec., che venivano disposti a fregio continuo lungo le pareti dei saloni o delle camere nuziali («spalliere»).

Gli autori dei **c** sono quasi tutti anonimi, e si distinguono mediante soprannomi che ricordano l'opera realizzata o il suo soggetto principale (Maestro dei Cassoni, Maestro del Cassone degli Adimari, Maestro di Didone, Maestro di Anghiari, Maestro di Virgilio). Ma artisti fiorentini noti, come Giovanni dal Ponte (*Arti liberali*: Madrid, Prado), il Maestro del Bambino Vispo (*Battaglia*: Altenburg, SM), Pesellino (*Trionfi*: Boston, Gardner Museum; *Storia di Davide*: Wantage, coll. Lloyd), nonché alcuni pittori senesi decorarono anch'essi **c**. Legati generalmente alla cultura tardo-gotica, subirono ugualmente l'influsso di Paolo Uccello e Do-

menico Veneziano, autore egli stesso di un **c**, oggi perduto, dipinto nel 1447 per le nozze Parenti-Strozzi. Artisti di grande fama eseguirono invece «spalliere» (pannelli per camere da letto) con episodi mitologici, antichi o biblici, oppure con racconti medievali. Si devono cosí a Botticelli le *Storie di Lucrezia* (Boston, Gardner Museum) e di *Virgilio* (Bergamo, Carrara), nonché quelle di *San Zanobi* (Londra, NG) e di *Esther* (Chantilly, Museo Condé; Ottawa, NG; Parigi, Louvre). Le «spalliere» della casa di Francesco del Pugliese, oggi identificate con quelle decorate dagli *Episodi dell'umanità primitiva* (Oxford, Ashmolean Museum; New York, MMA), nonché delle *Storie di Sileno* (Cambridge, Fitzwilliam Museum; e Worcester) per i Vespucci, o quelle di *Prometeo* (conservate a Strasburgo e a Monaco, AP) sono opera di Piero di Cosimo. All'inizio del XVI sec. risale la decorazione della camera di Pierfrancesco Borgherini con *Scene della storia di Giuseppe*, serie oggi dispersa (Londra, NG); Firenze, Pitti; Inghilterra, coll. Salmond), eseguita da Andrea del Sarto, Bacchiacca, Pontormo e Granacci, nonché quella del saloncino dei Benintendi, opera di Franciabigio, Bacchiacca e Pontormo. Altri **c** o «spalliere» furono dipinti da Bartolomeo di Giovanni (*Nozze di Teti e Peleo*: Parigi, Louvre), Biagio d'Antonio (*Giasone e Medea*: Parigi, MAD), dal Maestro di Griselda (Londra, NG e dall'autore anonimo delle *Storie di Perseo* (oggi a Firenze, Palazzo Davanzati).
Tra i **c** dipinti a Siena, possono citarsi quelli di Liberale da Verona (*Ratto di Elena*: Avignone, Petit-Palais), Francesco di Giorgio, Neroccio de' Landi (*Soggetti romani*: Raleigh N.C., AM), Cozzarelli (*Ulisse*: Parigi, Museo di Cluny), dal Maestro di Stratonice (San Marino Cal., Huntington Art Gallery) e B. Fungai (a Houston Tex.). (*sr*).

## Castagnary, Jules-Antoine

(Saintes 1830 - Parigi 1888). Amico di Courbet, che ne dipinse il ritratto (Parigi, Louvre), sostenne il realismo, Corot, Jongkind, e negli anni intorno al 1865 fu fervido difensore degli impressionisti. Dal 1857 in poi scrisse resoconti dei *salons*, pubblicati sui giornali dell'epoca («Le Présent», l'«Audience», «Le Monde illustré»), che vennero successivamente editi (*Les Artistes du XIX^e^ siècle: Salon de 1861*, Paris 1881; *Salons, 1857-1870*, Paris 1892). Suoi articoli furono pure raccolti in volume col titolo di *Libre Propos* (Pa-

ris 1864). Tra le altre opere da lui firmate, citiamo *Grand Album des expositions de peinture et de sculpture* (Paris 1863), *Le bilan de l'année 1868* (Paris 1869), *Gustave Courbet et la colonne Vendôme* (Paris 1883). L'avvento del regime repubblicano gli consentí d'intraprendere una carriera politica, che si concluse con la nomina a direttore dell'Ecole des beaux-arts nel 1887. (*sr*) .

## Castel, Moshe Elazar

(Gerusalemme 1909). Di famiglia ebraica stabilitasi in Palestina da cinque secoli, studiò in Israele e soggiornò a Parigi dal 1927 al 1940, esponendovi frequentemente, in particolare al Salon des Indépendents (dal 1928) e al Salon d'automne; tra il 1951 e il 1953 ha soggiornato negli Stati Uniti. Il suo stile e la sua maniera si sono molto evoluti. Neoromantico agl'inizi, dipinse sul tema di Safed interni e composizioni dai vivi colori, in atmosfera mistica. Piú tardi subí fortemente l'influsso delle miniature persiane, di Manessier, poi di Fautrier. Successivamente **C** segue uno stile personale, molto decorativo, ove lettere e segni apparentati agli alfabeti ebraico e arabo si mescolano ad arabeschi astratti o suggeriscono associazioni svariate con cortei, danzatrici, cipressi. È pure autore di grandi decorazioni murali, in Israele e all'estero (uffici della compagnia aerea israeliana El-Al, 1955: Rockefeller Center, New York; albergo Accadia, 1955: Israele; Scuola politecnica, 1958: Haifa). Le sue opere si trovano in numerosi musei degli Stati Uniti e a San Paolo (MAC). (*mt*).

## Castellani, Enrico

(Castelmassa (Rovigo) 1930). Si stabilisce a Milano nel 1957 dopo aver studiato arte ed architettura a Bruxelles. Già nei *Senza titolo* del 1958-59 abbandona le prudenti prove informali del biennio precedente e, meditando la lezione di Fontana, crea una dialettica chiaroscurale sulla superficie bianca animandola con piegature e rigonfiamenti. La *Superficie nera a rilievo* del 1959 annuncia l'invenzione di un codice originale: aggetti e rientranze, disseminati irregolarmente, sondano il limite di massima tensione della tela. Nella S*uperficie bianca a rilievo* dello stesso anno, una sorta di manifesto programmatico, i rilievi e gli avvallamenti generati dalle coppie di chiodi si uniformano in binomi di forze uguali

e contrarie che trovano in semplici progressioni numeriche la legge ritmica di scansione temporale. Fedele ai presupposti di Azimuth (espone nella mostra *Monochrome Malerei* del 1960 a Leverkusen), **C** azzera composizione e policromia limitandosi a sensibilizzare la superficie con interventi discreti, reversibili e iterabili. Con l'eccezione della sperimentazione sulla sagomatura dei telai nel corso degli anni '60 (*Superficie rossa* del 19630 *Trittico argento* esposto alla Biennale di Venezia del 1966), l'artista rimane ancorato alla bidimensionalità della superficie sulla quale diversifica all'infinito i percorsi ritmici: ortogonali o sghembi, regolarmente distribuiti, affollati o rarefatti, differenziati negli intervalli e nelle altezze dei rilievi. Erroneamente associata a quella dei gruppi di arte programmata e cinetica (è presente nelle mostre *Nuove Tendenze* del 1961-63 a Zagabria e in *Responsive Eye* del 1965 a New York), la sua ricerca si distingue per lo scarto tra chiarezza metodologica e costruttiva ed imponderabilità della luce. Quest'ultima contraddice o asseconda orditi e simmetrie in una imprevedibile dinamicità percettiva esaltata dalla riduzione della gamma eromatica al bianco e alluminio. Per la mostra *Lo spazio dell'immagine* del 1967 a Foligno e per *Vitalità del negativo* del 1970 a Roma, l'artista concepisce *L'Ambiente bianco*. In uno spazio precario e dilatato dall'incertezza dimensionale delle superfici involucranti, la martellante scansione dei tracciati puntiformi si coniuga alla continuità del circuito spaziale. La ricerca attuale di **C**, pur nella continua sorpresa degli esiti, si mantiene coerente ai presupposti iniziali. (*az*).

## Castellapiano

(inizi sec. XII). Nella cappella del castello, dedicata a Santa Maddalena, si conserva un ciclo di affreschi, risalente alla prima decade del sec. XIII, che va considerato il maggiore tra quanti discendono dalla scuola venostana. Per quanto concerne i soggetti troviamo rappresentati: all'interno, sulla parete orientale, *Cristo in trono e gli Apostoli*; nell'abside centrale la *Vergine in trono tra due Angeli*; e nelle laterali, a sinistra i *SS. Giovanni Battista ed Evangelista adoranti l'Agnello* e a destra *Cristo che consegna la Legge ai SS. Pietro e Paolo*. Le rimanenti decorazioni parietali si svolgono su due registri e raffigurano episodi evangelici che partono dall'*Annunciazione* per culminare nella *Sepoltura di Cristo*. All'ester-

no della cappella, sulla parete settentrionale, sono dipinti una *Crocifissione* e un *Cavaliere che caccia il cervo*. Il ciclo non è dovuto a un unico artista, essendovi riconoscibili diverse mani, la cui identificazione risulta peraltro alquanto difficile. Stilisticamente vi si notano parecchie derivazioni bizantine (evidenti soprattutto nella ieraticità delle figure allungate, nel modo di rendere i panneggi e nell'uso insistito delle lumeggiature), come pure notevoli assonanze con la maniera del Maestro della Cripta di Monte Maria. (*pa*).

## Castelli, Leo

(Trieste 1907 - New York 1999). Il suo nome è legato al successo della Pop Art. Giunto da Parigi nel 1941, aveva scarso successo negli affari quando nel 1957 aprí a New York (n. 4 East, 77th Street) una galleria, insieme alla moglie Ileana Sonnabend. Espose agli inizi pittori europei accanto ai quali figuravano De Kooning, Pollock e David Smith; dal 1958 assunse veste di gallerista d'avanguardia presentando Marisol, F. Dzubas e soprattutto Johns e Rauschenberg. Il successo di questi due pittori attirò altri artisti: nel 1962 Lichtenstein; nel 1964 Warhol; nel 1965 Rosenquist, nonché Bontecou, Chamberlain, Tworkov, Twombly, Peter Young e Frank Stella. La galleria **C** svolse pure un importante ruolo a favore della Minimal Art (Larry Poons, Don Judd, Dan Flavin, Robert Morris). Vi hanno trovato posto anche Joseph Kosuth, Bruce Naurnann, Keith Sonnier, Richard Serra. (*jhr* + *jpm*).

## Castello, Bernardo

(Genova 1557-1629). È stato talvolta ritenuto solo un continuatore, senza grande personalità, di Luca Cambiaso; fu tuttavia fecondo decoratore, e utilizzò spesso la consulenza dei maggiori letterati del tempo. Lasciò numerose opere a Torino, a Piacenza e soprattutto a Genova (*Ascensione* in Santa Caterina; affreschi con storie della *Gerusalemme liberata* in palazzo De Franchi; e le ville Centurione a Sampierdarena e Saluzzo ad Albaro). La sua amicizia col Tasso, che aveva incontrato a Ferrara nel 1575, lo indusse ad illustrare, per primo, la *Gerusalemme liberata* (1581).
Non poté esercitare alcun influsso sul figlio **Valerio** (Genova 1624-59), che fu allievo di Domenico Fiasella e di G. A. De Ferrari. Fortemente colpito dalle tele lasciate a Genova da G. C. Procaccini, tra il 1640 e il 1645 Valerio si recò a

Milano per meglio studiare quest'artista e gli altri pittori lombardi, poi a Parma, ove le opere del Correggio e del Parmigianino furono per lui una rivelazione. La diversità di tali influssi, cui vanno aggiunti quelli di Rubens e di Van Dyck, non doveva minimamente soffocarne la personalità, tra le piú originali della pittura genovese della prima metà del XVII sec. Il tocco scintillante e fluido, sciolto e fremente (che compare, particolarmente, negli schizzi e nei bozzetti, come le *Nozze della Vergine* (Genova, palazzo Spinola) e la *Caduta di Simon Mago*: Caen, MBA), preannuncia quello di un Magnasco, mentre il gusto del movimento e d'un evanescente chiaroscuro, e la sua poetica, ne fanno un convinto rappresentante del barocco. Tra le opere, piuttosto numerose, che di lui si conservano a Genova, vanno almeno segnalati gli affreschi in palazzo Balbi-Senarega e in palazzo Reale-Durazzo (soffitto della *Fama*), e alcuni quadri: *Battesimo di san Giacomo*, 1645-47: Oratorio di San Giacomo della Marina; *Sacra Famiglia* e *Cena nella casa di Simone*: Palazzo Rosso. Fuori di Genova, il *Ratto delle Sabine* (Firenze, Uffizi), l'*Adorazione dei magi* (Roma, Gall. Pallavicini) e *Mosè che colpisce la roccia* (Parigi, Louvre). (*pr*).

## Castello, Giovanni Battista

(Gandino (Bergamo), fine del XV sec. - Madrid 1569). Fin dalle prime opere note, gli affreschi con *Storie di Ulisse* (oggi a Bergamo, Prefettura) e il *Cristo portacroce* (Bergamo, Carrara), collocabili fra 1540 e 1550, si rivela un esponente della «maniera» di radice raffaellesca. Giunto probabilmente a Genova all'inizio degli anni '40, divenne gradatamente il pittore dell'aristocrazia, a capo di una vera e propria impresa, tra i cui collaboratori fu il giovane Luca Cambiaso. I riferimenti a Polidoro di Caravaggio e agli affreschi di Raffaello alla Farnesina, la vocazione a risolvere i problemi strutturali in chiave decorativa caratterizzano la sua opera, dal ciclo di affreschi con *Storie di San Matteo*, (1557-61: Genova, San Matteo), dove eseguí il solo tondo centrale, alle *Storie mitologiche*, anch'esse a fresco (1560 ca.: Genova, Villa Pallavicini delle Peschiere), all'*Assunzione della Vergine e patriarchi*, affrescata nella Cattedrale di San Lorenzo dopo il 1564. Meno agevole appare la definizione della sua attività di architetto, esplicata anche a Madrid, dove si trasferí dopo il 1565. (*agc*).

## Castelseprio

Antica piazzaforte distrutta dai Milanesi nel 1287, a cinque chilometri da Castiglione Olona in provincia di Varese. Serba una chiesa dell'VIII sec., Santa Maria fuori porta, decorata con affreschi bizantini che rappresentano le scene della vita della Vergine e dell'infanzia di Cristo. *Annunciazione*, *Visitazione*, *Prova dell'acqua*, *Sogno di Giuseppe*, *Viaggio a Betlemme*, *Natività*, *Adorazione dei magi*, *Presentazione di Cristo*, interrotti dal busto di Cristo in un medaglione, si dispiegano su due registri, in sequenza continua, sulla parete interna del muro che separa l'abside dalla navata. Al di sopra dell'arco due angeli con in mano il globo e lo scettro si accostano, volando, al trono dell'Etimasia, sul quale sono posati il velo, una corona e la croce. La spigliatezza delle pose, la libertà del movimento, l'armonia cromatica e compositiva, il paesaggio e le architetture che adornano gli sfondi, il senso dello spazio e i toni chiari recano tutti la forte impronta della tradizione classica. Le date proposte per questi notevoli dipinti variano dal VII al X sec. Da essi si sprigiona un'impressione di serena bellezza; per la loro qualità, essi superano tutto ciò che ci è rimasto di quest'epoca, il che ne rende ardua la precisa datazione. Resta evidente che sono opera di artisti provenienti da Costantinopoli e che ci offrono un esempio di prim'ordine della pittura bizantina. (*sdn*).

## Castiglione, Giovanni Benedetto, *detto* il Grechetto

(Genova 1609 - Mantova 1665). Cosiddetto probabilmente perché nacque in una parrocchia di Genova nella quale risiedevano molti immigrati greco-bizantini, svolse l'apprendistato presso G. B. Paggi, nella cui bottega è registrato nel 1626-27. Secondo i biografi, sarebbe stato allievo anche di G. A. De Ferrari e di Sinibaldo Scorza. Le analogie esistenti tra una parte della produzione del **C** e i dipinti «animalistici» dello Scorza hanno indotto A. Percy (1971) a proporre che avesse perfezionato la formazione nella bottega di quest'ultimo, dal ritorno del piú anziano maestro a Genova nel 1627 fino alla sua morte nel 1631. Non minore importanza dovette rivestire, secondo la medesima studiosa, la conoscenza delle composizioni biblico-pastorali dei Bassano, presenti in collezioni genovesi, e della pittura fiamminga di Jan Roos, presente a Genova negli anni '30 del XVII

sec. e dei fratelli De Wael. Il fatto che si conosca molto poco dell'attività del **C** prima del 1633, non agevola la comprensione delle componenti che influirono sulla formazione del suo linguaggio. Le due composizioni che raffigurano l'*Entrata nell'Arca* (Genova, Accademia ligustica di belle arti e coll. priv.), databili al biennio 1628-30, testimoniano tanto il legame con lo Scorza, quanto quello con l'ambiente fiammingo.

All'inizio degli anni '30 il pittore si trasferí a Roma, dove risulta negli stati d'anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte nel 1632. Due anni dopo è membro dell'Accademia di San Luca. Tra i contatti stabiliti in quella città, il primo in ordine d'importanza fu quello con Agostino Tassi e la sua cerchia, testimoniati da una deposizione in tribunale di **C** a favore di G. B. Greppi, pittore anch'egli genovese, nel marzo 1635. La molteplicità dei suoi rapporti romani compare evidente in un dipinto firmato e datato 1633, il *Viaggio di Giacobbe* (New York, coll. priv.), del quale esistono numerose versioni. La maniera del Tassi e del giovane Claude Lorrain, che gravitò nell'area del Tassi, vi si unisce ad una luminosità affine a quella di Poussin, che fu molto importante per la pittura di **C** sul finire del decennio 1630-40. Il *Sacrificio di Noè* (Genova, palazzo Bianco), databile intorno alla metà del decennio, il *Viaggio d'Isacco* (Monaco, AP), che si può collocare verso la fine, disegni come il *Salvataggio del piccolo Pirro*, *Pan e un Satiro* (entrambi a Windsor Castle, Royal Library), rivelano lo studio delle opere di Poussin.

Nel primo bimestre del 1635, **C** partí alla volta di Napoli, per un soggiorno, che fu probabilmente di non lunga durata, ma ricco di conseguenze, poiché la sua pittura venne ammirata ed imitata da seguaci di Aniello Falcone, come Andrea de Leone e Nicolò de Simone. Nuovamente a Roma fra il 1636 e il 1638, il pittore risulta a Genova nel febbraio 1639, quando è presente alla lettura del testamento del fratello. Il fatto che una delle prime opere che si possano riferire a questo periodo, l'*Allegoria dell'Abbondanza* (Genova, palazzo Doria), abbia rivelato una collaborazione del fiammingo Jan Roos nella natura morta, potrebbe anticipare la presenza del **C** a Genova, dal momento che il Roos morí nel 1638.

Fra questa data e il 1647 poche sono le opere che sia possi-

bile datare con precisione: la *Natività* (Genova, San Luca), firmata e datata 1645, il *San Bernardo di Chiaravalle che riceve il sangue di Cristo* (Genova, Santa Maria della Cella), il *San Giacomo scaccia i Mori dalla Spagna* (Genova, San Giacomo della Marina), il *Baccanale di fronte ad un altare del dio Termine* (Torino, Gall. Sabauda), che possono essere collocati nel medesimo tomo di tempo, richiamano, oltre alle esperienze romane, anche la riflessione su artisti fiamminghi che avevano lavorato a Genova, come Rubens e Van Dyck. Allo stesso periodo appartengono altre opere, di soggetto mitologico: *Giunone e Vulcano* (Genova, palazzo Doria), il *Sacrificio di Pan* e la *Nutrizione di Ciro* (Genova, palazzo Durazzo Pallavicini), il *Viaggio di Giacobbe* (Bologna, coll. priv.), datato 1646, l'*Abramo e Melchisedek* (Parigi, Louvre). In questi anni egli eseguí anche un buon numero di incisioni. Tra queste, il ritratto di *Agostino Mascardi* (Pavia, MC) e quello di *Anton Giulio Brignole Sale* (Vienna, Albertina), entrambi letterati di fama. La contemporanea ricerca sul chiaroscuro rembrandtiano, svolta dall'artista in questo periodo, è testimoniata da altre due incisioni, *Temporalis Aeternitas*, firmata e datata 1645 e la coeva *Teseo trova le armi del padre* (entrambe a Bologna, PN), nelle quali compare il tema della vanità delle cose, ripreso in dipinti ed incisioni successive.

Tornato a Roma ad una data non identificabile con sicurezza, ma anteriore al 1647, anno in cui risulta negli stati d'anime della parrocchia di San Nicola in Arcione, il **C** appare impegnato nel 1649 nell'esecuzione del dipinto raffigurante l'*Immacolata Concezione adorata dai SS. Francesco e Antonio da Padova* (ora Minneapolis, Inst. of Arts), destinato alla chiesa dei Cappuccini di Osimo, nelle Marche. Affidata in un primo momento a Pietro da Cortona, la pala segna l'adesione del **C** al pieno barocco romano, una riflessione sul linguaggio dello stesso Cortona e del Bernini, fusa con le caratteristiche del pittore, ad ottenere un risultato autonomo. Fra i tardi anni '40 e il 1650 si collocano una serie di altre opere, dall'*Entrata degli animali nell'Arca* (coll. priv.), al *Paesaggio Pastorale* (coll. priv.), all'*Orfeo che incanta gli animali* e all'altra *Entrata degli Animali nell'Arca* (entrambe a Roma, coll. Pallavicini). Intorno al 1650 si possono datare l'*Offerta a Pan* (Ottawa, NG), il *Viaggio di Rebecca* (coll. priv.), la *Pastorale* (Genova, Accademia ligustica di belle arti), la *Cir-*

*ce* (coll. priv.). Il medesimo periodo vede anche l'affermazione del **C** come incisore, la pubblicazione di otto stampe e l'esecuzione negli anni 1647-48 della *Melancholia*, di *Diogene cerca l'uomo* (ambedue a Bologna, PN) e del *Genio del Castiglione* (Londra, BM). Il tema della stampa raffigurante Diogene venne ripreso dal pittore in un dipinto ad olio (Madrid, Prado). Fra il 1651 e il 1659, anno in cui risulta a Genova, egli si recò probabilmente a Venezia, non trascurando di lavorare anche nella città natale. Numerose opere datate e firmate consentono, d'altra parte, di seguirne il percorso: pagato nel 1652 per sei dipinti eseguiti per il nobile genovese Ansaldo Pallavicini, dei quali esistono tuttora il *Viaggio d'Abramo* e la *Circe* (entrambi a Genova, palazzo Spinola), firma e data 1653 un'altra *Circe* (già Genova, coll. Sanguinetti) e, nello stesso anno, il *Sacrificio di Noè* (Chiavari, palazzo Torriglia). Firmato e datato 1655 è il dipinto raffigurante *Deucalione e Pirra* (Berlino) e 1659 un altro *Sacrificio di Noè* (coll. priv.). A partire dal 1659 esistono numerosi documenti che testimoniano sui rapporti con la corte dei Gonzaga a Mantova, anche se non è mai stata ritrovata la lettera patente, con la quale veniva confermato pittore di corte. Per i Gonzaga dipinse l'*Allegoria del Duca di Mantova* (già Milano, coll. priv.) e nella città lombarda dovette soggiornare, con frequenti spostamenti a Parma e a Genova. Le ultime opere datate sono la *Visione di San Domenico in Soriano* (Genova, Santa Maria di Castello), il *San Francesco in estasi che adora la Croce* (coll. priv.), firmata e con la data 1662, gli *Angeli che appaiono ai pastori* del 1663 (Napoli, Capodimonte), tutte opere ricche d'intensità e venate da una profonda malinconia. Personaggio singolare, il **C** sviluppò un proprio discorso anche a livello di contenuto: alla comprensione del significato di molte sue opere mature, dalle *Pastorali*, ai *Viaggi dei Patriarchi*, alle *Allegorie* ha offerto un decisivo contributo B. Suida Manning (1984), che ha sottolineato e rivelato il senso del fluire dei tempo, della dissoluzione e della vanità delle esperienze terrene, cui neppure le Arti possono porre rimedio, sotteso a molte sue composizioni criptiche. (*agc*).

## Castiglione, Giuseppe

(Milano 1688 - Pechino 1786). Missionario gesuita giunto a Pechino nel 1715, già in possesso di un mestiere che seppe

adattare alle tecniche pittoriche cinesi, venne vivamente apprezzato dagli imperatori Kangxi e Qianlong. Pittore di palazzo, eseguí col nome di Lang Shining e per incarico imperiale numerosi dipinti di fiori e di animali (in particolare cavalli), e ritratti realistici. Il suo stile, che pervenne ad un curioso sincretismo cino-occidentale, ebbe un'effimera influenza soltanto sui pittori di corte, che d'altra parte ne criticavano la debolezza di pennellata, pur ammirandone il disegno realistico e la scienza delle ombre e della prospettiva. È rappresentato a Parigi (Museo Guimet). (*ol*).

## Castillo, Antonio del

(Cordova 1616-68). Figlio di un mediocre pittore, Agustin, e nipote del sivigliano Juan del Castillo, è la figura principale del XVII sec. a Cordova, centro artistico di notevole indipendenza. Orfano a dieci anni, portò a termine gli studi di pittura verso il 1635 a Siviglia, ove fu senza dubbio allievo di Zurbarán, prima di tornare a Cordova nel 1645 (data del grande *Martirio di san Pelagio* nella cattedrale). Ha lasciato nelle chiese di Cordova un gran numero di vigorose tele, una parte delle quali raccolte nel Museo di belle arti. Il suo stile riflette in parte il realismo severo di Zurbarán (*Calvario*: Cordova, MBA), con maggiore enfasi e brutalità (*San Paolo*: ivi; *San Bonaventura*: Bilbao, MBA), ma anche talvolta con un senso narrativo vivace e nervoso di cui i suoi maestri erano privi, e che egli raggiunse attraverso l'intelligente assimilazione di stampe fiamminghe, che spesso utilizzava (*Battesimo di san Francesco*: Cordova, MBA; *Storie di Giuseppe*: Madrid, Prado). La sua opera grafica ne fa il disegnatore piú fecondo della scuola spagnola (Madrid, BN; Parigi, Louvre; Cordova, MBA). (*aeps*).

## Castillo, José del

(Madrid 1737-93). Fu a Roma, allievo di C. Giaquinto. Diplomato nel 1756 all'accademia di belle arti, dipinse sotto la guida di Mengs numerosi cartoni di arazzi per la manifattura reale, affreschi allegorici e quadri di chiesa. Riesce particolarmente nella pittura di genere; alcuni suoi cartoni sono paragonabili a quelli di Goya. Nelle scene di vita madrilena – il *Giardino del Buen Retiro* (Madrid, Museo municipale), la *Fioraia della Puerta del Sol* (Londra, ambasciata di Spagna) – si riflettono i costumi di una società frivo-

la. Cronista fedele e abile decoratore, spiacque ai contemporanei per la scarsa armonia dei colori e l'assenza di prospettiva. (*acl*).

## Castillo, Juan del

(Siviglia 1584 - Cadice 1640). Artista mediocre, di stile talvolta arcaico e assai eclettico, tentò timidamente la via del naturalismo (*Ascensione della Vergine*: conservata a Siviglia). È noto soprattutto per essere stato il maestro di Murillo. (*aeps*).

## Castillo, Monte,

La grotta spagnola (provincia di Santander) del **C** si compone di una vasta sala ingombra di blocchi enormi; due stretti passaggi li cingono riunendosi poi a formare la galleria terminale. La cronologia della loro decorazione è di difficile determinazione, poiché nel corso della loro lunga frequentazione del sito i paleolitici aggiunsero numerose pitture e incisioni, talvolta sovrapponendole alle precedenti. Studi dell'abate Breuil (1903) e di Leroi-Gourhan mostrano che due santuari vennero creati successivamente in luoghi diversi della grotta. Una cinquantina di impronte di mani, poste nella sala, a destra dell'ingresso, fanno certamente parte del primo santuario. Tali mani, forse femminili, sono contornate a ocra, e si trovano presso tratti paralleli e grossi punti rossi che le accompagnano fino al fondo della galleria terminale, ove una stalagmite adorna di punti indica la fine del santuario. Animali, che i contorni lineari rossi e le forme convenzionali consentono di ricollegare allo stile III, si organizzano a partire dal tema bisonte-cavallo e cerva. Un cavallo dalla testa china, tracciato in rosso, reca sul fianco tre segni a forma di ferita. In una rientranza, segni quadrangolari vari sono accoppiati a linee punteggiate. Il complesso, che si ripete nella galleria terminale, potrebbe appartenere alla fine del Solutreano e all'inizio del Magdaleniano.
Nel periodo successivo i paleolitici, come di norma, hanno rimodernato il vecchio santuario incorporandovi figure piú modellate, e hanno disposto i propri gruppi nel passaggio che gira in fondo alla sala. Qui si scoprono, dietro i blocchi di roccia, bisonti, cavalli, stambecchi e cervi, tracciati a larghi contorni neri con pieni e vuoti. Bisonti policromi, rossi, bruni e neri, sono sovrapposti alle mani dell'epoca precedente. Per il disegno e l'espressione del movimento, appartengono

alla stessa scuola cui si debbono i bisonti del soffitto di Altamira. Numerosissime incisioni sono intercalate alle pitture, in particolare belle teste di cerve dal lungo muso. La grotta del **C** è stata decorata fino al fondo sin dalla fine del Solutreano, e lo stile III vi domina ampiamente; ma l'influsso di Altamira si fa sentire nelle figure di stile IV antico. (*yt*).

## Castoria

I dipinti delle chiese di **C** (città della Grecia nella Macedonia occidentale) si distribuiscono nel complesso fra il XIII e il XVII sec., tranne alcune figure isolate o rare composizioni che possono risalire al X e all'XI sec.

**Chiesa dei Santi Cosma e Damiano** Nel catino dell'abside, la Vergine col Bambino è seduta tra due angeli; sopra di lei, sulla volta, il *Cristo Emanuele*, raffigurato a mezzo busto, viene adorato da altri due angeli; quattro vescovi di profilo, con in mano rotoli sui quali sono scritte le parole liturgiche, ornano la parete dell'emiciclo; altri vescovi recanti libri sono in piedi, di fronte, sulle pareti laterali. Sulla faccia del pilastro di destra, Cristo incorona i santi patroni Cosma e Damiano. Numerosi altri santi sono raffigurati sui pilastri e nella zona inferiore delle pareti; sopra di loro si sviluppano le scene della vita di Cristo. Lo stile manieristico di questi dipinti, assai vicino a quello di Kurbinovo, datato 1191, consente di attribuire la decorazione dei Santi Cosma e Damiano agli ultimi anni del XIII sec. Gli angeli ai lati della Vergine hanno le medesime proporzioni estremamente allungate; i drappeggi dalle pieghe sinuose e rigonfie sono stilizzati nello stesso modo. Pure assai marcata è la parentela iconografica tra le composizioni delle due chiese, particolarmente nella *Deposizione nel sepolcro*. Anche nella scena della *Crocifissione* si manifesta un sentimento patetico; altrove, come nella raffigurazione di Anna che porta in braccio Maria bambina, il pittore ha saputo esprimere una delicata tenerezza. Nella scena della *Visitazione,* la Vergine bacia Elisabetta con slancio giovanile. Al ciclo delle grandi feste sono stati aggiunti alcuni miracoli; e oltre a ritratti di santi in piedi o a mezzo busto in riquadri rettangolari, una grande composizione rappresenta *San Giorgio che uccide il drago*, mentre il re e la regina, accompagnati dal seguito, contemplano la scena dalla sommità delle mura della città. Alcuni dipinti sono stati aggiunti nel XIV sec.; tra gli altri la rap-

presentazione di Teodoro Limniota nell'atto di offrire il modello della chiesa alla Vergine in piedi col Bambino in braccio. Di fronte a lui è sua moglie, in ricche vesti, e al suo fianco il figlio.

**Chiesa di San Nicola Kasnitsi** Questi dipinti possono anch'essi attribuirsi allo scorcio del XII sec., ma lo stile manieristico è in essi attenuato. Nel catino dell'abside, la *Vergine orante* viene adorata da due angeli che s'inchinano profondamente dinanzi a lei; le proporzioni sono leggermente meno allungate, e soprattutto le pieghe dei drappeggi hanno un tracciato piú semplice. Tale semplicità si scorge pure nelle scene della vita di Cristo e nella *Dormizione*, dipinte sul sagrato sopra la serie di santi. Gli episodi della vita del santo eponimo si sviluppano in diverse scene, anch'esse di carattere sobrio; due ritratti rappresentano il fondatore Nicola Kasnitsi, che ha in mano il modello della chiesa, e sua moglie Anna, vestita di un ricco mantello.

**Chiesa della Panagia Mavriotissa (1200 ca.)** Si osserva il medesimo ritorno a uno stile piú sobrio. Nell'abside, la *Vergine col Bambino* è in trono tra due arcangeli in costume imperiale, e il fondatore, il monaco Manuele, è prosternato ai suoi piedi. Gli evangelisti, seduti a due a due gli uni di fronte agli altri, sono rappresentati nella zona intermedia tra l'immagine della Vergine e la serie di vescovi inchinati, con in mano rotoli aperti. Alcune delle composizioni dipinte sulle pareti, rappresentanti gli eventi principali della vita di Cristo, hanno carattere piú popolare. Nella *Crocifissione* il dolore della Vergine, dal corpo inclinato in avanti, è espresso in modo alquanto maldestro, mentre il portaspugna e il portalancia sono figure grottesche. Nel nartece è raffigurata una grande composizione del *Giudizio universale*. Conformemente al consueto tipo iconografico, gli apostoli seggono ai due lati del gruppo centrale della *deisis*, e dietro di loro si trovano arcangeli. Nella seconda zona, una grande croce si leva al di sopra del libro e della colomba, immagine della Trinità che sostituisce quella del trono dell'Etimasia; due angeli incensieri stanno ai lati della croce, e Adamo ed Eva sono prosternati piú in basso. A sinistra avanzano i cori degli eletti; a destra, i dannati vengono precipitati nelle fiamme dell'inferno, e i loro tormenti sono rappresentati in comparti distinti. Si vede pure in questa chiesa una bella composizione dell'Albero di Jesse.

**Chiesa di Santo Stefano** Le pitture risalgono in gran parte al XIII e XIV sec., ma uno strato piú antico compare a tratti, in particolare una composizione molto semplificata del *Giudizio universale*. Le scene della vita di Cristo sono trattate in stile sobrio. Su una delle volte, tre medaglioni racchiudono i busti del *Cristo Emanuele*, del *Cristo Antico dei Giorni*, e del *Cristo Pantocrator*. Il ritratto di un donatore, Giorgio, è accompagnato da un'iscrizione datata 1138.
**Chiesa della Panagia Kumbelidiki** Anch'essa è stata decorata in date diverse. I dipinti piú antichi, probabilmente del XIV sec., si trovano nella parte orientale, ove due scene apocrife della vita della Vergine – l'*Acqua della prova* e lo *Sposalizio della Vergine* – sono raffigurate sulle pareti laterali dell'abside. La *Dormizione della Vergine* occupa la parete ovest; Cristo, in un'aureola portata da due angeli e con l'anima della Vergine tra le braccia, viene rappresentato al di sopra dello strato verso il quale s'inchinano gli apostoli; mentre, nella volta, si vedono gli angeli che conducono gli apostoli a Gerusalemme attraverso l'aria. L'*Ascensione* è stata per la maggior parte ridipinta nel XVI sec.; la *Natività* risale alla fine dello stesso secolo.
**Chiesa dei Taxiarchi** La maggior parte della decorazione risale al 1356. Nell'abside, la figura maestosa della *Vergine orante* è adorata da due angeli; sull'arco trionfale il *Santo Volto* è rappresentato tra l'angelo e la *Vergine dell'Annunciazione*. Sulla parete dell'emiciclo, angeli con in mano il ventaglio liturgico sono in piedi dietro i vescovi inchinati ai due lati dell'altare, ove è steso sulla patena il Bambino Gesú. In questi dipinti, di carattere popolare e di fattura secca, il patetismo viene sovente espresso in modo ingenuo, ad esempio nella *Crocifissione*, ove la Vergine si afferra i capelli con le due mani per esprimere il proprio dolore. Ritratti di donatori, per la maggior parte del XV sec., in piedi dinanzi alla Vergine e al Bambino, ornano le pareti esterne delle facciate sud e ovest.
**Chiesa di San Nicola** (decorata nel 1385). Le scene evangeliche disegnate sulle pareti sono separate mediante una serie di medaglioni dalla zona inferiore con i santi in piedi; i medaglioni racchiudono i busti di altri santi e di personaggi biblici. In alcune composizioni predomina il carattere episodico, come nella *Negazione di Pietro*, che raggruppa i momenti successivi del racconto. I santi in piedi portano ricche

vesti; la tunica di san Giorgio è ornata con l'aquila bicipite dei Paleologhi, e numerosi altri santi sono dotati, come lui, del cappello che portavano in quell'epoca i funzionari dell'impero bizantino. Il carattere popolare dell'arte provinciale di **C** è ancor piú marcato nei dipinti del XV, XVI e XVII sec. Le scene si distribuiscono talvolta su piú registri, e i cicli si sviluppano aggiungendovi miracoli di Cristo, rappresentazioni di martiri o santi, e l'illustrazione dell'inno acatisto. (*sdn*).

## Castres

**Musée Goya** Il museo occupa l'antico vescovado di **C**, eretto nel 1665 su progetto di J. Hardouin-Mansart, con un giardino antistante disegnato da Le Nôtre nel 1682. L'edificio venne acquistato dalla città nel 1794 per collocarvi il municipio. Nel 1840 alcuni dipinti costituirono il primo fulcro del museo, che si andava lentamente accrescendo quando, nel 1893, la modesta collezione si arricchí all'improvviso: Pierre Briguiboul, mancato prematuramente, lasciava alla città le opere d'arte ereditate dal padre, il pittore Marcel Briguiboul, che aveva fatto i suoi studi artistici in Spagna. Fra tali opere figuravano le tre tele di Goya che dànno oggi fama al museo di **C**: la *Giunta dei Filippini*, eccezionale nell'opera del maestro per le sue dimensioni; l'*Autotitratto* e il *Ritratto di F. del Mazo*. A questi si aggiunge un interessante complesso di opere spagnole che comprende alcuni primitivi (Luis Borrassá, *Flagellazione*; A. Fernández, *Adorazione dei magi*), opere del XVII sec. (Arellano, *Fascio di fiori*; dipinti della scuola di Velázquez, Zurbarán, Ribera), del XIX sec. (Lucas y Padilla), nonché dipinti contemporanei (Zuloaga, un disegno di Picasso). (*gb*).

## Castres, Edouard

(Ginevra 1838 - Etrembières 1902). Allievo di Barthélemy Menn alla scuola di belle arti di Ginevra, eseguí lavori di ceramica e smalto, poi si volse alla pittura, recandosi a Parigi. La guerra del 1870 ne fece un pittore di storia (l'*Entrata in Svizzera dell'esercito del generale Bourbaki*, 1871: Lucerna, Fond. G. Keller). La sua pittura di suggestioni, che conserva ancora la struttura delle forme, preannuncia l'impressionismo. (*bz*).

## Castro, Lourdes

(Funchal (Madera) 1930). Diplomata in pittura alla scuola di belle arti di Lisbona, nel 1957 partí per Monaco e l'anno seguente si stabilí a Parigi col marito, il pittore R. Bertholo. Dopo aver praticato l'astrattismo lirico, espose a Parigi nel 1961 *collages* di oggetti dipinti a tinte argentate. Dotata di notevole capacità inventiva, creò libri dai *collages* pieni di humor, in esemplare unico; le sue *Silhouettes* dipinte su plexiglas, tagliate o ricamate su lenzuola, presentate per la prima volta nel 1963, introdussero nella Pop'Art una nuova dimensione, per una sorta di dialettica di «presenza-assenza» dell'immagine (*Ombre coricate*, 1972, lenzuolo ricamato a mano: coll. R. Topor). Nel 1974 ha presentato lo spettacolo *Le ombre* ad Anversa, Amsterdam, Aquisgrana, Hannover e Parigi (MAMV). Ha esposto alla prima biennale di Parigi nel 1959 e al MAMV nel 1975. Ha inoltre approntato progetti per la fondazione Woolmark nel 1973. (*jaf*).

## catacombe

I cimiteri cristiani, scavati sin dalla fine del II sec., ricevettero fino all'inizio del medioevo una ricca decorazione parietale. Erano sepolture collettive, situate presso le grandi strade, alla periferia di Roma; sviluppavano una rete di gallerie nelle quali si aprivano spesso camere funerarie. I loculi che ospitavano i corpi si disponevano dal basso in alto lungo le pareti di tufo; in tal caso non rimaneva posto per l'opera del pittore. Ma talvolta si approntava per la tomba una sistemazione piú lussuosa, l'*arcosolium*: veniva scavata una nicchia costituita nella parte superiore da una volta spesso decorata; nella parte inferiore riposavano i corpi, protetti da una vasca, essa stessa scavata nella roccia, o da un sarcofago. Tra la sepoltura e la volta, restava uno spazio semicircolare che poteva venir decorato pittoricamente. Nelle camere funerarie che si aprivano sulle gallerie, le volte e le pareti, quando non erano occupate da loculi, lasciavano agli artisti il posto per composizioni piú ricche e complesse. Quando, all'epoca della pace della Chiesa (in particolare sotto papa Damaso, 366-84), si organizzò la devozione dei fedeli verso i martiri, le **c** vennero sistemate in modo da ricevere la visita dei pellegrini, Questi luoghi santi, visitati ancora in un'epoca in cui le **c** non servivano piú per la sepoltura dei

cristiani, vennero decorati dai pittori all'inizio del medioevo (**c** di Ponziano, di Commodilla, di Callisto).
A partire dal IV sec. la Chiesa romana aveva acquisito la proprietà di molte di tali **c** e, nel caso di Callisto, ancor prima della pace: gli artisti non potevano esercitare liberamente la propria fantasia; pur senza essere imposto dalla gerarchia, il programma iconografico si atteneva necessariamente a temi accettati dalla comunità dei fedeli o ad immagini neutre. Non è questo il caso per gli ipogei privati (viale Manzoni, Vibia, via Latina, Trebius Justus), ove si esprimono senza remore credenze pagane o eterodosse. I dipinti della Roma sotterranea sono stati fortemente danneggiati dalle distruzioni dei barbari e dai tentativi compiuti in epoca moderna per distaccare gli affreschi. Ma sin dal Rinascimento, le **c** romane hanno attirato visitatori: un domenicano spagnolo, Ciacconio (1540-1599), ne fece eseguire rilievi; Antonio Bosio (1575-1629), che pubblicò una *Roma subterranea*, impiegò un disegnatore. Dal 1864 al 1877 la *Roma sotterranea* di G. B. Rossi, il padre dell'archeologia cristiana, riprodusse i dipinti con maggiore scientificità. L'autore del primo corpus, G. Wilpert (1857-1944), con le *Pitture delle catacombe romane* (Roma 1903) ricorse all'acquerello per illustrare la propria opera. L'impiego della fotografia ha consentito all'Istituto pontificio di archeologia cristiana di costituire una ricchissima fototeca. (*chp*).

## Catalano, Antonio, *detto* l'Antico

(Messina 1560 - 1605). Secondo la testimonianza di Francesco Susinno (1724), fu allievo a Messina di Deodato Guinaccia, artista tra i piú rappresentativi della corrente polidoresca. Ciò troverebbe anche conferma in opere del **C** derivanti da Polidoro e dal Guinaccia come l'*Adorazione dei pastori* (1600: Gesso, chiesa dei Cappuccini) e la *Trasfigurazione* (1602: Messina, Museo regionale), dove però l'espressionismo drammatico polidoresco è fortemente attenuato da un disegno piú addolcito e da una morbida e cangiante gamma cromatica. Conseguenza di questi mutamenti stilistici del pittore fu l'acquisizione della lezione baroccesca, avvenuta a Roma tra la fine dell'ottavo e il nono decennio del sec. XVI, verosimilmente sotto l'influenza dei senesi Lilio e Salimbeni. Tra le sue opere superstiti si segnalano: l'*Annunciazione* (chiesa madre di Sant'Alessio d'Aspromonte),

lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (1600: La Valletta (Malta), chiesa di Santa Maria di Gesú), la *Vergine dei Rosario* (1600: Acireale, Duomo), la *Vergine degli Angeli* (1604: Messina, Museo regionale). (*lh*).

## Catalano, Giandomenico

(Gallipoli, attivo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII sec.). Le notizie relative alla biografia dell'artista sono assai scarse. Si conoscono, oltre l'anno del battesimo del figlio (1599), solo le date di due dipinti: il *Martirio di sant'Andrea* di Presicce (1604) e la *Madonna dei martiri* di Squinzano (1614), entrambi anche firmati. Gli si possono tuttavia attribuire un gran numero di opere sparse tra Gallipoli (*Annunciazione*, *Madonna in gloria e santi*, *Natività*) e altri centri salentini, che attestano una formazione napoletana nell'orbita dei maggiori rappresentanti del tardo manierismo. Forme lievi e sinuose e delicate atmosfere sentimentali vivificano iconografie care alla devozione popolare con largo seguito presso una miriade di imitatori locali. (*ils*).

## Çatal Hüyük

A sud dell'Anatolia, nella pianura di Konya, scavi archeologici iniziati nel 1960 hanno rapidamente rivelato uno dei piú importanti siti neolitici anteriori all'uso della ceramica del Medio Oriente. Dieci città sovrapposte, delle quali già la piú antica mostra un'elaborata organizzazione urbana, sono venute in luce durante successive campagne di scavo. Le città, costruite addirittura secondo un piano regolatore, contengono gran numero di templi, nella proporzione di uno ogni quattro o cinque abitazioni. La maestosa ornamentazione dei santuari, senza dubbio votati al culto del toro, indica una ricerca di effetto decorativo e di solennità. Le pitture murali, di ricca policromia, esistono a tutti i livelli. Hanno la particolarità di essere state ricoperte, a piú riprese, da un sottile strato di gesso, e quindi ridipinte o modificate con intento rituale. Al VII livello, il Grande Tempio presenta su due pareti la pianta della città. Un altro santuario è ornato da un fregio di mani rosse e nere, che inquadrano disegni geometrici malva, bianchi e neri. Quest'insieme è sovrapposto a una composizione di stilizzato realismo, ove sette avvoltoi rossi attaccano sei uomini senza testa. Le colonne sono dipinte a motivi geometrici, intricati e spesso policro-

mi, che rammentano quelli del tessuto. Al livello IV, pitture decorative di uomini e di donne, vestiti di pelli di leopardo, annunciano i pannelli murali del livello III, ove scene di caccia al daino, monocrome (in rosso), di un naturalismo appena stilizzato, attestano un'evoluzione che si dispiega poi nella scena dei danzatori dello stesso tempio. Il metodo del carbonio 14 ha consentito di datare l'importante complesso al 6835 a. C. per il livello X e al 5797 a. C. per il livello II. Si tratta dunque di una delle piú antiche città del mondo. (*yt*).

## Catalogna

In epoca romanica fu un avamposto del mondo cristiano, la Marca ispanica del regno di Francia, che si estendeva dal Rossiglione a Barcellona, raggiungendo l'Ebro nel corso del XII sec. Le memorie visigote e gl'influssi musulmani, avvertibili nell'architettura e nella scultura mozarabica del X sec., vengono sommersi dall'XI sec. dall'azione dell'arte francese e dell'arte italiana. Il loro influsso si esercita sia al tempo della «prima arte romanica mediterranea» che piú tardi. Malgrado l'adozione della volta a crociera, lo stile gotico non elimina completamente il romanico fino alla fine del XIII sec. Per il loro isolamento in regioni remote e oggi povere, numerose chiese hanno conservato affreschi e pezzi di mobilio dipinto: tali opere si trovano per la maggior parte nei musei di Barcellona (MAC), di Vich, di Salsona e di Gerona, nonché in numerose coll. priv. Sono state attribuite ad epoca preromanica alcune opere assai rustiche, come le scomparse pitture di Campdavenol e lo strato piú antico di Pedret (X sec.). La data degli affreschi di San Miguel e di Santa Maria de Tarrasa, che presentano affinità con opere carolinge e orientali, è incerta; sono stati proposti ora il IX sec., ora il X.
I complessi romanici sono assai piú numerosi. Si tratta per la maggior parte di decorazioni absidali, che sviluppano il tema della *majestas Domini* o della *majestas Mariae* sul catino. Un *apostolado* oppure un gruppo di scene varie ornano le pareti delle absidi. Gli archi trionfali, le pareti laterali, la parete ovest sono pure stati spesso coperti da pitture. La tecnica impiegata è l'affresco o, piú spesso, la tempera su preparazione bianca di calce, con ritocchi a secco, dunque fragili.
Se la ricchezza di pitture romaniche in **C** è notevole, non va dimenticato che quasi tutte le opere maggiori – quelle di Bar-

cellona, di Vich, di Ripoll, di Gerona – sono totalmente scomparse. Tuttavia, conosciamo la produzione di maestri importanti: quello che operò a San Pedro de la Seo d'Urgel, quello di San Clemente di Tahull (che lavorò nella cattedrale di Roda de Isabeña in Aragona), quello di Pedret, traccia del quale è stata ritrovata nella cattedrale di Saint-Lizier nell'Ariège. Inoltre, molti affreschi sono dovuti ad artigiani locali che hanno utilizzato piú o meno felicemente le formule apprese da qualche artista di maggiore esperienza.
Lo studio dell'origine e dell'evoluzione stilistica non è facile. Le cronologie poggiano su basi precarie, fondate spesso sulla consacrazione di chiese: solo quelle di San Clemente e di Santa María di Tahull (1123) sembrano fornire una indicazione per lungo tempo accettata, ma oggi rimessa in discussione. Alcune caratteristiche (mancanza di rilievo, semplificazione dei profili) indicherebbero il persistere di tradizioni mozarabiche che d'altronde conosciamo, in pratica, solo dalla miniatura, poiché nessun affresco ha potuto venir datato ai due primi terzi dell'XI sec. Può darsi che si fossero stretti rapporti con la Francia (Bohí e Vic, il Maestro di Osormort e Saint-Savin) o con l'Italia (Tahull e Revello). Ciò si spiega con la mobilità dei pittori; ma se i rapporti sono certi, non è possibile determinare una vera e propria filiazione, a causa della scomparsa della grandissima maggioranza dei complessi pittorici romanici nel paese.
Le conclusioni della critica restano pertanto soggette a revisione. Cosí si sono datate alla fine dell'XI sec. le pitture di Bohí e quelle del Maestro di Osormort (Beficaire, El Brull). Nella prima metà del XII sec. si collocano le opere principali. I maestri di Tahull, quello di San Clemente e quello detto «di Maderuelo» creano complessi grandiosi, nei quali un linguaggio che giunge fino a una rigidezza quasi metallica viene applicato a figure ereditate dall'arte lombarda e romana: il loro influsso si esercitò soprattutto nella regione pirenaica del Pallars, nel Nord-Ovest della **C**. Il Maestro di Pedret, piú intriso di tradizioni di origine ellenistica, si spostò attraverso l'intera regione montagnosa centrale, fino al versante nord (Saint-Lizier). La sua eredità fu raccolta da numerosi artigiani della provincia di Barcellona, della diocesi di Urgel, della zona di Foix e persino del Pallars. Nella stessa Urgel, un affrescatore realizzò per la chiesa di San Pedro forme potenti, geometrizzate e riccamente colorate. A

est, a Poliña, a Barbara, si serba un'altra tradizione pittorica, che risale forse all'XI sec.
L'impronta delle convenzioni stilistiche romaniche si allentò durante la seconda metà del XII sec. Tale abbandono dell'antica ieraticità si avverte ad esempio nell'opera del Maestro di Espinelvas a Santa María de Tarrasa: il *Martirio di san Thomas Becket*, successivo alla sua canonizzazione nel 1173. Altre tendenze si esprimono dopo questa «distensione» verso la fine del secolo e per buona parte del XIII. Si tratta d'una corrente «neobizantina», la cui zona di scambio fu l'Italia, in particolare la Toscana. Essa compare particolarmente negli affreschi della chiesa di Andorra La Vella o nella *Vita di santa Caterina* alla Seo de Urgel. Nel contempo, la pittura murale subisce l'influsso della decorazione aneddotica dei polittici, la cui crescente importanza fa a poco a poco passare in secondo piano le produzioni degli affrescatori.
**Pittura romanica su tavola** Numerosi pezzi di arredo romanici – altari con i loro pannelli laterali e la faccia anteriore, detta «frontale» o «antependio», baldacchini, croci, scrigni e, piú raramente, polittici – provengono da vecchie chiese catalane. Tali pezzi riproducono «a buon mercato» le lussuose opere in metallo riservate ai grandi santuari. La composizione degli antependi rassomiglia pertanto a quella della lamina d'argento lavorata a sbalzo che protegge l'*Arca santa* di Oviedo (1075): al centro, in una mandorla, una *majestas Domini*, una *majestas Mariae* o, talvolta, la figura di un santo; su ciascun lato una serie, di solito doppia, di arcate o di quadretti rettangolari contenenti scene tratte dalla Bibbia o dalla vita dei santi. Alcuni frontali sono cosí intagliati in legno o decorati con rilievi a stucco. Solitamente erano soltanto dipinti: i colori, preparati all'uovo, erano posati su uno strato di gesso accuratamente levigato che copriva la tavola, i cui giunti e le cui screpolature venivano otturati con cenci o pergamena. L'evoluzione stilistica rammenta quella della pittura murale. Tuttavia, almeno nel XII sec., i rapporti tra gli affrescatori nomadi e i decoratori di arredo, raggruppati in botteghe stabili dalle forti tradizioni, sono poco precisi. Cook e Gudiol Ricart hanno perciò tentato di localizzare i principali presso i grandi centri religiosi di Vich, Ripoll e Urgel, e piú tardi di Barcellona e Lérida, e di caratterizzarli. Esistono inoltre, come nel campo dell'affresco, opere rustiche difficili da classificare.

Alcune di queste ultime, di aspetto primitivo, sono state talvolta datate all'XI sec.: tale datazione, rifiutata per il frontale di Montgrony, è stata attribuita a quello di Durro da J. Ainaud. Ai complessi murali piú tardi di Tahull, di Pedret o di Urgel corrispondono pezzi di arredo concepiti nel medesimo spirito di grandiosità e di nobiltà. Come nelle absidi, infatti, è il Pantocrator, circondato dal Tetramorfo e dagli apostoli, a costituire l'elemento essenziale di quelle opere fondamentali che sono i baldacchini di Ribas e di Tost, gli antependi di Urgel e di Hix (questi ultimi della stessa mano degli affreschi di San Pedro de la Seo). I giochi di linee che derivano dalla stilizzazione romanica delle pieghe si complicano ulteriormente nel *Frontale di Santa Margherita* di Torello (conservato a Vich). Un'agitazione piú o meno felicemente espressa regna nel frontale di Sagars e in quello di Espinelvas, che l'autore del *Martirio di san Thomas Becket* a Tarrasa dipinse verso la fine del XII sec.

In questo momento s'introduce, come nelle altre arti pittoriche, l'influsso italiano, e, per suo mezzo, quello della Bisanzio contemporanea. Suo grande capolavoro è l'*Antependio di Valltarga*, che è stato accostato a un crocifisso della cattedrale di Spoleto datato 1187. Piuttosto diverse sono le produzioni dei maestri detti «di Llussanes» e «di Avia» che attestano soprattutto una «distensione» delle forme romaniche. Nel frontale di Soriguerola, alla fine del XIII sec., si manifesta infine pienamente l'azione del gotico francese. Tuttavia, l'intento d'imitare i mobili liturgici preziosi impegna gli artisti a moltiplicare gli sfondi in rilievo bulinati o quadrettati, le pastigliature a somiglianza delle borchie, realizzate in gesso, e anche ad inserire lamine d'argento o di stagno. Tali affinamenti tecnici contrassegnano pure la fine dello sviluppo della grande tradizione romanica nelle botteghe catalane di pittura su tavola.

**Miniatura romanica** I grandi *scriptoria* della **C** medievale furono anzitutto quelli del Nord, delle cattedrali di Gerona e di Vich, delle abbazie di Cuxa e soprattutto di Ripoll. Principalmente in quest'ultimo monastero ebbero luogo, nel X e XI sec., i primi contatti del pensiero e della scienza arabi col mondo cristiano latino. Duecentotrentatre volumi, usciti da questo solo laboratorio, sono cosí giunti sino a noi.

Nell'arte degli illustratori si possono individuare, accanto a importanti apporti carolingi, ottoniani e romanici, elemen-

ti mozarabici. Essi appaiono nettamente nelle miniature dell'*Evangeliario di Gerona* (1000 ca.) e del *Beatus* di uguale provenienza conservato a Torino (1100 ca.): le ampie zone di colore piatto e le vedute sezionate degli interni, ad esempio, sono qui le stesse della miniatura del Leon del X sec. Piú tardi i canoni coronati da archi a ferro di cavallo della *Bibbia di Cuxa* (Perpignano) e le composizioni circolari del *Liber feudorum major* (miniato tra il 1162 e il 1196 sotto Alfonso I) attestano ulteriormente quest'ispanismo conservatore. Esso, tuttavia, non si manifesta nei due capolavori dello scriptorium di Ripoll nell'XI sec., le *Bibbie* dette «di Roda» (Parigi, BN) e «di Ripoll» (Roma, BV). Le illustrazioni sono qui numerose e notevoli per il modellato piuttosto naturalista, l'eleganza del drappeggio, la disposizione dei personaggi su piú piani rappresentati su tutta l'altezza della composizione. I cicli iconografici della *Bibbia di Ripoll* sono stati la fonte del programma sviluppato dagli scultori del portale dell'abbaziale. La grafia del disegno romanico, di cui si seppe trarre partito con molta libertà, si ritrova nelle miniature dell'XI e XII sec. provenienti da Vich, da San Cugat del Vallés e da alcuni miniatori di Ripoll. Il *Liber feudorum major* e il *Liber feudorum Ceritanie* sono stati decorati con scene di omaggio, le une di composizione semplice, le altre, piú recenti, abbondantemente policrome e dorate. Sono opera senza dubbio di una bottega barcellonese.

Si nota alla fine del XII e nel XIII sec. la penetrazione di piú netti influssi provenzali, in particolare a Tortosa. Lo stile della pittura di arredo tarda, quello degli antependi di Avia e di Llusa, si riallaccia a quello di una miniatura posta a frontespizio di un atto di Saint-Martin-du-Canicou, datato 1195. (*jg*).

**Pittura e miniatura, XIV-XVI secolo** Alle grandi superfici immaginate dall'arte romanica successe in **C** uno stile pittorico di diversa espressione. La pittura murale progressivamente scomparve a vantaggio del polittico, che presto costituí la manifestazione essenziale del gotico catalano. Composto di solito da pannelli multipli, contiene al centro la figura grande del titolare; in alto, quasi sempre una *Crocifissione*; i pannelli laterali rappresentano ciascuno sia un episodio della vita del santo, sia scene del Vecchio e del Nuovo Testamento. Sulla predella. s'incontrano spesso santi trattati isolatamente o scene della vita di Cristo, tra cui la *De-*

*posizione*. La tecnica minuziosa richiama quella della miniatura, e i fondi d'oro, stampati, goffrati, cesellati, bulinati, vengono serbati tradizionalmente per tutto questo periodo, a spese dei paesaggi naturali.
Sin dalla fine del XIII sec. il carattere ieratico dei dipinti romanici si è umanizzato; per influsso del gotico francese, si annuncia un mutamento stilislico presso il Maestro di Espinelvas e il Maestro di Soriguerola (pannelli di *Sant'Eugenia*: Parigi, MAD). Gli affreschi del refettorio dei pellegrini nella cattedrale di Lérida, la decorazione della sala detta «del Tinell» nel palazzo reale di Barcellona, i dipinti della chiesa di San Domenico di Puigcerdá (Gerona, MA) appartengono a questo gotico lineare d'ispirazione francese.
Ferrer Bassa, pittore e miniaturista della casa reale, rivela tutt'altro orientamento negli affreschi che decorano la cappella di San Michele del monastero di Pedralbes a Barcellona. Quadri della Passione e scene della vita della Vergine sono ispirati dalla scuola senese e da Giotto; a questo stile italo-gotico appartengono le opere fondamentali del XIV sec.: *Polittico di san Marco* di Arnau Bassa, *Polittico di sant'Anna* di Destorrents, *Polittico della Vergine* di Jaime Serra, *Polittico dello Spirito Santo* di Pedro Serra. Barcellona è il centro di questa pittura religiosa e attira gli incarichi di una clientela che cresce incessantemente; gli artisti catalani vi si stabiliscono o vi soggiornano a lungo. Borrassá, originario di Gerona, non vi rimane a lungo, malgrado i contatti, alla corte del futuro Giovanni I d'Aragona, con gli stili francese e fiammingo. Giunto a Barcellona verso il 1383, vi introduce lo spirito realista, il dinamismo del gotico internazionale, che verrà adottato e arricchito dal suo allievo Bernardo Martorell (*Polittico di san Pietro di Pubol*, *Polittico della Trasfigurazione*), la cui personalità si afferma malgrado le esigenze di una pittura legata alla tradizione.
All'esecuzione dei polittici, le botteghe dei maestri aggiungono la miniatura di numerosi manoscritti. Sono stati attribuiti a Ramón Destorrents due volumi di *Decretali* (Londra, BM), un salterio conservato a Parigi (BN) e il *Llibre verd* di Barcellona (Archivo histórico); suo figlio Rafael miniò il celebre *Messale di sant'Eulalia* (Barcellona, Cattedrale). A Martorell sarebbe dovuto un libro d'ore (prima del 1444: Barcellona, Archivo histórico), le cui miniature (*Annunciazio-*

*ne*, *Calvario*, *Davide mentre suona la cetra*) si avvicinano allo stile dell'artista.
Intorno ai capofila gravitano numerosi pittori secondari, in genere collaboratori dei primi e raramente indipendenti: Francisco Serra II (metá del XIV sec.), Juan Mates, Jaime Cabrera, Gueran Gener, Pedro Arcayna, Ramón de Mur, Jaime Cicera, Pedro Garcia, Miguel Nadal, incaricato nel 1452 di portare a termine le opere incompiute di Martorell, Luis Dalmau, che introdusse in **C** lo stile fiammingo (*Vergine dei consiglieri*, 1445: Barcellona, MAC). Molti altri pittori sono tuttora anonimi: Maestro di Rublo, Maestro di Cardona, Maestro di Rusiñol. Jaime Fluguet riassume tutte le ricerche precedenti, che trasforma col suo talento personale, il cui intenso lirismo, l'istintiva nobiltà, la malinconia velata non escludono una grande sontuosità decorativa. Le sue opere piú celebri – polittici di *San Vincenzo di Sarria*, di *Sant'Antonio abate*, dei *Rigattieri*, dei *Santi Abdon e Senen*, del *Connestabile*, di *San Bernardino*, di *Sant'Agostino* – segnano il culmine, ma anche il termine dell'arte gotica catalana, i cui ultimi rappresentanti non sono, nel XVI sec., che i pallidi riflessi del maestro. (*mbe*).

## Catania

**Museo belliniano** Sistemato nella casa natale di Vincenzo Bellini, fu inaugurato nel 1930. In esso sono raccolti vari cimeli belliniani: partiture autografe, lettere, stampe, strumenti musicali. Si segnalano: la maschera mortuaria del maestro di J.-P. Dantan (1835) e il ritratto eseguito da M. Malibran.
**Museo civico di Castello Ursino** Il museo, inaugurato nel 1934 dopo i lavori di restauro del castello, è formato dalle collezioni provenienti dalla raccolta di archeologia, di numismatica, di armi, di opere di arte medievali, rinascimentali e secentesche del mecenate catanese Ignazio Paternò Castelo principe di Biscari (1719-86). Un'altra parte cospicua del patrimonio artistico del museo è costituita dalla notevole raccolta di opere d'arte formata dai benedettini nel loro convento di San Nicolò all'Arena, comprendenti molti dei quadri custoditi nella pinacoteca, alla quale si erano aggiunte poi le collezioni dell'antico Museo civico. Tra le opere piú significative si segnalano: *Testa di Kouros* di epoca attica, grandioso cratere attico con Perseo che decapita la Gorgone, *Tor-*

*so di imperatore* di epoca romana, *Madonna col Bambino* di Antonello de Saliba, *Epifania* di Simone de Wobrek, *Ultima cena* di Luis de Morales, *Tobiolo risana il padre cieco*, *Morte di Catone* di Mattia Stomer, *San Luca pittore* di Mattia Preti. Nel museo si conservano anche collezioni di stoffe (sec. XV-XVII), quindici carte da tarocchi (sec. XV), scarpe (sec. XV-XVIII), mobili (sec. XVII-XVIII), avori (sec. XV-XIX). (*lh*).

## Catargi, Henri

(Bucarest 1894-1976). Si formò a Parigi, all'Académie Julian e all'Académie Ranson, poi, dal 1921 al 1939, intraprese viaggi di studio in Francia, Italia, Spagna, Grecia, Paesi Bassi. La sua prima personale ebbe luogo a Bucarest nel 1925. Nella sua pittura, la nostalgia classica trova espressione moderna. L'immagine è fusa in una tonalità generale, come in un velo trasparente. La gamma dei suoi colori in sordina – grigio, verde, bruno, ocra giallo, azzurro – ha una discreta risonanza musicale. I suoi accordi sono chiari e sottili; la loro finezza si unisce al rigore compositivo. Eccellente paesaggista e pittore di nature morte, **C** rievoca la dimensione poetica della realtà con grande sobrietà e senso profondo dei valori pittorici. Le sue opere si trovano a Bucarest (AM), in tutti i musei rumeni e in coll. priv. rumene, francesi e spagnole. (*ij*).

## Catarino di Marco (Catarino Veneziano)

(Venezia, documentato nel 1362-90). Firma, insieme al pittore Donato (che collaborerà con lui in altre occasioni) l'*Incoronazione della Vergine* (1372) della Galleria Querini Stampalia (Venezia). Quest'opera, di condotta elegantissima e sensibile, in tutto dipendente dalla fase tarda di Paolo Veneziano, è profondamente diversa da altre tavole firmate da lui: una seconda *Incoronazione* (1475: Venezia, Accademia) ancora con Donato, la *Madonna dell'Umiltà* (Worcester, AM) e un polittico (Baltimora, WAG), nelle quali si mostra debitore dei modi di Lorenzo Veneziano e Giovanni da Bologna. Sono andati perduti altri dipinti documentati (un'ancona per la chiesa di San Giorgio a Venezia, 1374, e una croce e due pale per Zara, 1382). (*sr*).

## Catel, Franz

(Berlino 1778 - Roma 1856). Prima di darsi alla pittura, che

studiò a Parigi dal 1807 al 1811, era con Ramberg il piú apprezzato illustratore di almanacchi. Fu il primo ad illustrare *Ermanno e Dorotea* di Goethe (1799: Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), che in lui scorgeva un grande talento minacciato dalle distrazioni mondane (lettera a W. von Humboldt, 1801). **C** infatti amava la vita di società e i viaggi (visitò Pompei nel 1813 in compagnia di Millin, nel 1818 la Sicilia con Schinkel e nel 1824 il golfo di Napoli). Stabilitosi a Roma dal 1811, dipinse soprattutto paesaggi e scene folkloristiche. Gli si devono pure alcuni ritratti (Roma, Pio Istituto Catel) e un polittico della *Resurrezione* (Berlino-Charlottenburg, Luisenkirche, distrutto nel 1944). Incontrò Koch e i Nazareni, dipinse i sopraporta di casa Bartholdy, al cui influsso restò però insensibile. Risuscitò l'arte delle «vedute» fissando sulla tela paesaggi italiani (*Roma*, *Golfo di Napoli*), immersi in una luce sottile. Li arricchirà in seguito con scene di vita popolare trattate a grandi piani realisti. La fattura spoglia, ove il modello si assoggetta alla luce, si avvicina anche al realismo del periodo Biedermeier. Un imponente quadro di genere, *La Società degli artisti tedeschi e il principe ereditario Luigi di Baviera nel cabaret spagnolo di Ripa Grande* (1824: Monaco, NP) costituisce la sua opera maggiore. **C**, che vendeva le proprie *Vedute* al viaggiatori illustri che percorrevano l'Italia, e che possedeva un certo patrimonio, incoraggiò gli artisti tedeschi organizzandone mostre e fondò a Roma il Pio Istituto Catel ancor oggi esistente. (*hm*).

## Catellanos, Frangos

(seconda metà del XVI sec.). Originario di Tebe in Beozia, fu il piú dotato tra gli allievi dei pittori cretesi. Nel 1560 decorò la cappella di San Nicola, nella Grande Lavra del monte Athos, e nel 1565 completò col fratello Giorgio la decorazione del nartece del monastero di Barlaam alle Meteore. Artista ardito e focoso, venne fortemente influenzato dalla pittura veneziana; tale influenza appare nell'iconografia (tipo della Vergine inginocchiata nella *Natività*) e nello stile piú libero, e dalle tonalità piú chiare rispetto alle opere cretesi contemporanee. (*sdn*).

## Catena, Giovanni

(Spoleto 1797- 1877). Allievo a Roma del Minardi, è espo-

nente di rilievo della pittura di gusto purista in Umbria. Autore di gradevoli ritratti fra romanticismo e Biedermeier (*Autoritratto*, *Ritratto di fanciulla*: Spoleto, PC; *Ritratto di A. Pimpinelli*: Spoleto, Convento di San Domenico), nei dipinti di soggetto sacro sembra ispirarsi, fra i modelli della pittura umbra del Rinascimento, anche alla Spagna, «purista» *avant-la-lettre*, che proprio a Spoleto aveva dipinto alcune tra le sue opere migliori. La pittura di **C** si evolve attorno alla metà del secolo in sintonia con gli sviluppi naturalistici del purismo (pale d'altare ad Azzano e Bazzano di Spoleto). (*gsa*).

## Catena, Vincenzo

(Venezia 1480 ca. - 1531). L'iconografia belliniana, il colore smaltato e l'impaginazione geometrica delle forme tipici della cultura quattrocentesca sono nelle numerose *Sacre conversazioni* (Baltimora, WAG; Liverpool, WAG). Dal 1510 in avanti il suo fare si ammorbidisce in un colorismo piú fuso, dovuto alla conoscenza del clima artistico instaurato da Giorgione e da Tiziano. Dopo il 1520 tale «giorgionismo» si fa piú accentuato come testimonia la *Pala di Santa Cristina* (Venezia, Santa Maria Mater Domini), il miglior documento del suo stile piú tardo. Gli appartengono alcuni notevoli ritratti (*Andrea Gritti*: New York, MMA; *Ritratto virile*: Parigi Louvre; *Ritratto femminile*: Washington, NG). (*mcv*).

## Caterina de' Medici

(Firenze 1519 - Parigi 1589). Figlia di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, e di Madeleine de La Tour, nipote del papa Clemente VII, sposò il duca d'Orléans (1533), futuro Enrico II; regina di Francia (1544), reggente (1552), madre dei re Francesco II, Carlo IX, Enrico III, incoraggiò le arti. Alla morte lasciava 129 arazzi (fiamminghi, italiani, francesi), 174 medaglioni smaltati (ritratti, allegorie, vite dei santi), 476 dipinti, di cui i tre quarti erano ritratti (attribuiti a Clouet o a Corneille di Lione). Il suo gusto, molto diverso da quello di Francesco I, la orientò essenzialmente verso il ritratto e la miniatura. (*sb*).

## Caterina II, imperatrice di Russia

(Stettino 1729 - San Pietroburgo 1796). L'arte occidentale venne introdotta in Russia da Pietro il Grande, ma **C** conferí alle attività artistiche del suo paese un impulso prodi-

gioso, e decise di costituire una raccolta di pittura degna delle piú illustri gallerie principesche del suo tempo. Nel prolungamento del Palazzo d'Inverno, sua residenza a San Pietroburgo, si fece costruire nel 1765 un'ala che, secondo la moda dell'epoca, chiamò «Ermitage» (eremo). Il suo progetto, che perseguí con una passione da lei stessa definita «vorace», venne favorito in particolare dai suoi amici parigini: Diderot, Grimm, lo scultore Falconet, Raphael Mengs, i suoi ambasciatori all'estero. Sua prima acquisizione fu, nel 1763, la collezione Gotskowski, composta soprattutto di quadri nordici, in un primo tempo destinata a Federico II e comprendente, con altri dipinti, tre Rembrandt (tra i quali *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, oggi a Washington, NG). Nel 1769 acquistava a Dresda la raccolta del conte Brühl, che comprendeva ritratti di Rembrandt, paesaggi di Ruisdael, una serie di Wouwerman, opere di Téniers, di Van Ostade, di Paul de Vos, cinque mirabili Rubens, alcuni quadri italiani (Guido Reni, Albani, Crespi) e francesi (Valentin, Poussin, Watteau). Nel 1772, grazie alla mediazione di Diderot, entrava in possesso di uno dei piú celebri gabinetti d'Europa, quello di Crozat, comprendente quattrocento dipinti, tra cui opere prestigiose: Raffaello (*San Giorgio*), Giorgione (*Giuditta*), le due *Danae* di Tiziano e di Rembrandt, capolavori del Veronese, di Tintoretto, dei Carracci, del Guercino, di Rubens, di Van Dyck, di Poussin, Le Nain, Claude Lorrain, Watteau.

Nel 1779 acquistava a Londra la non meno celebre collezione Walpole, che le portava 79 dipinti italiani, 75 fiamminghi, tra cui gli schizzi eseguiti da Rubens del 1635 in occasione dell'entrata in Anversa del Cardinal-Infante, e dodici Van Dyck (la *Vergine delle pernici*), opere francesi (Bourdon, Dughet, Claude Lorrain, Poussin) e spagnole (l'*Assunzione* di Murillo). Nel 1781 le sue collezioni si arricchirono di 119 quadri olandesi e fiamminghi della galleria del conte Baudouin, con, in particolare, una serie di Rembrandt. A tali apporti massicci vanno aggiunte le acquisizioni piú frammentarie in occasione delle vendite Gaignat, Choiseul, Randon de Boisset, l'acquisto della coll. Tronchin e gli incarichi ad artisti contemporanei (Van Loo, Casanova, Reynolds). Alla fine del suo regno, **C** lasciava una delle piú belle gallerie d'Europa, che costituisce oggi il fondo essenziale dell'Ermitage di Leningrado. (*gb*).

## Catlin, George

(Wilkes-Barre Penn. 1796 - Jersey City N.J. 1872). Costretto dalla famiglia a seguire studi di diritto, non ricevette alcuna educazione artistica; ma a forza di lavoro riuscí ad essere eletto nel 1824 membro della Pennsylvania Academy of Fine Arts. Cominciò la sua carriera di pittore eseguendo ritratti della borghesia di Filadelfia, ma rapidamente si rese conto che la sua vocazione lo chiamava altrove. Consapevole dei rapidi progressi della civiltà industriale e della scomparsa progressiva delle popolazioni indiane e dei loro costumi, si pose per obiettivo quello di rappresentarle, per sottrarle all'oblio. Dal 1830 organizzò numerose spedizioni nel West, accumulando ritratti, acquerelli e note, che presentò al pubblico dal 1833. Nel 1839 s'imbarcò per l'Europa con la sua collezione. La presentò in Inghilterra, Belgio e Francia; venne esposta nel 1845 a Parigi al Louvre, ove Luigi Filippo l'ammirò. Beaudelaire gli dedicò alcune pagine entusiaste nel suo *Salon de 1846*. Malgrado ciò, **C** negli Stati Uniti venne riconosciuto solo dopo la sua morte. Morí dimenticato nel 1872, ma circa 450 dipinti della sua *Galleria indiana* sono oggi conservati a Washington (Smithsonian Institution), dove tuttora costituiscono, in ragione della loro esattezza, un'inesauribile fonte di notizie per etnologi e storici. (*sc* + *jpm*).

## Catton, Charles il Vecchio

(Norwich 1729-98). Formatosi a Londra presso un pittore di carrozze e all'accademia di Saint Martin's Lane, ebbe grande successo anch'egli come decoratore di carrozze e fu assegnato al servizio di Giorgio III. Espose alla Society of Artists dal 1760 e partecipò alla fondazione della Royal Academy, che ne espose molti quadri dal 1769 alla sua morte. Fu soprattutto pittore di paesaggi e di animali, ma eseguí pure scene mitologiche, allegoriche e religiose, nonché ritratti. Il suo quadro d'altare intitolato *Liberazione di san Pietro* è conservato nella chiesa di Saint Peter Mancroft a Norwich. (*jns*).

## Caula, Sigismondo

(Modena 1637-1724). Ancora giovanissimo collabora, sotto la guida di Jan Boulanger, alla decorazione del Palazzo du-

cale di Sassuolo. Pochi anni dopo affianca lo Stringa e il Dauphin nella decorazione del soffitto di Sant'Agostino in Modena. Un successivo viaggio a Venezia (1667-70 ca.) offre all'artista l'occasione di studiare le impaginazioni architettoniche del Veronese che vengono adottate nella grande tela per la chiesa di San Carlo in Modena. Da questo momento l'intera produzione del pittore sarà caratterizzata dal gusto neoveneto, con esiti di particolare eleganza nello *Sposalizio della Vergine* (oggi a Finale Emilia, Duomo), dove le figure allungate risentono del Tintoretto e le ombre, fonde e trattate velocemente, dei veneti contemporanei (Maffei, Zanchi e Fumiani). Per oltre trent'anni l'artista ricoprirà il ruolo di pittore della corte estense, partecipando come figurista ad alcune importanti imprese decorative in San Vincenzo, nel convento della Visitazione, nel santuario di Fiorano (1681-82) e nella chiesa di San Barnaba (entro il 1710). (*ff*).

## Caulery, Louis de

(Caulery (Cambrai) ?, 1580 ca. - Anversa 1621-22). Menzionato ad Anversa nel 1593-1594, pervenne al grado di maestro nel 1602-1603. Ha lasciato due dipinti firmati, in stile manierista: una *Festa in un interno* o i *Cinque Sensi* (1620: oggi a Cambrai) e il *Carnevale* (Amburgo, KH). Per analogia gli sono stati attribuiti numerosi quadri di allegorie o di genere; se ne possono vedere a Copenhagen (SMFK), Angers, Anversa e Rennes, nonché a Madrid (coll. priv.). (*jl*).

## Caulfield, Patrick

(Londra 1936). Si è formato a Londra presso la Chelsea School of Art e il Royal College of Art. Nel 1964 ha partecipato alla mostra *The New Generation* alla Whitechapel Art Gallery di Londra, che rivelò la giovane pittura inglese; nel 1965 è stato selezionato per la quarta biennale di Parigi. I suoi dipinti, i cui motivi sono tracciati, come diagrammi tecnici, su fondi neutri, rappresentano immagini archetipiche del mondo moderno (i *Camini*, 1964: Londra, coll. priv.; *Divisori da camera*, 1971: ivi). Le composizioni sintetiche si accostano piú alla Nuova Figurazione che alla Pop'Art, cui **C** viene spesso assimilato. Egli pratica pure uno stile piú ornato, che rammenta le stilizzazioni dell'Art Nouveau. È rappresentato alla Tate Gall, di Londra (*Stoviglie*, 1969). (*abo*).

## Cavael, Rolf

(Königsberg 1898). Fin da bambino era stato affascinato dal mondo delle forme che il microscopio gli rivelava. Nel 1924 seguí i corsi di disegno industriale dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte. L'insegnante berlinese di musica H. Jacobi, per il quale la musica significava la liberazione delle forze creative, e Kandinsky, che poté incontrare, esercitarono su di lui una decisiva influenza. Dal 1926 **C** si accostò al linguaggio dei Bauhaus (Albers, Kandinsky).
Sotto il nazismo la sua pittura venne vietata; cosí ha lasciato soltanto alcuni esercizi lineari astratti in disegni di piccolo formato. Dopo la guerra fondò con Winter e Geiger il gruppo astratto Zen e si stabilí a Monaco nel 1954. I suoi dipinti, senza titolo, sono numerati in ordine cronologico. Su un fondo di colore dolce e diffuso si disegnano prima forme grafiche che sembrano galleggiare in una luce indecisa. A partire dal 1955 le forme, fino ad allora serrate, vengono sostituite da una scrittura lineare nera e vibrante, tracciato immediato di processi elementari. Mentre le opere eseguite verso la fine degli anni '50 sono caratterizzate da fasci di linee il cui orientamento genera zone di tensione, i dipinti successivi si contraddistinguono per un dinamismo grafico che si esprime in tutta la superficie, su uno sfondo di fluide macchie colorate.
**C** è rappresentato nelle collezioni pubbliche di Monaco, Basilea e Amburgo. (*hm*).

## Cavaglieri, Mario Oddone

(Rovigo 1887 - Pavie-sur-Gers 1969). Frequenta la scuola di Ca' Pesaro dal 1909 al 1913. Il soggiorno a Parigi nell'11 converte la sua produzione di marca impressionista, a piatte stesure di colore, e, soprattutto nella tematica degli interni, si ispira alla cultura simbolista. Dopo un relativo successo ('12-24 Biennale di Venezia; '13 Monaco; '15, '18 Secessione romana) con l'ascesa del fascismo si trasferisce in Francia (*salons* '29-30). Nel dopoguerra importante retrospettiva alla Stozzina di Firenze nel '53 e, allestita dopo la sua morte, alla X Quadriennale romana. (*ddd*).

## Cavagna, Giovanni Paolo

(Bergamo 1556-1627). Dopo una prima formazione presso

Cristoforo Baschenis e un soggiorno a Venezia nel 1576, compare a Bergamo come allievo diretto di G. B. Moroni, del quale **C** proseguí l'arte ritrattistica (*Ritratto di donna*: Bergamo, Carrara). Molto fecondo, estese la sua attività a tutto il bergamasco, decorando tanto i palazzi (*Fregi* e *Scene bibliche* della casa Furietti a Presezzo; *Storie di Davide e di Giuseppe* nella casa Albani a Bergamo) che le chiese (Bergamo, Santa Maria Maggiore, *Assunzione*, 1593; Cremona, Bibl. degli Agostiniani; Treviglio, affreschi e pala di San Martino, 1597). Molto moroniano nei primi lavori, evidenzia una netta evoluzione per influsso dell'arte del Veronese e dei Bassano, eccellendo nelle prospettive e negli scorci arditi. (*sde*).

## Cavalcaselle, Giovanni Battista

(Legnago (Verona) 1819 - Roma 1897). Formatosi come pittore e dotato di scarsa cultura letteraria, scrisse tutte le sue opere principali in collaborazione col giornalista inglese John Archer Crowe che provvedeva principalmente alla loro stesura sulla base degli appunti del **C**. Di formazione accademica e partito dall'idea di aggiornare le *Vite* del Vasari, il **C** non si distacca dalle preferenze correnti nella cultura italiana del suo tempo; egli era però dotato di grandi capacità analitiche (testimoniate anche dai suoi disegni da opere d'arte) e di conoscitore. Le sue opere sulla pittura italiana dal Duecento al Cinquecento restano perciò un fondamentale punto di riferimento anche per lo studioso attuale.
Opere: *Notices of the Lives and Works of the Early Flemish Painters* (London 1857, trad. franc. Bruxelles 1862-65, 2ª ed. ingl. 1872, trad. ted. 1875, trad. it. Firenze 1899). *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* (Torino 1863). *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* (London 1864; ed. it. Firenze 1886-1908). *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century* (London 1871; ed. ted. insieme alla *History of Painting in Italy*, a cura di Max Jordan, Leipzig 1869-76). *Titian, his Life and Times* (London 1877; trad. it. Firenze 1877-78). *Raphael, his Life and Times* (London 1882-85; ed. it. Firenze 1884-91). Tutte le successive edizioni e traduzioni pubblicate in vita del **C** sono importanti perché da lui continuamente riviste, aggiornate e corrette. (*gp*).

## Cavalier d'Arpino → Cesari, Giuseppe

## cavalli

La particolare predilezione dell'epoca Tang (VII-IX sec.) per questo tema della pittura cinese si spiega con la vera e propria passione degli imperatori Tang per i corsieri che annualmente ricevevano come tributo, attraverso l'Asia centrale, dai loro lontani vassalli del Ferghāna, e che costituivano il nerbo dei loro eserciti conquistatori. Cosí, l'imperatore Tang Tai Zong ordinò a Yan Liben di rappresentare sei delle sue cavalcature favorite con i loro palafrenieri, e che questi dipinti venissero trasposti in bassorilievo per ornare il suo mausoleo funerario. Maestro incontestato del genere, dopo Cao Ba, del quale sfortunatamente non rimane nulla, fu Han Gan, di cui esiste ancora il ritratto di uno dei cavalli preferiti dall'imperatore Tang Xuan Zong (che si dice ne avesse oltre 40 000 nelle sue scuderie), chiamato *Biancore della notte chiara* (Londra, coll. del fu Sir Percival e Lady David). Nei secoli successivi il tema dei **c** divenne meno importante, ma continuò ad essere praticato, soprattutto all'epoca degli Yuan mongoli, essi stessi provetti cavalieri. Cosí il VAM di Londra conserva un rotolo di Ren Renfa, dal raffinato stile, intitolato *Cavalli al pascolo*; ma il pittore piú importante dell'epoca resta Zhao Mengfu. A partire dagli Yuan si fissa una simbologia legata alla rappresentazione dei **c**, che incarnano, quando sono sellati, la nobiltà e la dignità dell'atteggiamento umano; quando sono al pascolo, la noncuranza e la libertà del funzionario-letterato in vacanza. La presenza in Cina degli occidentali e dei loro ippodromi ha comportato nel secolo scorso la proliferazione di dipinti di **c** falsamente attribuiti a Zhao Mengfu, spacciato come creatore del genere, ed eseguiti di solito nello stile di Castiglione. (*ol*).

## Cavallini, Pietro

(seconda metà del XIII sec., prima metà del XIV). È possibile dedurre dai documenti ch'egli nacque verso il 1250 e che morí quasi centenario, dopo una lunga e fortunata operosità svolta nelle maggiori chiese romane e napoletane per committenti di alto rango, come Pietro di Bartolo Stefaneschi, Carlo e Roberto d'Angiò. La sua opera piú antica fra quelle superstiti è la decorazione a mosaico nell'abside di Santa

Maria in Trastevere (1291: tale data, ricostruita in base a testimonianze antiche, è oggi sottoposta a discussione) recante il nome dell'artista, che vi rappresentò sei episodi della *Vita della Vergine* e la figura del donatore Stefaneschi presentato alla Vergine da san Pietro. Soltanto qualche anno dopo, il **C** eseguí gli affreschi della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere dei quali si è conservata parzialmente la grande scena del *Giudizio* riscoperta nel 1901 dietro gli stalli del coro monastico, certamente la sua opera piú matura e importante. Nel 1308 è documentata la sua presenza a Napoli, dove lavora per gli Angiò, ma la partecipazione di collaboratori e soprattutto le distruzioni e le gravi alterazioni successive permettono di riconoscere con difficoltà la sua mano in un affresco del duomo (*Alberto di Jesse*) e in talune parti degli affreschi nella chiesa di Santa Maria Donnaregina (*Giudizio finale*, *Apostoli e profeti*). Quasi completamente perduto è il mosaico ch'egli eseguí per la facciata della basilica di San Paolo a Roma circa nel 1321 e sono perdute molte fra le opere romane ricordate dal Ghiberti e dal Vasari (decorazione ad affresco della navata di San Paolo, del 1270 ca., e della controfacciata di San Pietro; e cicli in San Francesco a Ripa e San Crisogono). Al **C** spetta un posto di primo piano nella pittura del tardo XIII sec. e del principio del XIV, accanto a Cimabue, a Giotto, a Duccio. Per un pittore della sua generazione era naturale un'educazione ancora fondata sui modelli bizantini; ma il suo atteggiamento nei confronti della tradizione non fu di passiva assimilazione dei piú fortunati manierismi bizantini ma di libera e grandiosa rievocazione delle forme piú alte e anche piú antiche di quell'arte. In questo senso, il **C** percorse l'unica vera grande strada della pittura romana tardomedievale, avendo alle spalle l'analoga esperienza del Terzo Maestro di Anagni. Su questo tronco maggiore dell'arte romana egli ebbe il genio d'innestare le esperienze piú ardite del suo tempo: prima quella dell'arte di Cimabue (che nel 1272 era a Roma), poi quella dell'assisiate Maestro di Isacco e di Giotto. La tesi che i rapporti fra il **C** e l'arte giottesca debbano intendersi in questo senso appare piú convincente dell'altra che tende a considerarlo il «maestro romano di Giotto». Ma, in ogni caso, la grandezza del pittore romano si rivela proprio nell'incontro con l'opera di Giotto. È vero che l'ampiezza e la solidità formale delle figure affrescate a Santa Cecilia costi-

tuiscono rispetto ai mosaici di Santa Maria in Trastevere un balzo in avanti che può spiegarsi solo con l'influenza giottesca; ma il ruolo tutto particolare assegnato al colore, che costruisce in modo autonomo la forma, la predilezione per ombre intense e soffuse, che lasciano emergere con placida solennità la figura, infine la creazione di una realtà fisionomica che sa esprimere nello stesso tempo eletta sacralità e umano appagamento sono caratteri inconfondibili della personalità del pittore romano, cui conferiscono altezza poetica e potente individualità di accento. La pittura del tardo medioevo nell'ambiente romano e napoletano e la pittura umbra del XIV sec. dimostrano di avere largamente profittato della conoscenza dell'arte cavalliniana. (*bt*).

Tra le altre opere romane di **C**, o riferibili comunque alla sua cerchia, vanno ricordate ancora la decorazione del catino absidale di San Giorgio al Velabro (ultimo lustro del XIII sec.), la lunetta con *La Madonna tra i SS. Francesco e Tommaso d'Aquino* sulla tomba di Matteo d'Acquasparta e – con maggior sicurezza d'autografia – i resti della decorazione della Cappella Savelli in Santa Maria Aracoeli. Recentemente (1976) F. Zeri ha riferito al **C** un *Redentore* frammentario, su tavola (Roma, camposanto teutonico), opera sulla quale è tutt'ora aperta la discussione. Anche la cronologia e i documenti collegati al **C** sono stati fortemente revocati in dubbio da L. Bellosi (1985) il quale non ne accetta la tradizionale identificazione con il «Petrus dictus Caballinus de Cerronibus» di un atto del 1273, né la data di nascita, fissata tra il 1240 e il 1250. Lo studioso propone una diversa cronologia, piú tarda di quella comunemente accolta, riaprendo la questione – già lungamente dibattuta – dei suoi rapporti con la cultura bizantina e dell'apporto giottesco al rinnovamento dell'ambiente pittorico romano, di cui **C** fu in ogni caso l'indiscutibile protagonista. (*sr*).

## Cavallino, Bernardo

(Napoli 1616-56). Il piú lirico e sensibile dei maestri napoletani del Seicento, in un breve giro di attività raggiunse risultati notevolissimi e tali da influenzare un folto gruppo di pittori del tempo. Nei dipinti riferibili alla sua prima attività (1635-40 ca.) – l'*Incontro di Anna e Gioacchino* (Budapest, attribuito impropriamente allo Stanzione, o il *Martirio di san Bartolomeo* (Napoli, Capodimonte) – si può cogliere

un'intensa suggestione dell'anonimo Maestro degli Annunci. Contemporaneamente, sono evidenti i contatti con i modi della nuova ondata caravaggesca, determinata a Napoli dal passaggio di Velázquez; e dalla diffusione della cultura romana dei bamboccianti (in particolare Michiel Sweerts), dei quali Aniello Falcone si era fatto banditore: ridurre, quindi, le scene nel piccolo formato, caro appunto a questo singolare manipolo di tardi caravaggisti, restando fedele, almeno all'inizio, alla tematica cara agli stanzioneschi: scene testamentarie – come *Abigail e Davide* (Milano, Castello) o la *Morte della Vergine* (Varsavia) – o anche scene mitologiche, come il *Ratto d'Europa* (Liverpool, WAG). Antologie di citazioni caravaggesche, soprattutto nelle prime opere, in una riduzione che implica anche un addolcimento pittoricizzante della scansione luministica, e una presentazione in chiave teatrale, che esclude ogni accentazione naturalistica. Verso il '35-40 tutto l'ambiente napoletano avverte l'influenza del vandyckismo che aveva trovato a Genova, in Sicilia (e anche in Spagna) terreno fertile di diffusione, e la cui azione a Napoli poteva essere affidata alla conoscenza diretta di qualche suo dipinto oltre che alla presenza d'un seguace abbastanza rigoroso, quale si rivelava Pietro Novelli detto il Monrealese; certamente **C**, con rapido sviluppo, va sostituendo alla violenta contrapposizione luce-ombra delle opere piú antiche un tessuto sempre piú prezioso, eleganze cromatiche, raffinatezze di penombre, accordi insueti e suggestivi: l'unica opera datata, la *Santa Cecilia* (1645: già in Sant'Antonio delle Monache, poi nella coll. Wermer, e ora a Roma, Ufficio Recuperi), può indicarsi come momento di svolta di questo processo che ormai si farà sempre piú marcato, la tavolozza schiarita, chiari su chiari, il disegno che trasfigura le immagini ai limiti di una grazia estenuata, di un languore che ha già le note di una grazia presettecentesca. È questa la maniera di reagire al nuovo gusto per una pittura piú propriamente barocca, e che tra il quarto e il quinto decennio si fa prevalente a Napoli: unica concessione un piú marcato indugio su figure isolate, ritratti caratteristici, nuova realtà della vita quotidiana isolata nel suo significato di attualità che non ne impedisce la decantazione lirica (la *Cantatrice* (Napoli, Capodimonte), o la *Santa Cecilia* (Boston, MFA), o infine quell'assoluto capolavoro della maturità che è rappresentato dalla *Giuditta* (Stoccolma, NM). Da non di-

menticare, nel nuovo atteggiarsi del gusto del **C**, dagli inizi degli anni '40 e soprattutto nei dipinti di medio formato, l'interesse parallelo per le soluzioni offerte da Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi e, verosimilmente, anche per il Vouet «napoletano». Quindi, ai legami con le esperienze dei bamboccianti, segue, nelle composizioni di formato ridotto, una crescente attenzione per i modi del genovese Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto. In questo stesso piano d'indagine, ormai quasi scene di genere, o piuttosto aulico raffinatissimo anticipo d'Arcadia, stanno le composizioni a molte figure: le due *Scene della Gerusalemme* (Monaco, AP), il *Ritrovamento di Mosè* e l'*Abigail* (Braunschweig). La pittura napoletana ha trovato qui, poco prima della grande peste del '56, la pagina piú liricamente esaltata, piú vibrante ed intensa di tutto il suo corso tra luministico e naturalisfico. Ma a questo momento la posizione di **C** è del tutto isolata: al confronto con la fortuna del neovenetismo e del barocco romano apparirono in qualche modo «arcaiche» le ricerche intime, le risonanze misteriose, le estenuate note di grazia che fanno personalissima e unica la pittura di **C**; il quale, nel suo ultimo periodo, acquista una pulita compattezza di forme che è da ritenere ispirata all'esempio di quei pittori francesi (Poussin, Mellin, Bourdon, Tassel ed altri) che già avevano composto l'iniziale neovenetismo con nuove esigenze di orientamento classicista. (*rc* + *sr*).

## Cavallucci, Antonio

(Sermoneta 1751 - Roma 1795). Protetto della famiglia Caetani di Sermoneta, si trasferí a Roma nel 1765 per studiare con Stefano Pozzi e poi con Gaetano Lapis, e dove divenne uno dei pittori maggiormente apprezzati nell'ambiente papale. Esponente del classicismo di ascendenza secentesca, derivò dal Lapis influenze di scuola napoletana (Sebastiano Conca) e carraccesca. Autore di soggetti prevalentemente religiosi (*Vestizione di S. Bona*: Pisa, Duomo; *Presentazione di Maria al Tempio*: Spoleto, Duomo; *Storie dei SS. Pietro e Paolo*: Roma, San Pietro, sagrestia, quattro sovrapporte; *San Benedetto Giuseppe Labre*: Boston, MFA), tuttavia la sua opera di maggiore impegno fu la decorazione dei soffitti di cinque stanze di palazzo Caetani a Roma (1776-87), di soggetto mitologico. In essi la sua vena classicheggiante, che riscopre Raffaello e le grottesche, si unisce ad una vivace sen-

sualità e ad una felice concisione costruttiva della scena. Il colore smaltato e tecnicamente perfetto, legato ad una dolcezza che a volte si tramuta in sentimentalità, gli viene probabilmente, oltre che dal Lapis, dalla sua attività di miniatore. Nonostante giungesse a notevole maestria nella ritrattistica (*Francesco Caetani*, 1777: Roma, coll. Caetani; *Teresa Corsini*, 1777: ivi), in questa attività non si riconobbe mai pienamente. (*fir*).

## Cavalori, Mirabello

(Firenze 1535-72). Allievo di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, membro dell'Accademia del disegno dal 1563, partecipò l'anno seguente agli apparati per le esequie di Michelangelo. La prima opera nota nel suo scarno corpus (*I confratelli attorno a san Tommaso*, 1568: Firenze, Oratorio di San Tommaso d'Aquino), di spiccato carattere iconografico e devozionale, non fa certo presagire l'*exploit* dei due pannelli (*Sacrificio di Lavinia* e *Lanificio*) che costituiscono il suo distinto contributo alla decorazione del famoso studiolo di Francesco I (1571). In essi **C** si rivela, a fianco di Santi di Tito, pienamente partecipe delle nuove tendenze di riforma del manierismo fiorentino in direzione di uno stile piú controllato e naturale. (*sr*).

## Cavaro, Pietro

(Cagliari, documentato dal 1508 al 1538). Probabilmente imparentato con Lorenzo – pittore di livello poco piú che artigianale cui faceva capo un'attiva, bottega, autore (1501) del polittico della parrocchiale di Gonnostramatza (secondo alcuni sarebbe da riconoscersi in lui il cosiddetto Maestro di Olzai) – **C** fu la personalità di maggiore spicco nel Cinquecento cagliaritano. La sua formazione avviene in ambito catalano (nel 1508 risulta iscritto all'associazione dei pittori di Barcellona). Caratteri ispano-napoletani – con sensibili tangenze con i modi dello pseudo-Bramantino, alias Pietro Frangione, con il quale in passato è stato confuso – sono infatti evidenti, ad esempio, nel polittico della *Crocefissione* (1518: Villamar, parrocchiale) e in quello, smembrato, della *Madonna dei sette dolori* (Cagliari, convento di Santa Rosalia e PN).
Il figlio **Michele** (documentato dal 1538 al 1584) esordisce come collaboratore di Pietro nel polittico di *San Francesco*

nell'omonima chiesa di Oristano (resta tuttora aperto il problema della distinzione delle due mani). Le sue opere documentate, il polittico di *Nostra Signora della Neve* (Cagliari, PN) e quello della parrocchiale di Maracalagonis, presentano un ampio intervento di bottega e risultano quindi di poca utilità nella definizione della sua personalità pittorica, ricostruita essenzialmente per via attributiva. Le opere che gli sono concordemente riconosciute, quali *Il Crocifisso, sant'Agostino e la Vergine* (Cagliari, PN), il polittico di Bonaria (suddiviso tra il santuario e la pinacoteca cagliaritana) e il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Pirri, Parrocchiale), sono affiatate con la cultura napoletana dell'ambito di Andrea da Salerno. (*sr*).

## Cavarozzi, Bartolomeo

(Viterbo, 1590 ca. - Roma 1625). Dopo un iniziale alunnato a Roma presso il concittadino Tarquinio Ligustri, pittore di quadrature e paesaggi, fu introdotto presso i marchesi Crescenzi, dei quali divenne un protetto, frequentando l'accademia che Giovambattista aveva istituito nel palazzo di famiglia e derivandone il soprannome di «Bartolomeo dei Crescenzi». Le notizie date dalle fonti circa una sua iniziale dipendenza stilistica dal Roncalli, anch'egli legato alla nobile famiglia romana, sono confermate dai caratteri del quadro rappresentante *Sant'Orsola e le compagne* (1608: ora nella sagrestia di San Marco). Dopo un perduto *San Carlo Borromeo* (1614: già in Sant'Andrea della Valle), secondo il Baglione **C** «cangiò gusto» e si diede a «ritrarre del naturale». Nel 1617 accompagnò il marchese Giovambattista in Spagna, dove rimase forse fino al 1619: a quel momento si dovrebbero datare varie opere attualmente ancora in raccolte spagnole (*Sposalizio di santa Caterina*: Madrid, Prado; altre in coll. priv.). Del 1622 è la *Visitazione* (Viterbo, Palazzo comunale), coeva probabilmente al *Martirio di santo Stefano* di Monterotondo (già nell'omonima chiesa e ora in duomo). Sono questi i soli punti fermi di una cronologia incerta e controversa, al cui interno vanno scalati un ristretto numero di dipinti sicuri (*San Gerolamo scrivente*: Firenze, Pitti; *Sacra Famiglia*: Torino, Pinacoteca Albertina; *Vergine col Bambino*: Roma, Gall. Spada; e pochi altri). Ne emerge la fisionomia di un pittore di cultura naturalistica (stringenti appaiono i rapporti con Orazio Gentileschi) ma anche toccato dal

classicismo reniano, e partecipe di quel clima assai composito determinatosi nell'ambito dei «caravaggeschi» francesi. In particolare, il nitido luminismo – affine a quello espresso anche dal genovese Fiasella, che forse **C** conobbe – ha determinato in passato lo scambio di diverse attribuzioni tra **C** e il cosiddetto Cecco del Caravaggio, pittore di origine probabilmente francese ma attivo a Roma e anche in o per la Spagna.
Recentemente è stato proposto di risolvere con un'attribuzione al viterbese l'intricato quesito della paternità del *San Pietro Nolasco trasportato dagli angeli* già in Sant'Adriano a Roma e ora nella chiesa dei Mercedari a Torre Gaja; notevole e tuttora misterioso quadro di committenza spagnola, alla cui attribuzione a **C** osta però l'anno di canonizzazione del Nolasco (1628), posteriore alla data di morte del pittore. Ugualmente aperte restano le questioni relative ad altri controversi dipinti, tra cui il *San Giovannino* della cattedrale di Toledo, per il quale è stata ipotizzata la collaborazione tra **C** e Giovanibattista Crescenzi. (*lba*).

## Cavazzola

(Paolo Morando, *detto* il) (Verona 1486-88 ca. - 1522). Allievo di Francesco Morone, esordisce con opere in cui echi mantegneschi coesistono con il recupero di moduli belliniani, e una già viva attenzione per la pittura lombarda. Giunto a maturità (*Madonna col Bambino*, 1509: La Gazzada, Fond. Cagnona), dà prova di uno stile piú aspro, caratterizzato da un forte chiaroscuro e un persistente gusto plastico derivato da Mantegna. Del 1510-11 è un affresco nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona (*Annunciazione con san Biagio e san Benedetto*); ma consegue raggiungimenti stilisticamente coerenti e maturi solo con la serie delle cinque *Scene della Passione* per la cappella della compagnia della passione in San Bernardino, terminata nel 1517 con la *Deposizione di Cristo*, suo capolavoro (oggi a Verona, Castelvecchio). Nelle opere del 1518 (*San Rocco*: Londra, NG; *Madonna*, già a Milano, coll. Frizzoni) si può riscontrare un diverso orientamento: colori vivaci e ai riflessi metallici **C** preferisce ormai un'armonia a base di grigio corrispondente alla gravità delle rappresentazioni, che, nella loro eleganza, sembrano riflettere qualcosa della cultura romana, quasi un precoce contatto con l'esperienza raffaellesca. Si può citare,

di questi anni, la *Madonna* dello SKI di Francoforte (1519). L'ultima sua opera, secondo Vasari eseguita in collaborazione con Francesco Morone, è a quadro d'altare per la famiglia Sacchi e destinato a San Bernardino: V*ergine in gloria con sei santi e la donatrice Caterina Sacchi* (oggi a Verona, Castelvecchio). **C** fu pure buon ritrattista, come dimostra il mirabile *Ritratto di Giovanni Emilio de' Megli (o Emilei)*, (firmato e datato 1518: Dresda, GG). (*sde*).

## Cavedone, Giacomo

(Sassuolo 1577-1660). Fu tipico allievo dei Carracci, dapprima di Annibale, poi – dopo la partenza di questi per Roma (1595) – principale aiuto di Ludoico, alla cui morte (1619) ereditò il titolo di «caposindaco» dell'Accademia degli Incamminati. Orientato sulla linea della grande pittura veneta cinquecentesca, esercitò la sua attività in Bologna, concentrandola nel periodo tra il 1600 e il 1624, anno in cui in seguito a una caduta che lo rese inabile, dovette rinunciare a dipingere. La sua maggior impresa fu la decorazione della Cappella Arrigoni in San Paolo maggiore, del biennio 1611-13, con tre affreschi nella volta e due tele laterali (*Adorazione dei pastori*, *Adorazione dei magi*) di vibrante materia pittorica. Un culmine eccezionale, non solo nel suo percorso ma nella pittura bolognese di quegli anni, lo raggiunse nella grande pala con *La Vergine e i santi Alò e Petronio* (Bologna, PN), datata 1614, dove il ricordo di Paolo Veronese e di Tiziano mirabilmente si sposa a un'impressione da Caravaggio, la cui opera il **C** certo aveva visto nel soggiorno romano dell'autunno del 1609 come aiuto del Reni. Un breve ma importante viaggio a Venezia, l'artista l'aveva compiuto nel 1612-13. (*eb*).

## Caxés (Cajés), Eugenio

(Madrid 1575-76 - 1634). Figlio di un italiano venuto all'Escorial e formatosi in uno stile tradizionale e accademico, rappresenta, come Vicente Carducho, suo amico, l'epoca di transizione dal manierismo al naturalismo barocco.
Malgrado evidenti reminiscenze di Correggio, raggiunge un espressione intensa molto personale (*Cristo sul Calvario*, 1613: Madrid, convento della Misericordia). Collaborò piú volte con Carducho nell'esecuzione di affreschi, polittici e cicli (cattedrale di Toledo, Cappella del santuario). (*aeps*).

## Caylus

(Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di) (Parigi 1692-1765). Archeologo, incisore e scrittore francese. Era pronipote di Mme de Maintenon da parte di madre, la contessa di Caylus, autrice di spiritosi *Souvenirs*. Anch'egli, avvertendo profonda avversione per la carriera militare, non trascurò di scrivere romanzi licenziosi, nel gusto libertino dell'epoca. Ma dedicò soprattutto la vita all'incisione e all'archeologia. Sembra si legasse giovanissimo a Watteau, sin dall'ammissione di questi all'accademia nel 1712. Nel 1714 intraprese il tradizionale viaggio in Italia; Poërson, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, ne segnalò allora lo zelo per il disegno dal modello. Tornato a Parigi lavorò con Watteau presso Crozat. Un secondo viaggio nel 1716-17, durante il quale, accompagnando il marchese de Bonac nella sua ambasceria a Costantinopoli, visitò Smirne ed Efeso, determinò la sua passione archeologica. Fu collezionista infaticabile; pubblicò un *Recueil d'antiquités* in 7 voll. (Paris 1752-67) e fu in corrispondenza con i dotti dell'epoca. Amico di Mariette e di Ch.-A. Coypel, di cui incise qualche pezzo, venne chiamato da quest'ultimo all'accademia di pittura, a titolo di amatore onorario (1731). Qui esercitò un efficace mecenatismo, creando un premio per l'espressione, soccorrendo generosamente Vien, Trémollières, Vassé, Lagrenée, e tentando, dal 1747, di ripristinare l'attività storiografica redigendo egli stesso le vite di Watteau e J.-F. de Troy. Ma un infelice trattato sulla *Peinture à l'encaustique et à la cire*, nonché l'ostentata pubblicazione dei *Quadri tratti dall'Iliade, dall'Odissea e dall'Eneide* seguiti dai *Nuovi soggetti di pittura e scultura*, gli valsero, oltre alla fama esagerata di proselita del ritorno all'antico, l'inimicizia di Cochin figlio, di Marmontel e di Grimm, che in lui vedeva «il protettore delle arti e il flagello degli artisti», e di Diderot, che lo chiamava «brocca etrusca». Di fatto i discorsi sull'*Harmonie et la couleur*; la *Manière et le moyens de l'éviter* e i *Salons* dei 1751 e del 1753, pubblicati nel «Mercure de France», rivelano un uomo liberale, soprattutto amante della naturalezza e della bellezza, nella linea di un Roger de Piles, di cui fece l'elogio all'accademia. Membro anche dell'accademia delle iscrizioni, nel suo discorso migliore, che riguarda *L'Amateur*, ci ha lasciato il modello di un gusto informato

e intelligente, tradotto con quell'aristocratica padronanza stilistica, ora sostenuta, ora disincantata, che caratterizza il gran signore del secolo dei lumi. (*pb*).

## Cazes, Pierre-Jacques

(Parigi 1676-1754). Allievo di R.-A. Houasse e di Bon Boullogne, venne accolto nell'accademia nel 1703, conducendovi una carriera ufficiale; fu nominato direttore nel 1743 e cancelliere nel 1746. Partecipò a Parigi al concorso per la galleria di Apollo del Louvre nel 1727, eseguí grandi incarichi religiosi per varie chiese di Parigi e di Versailles (*San Pietro che risuscita Tabita*: Parigi, chiesa di Saint-Germain-des-Prés; schizzo al Louvre) e quadri di storia che sono buoni esempi della tradizione accademica derivante da Le Brun e La Fosse. Lo stile risolutamente classico, le cui ombre nere, però, fanno pensare a Solimena (*Gesú e i dottori*, 1725: Rouen, MBA), si contrappone all'eleganza amabile delle composizioni mitologiche (*Toeletta di Venere*, *Giudizio di Paride*: Potsdam, Sans-Souci; schizzi a Auxerre) e delle scene di genere (l'*Altalena* e *Ballo di contadini*, 1732: Parigi, Louvre). (*sr*).

## Cazin, Jean-Charles

(Samer (Pas-de-Calais) 1841 - Le Lavandou 1901). Allievo preferito di Lecocq de Boisbaudran, s'interessò sia di architettura e di ceramica sia di pittura, della quale cercò di riesumare gli antichi metodi a cera. Viaggiò in Inghilterra e in Olanda e si specializzò in paesaggi di lande e di dune, spesso animati da scene tratte dai due Testamenti (*Agar e Ismaele,* 1880: Tours, MBA), che ebbero grande popolarità. Terminò al Panthéon di Parigi i dipinti che Puvis de Chavannes aveva lasciati incompiuti alla sua morte nel 1898. È ben rappresentato in musei di Tours, Bormes-les-Mimosas e Boulogne. (*ht*).

## Ceán Bermúdez, Juan Agustín

(Gijón 1749 - Madrid 1829).Originario delle Asturie, come tanti dotti e riformatori del XVIII sec., ebbe doppia formazione, di giurista e di pittore. Studiò per qualche tempo a Roma con Raphael Mengs, ma restò pittore dilettante. Invece, avvocato e funzionario di Stato, dedicò tutto il suo tempo libero a redigere la storia dei pittori spagnoli. Il celebre scrittore e statista Jovellanos, come lui asturiano, lo pro-

tesse e lo incoraggiò costantemente nell'impresa. Un soggiorno di dieci anni a Siviglia, ove catalogò i manoscritti della cattedrale, gli consentí di raccogliere gran numero di notizie di prima mano. Nel 1800 l'Academia de San Fernando di Madrid pubblicava i sei volumi del suo *Diccionario histórico de las bellas artes en España* (che tratta sia degli scultori sia dei pittori), opera esemplare e insostituibile per l'abbondanza delle informazioni raccolte appena prima del turbine dell'epoca napoleonica, per la chiarezza della presentazione (cataloghi delle opere di ciascun artista, elenchi cronologici e geografici), per il senso critico e l'equità dei giudizi, ove il classicismo dottrinario non soffoca la sensibilità (persino nei riguardi di un «pittore maledetto» come El Greco). Per modestia, Ceán aveva approntato un dizionario anziché una storia: redasse quest'ultima durante la sua lunga vecchiaia (unitamente a numerosi lavori archeologici). Gli undici volumi manoscritti di questa *Historia general de la pintura*, per la maggior parte inediti, sono conservati presso l'Academia de San Fernando. (*pg*).

## Ceccarelli, Naddo

(Siena, attivo alla metà del XIV sec.). Il pittore è noto da due tavole firmate, valve di un unico dittico smembrato (*Madonna*: già Richmond, ex coll. Cook; *Cristo in Pietà*: Vaduz, coll. Liechtenstein), di cui la prima è datata 1347. Attorno ad esse la critica ha raggruppato un certo numero di dipinti – *Madonne*, conservate a Budapest, Baltimora (WAG), Siena (chiesa di San Martino) – oltre al polittico della PN di Siena e vari altri. Conferendo alle figure un'eleganza un po' rigida, egli dà prova di una raffinatezza tecnica e talvolta d'una sensibilità che ne fanno un buon seguace di Simone Martini – con il quale fu forse ad Avignone –, in analogia con Lippo Memmi. (*sr*).

## Ceccarini, Sebastiano

(Fano 1703-83). Allievo di Francesco Mancini a Foligno e, al suo seguito, a Perugia e Roma. Dal 1755 in poi al soggiorno romano alternò lunghi periodi trascorsi a Fano. Nelle sue opere sono presenti elementi desunti dal maestro, dal Reni, dal Maratta: *Madonna ed i santi protettoti della città di Fano* (1724-26) e *Vergine e san Rocco* (1732) (ambedue a Fano, PC), *Miracolo di santa Francesca Romana*, 1748-49 (Ro-

ma, GNAA), *San Michele Arcangelo*, *San Rocco* e *Sant'Antonio*, 1748-49 (Monastero delle Oblate di Tor de' Specchi, già nella distrutta chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro). L'intenso studio e la perizia tecnica non consentono tuttavia a **C** di acquistare una particolare originalità, soprattutto nelle pale d'altare, mentre egli rivela abilità e buon gusto nei ritratti (*Abate Francesco Zaghis*, 1739: Venezia, Pinacoteca Manfrediniana; *Cardinale di York*, intorno al 1750: Hartford Conn., Wadsworth Athenaeum; *Cardinale Fabrizio Spada*, 1754: Roma, Gall. Spada). (*amr*).

## Cecchino da Verona

(documentato tra il quarto e il settimo decennio del sec. XV). L'unica opera certa dell'artista è la tavola firmata, un finto trittico, raffigurante *La Madonna col Bambino tra i SS. Virgilio e Sisinio* (Trento, Museo diocesano), di cultura dichiaratamente toscana tanto che, anche in base a documenti dai quali il pittore risulta attivo a Siena nel 1432, gli veniva ipoteticamente riferito da Longhi il *Giudizio di Paride* del Museo del Bargello a Firenze. Altre opere attribuite sono tuttora discusse. (*sr*).

## Cecco Bravo

(Francesco Montelatici, *detto*) (Firenze 1607 - Innsbruck 1661). Allievo del Bilivert, si distinse tra i pittori fiorentini del suo tempo per lo stretto legame con la tradizione manieristica cinquecentesca, di cui ripropose, in modi estrosi ed eleganti e con tratto dinamico, le soluzioni piú vivaci e antiaccademiche, immergendole in lume naturalistico. Fu vicino a Giovanni da San Giovanni, di cui seguitò l'opera a fresco nella sala degli Argenti in palazzo Pitti (1638-39), risentendo qui anche dei modi del Furini e delle novità cortonesche. Concluse la propria attività alla corte tirolese di Anna de' Medici. La fortuna critica di **C** fu limitata, anche perché scarse sono le sue opere certe, ed esigua fu la sua produzione di tele di destinazione chiesastica (un raro esemplare ne è la pala con *San Michele e angeli*, eseguita per le Benedettine di San Silvestro a Firenze verso il 1630-35, ora nella pieve dell'Antella). Recentemente gli è stato restituito un gruppo di dipinti prima attribuiti a Sebastiano Mazzoni. (*eb*).

## Cecco del (da) Caravaggio

(primo terzo del XVII sec.). Il punto di partenza per ricostituire l'opera di quest'artista (uno dei piú originali tra quelli piú vicini a Caravaggio) della cui vita nulla si sa e di cui è ignota l'esatta identità, è il *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio* (Berlino Est, Bode Museum), citato fin dal 1673 come di «Checcus a Caravagio». Intorno a questa tela si può raggruppare una serie di composizioni (*Resurrezione*: Chicago, Art Inst.; *Amore alla fontana*: Roma, coll. priv.; *Suonatore di flauto*: Oxford, Ashmolean Museum; *Musico*: due versioni di cui una al Wellington Museum di Londra, l'altra alla pinacoteca di Atene; *San Lorenzo*: Roma, Chiesa Nuova) dal violento luminismo, quasi surrealista, ove il pittore coglie, come bloccandole, le espressioni irrequiete dei volti; generalmente tali opere vengono datate al 1610-20 ca. Menzionato in una testimonianza processuale dal pittore Agostino Tassi come operante con lui e un gruppo di francesi nella decorazione del casino del cardinal Montalto a Bagnaia nel 1613, citato da Mancini nel 1620 ca. come «Francesco, detto Cecco del Caravaggio» tra i principali allievi di Caravaggio, **C**, la cui opera dimostra rapporti incontestabili coi quadri di Finson o Douffet oppure con quelli di Cavarozzi o Mayno, resta tra le piú enigmatiche e affascinanti figure del vorticoso ambiente della pittura romana dei primi decenni del XVII sec. (*sr*).

## Cecioni, Adriano

(Fontebuoni 1836 - Firenze 1886). Fu, con T. Signorini, l'animatore e il teorico dei macchiaioli del Caffè Michelangelo a Firenze. Momento saliente della sua attività di pittore (secondaria nei confronti della scultura) fu, durante il soggiorno a Napoli negli anni 1863-67, la fondazione di una scuola di paesaggio detta Scuola di Resina, affine a quella dei macchiaioli, della quale fecero parte, con il giovane De Nittis, F. Rossano e M. De Gregorio. Nel 1870 fu a Parigi; nel 1872 si recò a Londra, lavorandovi come illustratore (caricature sul «Vanity Fair»). Nelle sue note critiche (edite postume a Firenze nel 1905 con il titolo di *Scritti e ricordi*), vivacemente polemiche e non immuni dalle contraddizioni di un verismo di estrazione romantica, difese la libertà dell'arte intesa come «sorpresa alla natura» nell'ambito di una co-

pia dal vero individualmente sentito. Il suo giudizio sull'arte francese contemporanea fu decisamente negativo, se si eccettua l'ammirazione per Courbet; tra i macchiaioli trascurò stranamente gli artisti maggiori, come Fattori, Lega, Signorini, Cabianca, Banti. Preferí nei piccoli quadri, attentissimi allo studio dei rapporti luminosi e tonali, soggetti aneddotici presi dall'immediato quotidiano e familiare, trattati in uno stile nitido e pacato, di sapore quasi purista (*La zia Erminia*: Arezzo, Museo medievale e moderno; *Ritratto della moglie*: Firenze, GAM), con risultati, a volte, tra il *naïf* ed una sorta di curioso, surreale iperrealismo (*Il gioco interrotto*: Roma, GNAM; *Ragazzi che lavorano l'alabastro*: Milano, coll. priv.). (*amm* + *sr*).

## Cecoslovacchia

All'inizio del XX sec. (per le epoche precedenti, → **Boemia**), la pittura cèca conobbe una nuova fioritura grazie a giovani pittori d'avanguardia, influenzati dalle nuove correnti straniere quali il *fauvisme*, l'espressionismo, il cubismo. Si tratta anzitutto del gruppo degli Otto (Osma), le cui due mostre in successione (1907, 1908) sono le prime, nel contesto locale, a mettere in causa la fedeltà dei pittori al «modello esteriore». Questo gruppo, evolvendo dall'espressionismo verso il cubismo, conta particolarmente tra i suoi membri Emil Filla, Antonín Procházka, il paesaggista Otakar Kubín, che, col nome di Coubine, trascorrerà in Francia la maggior parte della sua vita, e soprattutto Bohumil Kubišta, la cui opera, nel contempo rigorosa e colma di tensione interiore, malgrado la sua caratteristica d'incompiutezza rivestirà per numerosi artisti successivi il valore di un esempio morale.
Dopo la fondazione nel 1918 della repubblica cecoslovacca, un altro gruppo assume l'eredità degli Otto: gli Ostinati (Tvrdošíjní), che essenzialmente cercano di tradurre le conquiste delle avanguardie monadiali in un'espressione plastica tipicamente cèca. Alcuni, come Václav Špála e Josef Čapek (fratello del celebre scrittore), sfociano in una sintesi personale tra cubismo ed arte popolare; altri, come Rudolf Kremlička, e Jan Zrzavý, evolveranno verso una forma di neoclassicismo, il primo con un'opera robusta e sensuale, il secondo creando un fragile universo poetico nel quale una fantasia tormentata, di un simbolismo tardivo risulta equilibrata da un senso pressoché ascetico della costruzione.

Negli anni '20 si vede apparire tutta una nuova generazione di pittori le cui attività s'iscrivono in un ampio movimento, posto sotto il doppio segno della rivoluzione sociale e di un radicale rinnovamento delle «maniere di vivere e di sentire». Gravitando per la maggior parte attorno all'associazione Devětsil, animata dal teorico Karel Teige, questa nuova avanguardia, dopo aver cercato una «nuova arte proletaria» in una variante «operaia» dell'arte *naïve* (P. Kotík, K. Holan, ecc.), concordemente esplora il campo della lirica immaginativa, in uno spirito piú o meno vicino al «poetismo» di cui Teige definisce il programma. L'iniziativa principale va riconosciuta, in tale contesto, a Jindřich Štyrský ed alla Toyen (Maria Čermínová), due pittori che, nel 1927, lanciano col nome di «artificialismo» una poetica pittorica originale, a mezza via tra una specie di astrattismo lirico *ante litteram* e il surrealismo, che rappresenta pure il miglior equivalente plastico del programma «poetista». In seguito Štyrský e la Toyen divengono i protagonisti del gruppo surrealista di Praga, di cui nel 1934 sono i fondatori insieme al poeta Nezval e che, negli anni '30, svolge nell'arte cèca un ruolo prossimo a quello che Devětsil aveva svolto negli anni '20. Sia per l'originalità che per la potenza della loro visione, i due pittori contano pure, d'altronde, tra i principali rappresentanti del surrealismo internazionale, del quale la Toyen raggiungerà, nel 1947, la «centrale», stabilendosi a Parigi, ove parteciperà alle attività del gruppo di Breton. Questi «recupererà» nel contempo Jindřich Heisler, poeta i cui interventi nei settori del collage, dell'oggetto e della fotografia costituiscono altrettante iniziative autenticamente innovative.

Ancora a Parigi si sviluppa, essenzialmente, l'opera di Josef Šíma, altro grande pittore della generazione di Devětsil; dopo aver partecipato alle attività parasurrealiste del gruppo del Gran Gioco, Šíma trovò la propria strada in una sorta di pittura contemplativa, non figurativa ma neanche puramente plastica, imperniata anzitutto sul tema della luce. Al surrealismo si accostano pure, nella medesima generazione, František Janoušek, Alois Wachsmann, l'iconoclastico Zdeněk Rykr e lo ieratico František Muzika; il quale è pure, con František Foltýn, uno dei rari pittori cèchi tra le due guerre che si avventuri sul terreno dell'astrattismo. L'ispirazione «poetista» trova prolungamenti nel naïf Grigorij

Musatov, nel pittore e incisore Františěk Tichý e in Adolf Hoffmeister, noto soprattutto come caricaturista e giornalista.
Questa corrente eclettica – che presenta opere dai soggetti piú tradizionali (natura morta, paesaggio, ritratto) – è quella che, almeno esteriormente, rappresenta la continuità della pittura cèca, attraversando senza danni l'occupazione (1939-45), per ricomparire intatta, dopo il 1948, nelle gallerie e nei musei della **C** stalinizzata; per lungo tempo, accanto al realismo socialista (qui legato particolarmente al nome di Jan Čumpelík), essa è l'unica arte ufficialmente ammessa. Tra i pittori di tale corrente, i piú spesso citati sono Otakar Nejedlý, Václav Rabas, Vojtěch Sedláček, Vlastimil Rada e Josef Lada, considerati quelli la cui opera – per la maggior parte paesaggi – presenta un tocco «specificamente cèco». Sulla medesima linea possono collocarsi Karel Svolinský, Vlastimil Zábranský e soprattutto Jiří Trnka, noto in tutto il mondo per i suoi cartoni animati. Jan Bauch, pittore di una Praga nel contempo espressionista e barocca, come Richard Wiesner, Vladimír Sychra e, nella generazione successiva, Josef Liesler ed Arnošt Paderlík, rappresentano un versante piú «esclusivista» di tale corrente pittorica principale, quella in cui si possono individuare influssi piú diretti dell'arte contemporanea.
Le tendenze piú innovatrici, invece, non sono affatto favorite dall'instabile storia del paese; ove, a partire dal 1939, esse possono venire in luce solo ad intermittenza, in occasione di brevi periodi di disgelo ideologico e culturale. All'indomani della seconda guerra mondiale esse ricompaiono particolarmente nell'attività dei gruppi Ra e Quarantadue, posti ambedue nella scia del surrealismo, cui peraltro il solo Ra si rifà apertamente. Pretendendo di illustrare una nuova mitologia urbana, il gruppo Quarantadue (Lhoták, Souček, Kolář, Gross, J. Kotík) dovrà paradossalmente le sue migliori realizzazioni plastiche a Kamil Lhoták, affascinato dalla passata epoca *fin-de-siècle* e da quella delle prime conquiste tecniche; un altro membro del gruppo, il poeta Jiří Kolář, agli inizi degli anni '60 diverrà celebre come autore di oggetti e *collages* «additivi». Il gruppo Ra conta tra i suoi membri tre pittori importanti: Bohdan Lacina, i cui dipinti cristallini, che appartengono nello stesso tempo all'astrattismo e alla visione interiore, si bagnano nel silenzio di un universo «ar-

che-tipico»; Josef Istler, parimenti partecipe dell'astrattismo e dell'«irrazionalità concreta»; e Václav Tikal, «romantico dimenticato». Questi ultimi due autori, tuttavia, realizzano l'essenziale della propria opera solo negli anni '50 e '60, quando, essendo ormai il gruppo Ra null'altro che un riferimento storico, partecipano alle attività di un gruppo semiclandestino, il futuro gruppo Uds, che gradualmente darà vita ad una versione interamente rinnovata del programma surrealista. Accanto ad Istler e Tikal, la cui opera sbocca in una fantasticheria mezzo nostalgica e mezzo ironica sul tema della macchina, questo gruppo conta nelle proprie file particolarmente Mikuláš Medek, con le sue enigmatiche «strutture», ove una fantasia sarcastica si aggancia direttamente ai tormenti corporei. All'ombra dell'arte ufficiale si sviluppa inoltre, fino all'inizio degli anni '60, l'opera di alcuni solitari come Zdeněk Sklenář, pittore «fantastico» vicino nel contempo all'arte cinese e – attraverso R. Oelze – al romanticismo tedesco; Ladislav Novák (1925), presso il quale, particolarmente nelle sue «alchimisterie», un senso innato del gioco concilia sia ironia e magia, sia vari procedimenti tecnici; e il curioso Vladimír Budník, che in pieno stalinismo non esita a scendere per la strada ad insegnare ai passanti una personale versione dell'espressionismo astratto. L'anatema che pesa allora sull'arte indipendente verrà, è vero, spezzato dai fautori di un modernismo piú eclettico (e piú moderato); a partire dal 1956 essi si presentano al pubblico in collettive, la prima delle quali è cronologicamente quella del gruppo Maggio (Máj); l'ex surrealista Libor Fára e lo spiritualista Robert Piesen, unitamente al discepolo di Tàpies Čestmír Kafka, sono tra gli autori piú ispirati.

La Slovacchia, paese di ricca tradizione folkloristica, offre in confronto alle zone cèche solo un numero ridotto di personalità artistiche nel senso moderno del termine. Tra i primi pittori che, negli anni '20 e '30, rompono l'isolamento culturale del paese integrandone l'eredità folkloristica in una piú ampia prospettiva, i piú importanti sono Martin Benka, visionario «monumentalista» del mondo rurale, M. A. Bazovský, per il quale le innovazioni dell'arte moderna sono un diretto prolungamento dell'arte popolare, Janko Alexy, Mikuláš Galanda e Ludovít Fulla. Anton Jassuch è il primo pittore slovacco astratto, Iniro Weiner-Kral´ il primo che si accosti al surrealismo. Un'importante corrente di pittura e

incisione «sociale», sorta negli anni '20 nella Slovacchia orientale, troverà la sua piú compiuta espressione, intorno al 1930, nell'opera incisa di Koloman Sokol.
Cyprian Majerník ed Endre (Andrej) Nemeš (trasferitosi in Svezia), creatori di personali universi rispettivamente vicini al simbolismo e alla «pittura metafisica» di De Chirico, sono le maggiori personalità di una generazione di pittori, detta «del 1909», che si manifesta alla vigilia della seconda guerra mondiale; Ján Želibský, Ján Mudroch, Bedrich Hoffstädter, Eugen Nevan e due surrealisti, Jakub Bauerfreund e il poeta-collagista Rudolf Fabry compaiono circa nello stesso tempo. Il dopoguerra rivela in particolare Ladislav Guderna e Vincent Hložník, applicando alcune conquiste dell'arte d'avanguardia alla concezione ufficiale dell'«arte impegnata»; negli anni '50, numerosi pittori nati intorno al 1930 si volgono verso concezioni piú autonome, come Marián Čunderlík, Andrej Barčík, Milan Laluha, ammiratore di Léger, Michal Jakabčic, che viene accostato alla Nuova Figurazione, Milan Paštéka, Rudolf Fila o, infine, Rudolf Krivoš, la cui visione del mondo ha potuto venir qualificata come «esistenzialista».
Gli anni '60 stanno in **C** sotto il segno della Nuova Figurazione. Essa si esprime principalmente, nel 1965 ca., nell'opera del pittore-incisore Jiří Balcar, cui l'universo di Kafka conferisce un carattere autenticamente cèco. L'uomo scorticato, spogliato della propria pelle oltre che del proprio viso, è quello che Adriena Simotova presenta nei suoi quadri, composti da strati di tela cerata tagliata e incollata, oppure tela di lino grezza cucita e spillata, che suggerisce una pelle strappata fuoruscente dai limiti della cornice, oppure anche un oggetto di vita quotidiana. La figurazione di Jiří Naceradsky assume i temi dell'angoscia contemporanea e mette in scena uomini che corrono nel vuoto, oppure uomini-macchine.
Fuori del tempo, la pittura di Stanislav Podhrazsky propone incessantemente il medesimo volto di una donna dal corpo snello, posta in un universo la cui qualità onirica scaturisce dalla piú semplice realtà. Cosí concepita, l'immagine trova la sua fonte nel manierismo che Kulhanek introduce anch'egli nelle sue incisioni; la tecnica all'antica viene a mascherare soggetti, invece, di perfetta attualità. I medesimi influssi, rafforzati dal clima surrealista, si ritrovano nel la-

voro del gruppo Smidrove. L'accumularsi esuberante degli oggetti in rilievo mescolati alla pittura o chiusi nelle scatole di plexiglas compone, nell'opera di Dlouhy, un universo immaginario pittosto vicino a quello di Vozniak. Per meglio intrappolare l'insolito, Beran racchiude i suoi disegni e incisioni in bauli decorati all'interno e all'esterno con una pittura di carattere fortemente espressionista. Milan Grygar, nella sua ricerca quanto mai sperimentale, si sforza di registrare graficamente i rumori; le sue «partiture musicali», concepite a partire dai «gesti dell'artista», serbano impronte di strumenti o di dita cui si aggiungono poi linee tracciate sulla tavola di sonoro legno compensato. A Brno un gruppo di artisti, tra i quali Jiří Valoch, si esprime mediante la poesia visiva. L'espressione contemplativa di Jiří John rievoca nei quadri e nelle incisioni stratificazioni sotterranee, sedi di germinazioni misteriose che una specie di strana luce dall'interno viene a rischiarare.
La pittura astratta interiorizzata di Václav Boštík fa vibrare nella trasparenza dei colori la superficie della tela. La corrente astratta geometrica o cinetica che s'ispira alle ricerche costruttiviste appare nella pittura di Zdenek Sykora, che per realizzarla fa appello alla ricerca programmata e al calcolatore. La generazione nata dopo la guerra è fortemente attratta dalle correnti scaturite dalle ricerche di Marcel Duchamp e dello happening quale è stato praticato negli anni '60 in **C** da Knizak e Brixius. Si esprime volentieri attraverso la Body Art, il comportamento, la Land Art, l'arte concettuale.
In Slovacchia troviamo la corrente surrealista in Korol Baron, la poesia visiva e il *collage* in Albert Navencik. Il problema dell'ambiente è stato sviluppato da Alex Mlynarcik e Stano Filko. Nel campo dell'incisione, la tendenza manierista resta assai forte nelle opere di Brunovsky, Gazovic e Vyletal. (*jac*).

## Celentano, Bernardo

(Napoli 1835 - Roma 1863). Vivace e promettente rappresentante del genere storico, scomparso prematuramente, senza aver potuto assegnare alla sua opera un posto ben determinato nell'ambito della pittura italiana di quel magico «momento unitario». Studiò all'istituto di belle arti di Napoli sotto la guida di G. Mancinelli che lo indirizzò verso i gran-

di maestri del Cinquecento. Prima di stabilirsi definitivamente, nel 1857, a Roma, compí alcuni viaggi di formazione che lo portarono a Venezia, a Milano e a Firenze, città dove frequentò con gli amici D. Morelli e F. S. Altamura l'ambiente artistico-letterario del caffè Michelangiolo. Alcuni quadri importanti di questo periodo sono *Benvenuto Cellini a Castel Sant'Angelo*, 1856-57 (Roma, GNAM), e *Autoritratto sotto l'Arco di Tito*, 1857 (coll. priv.). Nel 1861, alla I Esposizione italiana, tenutasi a Firenze, espose il *Consiglio dei Dieci* (Roma, GNAM), il suo dipinto piú noto, studiato meticolosamente in tutti i dettagli. Fu eseguito, secondo lo stesso artista, «all'aria aperta e nel sole» e rappresenta un interessante tentativo di unire la pittura dal vero con il soggetto storico. (*cfs*).

## Celesti, Andrea

(Venezia 1637 - Toscolano (Brescia) 1712 ca.). Allievo del Ponzone e poi, con maggiori conseguenze, di Sebastiano Mazzoni, elaborò, nella ripresa veronesiana dopo la fase patetica dei «tenebrosi», una pittura schiarita, tenera, di pennellate nervose che quasi dissolvono le forme nella luce, anticipando soluzioni settecentesche. Fu particolarmente attivo nella zona del Garda (duomo di Desenzano, 1695; Salò, Toscolano), a Linz (convento di San Floriano, 1697-99) e nel Trevigiano (duomo di Treviso, dal 1696). (*fzb* + *sr*).

## Ćelić, Stojan

(Bosanski Novi 1925). Dopo aver preso parte attiva alla guerra di liberazione, ha studiato all'accademia di belle arti di Belgrado. Nell'arte astratta jugoslava è tra gli artisti piú importanti della generazione del dopoguerra. Ha esposto dal 1952 e ha partecipato a manifestazioni internazionali (Venezia 1964, Tokyo 1965, San Paolo 1968). È rappresentato a Belgrado (MAM) e a New York (MOMA). (*ka*).

## Celio, Gaspare

(Roma 1571 - 1640). Visse e lavorò a Roma, tranne un breve soggiorno a Parma, al servizio di Ranuccio Farnese. **C** manifesta apertamente i suoi gusti e le sue preferenze in fatto d'arte nell'unica opera letteraria a noi pervenuta e intitolata *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*. Redatta entro il 1620,

ma pubblicata solo nel 1638 a Napoli dallo stampatore Scipione Bonino che ne affidò l'aggiornamento all'erudito medico romano S. Vannini, l'opera di **C** anticipa nel taglio la prima vera guida di Roma compilata dal Titi nel 1674. Peraltro, il libretto si configura come un semplice repertorio di dipinti e in parte sculture, valido e significativo per le opere e gli artisti di fede manierista a partire dalla generazione del Salviati e di Daniele da Volterra; mentre tutto ciò che esula da questo indirizzo artistico, sia nel passato sia nel presente, viene trattato in forma sommaria o totalmente taciuto. Le informazioni piú attendibili e circostanziate riguardano comunque le opere e gli artisti della sua generazione. La *Memoria* di **C**, pregevole sotto un profilo storico-culturale, fornisce anche una preziosa documentazione sulla perduta decorazione al «graffito» delle facciate dei palazzi romani. (*mo*). Come per Scipione Pulzone, l'attività pittorica di **C** si svolse per un certo tempo in stretto contatto con il gesuita Giuseppe Valeriano, sotto la cui direzione decorò (1596 ca.) la Cappella della Passione del Gesti di Roma. La cappella, oltre a costituire uno degli esempi maggiormente rappresentativi del rapporto tra pittura e controriforma, documenta al meglio anche il singolare aspetto «visionario» che contraddistingue molta pittura di **C**, in particolare nell'affresco della volticella, notevolissimo «sfondato» in cui l'effetto illusionistico è conseguito, invece che con il ricorso ai correnti sistemi di quadrature, tramite lo scorcio delle figure immerse in un'atmosfera di vibrante luminosità. Tra gli altri pochi dipinti di **C** ancora esistenti si segnalano: la *Madonna col Bambino* già in Santa Maria del Carmine e ora in un oratorio adiacente, il *Passaggio del Mar Rosso* (1607) e la *Caduta dei Giganti* in palazzo Mattei; fuori Roma, la *Pietà e Santi* (1613: Norcia, San Giovanni). (*lba*).

## Cellini, Giuseppe

(Roma 1855-1940). Tra il '78 e l'80, dopo l'accademia di belle arti, frequenta il Museo artistico industriale. Nino Costa lo aggiorna sui preraffaelliti e sulla Kelmscott Press che ispirano la sua molteplice attività di decoratore. Collabora infatti all'illustrazione di numerose riviste e di alcuni testi dannunziani; tra i dipinti murali di maggior rilievo, quella del palazzo e della galleria Sciarra a Roma. Dal 1886 al 1901 espone con il gruppo In Arte Libertas. (*ddd*).

## Cenni di Francesco di ser Cenni

(noto dal 1395 al 1415). Immatricolatosi nell'arte dei medici e speziali nel 1369, attivo a Firenze, in Valdelsa, a Volterra fino al primo decennio del Quattrocento, ha lasciato una nutrita produzione sia su tavola che in affresco. Il suo stile, prossimo inizialmente ai modi del Maestro della Misericordia e di Giovanni del Biondo, ma anche a Giovanni da Milano, come testimoniano il trittico di *San Cristoforo* a Perticaia del 1370 e la *Madonna* della Galleria di Lawrence (Kansas), evolve in modo piacevolmente narrativo, in parallelo ad Agnolo Gaddi, sí da presentarsi come uno degli esponenti piú significativi del tardogotico toscano, negli affreschi della cappella dell'ex monastero di Sant'Apollonia a Firenze e soprattutto nel cielo con storie della croce in San Francesco a Volterra, ormai del 1410. (*en*).

## Cennini, Cennino di Drea

Pittore tardogotico toscano, allievo di Agnolo Gaddi nato a Colle Val d'Elsa, nel 1398 è ricordato a Padova al servizio di Francesco da Carrara. Non è stato possibile identificare il suo stile pittorico, ma egli è celebre per il suo *Libro dell'arte*, la cui piú antica copia, probabilmente non autografa, fu finita di scrivere nel 1437. Il *Libro dell'arte* è un prezioso trattato di tecnica artistica che giunge in tempo a far tesoro della tradizione gotica fiorentina da Giotto («il gran maestro») in poi. Il volumetto è fitto di precetti pratici per tutte le numerose operazioni che si svolgevano nel Trecento nella bottega del pittore, dalla preparazione dei colori a quella dei pennelli a quella delle colle, al modo di preparare le tavole, di dare l'oro, di far rilevare diademi ed ornamenti con il gesso sulla tavola e con la calce sul muro, al modo, infine, di dipingere nelle varie tecniche allora in uso, a tempera, ad olio, a fresco, a secco. Secondo la tradizione toscana il **C** considera però la pittura ad affresco sul muro «'l piú dolce e 'l piú vago lavorare che sia», e le sue spiegazioni in merito hanno servito di guida sicura a tutti gli studiosi di questa tecnica, fino ai moderni. L'opera del **C** è scritta in un italiano didatticamente limpido ed ancor oggi facilmente comprensibile, e riflette una tappa già evoluta nella formazione di quel linguaggio delle botteghe che sta a fondamento della moderna critica d'arte. Nel *Libro dell'arte* troviamo

infatti già usati molti termini divenuti poi indispensabili, da «disegno» a «maniera» a «naturale» a «moderno», da «colorire» a «sfumare», ecc. (*gp*).

## Centino → Nagli

## Ceracchini, Gisberto

(Fioano della Chiana, 1889 - Petrignano del Lago, 1982). Autodidatta giunge a Roma nel 1915; nel 1921 espone alla I Biennale romana e di seguito a numerose importanti manifestazioni (biennali di Venezia, quadriennali di Roma, mostre del Novecento, ecc.). Soprattutto nel dopoguerra si dedica all'arte sacra ed esegue pale d'altare e affreschi per molte chiese. I soggetti delle raffigurazioni di **C** sono spesso scene di vita campestre (*Riposo*, 1930: Roma, GNAM) dove le immagini appaiono bloccate e i richiami primitiveggianti s'intrecciano alla sintesi plastica per giungere ad una neoarcaica semplificazione della forma. (*mdl*).

## ceramica, pittura su

**Antichità** La decorazione dipinta su vasi di uso comune di terra rossa e di forma ovoidale, e sui «canopi», vasi funerari che compaiono fin dal Regno Antico (dal 4000 al 3000 a. C.), è praticata in Egitto da epoca preistorica. La massa d'argilla bianca è ricoperta da uno smalto blu turchese sul quale sono dipinte in nero le decorazioni simboliche ed epigrafiche, in accordo con la loro funzione rituale. S'incontra la decorazione dipinta fin dal IV millennio a. C. a Susa, a nord del Golfo Persico, su bei vasi di terra fine e sottile, bicchieri, ciotole, crateri: essa è applicata a pennello, talora direttamente sull'argilla giallastra senza ingobbio, in nero-bruno o nero-violetto. Stesa in fasce e scomparti, che si adattano perfettamente alla forma, la decorazione è geometrica, e assoggetta a tale stile gli esseri animati e gli elementi naturalistici. I fregi che ornano le pareti in cotto dei palazzi achemenidi sono forse i primi tentativi di decorazioni smaltate a base di stagno. La pittura compare nel vasellame egeo, successivamente a motivi incisi, a Santorino, e in seguito soprattutto nei vasi venuti alla luce dagli scavi nei palazzi di Festo e Cnosso a Creta. La decorazione in nero su fondo bianco, o viceversa, del vasellame primitivo si arricchisce negli stili detti «minoico medio» e «minoico recente»: risal-

tando in bruno o in rosso su fondo nero o bianco, s'ispira alla flora e alla fauna marine, in uno stile naturalistico nel quale predominano le curve. Rappresenta uno degli adattamenti piú perfetti di una decorazione dipinta alla forma del vaso cui è destinata. Questo stile giunge, dal mondo egeo, a Micene nell'Argolide, a Cipro, a Rodi, fino alla fine dell'Età del bronzo. Con l'Età del ferro e l'invasione dorica proveniente da nord, la Grecia conosce uno stile primitivo «geometrico», che s'impone dal X all'VIII sec. a. C. L'Attica ne è il centro principale, con i bei vasi funerari provenienti dal cimitero di Dipylon ad Atene: la decorazione è tracciata a vernice nera brillante direttamente sull'argilla rossa, con successione e ripetizione di piccoli motivi lineari che si dispongono in zone orizzontali dalla base alla bocca del vaso. Tali motivi sono qualche volta interrotti da scene di funerali o di navigazione, elaborate secondo uno stile geometrico che rammenta quello dei vasi di Susa. Elemento di novità è il predominio della figura umana in tali rappresentazioni. L'influsso orientale domina ancora il vasellame greco del VII-VI sec., sulla costa ionica e nella Grecia stessa, a Corinto, Sparta e Atene. Sui vasi da vino di Rodi le figure, ambulanti, disposte in registri – mostri di origine orientale – sono profilate in vernice nera, risaltante in porpora su un ingobbio bianco o giallo chiaro. Generalmente, solo il corpo è campito in nero. A Corinto si fabbricavano vasi da profumi per l'esportazione, nei quali la decorazione ad elementi geometrici, fioroni, palmette o animali, era dipinta in nero con risalti di rosso porpora su fondo bianco, e i dettagli erano indicati mediante segni finemente incisi. Con la ceramica attica del VI-IV sec. a. C., fa il suo ingresso nella decorazione dei vasi la vera pittura. I temi trattati sul quadro che orna un tempio sono i medesimi di quelli del vaso dal quale si verserà il vino; il modo è però diverso, poiché la dimensione dei vasi obbliga a tagliare le composizioni, a prendersi certe libertà col tema tradizionale, eliminando o aggiungendo a seconda delle necessità. Gli abbondanti giacimenti di argilla presso Atene – una terra leggermente ferruginosa che alla cottura diventa rossa – vi favoriscono lo sviluppo della ceramica. I vasai usano per la decorazione questa caratteristica della terra e il suo colore: dipingono in nero sul fondo oppure, all'opposto, distaccano in rosso su fondo nero. Nei vasi a figure nere (650-480 ca.) i contorni del disegno sono trac-

ciati sulla terra cruda, poi colmati mediante una vernice nera lucidata della quale è andato perduto il segreto di fabbricazione. I dettagli – tratti del viso, muscoli, ornamenti delle vesti – sono incisi a punta per ritrovare il fondo rosso, e sono messi talvolta in risalto da tocchi porpora o bianchi: per esempio, i corpi di donna. La decorazione, priva di modellato e di prospettiva, presenta grande sicurezza: progressivamente abbandona la disposizione a registri per quella «a metope». I temi sono d'ispirazione mitologica. Sono noti dalla firma i nomi di alcuni pittori: Clizia (autore del vaso François), Amasi, Exechia e soprattutto Nicostene, che potrebbe essere l'inventore, alla fine del VI sec., della decorazione a figure rosse che progressivamente soppianta quella a figure nere. I vasi a figure nere corrispondono all'apogeo del tecnicismo nei laboratori attici. Il modo di eseguire la decorazione non muta, ma il disegno è leggermente inciso per tenere il colore fuori dalle figure delineate sulla terra rossa. I fondi sono colmati con vernice nera, i dettagli tracciati con un'unica setola di porco in nero spesso, il che determina un leggero rilievo. L'evoluzione della decorazione nella ceramica segue quella della pittura. Lo stile si addolcisce, l'uomo è l'unico soggetto che s'inscrive sul corpo dei vasi, nella molteplicità delle sue occupazioni quotidiane ed epiche. E un'arte sapiente nella quale eccellono Eufronio, Gerone, Duride, Brigo. Verso il 460 la decorazione ceramica si arricchisce per l'influsso del pittore Polignoto e di Fidia. È il «bello stile», che impiega la policromia in scene sempre piú magistrali, prima di cadere nella leziosaggine dello «stile fiorito» (425-400 ca.). I vasai attici hanno pure conosciuto la pratica dell'ingobbio bianco a base di latte di calce, sul quale la decorazione policroma viene eseguita alla maniera dell'affresco, contando sulla qualità assorbente del supporto. È questa la tecnica di numerosi leciti funerari del V sec.

**L'America precolombiana** I vasi precolombiani dei Mochica, sulla costa settentrionale del Perú (ca. 100 a. C. - 700 d. C.), sono ceramiche rituali deposte accanto ai morti nelle tombe peruviane; utilizzano la tecnica degli ingobbi – dal color camoscio al rosso profondo – su argilla rossa; e i dettagli vi s'inscrivono a pittura nera, probabilmente applicata dopo la cottura. I Mochica hanno ignorato gli smalti e le vetrificazioni: l'aspetto brillante si ottiene unicamente mediante lucidatura delle argille setacciate e tritate. La deco-

razione dipinta, d'ispirazione essenzialmente religiosa, è talvolta associata al modellato. Parimenti religiosi i motivi del vasellame nazca, sulla costa meridionale (400-700); essi impiegano una vasta gamma di colori a base d'ingobbi e di pigmenti: numerosi toni di rosso, giallo, bruno, nero, bianco, grigio, verde, violetto.

**L'Islam** I paesi raggiunti dalla religione musulmana hanno prodotto una ceramica di grande qualità tecnica e decorativa, nella quale l'ornato ha un ruolo privilegiato. Lo si trova sul fondo di piatti e coppe, sui fianchi di bottiglie e acquamanili, ma anche, e forse ancor piú, sulle piastrelle di rivestimento delle pareti esterne ed interne degli edifici religiosi e civili. Se la decorazione attinge al magazzino dei temi locali dei paesi ove l'Islam si è radicato, e sa conservarne la diversità, impone però nell'insieme dei paesi islamici alcuni tratti caratteristici: l'adattamento perfetto dei motivi alla forma che devono coprire, impiegando persino deformazioni per meglio utilizzare lo spazio; il senso della simmetria (che non è però, almeno agli inizi, rigidezza), nonché dell'iterazione e del ritmo. Infine, e soprattutto, si destina ampio spazio alle iscrizioni coraniche e all'espressione del testo in scrittura cufica quadrata o in scrittura corsiva. Si aggiungano ancora una qualità estetica e un valore decorativo reale. Le tecniche della decorazione dipinta della ceramica islamica sono assai varie. Nell'epoca abbaside (a partire dal 750), da Sāmarrā e da ar-Raqqa in Mesopotamia, da Susa e da ar-Rayy in Persia, da Fusṭāṭ in Egitto provengono pezzi a ornamentazione stampata su ingobbio e sotto copertura bruna, verde o gialla, animata da zone di ossidi metallici, con decorazione dipinta – in blu soprattutto, e in verde – su smalto; e decorazione lucida a riflessi metallici, che va dal giallo dorato al rosso scuro. Il lucido metallico è ottenuto mediante applicazione di sali ossidanti durante la cottura – ossidi d'argento e di rame – e il suo uso si è diffuso nel complesso del mondo musulmano, fino alla Spagna. Trionfa in Mesopotamia e soprattutto in Persia, ad ar-Rayy, a Sulṭānābād e a Kāshān – centro di fabbricazione delle piastrelle di rivestimento – dal XII al XIV sec. Nel IX sec., in un territorio indipendente del califfato di Baghdād, con capitale Samarcanda, si trova una ceramica di grande qualità la cui fine terra rossa o rosa è coperta da una decorazione a base di pigmenti mescolati a ingobbi su fondo d'ingobbio bian-

co, in casi eccezionali rosso pomodoro o porpora, sotto una vetrificazione piombifera. Il XII sec. segna una svolta nella storia della ceramica islamica, con il dominio dei Turchi Selgiuchidi in Persia e l'importazione di porcellane cinesi dell'epoca Song (960-1279), su una terra bianca che cerca d'imitare il caolino e che si accosta alla «pasta tenera», con la tecnica dei *cloisonné*, detta «lakabi», a colori intensi – blu, giallo, porpora, verde – perfettamente separati gli uni dagli altri mediante tratti incisi. Il centro di fabbricazione sarebbe stato Kāshān. Da ar-Rayy sarebbero provenuti i pezzi a decorazione nera o salvati sotto una vetrificazione alcalina turchese. La doppia cottura impiegata dai vasai musulmani dopo il IX sec. per il lucido metallico consente loro di estendere la tavolozza nella serie detta «minai», i cui temi e il cui trattamento si ispirano alle miniature. I vasi, le ciotole e le mattonelle di rivestimento dipinti in rosso, bianco, nero e oro su uno strato vetrato turchese o blu recano il nome di «lajvardina». Le tecniche decorative si evolvono rapidamente in Persia alla fine del XII sec. Al lucido metallico e al «minai» si aggiunge una versione nuova di decorazione sotto strato vetrato alcalino: è nera sotto strato vetrato turchese, ma anche policroma – nera, blu, bruno-rossa o nera e blu – sotto strato vetrato incolore. Dalla regione di Sultanabad provengono pezzi la cui decorazione ad animali o uccelli in mezzo a fogliame o arabeschi è dipinta in verde, blu e manganese, sotto uno strato vetrificato incolore. Nel XV sec. gli scambi tra Persia e Cina favoriscono l'affermarsi della decorazione «blu e bianco» della porcellana cinese, che i vasai musulmani cercano di imitare senza comprenderne sempre bene il senso. Le prime imitazioni vengono dalla Siria, poi dall'Egitto, infine dalla Persia, e gli artigiani s'impegnano tanto nel riprodurre la decorazione quanto nell'accostarsi alla durezza della porcellana, di cui non hanno il caolino. Si hanno alcuni bei successi entro una produzione che si fa sempre piú mediocre, come quella del Nord-Ovest dell'Iran, detta di Kubaša, che, nel XVII sec., adotta una gamma a base di ossidi metallici – blu, verdi, neri – cui si aggiungono un rosso e un giallo d'ingobbio sotto strato vetrato silico-alcalino. La ceramica di rivestimento a decorazione dipinta occupa un posto importante negli edifici persiani delle epoche timuride e safavide. Lo stesso accade in Turchia, ove le moschee e i palazzi sono coperti di piastrelle a

decorazione policroma sotto strato vetrato fabbricate in gran parte a Iznik fin dalla fine del XV sec. La tavolozza è notevole per il famoso «rosso pomodoro» d'ingobbio, che fa difetto ai pezzi precedenti, provenienti senza dubbio da Damasco. Nel XV sec. provengono da Kütahya ceramiche che uniscono la qualità della decorazione dipinta in blu e bianco alla perfezione tecnica. In occasione dell'invasione musulmana della Spagna, l'arte della ceramica s'impianta, con le tecniche e i temi dell'Islam, a Málaga, a Valencia, poi a Paterna e a Manisés nel XV-XIV sec. Questa ceramica, incerta tra le decorazioni islamiche e quelle locali, si specializzò soprattutto nell'imitazione del lucido metallico unito a motivi blu o manganese.

**Italia** L'apporto musulmano è parimenti all'origine della storia della ceramica italiana nella produzione dei laboratori installati a Orvieto, a Firenze, a Faenza, a Siena sin dal medioevo: la decorazione dipinta in verde e manganese richiama la fabbricazione di Paterna. Al XV sec. data anche una decorazione in «graffito» i cui motivi, nettamente separati gli uni rispetto agli altri da linee in cavo, incise nella terra, sono ricettacolo di ossidi metallici bruni, verdi, gialli, ricoperti poi da uno strato vetrificato piombifero. Questa tecnica sussiste nell'Italia settentrionale fino al XVII sec. Ma il campo nel quale eccelle la maiolica italiana è quello della faenza a decorazione dipinta su smalto stannifero. La decorazione viene eseguita «a fuoco alto», vale a dire sullo smalto non cotto, pulverolento: immediatamente assorbito, il colore non si può piú ritoccare. Gli ossidi metallici che, applicati con l'aiuto di lunghi pennelli, sopportano l'alta temperatura necessaria per l'indurimento dello smalto, sono in numero limitato: manganese (violetto, bruno, nero), rame (verde), antimonio (giallo), cobalto (blu). Da questa gamma è assente il rosso. Uno strato vetroso, la «coperta», rifinisce il pezzo. Il grande periodo della faenza italiana copre il XV e il XVI sec. Gli operatori si ispirano alle incisioni della fine del Quattrocento e della scuola di Raffaello, nonché alla grande pittura di Firenze, Faenza, Urbino. A Deruta e a Gubbio la decorazione è messa in risalto da un lucido a riflessi metallici oro e «rosso tubino». A Castel Durante la decorazione «bianco sopra bianco», segnalata da Piccolpasso, è costituita da fini arabeschi e pasta bianca su fondo bianco. Se alcune composizioni rispettano la forma del supporto e la

giustificano, quelle che copiano la grande pittura non se ne curano, negando in qualche modo la presenza della faenza.
**Francia** Influenzata dall'Islam e dalla Spagna, l'Italia a sua volta trapianta nel XVI sec. in Francia la tecnica della faenza. Qui si praticava fin da epoca carolingia la fattura di vasi in terra verniciata (mattonelle da pavimento, oggetti d'uso) e la ceramica a decorazione incrostata sotto vernice piombifera; e Bernard Palissy cuoceva nel suo forno installato alle Tuileries le celebri *rustiques figulines* in altorilievo, ricoperte da smalti marezzati. Quando gli operatori italiani della faenza si stabiliscono a Lione, la tecnica del «fuoco alto» si diffonde nel XVI sec. a Nîmes, a Rouen, dove Masséot Abaquesne esegue le pavimentazioni a grottesche di Ecouen (1542) e di La Bâtie d'Urfé (1557), e a Nevers, ove i Conrade introducono le decorazioni di Urbino e di Faenza. Nel XVII sec., Nevers si affranca da quest'influsso e inventa la «decorazione persiana» su fondo blu o giallo. È difficile riassumere brevemente l'evoluzione delle decorazioni nei diversi centri dediti alla faenza nel XVII e nel XVIII sec. In linea generale si constata che ciascuno di essi conosce un periodo «blu e bianco» all'inizio del XVIII sec.: decorazione raggiante a Rouen, imitata in seguito a Saint-Cloud, decorazione «Bérain» a Moustiers, decorazione «a panneggi» a Strasburgo. La policromia vi si aggiunge progressivamente, mentre interviene un apporto le cui conseguenze tecniche rivoluzionano la decorazione: si tratta della voga, già da tempo iniziata, delle porcellane cinesi, di cui, in mancanza di meglio, si imita l'ornato. Questo influsso tocca la Francia direttamente, attraverso le porcellane cinesi importate dalle compagnie delle Indie, e indirettamente, attraverso le faenze di Delft. Paul Hannong per primo, nel 1760 a Strasburgo, adatta alla faenza un procedimento utilizzato dai porcellanisti tedeschi, consentendo di accrescere la gamma dei colori e soprattutto è d'introdurre il rosso. Segue la decorazione applicata sullo smalto, grazie a un fondente incolore mescolato ai colori e fissato sullo smalto a bassa temperatura in un forno fornito di riverberi, o «muffole». È il «fuoco di muffola» o «fuoco basso», che incontra un fulmineo successo presso tutti i produttori francesi di faenze, in quanto consente di realizzare vera e propria pittura in ceramica: mazzi di fiori, paesaggi che fanno la celebrità della vedova Perrin a Marsiglia, di Joseph Hannong a Strasburgo e della

manifattura di Sceaux. Se la faenza ha conosciuto grande successo grazie alla fusione di piatti in oro e in argento alla fine del XVII sec. e alla scoperta del «fuoco basso» alla metà del XVIII, essa viene presto soppiantata dalla materia che in tutta Europa tutti cercano in segreto di imitare dai Cinesi, la porcellana. Inventata senza dubbio in Cina, la porcellana si contraddistingue per la sua pasta a base di caolino, argilla bianca assai plastica, e di petunzé, varietà di feldspato che le conferisce la trasparenza. Vetrificata dal fuoco, sonora, dura, non intaccabile dall'acciaio, offre una superficie liscia ideale per l'esecuzione di pitture. Durante la sua storia la Cina ha scoperto e utilizzato le tecniche piú disparate. La decorazione dipinta rimonta all'epoca neolitica, su terracotta. Nell'epoca Han (I-II sec. d. C.) la si incontra su vasi in terracotta e grès, altra varietà di ceramica la cui pasta, fatta d'argilla e sabbia, viene cotta ad alta temperatura (1280 °C), il che le fa subire un inizio di vetrificazione. Fino all'epoca Song (960-1279), la Cina si specializza in pezzi coperti da sontuose vetrificazioni colorate e da decorazioni incise sotto lo strato vetroso trasparente. Tra esse, i «verdi pallidi» (XI sec.) e i pezzi «screpolati», che tanto impressionarono il Medio Oriente e l'Europa. La voga della decorazione dipinta corrisponde all'età d'oro della porcellana in epoca Ming (1368-1644). Il primo colore sotto la «coperta» è il blu del «blu e bianco» del XV e XVI sec. Esso è seguito dai «tre colori», poi dai «cinque colori», applicati a fuoco basso. L'impiego del rosso di ferro fa nascere la «famiglia rossa», verso la fine dell'epoca Ming. A partire dall'epoca K'angh-hi (1662-1722), la porcellana cinese utilizza tutte le possibilità della decorazione dipinta, a fuoco alto e a fuoco basso, dai «blu e bianco» ai colori teneri della «famiglia rosa», fatta risaltare in oro come i verdi dominanti della «famiglia verde». Scoprire il segreto della porcellana cinese è la grande impresa di Frédéric Böttger, chimico e alchimista al servizio dell'Elettore di Sassonia: egli vi riesce nel 1710 ed impianta la prima fabbrica di porcellana dura d'Europa, a Meissen. Dopo le copie delle decorazioni giapponesi e cinesi, egli lancia lo stile Meissen, a sua volta imitato: uccelli, animali, rami fioriti, poi veri e propri quadri su porcellana, in cornici a sbalzo in oro, e infine i fondi colorati di cui Vincennes-Sèvres farà la sua specialità. Se l'influsso dello stile Meissen è grande in Germania, non lo è di meno in tutte le manifat-

ture europee: nelle fabbriche di faenza che disperano di raggiunger mai la raffinatezza della decorazione su porcellana, nelle fabbriche di porcellana tenera, questo «surrogato» che Saint-Cloud, Chantilly e Menneey in Francia riescono a mettere a punto malgrado le difficoltà tecniche e che la manifattura reale di Vincennes, trasferita a Sèvres nel 1756, parimenti adotta prima di divenire il primo centro della fabbricazione della porcellana dura, dopo la scoperta dei giacimenti di caolino a Saint-Yrieix presso Limoges nel 1769. Secondo l'origine delle terre che servono di base alla «pasta tenera», il cui colore dopo la cottura non è mai un bianco assolutamente puro, la si può tranquillamente colorare: è il caso della terra di Chantilly, talvolta ricoperta di uno smalto stannifero opaco. Di solito il *biscuit* di porcellana tenera viene ricoperto da una vernice al piombo che gli conferisce un aspetto cremoso a differenza della porcellana dura, dal caratteristico biancore traslucido. Pittura vera e propria e arte decorativa sono strettamente legate nel XVIII sec. È naturale che la decorazione su ceramica si adegui. Tale tendenza si accentua nell'Ottocento sotto l'impero napoleonico, quando i colori pesanti e l'oro coprono completamente la materia al punto da renderla difficilmente riconoscibile, e fino al regno di Napoleone III, quando si copiano su porcellana i quadri del Louvre. Alla fine del secolo, sotto l'influsso di Théodore Deck, si sperimentano tecniche decorative nuove, come le «coperte» cristalline scelte da Hector Guimard per i pochi vasi da lui disegnati nel 1900 ca. per la manifattura di Sèvres. Preparando l'esposizione del 1925, il direttore, Lechevallier-Chevignard, crea un laboratorio di faenza ove operano artisti come Rapin, Ruhlmann, Lalique, Dufy, i fratelli Martel. Recentemente, Sèvres ha fatto appello a pittori contemporanei – Georges Mathieu, Mario Prassinos – per rinnovare la decorazione su porcellana. Ma il rinnovamento della ceramica e della sua decorazione non riguarda gli ambienti ufficiali. È il risultato di ricerche e di lavori di artisti isolati che, a partire dalla metà dell'Ottocento, al margine della produzione industriale (che si esaurisce nel tecnicismo e nei *pastiches*), si rifanno alla tradizione artigianale della grande ceramica dell'Estremo Oriente e del mondo musulmano: sono, in Francia, Chaplet, Delaherche, Carriès, Emile Lenoble, Emile Decœur, René Buthaud, Jean Mayodon. Si tratta di una ceramica – principalmente

in grès – che deve la sua decorazione alla qualità perfetta degli smalti, a tinta unita, fiammeggianti, incisi, piú raramente con motivi dipinti. Il rinnovamento della decorazione dipinta compare presso Haviland, porcellanista di Auteuil, che per il negozio Bing fornisce servizi dipinti da Edward Colonna e Georges de Feure; presso Haviland a Limoges, che si rivolge nel 1925 a Suzanne Lalique e a Jean Dufy; presso Jean Luce, che esegue le proprie decorazioni, molto ispirate al cubismo; infine, presso il fabbricante di faenze André Methey, che inaugura la serie di ceramiche di pittori chiedendo fin dal 1908 a Maurice Denis, Matisse, Bonnard, Roussel, Vuillard, Rouault, Vlaminck, Derain decorazioni per scodelle e vasi di faenza. (*yb*).

## Cerano

(Giovambattista Crespi, *detto*) (Cerano? (Novara) 1575 ca. - Milano 1632). Le opere iniziali (*Ultima Cena*: Cerano, parrocchiale; *Madonna del Gonfalone*: Trecate, Oratorio) testimoniano una cultura provinciale lombardo-piemontese fra Gaudenzio Ferrari Lanino e Moncalvo, e la scuola bresciana e bergamasca. Un presumibile viaggio a Roma con Federico Borromeo nel 1596 rivela al **C** l'estrema cultura manieristica, tosco-romana e nordica (dallo Spranger al Bloemart, del resto passati per Milano), e soprattutto baroccesca (Barocci stesso e i senesi operosi a Roma), che dà frutto nell'*Adorazione dei Magi* (Torino, Gall. Sabauda; da Mortara), nel *San Michele* (Milano, Castello), nello *Sposalizio di santa Caterina* (1600 ca.: Firenze, coll. priv.). Nel primo decennio del Seicento, il **C** domina a Milano sotto la protezione del cardinale Federico Borromeo, di cui interpreta i dettami controriformistici, spettacolari e propagandistici, nelle colossali tele della *Vita* (1602-1603) e dei *Miracoli di san Carlo* (1610) nel duomo di Milano: macchine di scatenata fantasia cromatica e compositiva su un tragico fondo di cronaca realistica. Le coeve pale d'altare, ancor piene di echi manieristici, culminano nel 1610 nella *Pietà* (Novara) e nella *Crocifissione* (Mortara, San Lorenzo), ricca quest'ultima di precocissimi echi rubensiani, forse frutto di un secondo viaggio romano. Nel 1610 il **C** presiede agli apparati decorativi (gonfaloni; parati da messa) per la canonizzazione di san Carlo Borromeo, di cui dipinge qualche anno dopo la stupenda immagine iconica in San Gottardo a Milano (*San*

*Carlo in gloria*, 1615 ca.). Le pale della *Madonna e Santi* del secondo decennio (Milano, Brera; Pavia, Certosa; Torino, Gall. Sabauda; Pavia, Duomo) segnano un accostamento alla severità barocca di Ludovico Carracci e dei suoi seguaci bolognesi, mentre a cavallo fra secondo e terzo decennio la *Messa di san Gregorio* (Varese, San Vittore), il *Battesimo di sant'Agostino* (firmato e datato 1618: Milano, San Marco), la *Disubbidienza di Gionata* (Milano, San Raffaele), la *Madonna e Santi* (1625-26: Meda, San Vittore) costituiscono una svolta neoveneziana, soprattutto tintorettesca, basata sul contrasto fra una ricca cromia e ombre fonde e drammatiche. Gli ultimi capolavori (*Pala di san Pietro dei Pellegrini* di Vienna; *Pietà*: Milano, Monte di Pietà; *Crocifissione*, 1628, per San Protaso; ora nel seminario di Venegono) tornano a cupe e severe forme controriformistiche, di gusto bolognese ludovichiano e spagnolo. (*mr*).

## Cercle et carré

Il nome di questo movimento artistico parigino fu originato dall'incontro tra il critico Michel Seuphor e il pittore uruguayano Torrès-Garcia nel gennaio 1929. Loro scopo era raggruppare, a livello internazionale, pittori, scultori, architetti di spirito costruttivista, per contrapporsi al surrealismo. Le riunioni dei simpatizzanti avevano luogo al caffè Voltaire di Parigi, in place de l'Odéon; poi alla birreria Lipp. Il numero dei membri crebbe, e presto si poté pubblicare una rivista e organizzare una mostra internazionale. Della rivista «Cercle et carré» uscirono tre numeri, che contengono soprattutto articoli teorici, come *In difesa dell'architettura* di Michel Seuphor, o estratti di saggi di Mondrian. Accanto a questi testi figuravano riproduzioni di opere tipicamente costruttiviste. La mostra organizzata da Seuphor, che tenne un recital di «musica verbale» (poesia fonetica) con accompagnamento di musica di rumori di Russolo, vecchio futurista, raggruppava la maggior parte dei simpatizzanti, come Mondrian, Kandinsky, Léger, Baumeister, Arp, Werkman, Vantongerloo, Le Corbusier, Pevsner, Šaršun, Gorin, Torrès-Garcia, Prampolini, Vordemberge-Gildewart, Marcelle Cahn, Kurt Schwitters, Ozenfant, Sophie Taeuber. Guidato da principi idealistici, il movimento non doveva peraltro durare oltre gli inizi di una grave malattia che colpí Michel Seuphor, suo animatore; ma un anno dopo, ri-

prendendo le idee da questi approfondite, Torrès-Garcia raccolse le forze vive di **C et c** in un nuovo movimento, Abstraction-Création. (*jjl*).

## Ceresa, Carlo

(San Giovanni Bianco 1609 - Bergamo 1679). La sua prima attività ne documenta la formazione autodidatta, avvenuta su incisioni tardomanieristiche da Golzius a Sadeler e Thomassin, e sui veneti dei secondo Cinquecento (*Pietà*: Dalmine, coll. priv.; *I SS. Sebastiano, Rocco e Bartolomeo*, 1630: Pianca, Sant'Antonio). Si afferma presto anche come efficace ritrattista (*Giovanni Antonio Bonometti*, 1633; e *Ritratto di frate*, 1633-35: Bergamo, Carrara; *Ragazzo col cappello in mano*, 1633: Milano, Castello), dimostrandosi partecipe a pieno titolo di quella «pittura della realtà» che caratterizza la cultura lombarda del secolo. La successiva produzione di pale d'altare ne documenta l'arricchimento di esperienze: dall'attento studio dell'opera di Tanzio, di Daniele Crespi e del Morazzone, ai contemporanei toscani e bolognesi (*Crocifissione*, 1641: San Michele a Malpello; *Battesimo di Cristo*, 1641: Terno d'Isola, casa parrocchiale; *Sacra Famiglia e Santi*, 1643: San Giovanni Bianco presso Bergamo). L'accento di verità naturale che informa i dipinti della maturità di **C** raggiunge apici d'intensità ed efficacia nel bellissimo *Sant'Antonio di Padova* (1655) della chiesa di San Pancrazio a Gorlago, nella *Sacra Famiglia con san Lorenzo e il committente* (1656 ca.: già coll. Contini Bonacossi) e in una ricca serie di ritratti, quasi tutti in coll. priv. Ugualmente in coll. priv. sono le due *Nature morte* esposte a Bergamo nella prima mostra monografica dedicata al pittore (1983). (*sr*).

## Céret

Cittadina sul Tech, presso Perpignan, fu per qualche anno luogo di vacanze di numerosi artisti e scrittori, in particolare di cubisti di Montmartre, attirativi dallo scultore Manolo. Picasso vi soggiornò durante l'estate del 1911 con la sua prima compagna, Fernande Olivier; vennero poi a raggiungerli Braque e Max Jacob. Picasso, che al contrario degli altri amava molto il paesaggio di **C** che gli rammentava la Spagna, tornò a passarvi un mese l'anno seguente con Eva (Marcelle Humbert) e Braque, prima di recarsi a Sorgues; e due mesi nel 1913, durante i quali vi ritrovò Max Jacob e Juan

Gris. I tre pittori lavorarono molto a **C**, e Gris vi tenne lunghe discussioni sul cubismo con Manolo, cui Picasso assisteva senza troppo partecipare. Tra gli altri personaggi che vi soggiornarono varino citati, oltre Gris che vi tornò nel 1921 e nel 1922, i pittori Kisling (1912), Auguste Herbin (1913, 1918 e 1919), André Masson (1918) e, dopo la guerra, Soutine (1919), Chagall (1925), Dufy (1940), Marquet (1940), lo scultore Gargallo (1929), il ceramista Artigas (dal 1939 al 1941), il musicista Déodat de Séverac e il collezionista Franck Haviland, che vi possedevano case. La città ha oggi un piccolo museo d'arte moderna, inaugurato nel 1950, che conserva un complesso di disegni, acquerelli, sculture, ceramiche degli ospiti di **C**, e in particolare di Picasso. (*gh*).

## Cerezo, Mateo

(Burgos 1626 - Madrid 1666). Allievo di Carreño de Miranda, fu uno dei maestri piú dotati e piú abili della scuola madrilena. Morbida e raffinata, la sua tecnica riesce a fondere la lezione veneziana (Tiziano), che si coglie nel colore ricco e sensuale, e l'influsso fiammingo ereditato da Van Dyck. La sua opera nota, poco abbondante (*San Giovanni Battista*: Kassel, SKS; *Matrimonio mistico di santa Caterina*, 1660: Madrid, Prado; *Maddalena*: Amsterdam, Rijksmuseum), è spesso di eccezionale qualità. (*aeps*).

## Čermák, Jaroslav

(Praga 1830 - Parigi 1878). Dopo due anni di studio all'accademia di pittura di Praga, completò la sua formazione presso l'accademia di Anversa e nello studio Gallait a Bruxelles. Stabilitosi a Parigi nel 1852, soggiornò per lunghi periodi nel Montenegro, ritraendo la vita degli abitanti e le lotte contro i Turchi in tele che gli diedero la fama (*Nozze in Dalmazia*, *Prigionieri montenegrini* (1870), *Montenegrino ferito* (1874): tutti a Praga). Questi dipinti, dai colori vivi, sono ancora concepiti in uno spirito d'idealizzazione romantica; ma quelli eseguiti dall'artista negli anni '70 del secolo a Roscoff in Bretagna s'impegnano di piú nell'individuare la realtà e nel rendere il carattere delle cose (*Costa a Roscoff* (1870), *Natura morta con pesci* (1870): entrambi a Praga). **C** è stato pure buon ritrattista (*J.-E. Purkyne*, 1856: Praga; *Madre slovacca col suo bambino*, 1859: Amsterdam, Museo Fodor). (*ok*).

## Cerquozzi, Michelangelo

(Roma 1602-60). Frequentò dapprima l'atelier del Cavalier d'Arpino e in seguito quello di Vincent Leckerbetien e del battaglista Jacob de Haase, entrambi fiamminghi; e la battaglia fu il genere in cui **C** eccelse, tanto da derivarne il soprannome di «Michelangelo delle battaglie». Ma fu soprattutto la bambocciata, ossia la pittura di genere di tema popolare, che egli praticò dai primi anni '30 in seguito all'incontro determinante con Jan Miel e Pieter van Laer (il «Bamboccio»). Nelle sue descrizioni della vita quotidiana del ceto minuto egli evitò sempre quel tanto di pittoresco che caratterizza i dipinti analoghi anche dei piú alti tra i nordici, come Van Lear e Lingelbach. Sono poche le sue opere documentate (*Il saccheggio di un villaggio*, 1630 ca.: Napoli, Museo della Certosa di San Martino; un *Doppio ritratto*, firmato: Roma, coll. priv.; e la *Rivolta di Masaniello*, doc. 1647-48: Roma, Gall. Spada). Tuttavia il suo catalogo è assai ampio e comprende, oltre ad importanti nature morte, alcuni capolavori della bambocciata, quali *La morte del somaro* (ivi) e *L'abbeveratorio* (Roma, GNAA). Per il cardinale Flavio Chigi eseguí, in collaborazione con il paesista Angeluccio, una *Scena campestre* e *Il viale* (ivi), e per il marchese Filippo Corsini, ancora in collaborazione con Angeluccio, la *Festa campestre*, i *Gitanti presso un fiume*, la *Caccia* e la *Pesca* (Roma, Gall. Corsini). In altri due dipinti per Flavio Chigi, il *Bagno* e l'*Arrivo in Villa* e in quello straordinario unicum costituito dalla citata *Rivolta di Masaniello*, le parti architettoniche sono dovute a Viviano Codazzi. In quest'ultimo dipinto, il solo attualmente noto in cui **C** rappresenti un fatto storico, sono felicemente fusi il suo talento di battaglista – nella raffigurazione del tumulto – e la sua vena di descrittore delle attività quotidiane e dei tipi popolari. (*sr*).

## Cerrini, Giandomenico

(Perugia 1609 - Roma 1681). Documentato a Roma dal 1639 (*Estasi di santa Maria Maddalena de' Pazzi* in Santa Maria Traspontina), fu, nell'epoca dell'egemonia barocca, una singolare figura di artista indipendente, affine, nell'interpretazione classicheggiante e controllata del cortonismo, a G. F. Romanelli, come documentano efficacemente le due pale eseguite rispettivamente nel 1642 e nel 1643 per San Carlo

alle Quattro fontane (*Sant'Orsola* e *La Sacra Famiglia con le SS. Agnese e Caterina*, ora nel convento dei Trinitari). I dipinti posteriori alla metà del secolo – le due versioni di *San Sebastiano curato da Irene* (Roma, Gall. Colonna; Ginevra, AM), quelli eseguiti per i Medici (1657-61), il *Mosè e Aronne* (1660 ca.: Arezzo, Accademia Petrarca) – si caratterizzano per un'intonazione sacchiana che s'innesta su un impianto classicista di matrice fondamentalmente reniana. Nelle opere tarde (*Venere e Anchise*: Berlino, Bode Museum; *Cristo e la Samaritana*: Roma, GNAA; *Il tempo aggredisce la bellezza*: Madrid, Prado) il pittore ricorre a una sigla talvolta ripetitiva, riscattata tuttavia da un'impeccabile stesura e da una limpida cromia. Entro il 1663 eseguí la sua opera di maggiore impegno, la decorazione della cupola di Santa Maria della Vittoria a Roma. (*lba*).

## Ceruti, Giacomo, *detto* il Pitocchetto

(Milano 1698-1767). Dimorò a Brescia circa quindici anni; da lí, nel 1734, si trasferí a Venezia. Si formò sulla cultura cinquecentesca (Moroni, Cavagna) e guardò anche alla tematica popolare della pittura tedesca di genere (Keil, Cipper), e forse anche agli spagnoli Velázquez e Murillo; inoltre, tramite il vecchio pittore bresciano Antonio Cifrondi, si può ipotizzare una sua conoscenza della tradizione francese dei fratelli Le Nain. È riconosciuto oggi come uno dei piú grandi pittori del Settecento italiano. La maggior parte e la piú nota della sua produzione consiste in ritratti di uno scarno realismo e di grande intensità psicologica (Corneto, coll. Fenaroli; Roma, GNAA; Bergamo, Carrara; Milano, MPP; Seattle, AM; ecc.) e in dipinti di genere in cui sono rappresentate, per lo piú a grandezza naturale (è questa una differenza sostanziale rispetto ai bamboccianti del Seicento), scene di vita popolare (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo; Padernello, coll. Salvadego-Molin; ecc.) o anche mendicanti («pitocchi», donde il soprannome del pittore) isolati (Bergamo, coll. R. Bassi Rathgeb; Brescia, coll. Nobili Seccamani; Padernello, coll. Salvadego-Molin; ecc.) o a gruppi di due o piú (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo; Padernello, coll. Salvadego-Mohn; ecc.); inoltre tali dipinti, destinati alle sale di palazzi patrizi, erano spesso riuniti in serie, di cui è conservata integra quella, splendida, dei conti Salvadego-Molin a Padernello (Brescia). A differenza di

quanto avviene di sovente nella «pittura di genere», esula dall'arte del **C** ogni gusto divertito per l'episodico e il pittoresco, ogni atteggiamento di superiorità di classe rispetto alla realtà popolare rappresentata; la sua osservazione della vita dei poveri è sempre di una assoluta serietà e l'esecuzione pittorica di un realismo scabro ed attento ma non volgare, né pedante. Nell'epoca del rococò tale atteggiamento non poteva non mettere il **C** in contrasto con il gusto dominante e questo serve forse a spiegare la scarsezza delle notizie tramandateci sul suo conto (la riscoperta delle sue opere è un fatto tutto moderno, e di questo secolo; mentre solo recentemente è stato possibile ricostruire la vicenda cronologica della sua vita). Nel rovescio del *Ritratto del conte Giovanni Maria Fenaroli* (Corneto, coll. Fenaroli) è la scritta «Gio. Maria Fenaroli q. Lelio, d'anni 84, 7 luglio 1724. G° Ceruti F.», che è la piú antica attestazione dell'attività dell'artista. Nel 1729 il **C** deve essere già ben affermato nella sua città perché il podestà Andrea Memmo gli commissiona quindici «ritratti simbolici» di patrizi veneti per il Broletto, di cui resta forse unica testimonianza un *Ritratto equestre di comandante* (Firenze, coll. Acton). Del 1732 è un inedito *Ritratto del parroco di Breno*. Nel 1734 firma il contratto per le pale d'altare di Gandino (*Natività* e *Transito della Vergine*); nello stesso anno dipinge la *Madonna del Rosario* per la chiesa di Artogne presso Brescia; nel 1736 è attivo a Venezia (affreschi in palazzo Grassi); nel 1737 firma e data «Giacomo Ceruti F. 1737» il *Mendicante* della raccolta R. Bassi Rathgeb; nel 1738 firma il contratto per le due pale della chiesa di Sant'Antonio a Padova (*Battesimo di santa Giustina*). Nel 1739 lo troviamo nella lista degli abitanti di Padova. Nello stesso anno firma due grandi ovali con *Ritratti di gentiluomo e di gentildonna* (Brescia, coll. priv.). Del 1743 è il *Ritratto di condottiero*, eseguito a Piacenza. Nel 1745 è a Milano e poco dopo esegue un importante ciclo a Tortona per palazzo Brosetti. Nel 1757 riceve dall'Ospedale Maggiore di Milano – città dove probabilmente si fermò a lungo – pagamento per il *Ritratto del Nobile Attilio Lampugnani Visconti*. Bisogna aggiungere che è possibile che i quadri a soggetto sacro di Gandino, di scarsissima qualità e privi di rapporti stilistici con le pitture «di genere» del **C**, siano stati in realtà da lui sub-allogati a qualche altro pittore. Il **C** è conosciuto anche come autore di alcune notevoli

nature morte (Milano, Brera); e, nell'ultimo tempo milanese, di grandi dipinti mitologici (*Diana e le ninfe*, *Diana e Atteone*) che per certi aspetti sembrano anticipare la pittura romantica francese dell'Ottocento, Géricault per esempio. Quanto alla cronologia delle sue grandi tele di soggetto popolare, prima collocate dalla critica attorno o dopo il 1750, sembra ora piú attendibile una datazione che le situi, in prevalenza, ancora negli anni del soggiorno bresciano. (*gp* + *sr*).

## Cerveteri

Località del Lazio (antica Caere), che ebbe stretti rapporti commerciali e artistici col mondo greco-orientale. Dovette essere uno dei centri fondamentali della pittura etrusca nel VI e V sec. a. C. Ma poche sono le tracce rimaste: alcuni affreschi rovinati nelle tombe e soprattutto placche dipinte in terracotta (serie *Boccanera*: Londra, BM; *Campana*: Parigi, Louvre). Nelle rappresentazioni figurate su queste placchette, spesso d'incerta interpretazione (sfilate di figure maschili e femminili, scene di sacrificio, sfinge accosciata), di un rigore formale piuttosto freddo, compaiono vari influssi greci, senza però che li si possa definire con precisione (influsso attico, corinzio, orientaleggiante). (*mfb*).

Sul sito di Caere sono state trovate una trentina di idrie (vasi per acqua a tre anse), dipinte senza dubbio da un artista locale anonimo nella seconda metà del VI sec. a. C. (Parigi, Louvre; Roma, Villa Giulia; Vaticano). Quest'artista, certamente di formazione ionica, dà prova di uno stile assai personale nei suoi profili espressivi, talvolta caricaturali, che spiccano sul fondo chiaro del vaso, nel gusto accentuato per le vaste zone ravvivate in bianco e rosso e in particolare nelle scene mitologiche pittoresche (*Ercole che massacra i servitori del re d'Egitto Busiride*: Vienna, KM), tra motivi decorativi ampiamente disegnati. (*cr*).

## Cesare da Sesto

(Sesto Calende 1477 - Milano 1523). Fu tra i piú noti allievi di Leonardo. Vasari riferisce di una sua attività iniziale con il Peruzzi alla rocca di Ostia antica: notizia confermata dal recente ritrovamento di affreschi monocromi (ma nel palazzo episcopale) parzialmente derivanti dalla Colonna traiana, databili al 1511-12. Sarebbero quindi posteriori all'altra opera romana attribuita al pittore, la lunetta (*Madonna col*

*Bambino tra due angeli*) nel chiostro di Sant'Onofrio, da altri riferita al Boltraffio. Fu certamente con Leonardo nel suo secondo periodo milanese, interpretandone i modelli con pesante plasticismo e denso chiaroscuro (*Madonna*: Milano, Brera). Dal 1514 fu a Messina, dove dipinse l'*Adorazione dei Magi* (Napoli, Capodimonte), ambientando forme leonardesche in un ricco scenario di derivazione raffaellesca. Nel 1523 gli fu commessa la grandiosa *Pala di san Rocco*, lasciata incompiuta (parti superstiti a Milano, Castello), dove la sua cultura fra Leonardo e Roma già assume toni manieristici nel lustro scultoreo delle forme. A quest'ultimo periodo (secondo altri, al decennio precedente) dovrebbe risalire il grande *Battesimo di Cristo* (Milano, coll. Gallarati Scotti), con fondo del fiammingo-lombardo Bernazzano. Gli appartengono inoltre la *Vergine col Bambino* (San Francisco, De Young Memorial Museum) e, forse, la *Madonna delle bilance* (Parigi, Louvre). (*mr* + *sr*).

## Cesari, Giuseppe, *detto* il Cavalier d'Arpino

(Arpino o Roma 1568 - Roma 1640). Giunto a Roma nel 1582, si impiega come macinatore di colori nella decorazione del terzo piano delle Logge vaticane, sotto la direzione di N. Circignani. Poco dopo viene promosso alla decorazione delle Logge, diretta allora da Pomarancio e da E. Danti. Questi primi contatti non mancano di influenzare il suo stile e riferimenti al Circignani, ma ancor piú al Pomarancio e a Raffaellino da Reggio, si riscontrano ancora nella decorazione del chiostro di Trinità dei Monti (affresco con la *Canonizzazione di san Francesco di Paola*, 1585 ca.). Presto **C** divenne un pittore di fama, come dimostrano l'ammissione alla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (1586) e il succedersi di due importanti committenze: i lavori per Sant'Atanasio dei Greci (1585-91) e quelli commisionatigli dal cardinal Farnese per San Lorenzo in Damaso (1588: affreschi oggi perduti ma molto lodati dai suoi contemporanei). Nel 1589 si reca a Napoli per affrescare il coro della certosa di San Martino (dove tornerà nel 1593 per eseguire gli affreschi della volta della Sacrestia); al ritorno a Roma lavora nella Cappella Olgiati in Santa Prassede (1587-1595) e nella Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (commissionata nel 1591). Il manierismo garbato e aggiornato secondo le moderne tendenze naturalistiche del **C** ben si adat-

tava al gusto ufficiale diffusosi a Roma a fine Cinquecento, tanto che l'artista divenne uno dei favoriti di Clemente VIII e si vide affidare dal papa numerose imprese decorative: gli affreschi del Palazzo dei Conservatori (il *Ritrovamento della lupa*, 1596; la *Battaglia tra i Romani e i Veneti*, 1597; il *Combattimento tra gli Orazi e i Curiazi*, 1612), la decorazione del transetto di San Giovanni in Laterano (*Ascensione*, 1600) e la direzione dei lavori di decorazione musiva della cupola di San Pietro. Tra le altre imprese decorative lavorò ancora agli affreschi della villa Aldobrandini a Frascati e a quelli della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1605-12). Dal 1635 riprende ancora la decorazione del Palazzo dei conservatori eseguendovi il *Ratto delle Sabine*, l'*Istituzione della Religione* e la *Fondazione di Roma* (1635-40). (*sr*).

## Cesetti, Giuseppe

(Tuscania (Viterbo) 1902). Studia inizialmente la pittura dei primitivi senesi, di Paolo Uccello e Piero della Francesca; trasferitosi a Roma dalla Maremma, frequenta l'ambiente artistico e letterario; collabora alla rivista «Solaria» e dall'inizio degli anni '30 espone a quadriennali e biennali. Dopo un viaggio a Parigi tra il 1936 e il 1937, torna in Italia, dove insegna pittura all'accademia di belle arti. Nel corso della sua opera **C** passa da un'appassionata rivisitazione dell'arte etrusca a un vivace cromatismo in cui appaiono piú evidenti le influenze della pittura francese da Utrillo a Rosseau. (*mdl*).

## Cesi, Bartolomeo

(Bologna 1556-1629). Nell'arte del **C** rigore classico e spunti naturalistici concorrono a creare una pittura che si distacca polemicamente dal tardo-manierismo bolognese e trova, come andavano facendo contemporaneamente i Carracci, nell'equilibrio tra «idea» e «natura» la risposta piú adeguata ai nuovi dettami controriformistici, emblematicamente sostenuti e codificati, in ambito emiliano-bolognese, dalla trattatistica del Paleotti (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582).

**C** si forma, secondo la testimonianza di Malvasia, con il Nosadella. La sua prima opera nota, la decorazione della cappella Vezza in Santo Stefano a Bologna (1574), lo mostra an-

cora legato al linguaggio tardomanieristico bolognese arricchito da inflessioni zuccaresche. Nella seconda opera documentata, il *Crocifisso e Santi* di San Martino a Bologna (1584-85), **C** aderisce già decisamente all'interpretazione riformata della pittura sacra (il *Discorso* del Paleotti viene edito nel 1582) rielaborando modelli romani (soprattutto Muziano e Venusti) e accostandosi all'arte dei Carracci nel senso della semplificazione compositiva e del naturalismo. Tale naturalismo si accentua sempre piú e si lega al motivo controriformistico della «verità» ed evidenza delle storie sacre, nei due dipinti successivi: *San Benedetto ascolta la celeste armonia* (Bologna, San Proclo) e la *Vergine in gloria e santi* (Bologna, PN) proveniente dal convento di Sant'Omobono. In quest'ultima opera la netta suddivisione tra la parte inferiore, terrena, ove sono i santi e la parte superiore, in cui è la visione celeste, è sottolineata sia compositivamente che mediante il ricorso a un'opposizione calcolata di naturalismo e astrazione. Nel 1591 **C** è documentato a Roma (manoscritto B16 dell'Archiginnasio della *Felsina Pittrice*). Al suo ritorno esegue gli affreschi della cappella di Santa Maria dei Bulgari (1594) nell'Archiginnasio bolognese dove il naturalismo cede il passo, a motivo delle intenzioni ad un tempo dimostrative e illustrative, da una parte all'intellettualismo delle *Virtú cristiane* della volta, dall'altra al tono piano e narrativo delle *Storie della Vergine*. Il momento piú alto dell'arte del **C** si colloca tra il 1594 e il 1595; a questo periodo risalgono la decorazione della Certosa di Maggiano (*Trinità circondata da angeli musicanti* della cupola e l'*Assunzione della Vergine*, oggi nel duomo di Siena) e la *Vergine in gloria e i santi Benedetto, Giovanni Battista e Francesco* (Bologna, San Giacomo Maggiore), pala di datazione dibattuta ma recentemente riferita dalla Fortunati Pierantonio (1986) agli anni '94-95. In esse i principali modelli figurativi del **C** – la pittura di Correggio, fra Bartolomeo e soprattutto dei Carracci – vengono meditati e assimilati, riediti in chiave di composta e solenne, profonda religiosità, in un difficile equilibrio tra «natura» e «idea». A partire dal 1595 l'arte del **C** propende sempre piú decisamente verso un'interpretazione rigidamente controriformistica delle immagini sacre; il tono si fa ascetico e irreale; tale percorso è illustrato dal trittico di San Domenico (*Adorazione dei Magi*, *San Domenico*, *San Nicolò*) e ancor piú chiaramente nella decorazione del coro

di San Gerolamo alla Certosa (tre pale con l'*Orazione nell'Orto*, *Crocifissione*, *Deposizione dalla Croce*); per finire in un ripiegamento in cui stilemi già sperimentati vengono stancamente ripetuti (cappella Guidotti in San Domenico a Bologna: *Misteri del Rosario*, 1601 ca.). Accanto alle pitture di soggetto religioso **C** eseguí anche alcune opere a soggetto profano in cui il bisogno riformistico di codificare i modi della comunicazione per immagini si evidenzia nel ricorso da parte dell'artista a manuali iconografici quali le *Immagini degli Dèi* del Cartari (*Allegoria dell'Amor virtuoso*, *Allegoria della fedeltà e del silenzio*, 1590: Bologna, palazzo Magnani). Gli affreschi di palazzo Fava, con *Storie dell'Eneide*, partecipano dell'involuzione della vena creativa del **C** che tuttavia rimase attivo fino alla morte (1629). (*cvo*).

## Češljar, Ilić Theodor

(Sirig en Banat 1746 - Bačko Petrovo Selo 1793). Allievo dell'accademia di Vienna, visse a Novi Sad. I suoi ritratti e le sue iconostasi per chiese ortodosse (Mokrin 1789, Velika Kikinda 1790, Stara Kanjiža 1791, Bačko Petrovo Selo 1792-93) gli valsero grande notorietà. Disegnatore eccellente, è autore di composizioni piene d'invenzione, dal cromatismo raffinato, le cui velature attestano una parentela con la pittura francese del XVIII sec. Le icone eseguite per la chiesa di Sremski Karlovci, alcuni ritratti (*Pavle Avakumovič*, il *Prete*: in museo a Belgrado) e composizioni murali per la chiesa di Velika Kikinda, di concezione quasi veneziana, sono i capolavori della pittura barocca in Serbia, di cui **C** è tra gli esponenti migliori. (*ka*).

## Céspedes, Pabio de

(Cordova 1538-1608). È il rappresentante principale della scuola di Cordova durante l'ultimo terzo del XVI sec. Umanista e teologo, soggiornò una quindicina d'anni a Roma. I contemporanei lodarono nella sua pittura il colore, che lo apparenta a Correggio, ma le opere giunte sino a noi sono piú vicine a Michelangelo che al maestro parmense (*Episodi del Vecchio Testamento*: Roma, chiesa di Trinità dei Monti). Il polittico dei *Cenacolo* (Cordova, Cattedrale), dipinto nel 1595, molti anni dopo il suo ritorno in Spagna, ha accenti piú personali: illuminazione generale, pesanti drappeggi, natura morta in primo piano annunciano la scuola an-

dalusa dell'inizio del XVII sec. **C** deve la celebrità agli scritti teorici, i principali dei quali sono il *Discorso sul confronto tra arte antica e moderna* (1604) e il *Poema della pittura*, pubblicato da Francisco Pacheco nella sua *Arte della pittura*, comparsa nel 1649. Tali opere, che attestano l'erudizione dell'autore, fecero conoscere in Spagna i pittori italiani contemporanei. (*acl*).

## Cestaro, Jacopo

(Bagnoli Irpino 1718 - Napoli 1778). Allievo del Solimena, alla cui impostazione formale è strettamente legato fin dalle opere della sua prima maturità (*Cleopatra*: Roma, già coll. Sestrieri; e *Lucrezia*: Napoli, coll. Solima), **C** è documentato dal 1757 per il complesso di tele e affreschi nella chiesa napoletana dei SS. Filippo e Giacomo, in cui la forte impronta solimenesca viene temperata da uno schiarimento della tavolozza secondo i modi demuriani. Nei vari cicli decorativi nel territorio napoletano e non (dipinti per gli Scolopi a Genova, per l'Assunta di Bagnoli Irpino nel 1762; nel 1764 per l'Annunziata di Angri, nel 1770 per San Giorgio dei Genovesi a Napoli, affreschi in villa Campolieto a Ercolano nel 1769-71, affreschi, distrutti, nel Palazzo reale di Napoli del 1775-1776), **C** dispiega le sue qualità di decoratore in un linguaggio complesso di matrice solimenesca-demuriana formulato attraverso la riflessione sul classicismo emiliano, in particolare sulle opere del Lanfranco a Napoli. Questo indirizzo s'inseriva nel programma di rinnovamento artistico propugnato da Luigi Vanvitelli che propose il **C** tra i decoratori della reggia di Caserta e lo segnalò nel 1772 con i maggiori artisti del regno per il progetto di riforma dell'Accademia napoletana del disegno, di cui il **C** fu maestro. Dai documenti d'archivio risulta morto prima dell'inizio del 1779.(*anc*).

## Cesura, Pompeo

(L'Aquila? - Roma 1571). Non si conosce la data di nascita e sono andati perduti i dipinti giovanili. È incerta l'origine aquilana, ma sicuramente si stabilí nel capoluogo abruzzese dal 1540 al 1565. Le opere che ci sono pervenute risentono dei modi di Perin del Vaga. È verosimile perciò che **C** abbia compiuto la sua formazione presso quel pittore e nello stesso ambiente romano abbia conosciuto le opere di Francesco

Salviati e soprattutto di Daniele da Volterra, di cui si rintracciano gli echi specialmente nelle due grandi tele per la chiesa aquilana di San Bernardino con l'*Adorazione dei pastori* e il *Miracolo di sant'Antonio*. Allo stesso tempo la sua pittura viene toccata dalle «piú felici trasformazioni manieristiche degli spagnoli» Pedro Machuca e Pedro de Rubiales (Bologna). Oltre che pittore fu disegnatore e forse anche scultore e alla sua scuola si formò Giuseppe Valeriani, divenuto famoso nell'ambito della pittura romana della Controtiforma. Dopo il 1565 alternò frequenti soggiorni a Roma e nel 1571 vi dipinse la *Deposizione* di Santo Spirito in Sassia. (*rt*).

## Ceylon

Il regno di **C**, isola dell'India meridionale (oggi Śrī Laṇkā) venne fondato nel v sec. a. C., e due secoli piú tardi si convertí al buddismo, del quale divenne uno dei centri piú attivi. In costante rapporto con l'India, **C** ha saputo però serbare la propria indipendenza e originalità.

**Sigirīya** Il complesso piú antico e piú importante della pittura murale di **C** è costituito dai dipinti che decorano la parete ovest del picco roccioso di Sigirīya, residenza alla fine del v sec. del re Kassapa I. Protette da un anfratto della roccia e dipinte su tre strati di preparazione, l'ultimo dei quali costituito da una leggera mano di calce, diciassette figurine femminili quasi a grandezza naturale, vestite di stoffe trasparenti, compaiono a mezzo busto al di sopra delle nuvole. Tengono fiori con la punta delle dita, oppure li portano su vassoi. I contorni indecisi tradiscono numerosi pentimenti, che conferiscono loro un aspetto morbido e vivo. Il disegno insiste volentieri su taluni dettagli naturalistici, come il rigonfiamento del ventre, l'elegante curvatura delle dita, la pesantezza dei gioielli o la complessità delle acconciature; il manierismo di tali dettagli risulta compensato dalla posa ieratica e dalla solidità dei volumi, suggerita da una digradazione molto delicata del colore. Tale modellato è accentuato da tratteggi che bordano le spalle e le braccia, mentre cerchi concentrici indicano la rotondità dei seni. L'incarnato dei personaggi, che va dal giallo oro al verde oliva, il verde molto vivo dei capelli, le varie sfumature di rosso delle vesti e il candore delle nuvole conferiscono a queste figure un sorprendente valore decorativo. L'espressione di sogno in-

teriore e malinconico di questi volti ha spesso colpito i visitatori, che nel corso dei secoli hanno dedicato a queste donne moltissime poesie, in forma di graffiti tracciati sulle pareti. È stato proposto di identificarle con le «damigelle delle nuvole» in volo sul palazzo mitico dello Yakṣa Kubera.

**Hindagala** A qualche chilometro da Kandy, la grotta di Hindagala, antico monastero buddista del VII sec., possiede un frammento di pittura che rappresenta il Buddha circondato da oratori; una figura bellissima, identificata con Indra, spicca per la vivacità dello sguardo e il disegno nervoso e stilizzato delle fattezze, ma l'insieme è troppo rovinato per poterlo studiare nei dettagli; lo stesso vale per le pitture dello stūpa di Mahiyangana, nella provincia di Uva, nelle quali il Buddha, dopo la sua vittoria su Māra, viene adorato dagli dèi; lo stile si riallaccia ancora a quello di Sigrīya, ma con una piú spiccata tendenza manieristica.

**Polonnāruvā** Illustrazioni di *jātaka* (incarnazioni precedenti del Buddha), dipinte nel XII sec., decorano il santuario Tivaṃka a Polonnāruvā, capitale di **C** all'inizio dell'XI sec. Tali dipinti, disposti a fregi, sono di fattura maldestra e ingenua, che ricorda solo molto da lontano le creazioni piú antiche, un'eco delle quali tuttavia si ritrova, nello stesso santuario, nella morbida figura di un grande Bodhisattva dal volto dolce e meditabondo.

Successivamente, solo nel XVII sec. compare un'attività pittorica interessante, incentrata a Kandy, capitale dell'ultima dinastia di **C**. Numerosi monasteri buddisti, come Dambulla, Degalboruva o Telvatta, sono ornati da affreschi che presentano un'arte rigida e priva di rilievo, i cui personaggi talvolta rammentano i dipinti di Lepakshī, nel regno di Vijayanagar, ma si caratterizzano soprattutto per l'estrema violenza del colore; la ricchezza decorativa è la qualità essenziale di quest'arte che fa largo impiego dello spolvero. Il medesimo stile «kandyano» si ritrova in un insieme di manoscritti del XVII e del XVIII sec., decorati con scene della vita del Buddha, conservati nelle biblioteche dei monasteri buddisti di **C**. (*jfj*).

## Cézanne, Paul

(Aix-en-Provence 1839-1906). Il padre, originario di Aix e del Delfinato, dapprima operaio poi cappellaio, nel 1847 divenne banchiere, assicurando al figlio un avvenire privo di

preoccupazioni finanziarie. Dal 1852 al 1858 **C** ricevette una solida formazione umanistica al collegio Bourbon di Aix, dove divenne amico di Zola. Presa la maturità nel 1858, **C** entrò nella facoltà di diritto, ma le lettere che si scambiava con Zola lo indussero presto a rivendicare la propria indipendenza, in nome di una vocazione pittorica che in quel momento sembrava coincidere soprattutto col miraggio intellettuale della capitale. Le *Quattro stagioni* (1860: Parigi, Petit-Palais), di cui decorò il Jas de Boulfan, casa di campagna che il padre aveva appena acquistato, dimostrano soprattutto goffaggine giovanile. A Parigi, nel 1861, frequentò l'Académie Suisse e approfittò dei consigli del suo conterraneo Villevieille; si scoraggiò della propria inesperienza, e tornò per breve tempo alla banca paterna, ma la vocazione pittorica si era instaurata definitivamente. Dal 1862 al 1869, tra Parigi ed Aix, **C** (che conosceva soltanto i caravaggeschi delle chiese di Aix e le collezioni importanti, ma poco attuali, del Museo Granet), fu testimone del conflitto che contrapponeva l'eclettismo colto e insulso degli ambienti ufficiali al realismo rivoluzionario di Courbet, di Manet e dei *refusés* del 1863. L'opera di Delacroix, conciliazione anacronistica dell'arte dei musei e del modernismo, apparve a **C**, alla retrospettiva tenutasi nel 1864, un vocabolario estremo ove attingere le proprie giustificazioni. Sensibile a questi diversi influssi, **C** partecipò alle riunioni del caffè Guerbois e fu abbagliato dal lirismo di Géricault o Daurnier.

**La fase barocca** Le sue esuberanze e le sue angosce **C** le tradusse in quella che definí poi la sua maniera *couillarde*. Con un impasto squillante e fangoso, greve di neri spessi, brutalmente tessuti, rievocava le scene di genere, erotiche e macabre, ispirategli dai barocchi italiani e spagnoli e da qualcuno dei loro imitatori, come Ribot (l'*Orgia*, 1864-68: coll. Lecomte; la *Maddalena*, 1869: Parigi, MO; l'*Autopsia*, 1867-69: coll. Lecomte). Piú sobri i ritratti e le nature morte, che in questo periodo attestano sorprendente forza e intensità (il *Negro Scipione*, 1865: San Paolo; *Ritratto di Emperaire*, 1866: Parigi, MO; la *Pendola di marmo nero*, 1869-71: Parigi, coll. priv.). Trovandosi all'Estaque (1870) nel momento in cui scoppiò la guerra tra Francia e Germania e la Comune di Parigi, **C** ignorò il conflitto fino alla fine delle ostilità. Dipingeva dal vero numerosi paesaggi di spiagge colorate,

audacemente composti (*Neve che si scioglie all'Estaque*, 1870: Zurigo, coll. Bührle).

**Contatti con l'impressionismo** Pronto ad assimilare le ricerche degli impressionisti, nel 1872-73 **C** si stabilí presso Pissarro ad Auvers-sur-Oise, subendone l'influsso. Piú sereno accanto alla sua compagna, Hortense Fiquet, che gli aveva appena dato un figlio, e ai suoi amici Guillaumin, Van Gogh e soprattutto il dottor Gachet, **C** sostituiva, a piccoli tocchi burrosi, «il tono al modellato», definendo in paesaggi come la *Casa dell'impiccato* (1873: Parigi, MO) o in nature morte come il *Buffet* conservato a Budapest (1873-77) un universo personale fortemente animato, ma sempre assoggettato alle esigenze dei quadro. Riservando l'analisi psicologica agli autoritratti, pieni di diffidenza e di passione (coll. Lecomte, 1873-76 ca.; Washington, coll. Phillips, 1877 ca.), **C** studia semplicemente la cadenza dei volumi e dei toni nello spazio pittorico. L'impianto geometrico di *Madame Cézanne con la poltrona rossa* (1877: Boston, MFA), il dialogo sereno della *Natura morta con vaso e frutta* (1877 ca.: New York, MMA), l'ordinamento degli alberi del *Clos des Mathurins* (1877 ca.: Mosca, Museo Puškin) dimostrano le stesse problematiche, che il pittore da allora s'impegnerà a risolvere. Pretesti per variazioni ritmiche, i corpi risolutamente deformati della *Lotta d'amore* (1875-76: Washington, coll. priv.) rammentano Rubens e Tiziano, come i *Bagnanti* e le *Bagnanti* che **C** da allora comincia a dipingere. Nel 1874 aveva partecipato alla prima mostra degli impressionisti, presso Nadar; nel 1877 presentava sedici tele ed acquerelli alla mostra impressionista in rue Pelletier. Ferito dallo scherno della stampa e del pubblico, da allora si astenne dall'esporre con i suoi amici.

**La maturità** Irrequieto, l'artista passò a Parigi; presente talvolta al caffè della Nouvelle-Athènes, piú spesso preferiva la provincia: presso Zola a Médan nel 1880 (il padre, ostile alla sua vita familiare, gli aveva tagliato i viveri); presso Pissarro, a Pontoise, nel 1881; con Renoir a La Roche-Guyon, poi a Marsiglia, ove incontrò Monticelli, nel 1883; con Monet e Renoir all'Estaque nel 1884; presso Chocquet a Hatteriville nel 1886. Fu un periodo di feconda maturità, durante il quale **C**, discostandosi dagli impressionisti, padrone ormai del tocco, riprese incessantemente i medesimi motivi. Nell'intento di «fare del Poussin sulla natura» trattando

la natura «attraverso il cilindro e la sfera», dispone intorno al cristallo azzurrastro della *Montagna Sainte-Victoire* (1885-87: Londra, NG; New York, MMA) la cadenza e l'ondeggiare ocra e verde di terreni e di pini, fraziona ed equilibra le sfaccettature dei muri di *Gardanne* (1886: Merion, Fond. Barnes) e delle rocce di Aix (1887: Londra, Tate Gall.), anima con reticoli lineari lo spazio opaco del mare a *L'Estaque* (1882-85: New York, MMA; e Parigi, MO; 1886-90: Chicago, Art Inst.), issa nell'atmosfera vibrante l'astrattismo del *Grande bagnante* (1885-87: New York, MOMA). L'armonia leggera del *Vaso azzurro* (1883-87: Parigi, Louvre) sembra serbare la miracolosa attenzione degli acquerelli, dove **C** indica il ritmo sobrio con un fine tracciato sostenuto da un fragile tocco. Numerosissimi (Venturi ne segnala oltre quattrocento), ma conosciuti soltanto da una cerchia ristretta di collezionisti come Chocquet, Pellerin, Renoir, Degas o il conte Camondo, questi acquerelli non vennero quasi notati prima della mostra che venne loro dedicata da Vollard nel 1905. Citiamo solo qualche esempio rilevante: la *Strada* (1883-87: Chicago, Art Inst.), il *Lago di Annecy* (1896: Saint Louis, City Art Gall.), i *Tre crani* (1900-1906: Chicago, Art Inst.), il *Ponte dei Trois-Sautes* (1906: Cincinnati).

**Diffusione dell'opera di Cézanne** Irritabile e diffidente, molto isolato dopo il 1886, anno della morte del padre e della definitiva rottura con Zola (il cui romanzo Œ*uvre*, che in parte lo prendeva a modello, l'aveva ferito), **C** era noto soltanto ai rari iniziati che entravano, dal 1887 al 1893, da Tanguy o che leggevano i testi confidenziali di Huysmans («La Cravache», 4 agosto 1888) e di E. Bernard (*Hommes d'aujourd'hui*, 1892). Benché misterioso, **C** godeva peraltro d'una certa notorietà: portativi da Gauguin, E. Bernard e P. Sérusier, Maurice Denis e i Nabis ne subirono profondamente sin da allora l'influsso; poté esporre una tela all'esposizione universale del 1889, venne invitato presso i XX di Bruxelles nel 1890. Le cento tele presentate nel 1895 da Vollard attirarono fortemente l'attenzione, provocando un rialzo dei prezzi, sensibile dal 1894 (vendite Druet e Tanguy) al 1899 (vendita Chocquet). Nel 1900 all'esposizione universale figurano tre sue opere, mentre acquista una tela il museo di Berlino.

**L'ultimo periodo** Con una sensibilità meno contratta, **C** ese-

guí allora un complesso di opere fondamentali che contrappongono al brillante effimero impressionista «qualcosa di solido come l'arte dei musei». Dall'immutabile ampiezza della *Donna con la caffettiera* (1890 ca.: Parigi, MO) al gioco dinamico e padroneggiato di composizioni complesse come il *Martedí grasso* (1888: Mosca, Museo Puškin) o l'importante serie dei *Giocatoti di carte*, ispirata senza dubbio al Le Nain del museo di Aix (1890-95: Merion, Fond. Bames; New York, MMA; Londra, Courtauld Inst.; Parigi, MO), egli si afferma pittore al di là del quotidiano. Analisi spesso caricata di emozioni, che annega tra penombre malva e marrone il fascino pensato del *Ragazzo dal panciotto rosso* (1890-95: Zurigo, coll. Bührle), la gravità inquieta del *Fumatore appoggiato ai gomiti* (1890: Mannheim), la presenza di *Vollard* (1899: Parigi, Petit-Palais), l'aria pregna di armonie azzurre del *Lago di Annecy* (1896: Londra, Courtauld Inst.). Sensibile al fervore dei giovani pittori (vengono a trovarlo E. Bernard e Ch. Camoin; M. Denis espone agli Indépendants del 1901 il proprio *Omaggio a Cézanne*), riconosciuto infine al Salon d'automne del 1903, dove espone trentatré tele, **C** si accanisce a «realizzare come i veneziani», con un lirismo piú esaltato, i temi che lo ossessionano, riprendendo senza posa i *Bagnanti* (1900-1905: Merion, Fond. Barnes; Londra, NG), riassunti nell'ampia architettura del suo capolavoro, le *Grandi bagnanti* (1898-1905: Filadelfia, AM). Al ritmo allusivo e nervoso del pennello, l'allucinante vibrazione del *Castello nero* (1904-1906, Washington, NG), l'angoscia del *Ritratto di Vallier* (1906: Chicago, coll. Block), le ultime *Sainte-Victoire* (1904-1906: Mosca, Museo Puškin; Filadelfia, AM; Zurigo, coll. Bührle) ne precedono di poco la morte, sopravvenuta il 22 ottobre 1906.

La visione di **C**, rivelata una volta di piú al Salon d'automne del 1907 (57 tele), assunta e trasformata dai cubisti, adottata dai *fauves*, diffusa all'estero (in Inghilterra dalle mostre postimpressioniste organizzate nel 1912 e 1913 da R. Fry; in Germania dalla mostra del Sonderbund a Colonia nel 1912; in Italia nell'esposizione romana *Secessione* del 1913; negli Stati Uniti dall'*Armory Show* a New York nel 1913), apparve da allora, e per lungo tempo, il fondamento essenziale di qualsiasi analisi pittorica. L'artista, il cui catalogo elenca circa novecento dipinti e quattrocento acquerelli, è rappresentato nella maggior parte dei grandi musei di tutto

il mondo, in particolare a Merion Penn. (Fond. Barnes), New York (MMA e MOMA), Parigi (Orangerie, Donation Walter Guillaume, Jeu de paume, MO). (*gv*).

## Chabaud, Auguste

(Nîmes 1882 - Graveson (Bouches-du-Rhône) 1955). Allievo delle scuole di belle arti di Avignone e di Parigi, incontrò Matisse e Derain all'Académie Carrière, orientandosi prestissimo verso le audacie del *fauvisme*. Dal 1907 al 1914 effettuò lunghi soggiorni a Parigi, dove dipinse paesaggi notturni, scene di music hall, di caffè, di case chiuse, e nudi: il *Moutin de la Galette* (Parigi, MNAM), *Nudo rosso* (Saint-Etienne). Nel contempo eseguiva in Provenza grandi composizioni statiche e monumentali. Le sue ricerche lo portarono al cubismo nel 1911; poi dipinse nature morte, ritratti, paesaggi d'un equilibrio scultoreo e denso. Dopo la prima guerra mondiale si stabilí presso Avignone. Tutte le sue tele celebrarono da allora la Provenza, in tonalità ora squillanti ora cupe, con una gravità e una grandiosità d'ispirazione che gli sono proprie. (*rch*).

## Chabot

Piccola caverna in riva all'Ardèche, nei dintorni di Aiguèze (Gard), illuminata dalla luce del giorno; fu la prima grotta la cui decorazione venisse attribuita ai paleolitici da L. Chiron nel 1878. La parete di destra presenta un complesso d'incisioni dal disegno rigido e arcaico sul tema bue-cavallo e cervidi accompagnati da numerosi mammut. Il soffitto e la parete sinistra presentano intrecci di linee confuse, ove tracciati incompiuti di mammut sono trattati con lo stesso linguaggio convenzionale che si trova nella vicina grotta del Figuier. Il complesso potrebbe datarsi al Solutreano. (*yt*).

## Chabot, Hendrik

(Sprang (Brabante del Nord) 1894 - Rotterdam 1949). La sua famiglia si stabilí a Rotterdam nel 1906, e qui egli esordí come decoratore, pur seguendo i corsi serali all'accademia. Dal 1915 fu restauratore di quadri; nel 1921-22 viaggiò in Germania e a Vienna. Nel 1922 cominciò a scolpire e divenne membro del gruppo De Branding di Rotterdam. Cercò a lungo la sua strada, passando da un tardo simbolismo espressivo a una stilizzazione astratta ispirata da Van der

Leck. L'esempio degli espressionisti fiamminghi (Cantré, Permeke) lo attirò di piú, consentendogli di affermare la sua personalità, soprattutto a partire dal 1933, durante un soggiorno nell'isola di Walcheren. L'influsso di Permeke (di cui **Ch** aveva visitato la retrospettiva nel 1930 a Bruxelles), avvertibile sulle prime sia nella tematica sia nella tecnica (*Madre e bambino*, 1931: Rotterdam, coll. priv.), verso il 1935 si va attenuando. Un disegno di qualità assai plastica, una gamma cromatica ove predominano gli ocra, i gialli e i verdi in un impasto denso e saldo, restituiscono l'immagine di una campagna aspra, con figure, scene rustiche, paesaggi (*Garzone di stalla*, 1936: Rotterdam, BVB; il *Falciatore*, 1936: ivi). La guerra lo colpí profondamente. L'incendio di Rotterdam (maggio 1940) gli ispirò un bel quadro, sobriamente evocativo (L'Aia, GM). Le opere degli anni di occupazione presentano deportati, partigiani, ebrei braccati, mentre i paesaggi tardi, dalle calde tonalità, arancio, rosso e giallo, mostrano maggior lirismo. Nella sua opera disegnata, numerosi studi a carboncino, a gessetto nero e ad inchiostro di china consentono di apprezzare un talento capace di evidenziare il carattere dei suoi soggetti. (*mas*).

## Chacón y Rincón, Francisco

(fine del XV sec.). Fu castigliano, ma non si sa molto di piú di lui. Presenta un duplice interesse: da un lato, in un documento del 1480, appare come «pintor mayor» dei re cattolici, incaricato di una specie d'ispezione delle pitture del regno, molto significativa degli interessi della regina Isabella; d'altro canto, una *Pietà* da lui firmata (Granada, Escuelas Pias) rivela un felicissimo adattamento, in uno stile piú disteso, delle composizioni di Van der Weyden (e forse anche della *Pietà* di Bermejo nella cattedrale di Barcellona). (*pg*).

## Chacumultun

Antica città maya nello Yucatán, sugli ultimi contrafforti della cordigliera del Petén, situata sulle sponde di un burrone che la divide in due parti. Vi si trovano due gruppi di costruzioni, rispettivamente composti da tre edifici e da due corpi piú piccoli. Uno degli edifici conserva resti di pitture. Le piú importanti sono collocate in una delle camere del lato nord, ove la parete è ripartita in tre fasce orizzontali, decorate da varie scene dipinte. I personaggi, disegnati con

abilità, sono riccamente vestiti e recano acconciature con penne d'uccello sormontate da teste di animali; tengono in mano una lancia, uno scudo o una tromba. I fondi sono dipinti in blu, i personaggi in rosso, mentre il verde e il bianco sono riservati alle vesti e ai vari accessori. In una delle due costruzioni poste sull'altra sponda del burrone restano frammenti di fregi che rappresentano stilizzazioni di serpenti. Frantumi di gesso con tracce policrome hanno rivelato la probabile esistenza di affreschi. Pur non potendo datare con precisione le pitture di **Ch**, è lecito nondimeno asserire che sono anteriori all'invasione tolteca dell'inizio del X sec. (*sls*).

## Chagall, Marc

(Vitebsk 1887 - Saint-Paul-de-Vence 1985).

**Gli esordi a Vitebsk** Di famiglia modesta, mostrò presto disposizione per il disegno ed esordí presso un pittore locale, Jehuda Penn. Nel 1907 si recò a San Pietroburgo frequentandovi, oltre alla scuola imperiale di belle arti, i corsi d'arte moderna appena aperti da Bakst, che gli rivelarono alcuni aspetti della pittura francese. Da allora si sentí attratto da Parigi; e quando un deputato, Vinaver, si offrí di aiutarlo con un piccola sovvenzione, lasciandogli la scelta tra un soggiorno a Roma o a Parigi, **Ch** decise per quest'ultima. Nei dipinti di questa prima fase si fa luce un talento già personalizzato. La vita quotidiana di Vitebsk, e lo spirito e i riti della dottrina hassidica gli ispirano scene il cui colore discreto e la cui impaginazione ricordano talora i Nabis, ma il cui carattere fondamentale, tipico di tutta l'opera di **Ch**, è la spontanea irrealtà.

**Primo periodo parigino (1910-14)** Giunto a Parigi nell'agosto 1910, **Ch** occupò sulle prime uno studio in un vicolo (impasse du Maine); poi si stabilí, nel 1912, a La Ruche. Entrò rapidamente nell'ambiente artistico parigino, conobbe Delaunay e frequentò i venerdí di Canudo, direttore della rivista «Montjoie», incontrandovi La Fresnaye, Gleizes, Metzinger, Marcoussis, Lhote, Le Fauconnier (che ne seguí poi il lavoro all'Académie de la Palette). Si legò pure a Cendrars e Apollinaire; i due poeti si entusiasmarono per la sua pittura. Sulle prime **Ch** cercò presso Van Gogh e i *fauves* una lezione di colore, per lui elemento essenziale (l'*Atelier*, 1910; il *Padre*, 1910-11: coll. priv.); tuttavia trasse dal cubismo e

dalla concezione luminista di Delaunay una maniera nuova di evidenziare i rapporti formali. La composizione ne guadagnò in chiarezza e dinamismo, il disegno in saldezza: *Io e il villaggio* (1911: New York, MOMA) è la prima sintesi, su un tema frequentemente trattato, del folklore poetico di **Ch** e dei principi allora in vigore a Parigi; *Alla mia fidanzata* (1911: Berna, KM) è ricco di un simbolismo erotico assai raro allora nell'ambiente parigino. Altri quadri importanti indicano poco dopo uno sfruttamento piú concertato del cubismo, ma sempre a fini e con mezzi originali – tinte sature trattate con digradazione dei valori cromatici, motivi assai solidamente costruiti (*Alla Russia, agli asini e agli altri*, 1911-12: Parigi, MNAM; *Il soldato beve*, 1912-13: New York, Guggenheim Museum). Attraverso l'intervento di Apollinaire, **Ch** incontrò Walden a Parigi nel 1912, poi espose a Berlino e al primo salone d'autunno tedesco (1913), nonché a Der Sturm. (giugno-luglio 1914).

**Secondo periodo russo (1914-22)** Allo scoppio della guerra era a Vitebsk; eseguí nel 1914-15 numerosi studi di tipi israeliti a dominante colorata, quadri di grande espressività (l'*Ebreo in rosa*, 1914: Leningrado, Museo russo). Nel 1917, sostenuto all'inizio dal governo rivoluzionario grazie a Lunačarskij, commissario del popolo per l'istruzione pubblica, che aveva conosciuto a Parigi, venne nominato commissario per le belle arti della sua provincia; e nel 1918 gli fu dedicata una prima monografia. Ma l'orientamento della politica artistica lo deluse; si oppose a Malevič; diede le dimissioni (1920) e lasciò Vitebsk per Mosca, dove collaborò al teatro ebraico realizzando scenografie e costumi per tre lavori di Scholom Aleichem (1921). I quadri di questo secondo periodo russo non differiscono sensibilmente dai precedenti; comprendono una serie di vedute di Vitebsk o vaste composizioni ispirate dal suo matrimonio con Bella (*Autoritratto con bicchier di vino*, 1917: Parigi, MNAM); alcune però attestano una breve e singolare ripresa del cubismo, con un'inattesa fedeltà al suo spirito (*Paesaggio cubista*, 1919: Berna, coll. priv.), o la sperimentazione del lavoro a pieno impasto (il *Padre*, 1921). Ch lasciò la Russia nel 1922.

**Il ritorno in Francia (1923-41)** Si fermò a Berlino (1922-23), dove incontrò Grosz, Hofer, Meidner, Archipenko, iniziandosi ai vari procedimenti dell'incisione. Incise allora per Paul Cassirer le illustrazioni della sua autobiografia, *Mein*

*Leben* (ventisei acqueforti e puntesecche edite senza testo a Berlino nel 1923). Questa prima esperienza dell'incisione prelude ai grandi incarichi datigli da Vollard sin dal ritorno di **Ch** a Parigi, nel settembre 1923: illustrazioni per le *Anime morte* di Gogol´ (118 acqueforti, 1924-25), per le *Favole* di La Fontaine (cento acqueforti, 1926-31), per la *Bibbia* (centocinque acqueforti, 1931-39, di cui trentanove tavole verranno riprese e terminate tra il 1952 e il 1956); in occasione di quest'ultima impresa, **Ch** effettuò un viaggio in Palestina (1931) e andò a studiare le incisioni di Rembrandt ad Amsterdam (1932). Tali opere fondamentali, tutte e tre pubblicate da Tériade dopo la seconda guerra mondiale, rivelano una comprensione di testi assai diversi. L'artista sfuma sottilmente i propri mezzi espressivi: brio strampalato per le *Anime morte*, monumentalità attenuata dal chiaroscuro per i protagonisti delle *Favole*, stilizzazione piú libera, mobile, per rievocare i grandi episodi biblici. **Ch** fu per breve tempo sollecitato dai surrealisti, poiché Breton stimava molto i suoi dipinti di prima della guerra, modelli di «esplosione lirica totale», e fu visitato da Ernst e da Eluard; ma l'incontro non ebbe seguito. La sua evoluzione aveva luogo ormai senza la tensione conflittuale caratteristica degli esordi, seguendo una modalità identica dal punto di vista sia grafico che pittorico: l'eliminazione della grafia cubista sfociò nella fusione tra neri e bianchi da un lato, e nell'interpenetrazione dei toni dall'altro. Nel frattempo **Ch** visitò piú a fondo la Francia (soggiorni in Bretagna, in Alvernia, in Provenza e in Savoia); il bestiario familiare di Vitebsk si arricchí della presenza sempre piú frequente del pesce e del gallo, che rappresentano una tematica con implicazioni simboliche complesse (*Il tempo non ha sponde*, 1939-41: New York, MOMA). Il mazzo di fiori assume anch'esso crescente importanza, raramente come puro pretesto per giochi di colore, piú spesso come motivo privilegiato d'una visione felice del mondo (gli *Sposi della torre Eiffel*, 1928: Parigi, coll. priv.). Il clima politico sempre piú tempestoso gli ispirò nel 1937 la *Rivoluzione* (che distrusse); nello stesso anno ottenne la nazionalità francese. L'anno seguente la *Crocifissione bianca* (Chicago, Art Inst.) inaugurava una serie piú simbolica, che riguarda di piú le sofferenze del popolo ebreo. **Ch** visse negli Stati Uniti dal 1940 al 1948; questo lungo e doloroso esilio (la moglie Bella morí nel 1944) fu caratterizzato soprattutto

dalle scenografie e costumi che eseguí per *Aléko* (1942) e per l'*Uccello di fuoco* (1945), nonché dalle tredici litografie a colori dell'album *Four Tales from the Arabian Nights*.
**Vence (1950-56) - Saint-Paul (1966)** Tornato in Francia, **Ch** si stabilí a Vence nel 1950; nuove tecniche lo sollecitavano (ceramica e scultura) e Parigi gli ispirò una serie di dipinti (1953-56), sogni poetici d'un colore diffuso e incenerito (i *Ponti della Senna*, 1953: New York, coll. priv.). Ebbe numerosi incarichi: ceramiche e vetrate per il battistero di Assy (1957), scene e costumi per *Dafni e Cloe* (1958; la serie litografica apparve nel 1961), vetrate per la cattedrale di Metz (1960-68) e per la sinagoga dell'ospedale di Gerusalemme (1960-62), decorazione del soffitto dell'Opéra di Parigi (1963-65), mosaici per l'università di Nizza (*Storia di Ulisse*, 1968) e per una piazza di Chicago (le *Quattro stagioni*, 1974), vetrate per la chiesa di Fraumünster a Zurigo, vetrate per la cattedrale di Reims (1974). Importanti le realizzazioni grafiche: litografie a colori e in nero per *Circo* (1967), litografie a colori per *Sur la terre des dieux* (1967), varie acqueforti e acquetinte, ventiquattro legni a colori per *Poesie* (Ginevra 1968), monotipi a partire dal 1961. Nel luglio 1973 è stato inaugurato a Nizza un Museo Chagall, dedicato al *Messaggio biblico*, con i diciassette dipinti e i loro schizzi preparatori, eseguiti dal 1954 al 1967, i trentanove guazzi ispirati dalla Bibbia nel 1931, le centocinque lastre della Bibbia incisa (con i rami originali) e settantacinque litografie. L'arte di **Ch** integra agevolmente la mobilità affettiva del suo fondo slavo e giudaico con lo spirito razionale dell'Occidente; egli offre in ultima analisi, con i suoi cesti di fiori, i suoi amanti rannicchiati nel buio azzurro o nella penombra all'insegna di un gallo o di una capra, l'immagine d'una realtà riconciliata con la fiaba. L'artista è rappresentato nella maggior parte dei grandi musei, in particolare a Parigi (MNAM), a New York (MOMA e Guggenheim Museum), a Filadelfia (AM), a Londra (Tate Gall.), ad Amsterdam (SM). Ha esposto due volte, ancora vivente, al Louvre di Parigi: nel 1967 (il *Messaggio biblico*) e nel 1977 (sessantadue quadri dal 1967 al 1977). (*mas*).

## Chaissac, Gaston

(Avallon 1910 - La Roche-sur-Yon 1964). Calzolaio a Parigi nel 1934, nel 1937 si stabilí presso il fratello nello stabi-

le in cui abitavano Otto Freundlich con la moglie Jeanne Kosnik Kloss, che gli insegnarono a disegnare e gli trasmisero l'interesse per la pittura astratta. Ammalato tra il 1937 e il 1938, in sanatorio si rimise a disegnare; *Bestia, uccelli e serpenti* (1938, guazzo) è tra i primi esempi di elementi intrecciati di cui fece in seguito tanto largamente uso. Dal 1939 fece i primi disegni a inchiostro di china (*Forma dai quattro volti*, 1939; *Bestia che si leva in volo*, 1940), ove il motivo viene trattato come un puzzle ricoperto da tratteggi paralleli. A Saint-Rémy-de-Provence, nel 1942, si legò a Gleizes, Lhote, A. Bloc, e allo scrittore Ch. Mauron. Eseguí nel 1942-43 disegni su fondo marmorizzato o punteggiato e nel 1944 affrontò la pittura a olio. Al Salon des Surindépendants del 1945 Queneau, Paulhan e Dubuffet notarono il lavoro da lui inviato; egli restò poi in relazione epistolare con loro. Dubuffet introdusse nel 1947 la sua mostra alla Gall. Arc-en-ciel. Dal 1943 al 1948 visse a Boulogne in Vandea, dove sua moglie faceva l'istitutrice, poi a Sainte-Florence-de-l'Oie (1948-60), dove Dubuffet e Benjamin Péret gli fecero visita, e infine a Vix. I suoi personaggi degli anni '40 attestano un impegno di caratterizzazione espressiva (*Personaggio dai grandi Occhi*, 1946; *Testa verde con dita pungenti*, 1948-49 ca.), che si depurò dopo l'esperienza di composizioni astratte (1950-51; serie di guazzi, 1959) in un segno semplificato di maschera (*Personaggio*, 1961-62, guazzo e collage di carta da parati: Parigi, MNAM). Oggetti, totem e tele dipinte comparvero dal 1953 (le *Sorelle siamesi*, 1960, olio su frammenti di ceppo assemblati), accanto ai piú tardi acquerelli che associava a carte dipinte (*Personaggio con cappello viola su fondo nero*, 1963-64). È rappresentato a Parigi (MNAM), a Nantes , all'abbazia della Sainte-Croix, alle Sables-d'Olonne. (*hn + sr*).

## Chalandon, Emmanuel

Appassionato lionese amante, come Carrand o Aynard, dei «primitivi» e degli oggetti d'arte del medioevo e del Rinascimento, fu l'iniziatore della collezione **Ch**. Egli acquistò le sei famose *Scene della vita di san Francesco* del polittico di Borgo San Sepolcro di Sassetta (che nel 1925 vennero comperate da Duveen ed entrarono piú tardi nella NG di Londra). Il figlio **Georges** (1851 - Saint-Pierre-de-Chabreuil (Drôme) 1925) proseguí sulla stessa strada, assecondato dal

nipote **Ferdinand** (1922), archivista paleografo. La collezione acquisí in tal modo un notevole complesso di primitivi italiani, fiamminghi e francesi, una parte del quale è tuttora conservata dalla famiglia nel castello di Parcieux presso Lione. Tra le opere entrate invece nei musei si possono citare il *Calvario con Certosino* di Jean de Beaumets (Parigi, Louvre , un Polittico del senese Ugolino (Williamstown, Clark Art Inst.), l'*Annunciazione* attribuita a Jacques Iverni (Dublino, NG), la *Fedeltà* di Francesco di Giorgio (Pasadena, Fond. Norton Simon), le *Scene della vita di san Tommaso d'Aquino* di B. degli Erri (San Francisco, De Young Memorial Museum). (*sr*).

## Chalette, Jean

(Troyes 1581 - Tolosa 1644). Operò in gioventú a Genova, Milano, Torino e Mantova, ove poté incontrare Frans II Pourbus. Dopo essersi brevemente trattenuto ad Aix-en-Provence, dove disegnò per Peiresc gli *Astra Medicea* (1611: Carpentras, Bibl. Inguimbertine), si stabilí a Tolosa (1612), sposando Françoise, figlia di Josué Parier, pittore di Puy. Eseguí i ritratti dei *capitouls* (magistrati tolosani) dal 1610-11 fino al 1641-42; si conservano quelli del 1622-23, dipinti ai piedi del *Crocifisso* (Tolosa, Musée des Augustins) e, su pergamena, undici ritratti collettivi di piccolo formato (Tolosa, ivi e Archivi municipali; Troyes, MBA). Dipinse la *Sacra Famiglia*, la *Madonna dei prigionieri*, i ritratti di un *Sovrintendente ai giochi floreali in veste di Apollo* (1635: Tolosa, Musée des Augustins), di *Pierre Godolin* (accademia dei giochi floreali), di François Sanchez, inciso da Michel Lasne (1636). Dei suoi progetti di decorazioni sussistono soltanto due disegni al Museo Paul-Dupuy: per il grande concistoro, con i *Capitouls de 1629-30*, e per la casa navale di Anna d'Austria (1632). Il suo linguaggio ha potuto essere paragonato a quello di taluni pittori che operarono in Spagna: Orazio Borgianni, Antonio Moro, Mateo Cerezo o Juan de Zariñena. (*rm*).

## Challe, Charles-Michel-Ange

(Parigi 1718-78). Allievo di Boucher, vincitore del grand prix nel 1741, per sette anni fu pensionante dell'Accademia di Francia a Roma, dove eseguí progetti per apparati festivi. Accademico (*Unione tra pittura e scultura*, 1751: Fontai-

nebleau), si specializzò in quadri d'architettura; poi, succedendo nel 1764 a Slodtz come disegnatore del gabinetto del re, disegnò numerose scenografie e progetti per apparati festivi o catafalchi, in uno stile visionario che attesta l'influsso di Piranesi, di cui era stato amico a Roma, di cui tradusse le opere in francese, e che contribuí a far conoscere in Francia. Il suo linguaggio pittorico si evolve in seguito verso il neoclassicismo (*Allegoria della religione*: Parigi, chiesa di Saint-Médard). (*cc*).

## Champaigne, Jean-Baptiste de

(Bruxelles 1631 - Parigi 1681). Nipote di Philippe de Champaigne, che lo chiamò a Parigi nel 1643, ne fu allievo e collaboratore, assumendone la successione alla sua morte, nel 1674, alla testa della bottega di famiglia. Venne accolto nell'accademia nel 1663; qui in seguito commentò, sull'esempio dello zio, diverse opere di Poussin. È autore, insieme a Nicolas de Plattemontagne, di un notevole doppio ritratto che li rappresenta ambedue (1654: Rotterdam, BVB). (*pr*).

## Chompaigne (Champagne), Philippe de

(Bruxelles 1602 - Parigi 1674). Allievo a Bruxelles di Jean Bouillon dal 1614 al 1618, lavorò nel 1618 nella bottega del miniatore Michel de Bourdeaux e nel 1619 in quella di uno sconosciuto pittore a Mons; seguí poi a Bruxelles, nel 1620, l'insegnamento del paesaggista Fouquières. Nel 1621 rifiutò di entrare nella bottega di Rubens, preferendo recarsi in Italia per completarvi la sua formazione; a tal fine non scelse la via della Germania, di solito seguita dai pittori fiamminghi, ma quella di Parigi, dove giunse nel 1621.
Entrò nella bottega parigina di Lallemand, in base ai cui disegni dipinse nel 1625 una *Santa Genoveffa implorata dal Corps de Ville* destinata alla chiesa di Sainte-Geneviève-du-Mont a Parigi (oggi nella chiesa di Montigny-Lemcoup, Seine-et-Marne). Alloggiato nel collegio di Laon (dove abitava anche Poussin, cui egli donò un paesaggio di sua mano), contribuí, sempre con paesaggi e sotto la direzione di Nicolas Duchesne, alla decorazione del palazzo parigino del Lussemburgo (1622-26). Nel 1627 tornò a Bruxelles, e vi sarebbe forse rimasto se Claude Maugis, intendente di Maria de' Medici, non gli avesse offerto di succedere a Duchesne col titolo di pittore ordinario della regina madre e di vallet-

to di camera del re, con una pensione annua di 1200 lire e un alloggio al Lussemburgo. Attirato da questo lavoro e dalla sua remunerativitá, **Ch** tornò il 10 gennaio 1628 a Parigi, dove il 30 novembre sposò la figlia di Duchesne.
Benché non fosse propriamente fiammingo, la sua prima formazione si accostava a quella dei pittori fiamminghi. Alcuni dei suoi dipinti piú antichi, le *Tre età* del 1627 (Parigi, coll. Landry) e la *Fanciulla col falcone* del 1628 (Parigi, Louvre) lo mostrano vicino a Cornelis de Vos. Si pensa agli studi di teste di Jordaens vedendo quello che di lui si conserva a Digione (MBA). Senza dubbio questo sfondo fiammigo divenne, nel corso degli anni, sempre meno evidente, ma non per questo egli lo rinnegò; come paesaggista non dimenticò mai la lezione di Fouquières, come ritrattista eccellette nella resa delle carnagioni e delle stoffe come Van Dyck, come pittore religioso e decoratore non disdegnò una certa opulenza; e dovunque amò il bello stile sensuale che è proprio dei pittori dei Paesi Bassi meridionali. Tuttavia, il suo passaggio per la bottega di Lallemand lo tinse di manierismo e gli fece sviluppare un gusto, molto francese, dell'ordine e dello stile, nonché l'amore della riflessione e di una disciplina sviluppate forse dal contatto con Poussin. Ne risulta un'arte se non deliberatamente eclettica quanto meno composita, tanto piú che, pur non essendo sceso in Italia, **Ch** non ignora però né il caravaggismo né il classicismo accademizzante dei Carracci, né il neo-venezianismo, né le ricerche barocche, tendenze tutte di cui si ritrovano tracce nei dipinti che Maria de' Medici fece eseguire a lui e alla sua bottega nel 1628-29, per il faubourg Saint-Jacques di Parigi: la *Natività* (Lione, MBA), la *Presentazione al Tempio* (Digione, MBA), la *Resurrezione di Lazzaro* (Grenoble, MBA), l'*Assunzione* (Gréoux-les-Bains, cappella de Rousset) e la *Pentecoste* (chiesa di Libourne).
Fu apprezzato dalla regina madre e da Luigi XIII, che gli ordinò nel 1634 un *Accoglimento del duca di Longueville nell'ordine dello Spirito Santo* (conservato a Tolosa). Sembra fosse pure il pittore favorito di Richelieu, che lo incaricò di decorare nel 1630 ca., nel palazzo del Cardinale, la galleria degli oggetti d'arte e quella degli uomini illustri, compito che **Ch** condivise con Vouet. Del suo contributo sono giunte sino a noi tre opere sole: il *Gaston de Foix* di Versailles, il *Mon-*

*luc* della collezione del duca di Montesquiou-Fezensac: e il *Luigi XIII*, detto *Alla Vittoria*, del Louvre di Parigi.
Benché rifiutasse nel 1635 di andare a dirigere i lavori di decorazione del castello di Richelieu, il cardinale non gli tolse mai il suo favore, consentendo a Lemercier di passargli l'incarico, nel 1641, delle decorazioni della chiesa della Sorbona e posando per lui a piú riprese (Parigi, Louvre; Chantilly; Varsavia; Londra).
Fu pittore ufficiale di corte (il re lo incaricò nel 1637 di dipingere il *Voto di Luigi XIII*: Caen, MBA), ma anche assai apprezzato dalla chiesa. Cosí nel 1631-32 decorò con dipinti murali il convento delle Figlie del Calvario, vicino al Lussemburgo, e il carmelo della rue Chapon, per il quale dipinse pure un'Ascensione e una *Pentecoste*; nel 1636 ca. eseguí un'*Annunciazione* (Caen, MBA) per la cappella de Masle in Notre-Dame a Parigi; e nel 1638 ca. decorò il polittico di Saint-Germain-l'Auxerrois con un'*Assunzione* (Grenoble, MBA) e con due mirabili figure di *San Germano* e di *San Vincenzo* (Bruxelles, MRBA).
Le morti di Richelieu (1642) e di Luigi XIII (1643) non compromisero il successo di **Ch**, consacrato dalla partecipazione nel 1645 alla fondazione dell'accademia reale di pittura e scultura. Ritrasse (o «tirò», come allora si diceva) a piú riprese *Luigi XIV* (disegno a Parigi, Louvre), e lavorò per Anna d'Austria: sia, nel 1645, nel convento del Val-de-Grâce, per il quale in particolare dipinse quattro paesaggi illustrati con scene tratte dai *Padri nel deserto*, tradotti da Arnauld d'Andilly (Parigi, Louvre; Tours; e Magonza, Mittelrheinisches Landesmuseum), sia, nel 1646, nel Palazzo reale, ove decorò l'oratorio della regina con *Nozze della Vergine* (Londra, Wallace Coll.) e un'*Annunciazione* (ivi). Godeva pure del favore dei «clienti» della reggente e del primo ministro: Jacques Tubeuf, che gli fece eseguire dipinti destinati alla sua cappella nella chiesa dell'Oratorio, e Colbert, di cui dipinse nel 1655 un mirabile ritratto (New York, MMA). Ma non lavorava soltanto per loro, bensí anche per i loro avversari: per esempio per il Corps de Ville parigino, che gli ordinò nel 1648, 1654, 1657 l'effige collettiva del prevosto, dei mercanti e dei quattro scabini accompagnati dal procuratore del re e dal cancelliere, nonché il ritratto individuale di ciascuno di tali personaggi. Il ritratto collettivo del 1648 è conservato a Parigi (Louvre).

Dipinse nel 1648 la *Presentazione al Tempio* per la collegiata di Saint-Honoré (Bruxelles, MRBA) e nel 1657 tre scene della leggenda di san Gervasio e di san Protais (Lione, MBA; Parigi, Louvre). La sua reputazione giungeva persino in provincia: nel 1644 eseguí una *Natività* per la cattedrale di Rouen (una delle sue rare opere tuttora in luogo) e, poco dopo, una *Visione di san Brunone* per la certosa di Gaillon, di cui si conosce soltanto il disegno preparatorio (Parigi, Petit-Palais). Si può vedere in quest'opera una delle prime manifestazioni dell'amicizia, particolarmente stretta, che da allora legò **Ch** all'ordine dei certosini, per il quale lavorò a piú riprese, eseguendo ad esempio per la certosa di Villeneuve-lès-Avignon una *Visitazione* (oggi nella chiesa di questa città), per la grande certosa un *Cristo in croce* (Grenoble, MBA), e un *Bambino Gesú ritrovato al Tempio* (Angers, MBA) per la certosa di Vauvert a Parigi, cui lasciò in testamento un *Cristo in Croce* (Parigi, Louvre).
Benché un considerevole numero di suoi ritratti sia andato perduto, sappiamo dalle incisioni e dalle effigi giunte fino a noi che tutta l'alta società francese posò per lui tra il 1642 e il 1660: prelati come il cardinal di Retz, il vescovo di Orléans Netz, il vescovo di Comminges Choiseul, il vescovo del Mans Lavardin, il *Vescovo di Belley Camus* (conservato a Gand); gran signori come il duca di Longueville, il conte d'Harcourt, il duca d'Angoulême; ministri e segretari di Stato come Chavigny, Guénégaud, Le Tellier; parlamentari come il *Presidente de Mesmes* (Parigi, Louvre), *Omer Talon* (Washington, NG), *Pomponne de Bellièvres* (Aix-en-Provence, Museo Granet). Poche le donne in questa galleria e pochi i bambini, tranne *Mme Bouthillier* (Parigi, Louvre) e i *Bambini Montmort* (Reims, MBA); presenti, invece, artisti e «intellettuali» come il poeta Voiture e l'architetto *Jacques Lemercier* (Versailles). Cosí **Ch** si affermò come uno dei massimi e piú originali ritrattisti del secolo. Non praticò mai il ritratto equestre caro a Van Dyck e Velázquez, e interiorizzò il ritratto di rappresentanza, intendendo tradurre, sulla tela, piú che l'aspetto fisico dei modelli, la loro personalità.
I rapporti con l'ambiente di Port-Royal s'instaurarono, verosimilmente, tramite Arnauld d'Andilly nel 1646 ca., data in cui **Ch** dipinse il ritratto di *Martin de Barcos* (Gran Bretagna, coll. priv.) e quello, postumo, di *Saint-Cyran* (nume-

rosi esemplari, il migliore dei quali è conservato a Grenoble). Da questo momento tra il pittore e Port-Royal le relazioni divengono strette: nel 1648 dipinge per Port-Royal di Parigi una *Cena* (Parigi, Louvre) di cui eseguirà nel 1652 una replica per Port-Royal-des-Champs; un *San Bernardo* e un *San Benedetto* (perduti) per la stessa sede; un *Cristo morto* (Parigi, Louvre) e poi un *Buon Pastore* (oggi a Granges) e un *Ecce Homo* (ivi); mentre una *Samaritana* (Caen, MBA), una *Maddalena* (Rennes, MBA un *San Giovanni Battista* (Grenoble, MBA) dovevano raggiungere la versione della *Cena* del 1648 a Port-Royal di Parigi. Disegnando diversi frontespizi per libri di penna giansenista, rappresentò inoltre i personaggi di Port-Royal, spesso in base alle maschere tunerarie, talvolta *ad vivum*.

Se tra il 1643 e il 1662 gli capita di seguire il movimento generale della Parigi di quell'epoca – l'epoca di La Hyre e di Le Sueur – verso un gusto piú depurato, un ordine piú spoglio, un classicismo piú severo, gli accade pure di rendere ancora omaggio (per esempio nelle scene della *Leggenda di san Gervasio e di san Protais*) a quel barocco temperato che ne aveva definito la produzione attorno al 1629-30. Il culmine della sua pittura sacra è forse quel *Cristo morto disteso sul sudario* (Parigi, Louvre) di cui è istruttivo paragonare la nobiltà, il riserbo e l'interiorità con l'espressionismo di quello tanto famoso di Holbein; e nessuno dubita che i punti piú alti della sua produzione di ritrattista siano quelle effigi delle religiose e dei direttori di Port-Royal; l'*Ex-Voto* del 1662 si trova alla confluenza di questi due filoni privilegiati e occupa pertanto nella sua arte il posto supremo. Dal 1662 sembra che la fecondità di quell'arte s'inaridisca. Certo Luigi XIV gli ordina un *Accoglimento del duca d'Angiò nell'ordine dello Spirito Santo* (noto dalla replica che ne fece Carle van Loo, conservata a Grenoble) e lo incarica nel 1666, insieme al nipote, di decorare l'appartamento del Gran Delfino alle Tuileries. Il gusto della giovane corte sembra peraltro ugualmente distogliersi da lui, come dal «vecchione» Corneille; sintomi significativi ne sono le conferenze all'Accademia sull'*Eliazaro e Rebecca* di Poussin (1666) e sulla *Vergine col coniglio* di Tiziano (1671), che gli procurano una polemica con Le Brun e i suoi fedeli. (*bd*).

## Champfleury

(Jules Husson, *detto* Fleury) (Laon (Aisne) 1821 - Sèvres (Hauts-de-Seine) 1889). Commesso di libreria a Parigi nel 1838, ebbe come collega Chintreuil. Debuttò come critico su «L'Artiste» (1844). Si legò nel 1846 ca. a Baudelaire e Bonvin, poi a Courbet e Daumier nel 1847. Membro del cenacolo della libreria Andler, centro dei sostenitori del realismo, ne divenne il primo capofila letterario e ne redasse il manifesto nel 1857: *Le Réalisme*. Nel 1847 pubblicò il *Chien-Caillou*, romanzo il cui eroe ha come modello l'incisore Bresdin. Durante la rivoluzione del 1848 fondò con Baudelaire e Courbet l'effimero «Salut public». Ideologicamente piú vicino a Proudhon che a Fourier, che giudicava troppo moralista, difese Courbet e Daumier, che poneva nella scia di Ingres, Delacroix e Corot («Revue des arts et des ateliers», 1848). Sin dal 1850 comparve l'*Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain* (originari come lui di Laon); seguirono due altre pubblicazioni nel 1862 e nel 1865, riscoperta fondamentale dei pittori del Terrore, poi studi su *Quentin de La Tour* (1886) e su *Chintreuil* (1874), in collaborazione con La Fizelière e Henriet. Il suo ruolo fu piú sfumato verso il 1860, quando in ambito letterario s'imponeva Flaubert e il realismo del '48 perdette la sua combattività, all'apogeo del secondo impero. Già reticente davanti alle *Demoiselles des bords de la Seine* di Courbet, il ritratto postumo di *Proudhon e la sua famiglia* (1865) guastò temporaneamente i suoi rapporti col pittore. Nel 1866 pubblicò la *Storia della caricatura antica*, seguita dalla *Storia della caricatura nel medioevo e nel Rinascimento* (1866-71) e dalla *Storia della caricatura moderna*; Henri Monnier, che molto apprezzava, gli servì di modello per i suoi studi di costume e fu oggetto di una monografia: *Henri Monnier, sa vie, son œuvre* (1889). Infine, conservatore del museo della ceramica di Sèvres (1872), pubblicò nel 1878 un piccolo catalogo dell'opera incisa e litografata di Daumier, e nel 1881 una *Bibliographie céramique*. Il suo ritratto, di mano di Courbet (1855), è conservato a Parigi (Louvre); egli figura, nell'*Atelier* (Parigi, MO), tra gli «eletti» amici del pittore. (*mas*).

## chan

La setta cinese del **ch** (traduzione del sanscrito *dhyāna* 'me-

ditazione', pronunciato in giapponese «zen») sarebbe stata fondata nel Regno di Mezzo dal leggendario Bodhidharma, che l'avrebbe recata dall'India nel VI sec. della nostra èra; ma solo a partire dall'VIII sec. assunse reale importanza. Essa insegnava che solo l'apprendimento immediato della verità, l'illuminazione, poteva condurre alla salvezza. Lontano da libri sacri, pratiche onerose, discorsi tediosi, l'adepto **ch** perseguiva la spontaneità, sia nella vita che nell'arte. Per questo motivo ogni arte spontanea, ogni grafismo libero viene di fatto posto sotto l'etichetta del «chanismo». Gli artisti che, fin dall'VIII sec., operarono «senza costrizioni» (*yi pin*), rifiutando le regole seguite dai pittori ortodossi o accademici, vennero spesso assimilati ai monachi **ch**, di cui adottarono lo stile brutale, dalla pennellata rapida, che graffiava la carta e vi lasciava tracce come artigliate: come vediamo ad esempio nell'opera dei Maestri di Shu. Per accentuare l'effetto di spontaneità, essi non esitarono ad utilizzare pennelli consunti, spazzole di paglia o bambú affilati; talvolta lavorarono persino volgendo le spalle all'opera, seguendo unicamente il movimento del corpo.
I letterati del XII sec., desiderosi, con Su Shi, di spezzare le tradizioni di somiglianza al modello, s'ispirarono a questi procedimenti eterodossi che, nella loro sobrietà, consentivano di esprimere meglio gli stati d'animo. Il **ch** infatti, piú che una scuola, fu una corrente anarchica che si sviluppò parallelamente all'evoluzione della pittura cinese. È vero peraltro che, intorno a certi centri religiosi, monaci o fedeli del **ch** elaborarono opere che meritano piú specificatamente la qualifica di «pittura **ch**»: cosí, tra le altre, quelle dei celebri Mu Qi e Liang Kai, maestri la cui opera doveva in particolare ispirare e influenzare lo zen giapponese. (*ve*).

## Chancay

La valle di **Ch**, nei dintorni di Lima, fu sede di una civiltà precolombiana (ca. IV-XI sec. d. C.); qui è stata scoperta una ceramica la cui decorazione bianca su fondo rosso caratterizza lo stile della costa centrale peruviana per un periodo di tempo che dovette essere contemporaneo alla civiltà mochica (300-1000 ca.). I pochi edifici in rovina tratti in luce sembrano privi di pitture murali; ma erano stati dipinti su tela guerrieri schematizzati, con grandi acconciature di piume. Le piume delle acconciature sono bianche e rosse su fondo

color ocra scuro; le fasce circolari del medesimo colore che coprono il petto dei personaggi sembrano, verosimilmente, collane. Ancora il bianco e il rosso si ritrovano nella rappresentazione del sole con volto umano – cinto da un serpente bicefalo – dipinta su stoffa. Compare in seguito una ceramica di forme diverse, la cui decorazione, costituita da linee, fasce e punti, nonché figurazioni di piccoli animali, è dipinta in bruno o in nero su fondo bianco. (*sls*).

## Chandos

(James Brydges, primo duca di) (Dewsall 1673 - Canons (Middlesex) 1744). Tesoriere generale durante le guerre di Marlborough, accumulò una grandissima fortuna; dal 1705 al 1723, consigliato dagli agenti che aveva all'estero, raccolse una collezione composta soprattutto di opere del XVI e XVII sec. italiano, nonché del XVII sec. olandese, contenente in particolare tele assegnate a Tiziano, Veronese, Bassano, Pordenone, Pietro da Cortona, Guercino, Luca Giordano, Guido Reni, Salvator Rosa e Schedone, numerose scene di genere di Gérard Dou e opere di Backhuyzen, Poelenburgh e Rottenhammer. Possedeva inoltre tele di altre scuole: *Ercole tra il Vizio e la Virtú* di Poussin (Stourhead, National Trust), la *Carità* di Van Dyck, svariati Rubens; e protesse Sebastiano Ricci, cui dovette una serie di schizzi. Si fece costruire una dimora, Canons, presso Edgware nel Middlesex (1713-25), decorata da Bellucci, riedificando inoltre la chiesa parrocchiale, ornata da Laguerre. La casa, detta da Defoe «la piú sontuosa d'Inghilterra», venne demolita poco dopo il 1747, ma la chiesa rimane. La collezione venne venduta presso Cock nel maggio 1747. (*jh*).

## Changenet, Jean

(originario della Borgogna, noto ad Avignone dal 1485 al 1493). I documenti lo indicano come pittore di primo piano. Ch. Sterling gli attribuisce ipoteticamente un *San Pietro* (New York, coll. priv.) e *Tre profeti* (Parigi, Louvre), il cui stile grandioso unisce elementi borgognoni e provenzali. (*nr*).

## Chantilly

**Musée Condé** Sul basamento della fortezza eretta nel XIV sec. da Pierre d'Orgemont, cancelliere di Francia, il connestabile Anne de Montmorency (che l'ereditò nel 1522) co-

struí il castello grande di **Ch**; fece inoltre edificare da Jean Bullant il castello piccolo, unico rimasto intatto sino ad oggi. Dal 1643, data della battaglia di Rocroi, **Ch** divenne residenza del Gran Condé, che fece modificare la proprietà e decorare e abbellire i castelli. I suoi successori ne proseguirono l'opera, costruendo nuovi edifici, e **Ch** fu una delle dimore piú fastose d'Europa. La proprietà fu messa a sacco durante la Rivoluzione, dispersi i tesori d'arte che conteneva, raso al suolo il castello grande; venne resa al principe di Condè al suo ritorno dall'emigrazione post-rivoluzionaria; egli ottenne la restituzione di un centinaio di dipinti appartenuti alla sua famiglia, e tali opere costituirono il primo fondo del museo attuale. Il figlio, duca di Borbone, lasciò **Ch** al pronipote e figlioccio Henri d'Orléans, duca d'Aumale (1822-97), figlio di Luigi Filippo, il quale, esiliato in Inghilterra dalla rivoluzione del 1848, si rivelò appassionato collezionista. Quando poté tornare in Francia, dopo ventidue anni di assenza tutti consacrati alla ricerca di opere d'arte, il principe, riprendendo possesso di **Ch**, fece costruire nel 1875 dall'architetto Daumet, sull'area del castello grande distrutto, l'edificio che doveva servire ad ospitare le sue collezioni.

Con atto del 26 ottobre 1886, il duca d'Aumale faceva dono all'Institut de France dell'intera proprietà di **Ch** e delle opere d'arte che conteneva. Secondo il desiderio del principe, l'allestimento del museo, che assumeva il nome di Musée Condé, non poteva essere modificato. Le collezioni presentano carattere enciclopedico, poiché il duca d'Aumale s'era interessato di tutte le forme d'arte, senza alcuna preoccupazione di scuola. Al di fuori delle opere ereditate dai Condé: (ritratti del XVII e del XVIII sec., numerosi ritratti del Gran Condé, (Stella), undici pannelli di Sauveur le Conte, collaboratore di Van der Meulen, che celebrano le vittorie del Gran Condé), tutte le collezioni provengono da acquisti personali del duca d'Aumale, sempre all'erta nelle vendite in Inghilterra, Francia e Italia, e che spesso acquistò collezioni al completo. Quella del principe di Salerno, suo suocero, venduta nel 1852, gli portò soprattutto dipinti italiani del XVI sec. da *Vergine di Loreto* di Raffaello) e del XVII sec. (in particolare nove Carracci e dodici Salvator Rosa). Della collezione del duca di Sutherland, formata dai dipinti raccolti da Alexandre Lenoir (fondatore, durante la Ri-

voluzione, del Museo dei monumenti francesi, che ospitò tante opere salvate dalla distruzione) proviene (1876) la maggior parte dei ritratti dipinti del XVI sec., di Corneille de Lyon, di Clouet e della sua bottega (principi della casa di Francia, grandi personaggi dell'epoca), del XVII e del XVIII sec. (*Ritratto di Madre Angélique* di Philippe de Champaigne), cui vanno aggiunti alcuni ritratti fiamminghi. Questa galleria di ritratti, arricchita da qualche acquisto frammentario (*Ritratto di Odet de Coligny*) e di opere provenienti dalle collezioni di famiglia, venne ammirevolmente completata dai ritratti disegnati, noti col nome generale di Clouet, benché non tutti siano di mano dell'artista, che costituivano la collezione privata di Caterina de' Medici. Venduto a Firenze nel XVIII sec. a Henri Howard duca di Carlisle, comperato dai suoi discendenti dal duca d'Aumale nel 1890, questo complesso rievoca in modo suggestivo la corte dei Valois. I due acquisti successivi delle opere raccolte con grandissimo gusto da Frédéric Reiset arricchirono ulteriormente le collezioni del principe: nel 1861, di 381 disegni di tutte le scuole, e nel 1879 di quadri di alta qualità: primitivi italiani e francesi – Maso, Sassetta (*San Fraccesco*), Piero di Cosimo (*Simonetta Vespucci*) – Enguerrand Quarton (*Vergine della Misericordia*), cinque tele di Poussin delle sette che **Ch** possiede (*Strage degli innocenti*). Tra i dipinti piú preziosi vanno ancora citati due piccoli pannelli di Raffaello: *Madonna col Bambino*, già appartenuto alla casa d'Orléans, e le *Tre Grazie*. La collezione contiene inoltre numerose tele «moderne» (Ingres, Delacroix, Decamps, Delaroche). Al di fuori dei Clouet e di opere di varie scuole, il gabinetto dei disegni, uno dei piú ricchi di Francia dopo quello del Louvre, serba due altri complessi: 484 pezzi di Carmontelle e 600 disegni di Raffet. Infine, fra i tesori di Chantilly si ammirano i manoscritti dipinti, due dei quali contribuiscono in modo del tutto particolare alla celebrità del Museo Condé: le *Très riches Heures du duc de Berry* dei Limbourg e i quaranta fogli staccati del *Libro d'ore di Etienne Chevalier* di Jean Fouquet. (*gb*).

## Chaperon, Nicolas

(Cháteaudun 1612 - Roma? 1656). Noto soprattutto per le incisioni dalle *Logge* di Raffaello (1649), nei dipinti (*Presentazione al Tempio*: Compiègne, cappella di Saint-Nicolas;

schizzo a New York, coll. priv.) imita lo stile ampio di Simon Vouet, mentre i disegni lo pongono al livello dei piú abili elaboratori di *pastiches* da Poussin. (*pr*).

## Chardin, Jean-Baptiste-Siméon

(Parigi 1699-1779). La sua carriera si svolse interamente a Parigi, tra rue de Seine, ove nacque, rue Princesse e rue du Four, ove occupò numerosi alloggi, e il Louvre, che abitò dal 1757 alla sua morte. Allievo di Pierre-Jacques Cazes, entrò poi nella bottega di Noël-Nicolas Coypel. Nel 1724 venne accolto come maestro pittore nell'Accademia di San Luca. Quattro anni dopo espose in place Dauphine numerose nature morte, tra cui la *Razza* (Parigi, Louvre) e venne accolto nell'Académie. Ricevuto e accettato nel medesimo giorno, offrí all'Académie la *Razza* e il *Buffet* (Parigi, Louvre); da allora ne seguí fedelmente le sedute. Nel 1731 sposò Marguerita Saintard, con cui era fidanzato dal 1720. Nello stesso anno nacque un figlio, Pierre-Jean, di cui il padre volle, ma vanamente, fare un pittore di storia. Malgrado i primi successi, **Ch** fu obbligato ad accettare compiti «poco soddisfacenti». Cosí, Jean-Baptiste van Loo lo impiegò al suo fianco per il restauro della galleria Francesco I a Fontainebleau. Durante questo stesso periodo **Ch** si volse al quadro di figure e alla scena di genere alla maniera degli olandesi: *Dama che sigilla una lettera* (1733: Berlino, Charlottenburg). Nel 1735 perdette la moglie: l'inventario dopo tale decesso rivela un certo agio economico. Nel 1737 il *salon*, che con l'eccezione del 1725 non aveva piú avuto luogo dal 1704, presentò otto suoi quadri.

Risalgono al 1738 ca. alcune delle sue piú affascinanti rappresentazioni dell'infanzia: il *Giovinetto col violino*, il *Bambino con la trottola* (ambedue a Parigi, Louvre). Venne presentato a Luigi XV nel 1740 e donò al re la *Madre laboriosa* e il *Benedicite* (oggi ambedue a Parigi, Louvre). Nel 1744 sposò in seconde nozze Marguerite Pouget, che doveva immortalare nel pastello del Louvre, fatto trent'anni dopo. Questi anni segnano il culmine della sua fama. Luigi XV pagò 1500 lire l'*Organetto* (New York, coll. Frick), unico quadro dell'artista comprato dal re. I colleghi dell'Académie, in segno di fiducia, lo incaricarono ufficiosamente (1755) e poi ufficialmente (1761) dell'«aggancio», cioè dell'allestimento, dei quadri del *salon*. Questa missione, che

svolse con umorismo, gli consentí di valorizzare le opere che amava e di entrare in contatto con Diderot.
Fino al 1770 la reputazione di **Ch** nei generi in cui si era specializzato era grande. Ma in quella data J.-B.-M. Pierre divenne l'onnipotente direttore dell'Académie, battendo i protettori di **Ch**, e gli ultimi anni del pittore furono difficili. Diede le dimissioni dalle varie cariche all'Académie; gli si abbassò la vista, obbligandolo a volgersi al ritratto a pastello (quattro a Parigi, Louvre); morí tra l'indifferenza quasi generale, che doveva durare oltre un secolo.
«… Un giorno, un artista magnificava grandemente i mezzi da lui usati per purificare e perfezionare i colori. M. **Ch**, seccato da quelle chiacchiere da parte d'un uomo cui non riconosceva altro talento se non un'esecuzione fredda e accurata, gli disse: – Ma chi vi ha detto che si dipinge coi colori? – E con che altro allora? – rispose l'altro, molto stupito. – Ci si serve dei colori, – riprese M. **Ch**, – ma si dipinge col sentimento». Cosí Cochin parlava del suo amico in una lettera che inviava, l'indomani della sua morte, a Haillet de Couronne, che doveva pronunciare l'elogio funebre del pittore davanti all'accademia di Rouen, di cui era stato membro. In effetti è il sentimento che differenzia l'arte di **Ch** da quella dei suoi numerosi contemporanei, come lui specializzati nei generi – allora considerati minori – della natura morta e della scena di genere. Di fatto **Ch** ha due registri che pratica alternativamente. E se, nella scena di genere, si volse di preferenza agli esempi olandesi, interpretandoli alla sua maniera (a scala diversa e senza, per esempio, cercar di rendere minuziosamente le sfumature del raso), nelle nature morte (va conferito un posto a parte all'unico *Mazzo di fiori* della NG di Edimburgo) sembra seguire l'esempio di Fyt e dei suoi emuli francesizzati come Pieter Boel, o di Largillière, che pare ne guidasse i primi passi. Tuttavia, il problema dell'evoluzione sembra, per quanto attiene a **Ch**, di secondaria importanza. Le nature morte prima del 1730 (bel complesso a Karlsruhe) si riconoscono per una fattura particolarmente grassa, un'impaginazione meno equilibrata, una costruzione meno ritmica, e le figure di genere degli anni '40 (la *Fornitrice*, 1739: Parigi, Louvre; la *Governante*, id.: Ottawa, NG) sono particolarmente sapienti nella giustapposizione dei piani ed evitano il dettaglio aneddotico. Ma l'essenziale è altrove: **Ch** è pittore della vita borghese, soprat-

tutto della «vita silenziosa», degli oggetti piú familiari e di chi li usa. Mai l'artista tuttavia sarà piú grande che prima della morte, e l'emozione che si sprigiona da tele come il *Coniglio morto* (Amiens, MBA) o la *Lepre nel paiolo* (Stoccolma, NM) viene ottenuta senza alcuna concessione alla facilità dell'aneddoto o all'effetto. Un quadro come l'*Organetto* (1752: New York, coll. Frick) è un capolavoro d'intimismo «olandese» elegante e borghese, tradotto alla francese, e il *Vaso di Olive* (1760: Parigi, Louvre), come la *Brioche* (1763: ivi) sono capolavori d'illusione e di verismo che Diderot ammirava: «Ed eccovi di nuovo, grande mago, con le vostre composizioni mute... come circola l'aria intorno a questi oggetti... È un vigore di colore incredibile, un'armonia generale, un effetto pungente e veritiero, belle masse, una magia da far disperare, un distillato pur nell'assortimento e nella composizione; ci si allontana, ci si avvicina, stessa illusione, niente confusione, niente simmetria neppure, perché c'è calma e riposo». Nel 1765 ricevette dal marchese di Marigny l'incarico di tre sopraporta (due dei quali – *Attributi della Musica*, *Attributi delle Arti* – a Parigi, Louvre). Infine i pastelli (*Autoritratti* del Louvre del 1771 e del 1775, e uno non datato, e il *Ritratto della moglie* del 1775, ivi) concludono questa carriera con una nota di analisi psicologica sino ad allora assente.

Si valuta a piú di mille il numero delle tele eseguite da **Ch** nella sua lunga carriera, il che è sorprendente in un pittore che i contemporanei accusano spesso di «pigrizia». Con oltre trenta quadri provenienti per la maggior parte dalla coll. Lacaze, il Louvre di Parigi è il museo piú ricco di sue opere, ma musei di Stoccolma, Karlsruhe, Glasgow, il Jacquemart-André di Parigi e, di recente, il museo della caccia a Parigi possiedono anch'essi bei complessi di opere dell'artista. (*pr*).

## «Charivari, Le»

Giornale satirico illustrato, fondato a Parigi da Ch. Philipon il 1° dicembre 1832. Volto in particolare contro Luigi Filippo, tra i suoi collaboratori contava Altaroche, T. Delord, C. Caraguel, e per le caricature Daumier, Grandville, Gavarni, Cham, Philipon. Nel settembre 1835 dovette abbandonare la caricatura politica per la satira sociale (*Robert Macaire*, *Costumi coniugali*). Dopo un ritorno alla politica dal 1848 al

1851, modificò di nuovo la propria tattica. Dal 1858 assunse una fisionomia pressoché definitiva, che non mutò piú fino alla sua scomparsa nel 1893. Le caricature sono soprattutto dedicate a scene di costume; tra i redattori erano H. Rochefort, P. Véron, A. Huard, A. Wolff. Sotto la terza repubblica perse molta della virulenza degli esordi. La collezione dello **Ch** costituisce un documento essenziale per la storia della caricatura francese dal 1830 alla fine del XIX sec. (*sr*).

## Charlet, Nicolas-Toussaint

(Parigi 1792-1845). Fu allievo di Gros, ma piú che ai dipinti, peraltro ammirati da Delacroix (*Episodio della ritirata di Russia*: Lione, MBA), deve la propria fama ai disegni e alle stampe. Fu Géricault ad insegnargli l'uso d'una litografia forte e colorata. Fu acceso bonapartista, come mostrano le caricature dalle incisive didascalie, le scene militari, e il tipo dei *grognards* (soldati della vecchia guardia napoleonica) da lui creato. (*ht*).

## Charpentier, Constance

(nata Blondelu: Parigi 1767-1849). Fu allieva di David, poi di Gérard. Un certo numero di suoi ritratti comparve al *salon* dal 1795 al 1919. Se Charles Sterling non le avesse restituito nel 1951 quello di *Mademoiselle du Val d'Ognes*, per lungo tempo attribuito a David (*salon* del 1801: New York, MMA), sarebbero oggi tutti perduti. La medesima grazia e il medesimo luminismo compaiono nell'unico quadro documentato: la *Malinconia* (1801: Amiens, Museo di Piccardia). (*fm*).

## Charpentier, Georges

(Parigi 1846-1905). Figlio di Gervais Charpentier (1805-71) il celebre editore di scrittori romantici, si occupò di giornalismo, d'arte e di letteratura; nel 1871 succedette al padre. Pubblicò opere di A. Daudet e Zola, e fece parte del gruppo di Médan. Sua moglie, protettrice dei pittori impressionisti, li riceveva nel suo salotto in rue de Grenelle, dove incontravano Gambetta, Jules Ferry, Zola, Flaubert, A. Daudet, E. de Goncourt, Huysmans.
**Ch** fu tra i primi ad acquistare quadri impressionisti. Sin dal 1875 comperava tele di Monet. L'anno successivo incontrò Renoir e gli ordinò il *Ritratto di Mme Georges Charpentier*,

uno dei capolavori del pittore, lasciato in eredità poi al museo del Lussemburgo (1877: Parigi, Louvre, Jeu de paume). Il celebre gruppo rappresentante *Madame Georges Charpentier e i suoi due figli* (1878: New York, MMA) rivelò il pittore al *salon* del 1879.
La sede della rivista artistica «La Vie moderne», fondata da **Ch** nel 1879, ospitò mostre personali dedicate alle opere di Renoir (giugno 1879), Manet (aprile 1880), Monet (giugno 1880), Sisley (1881). Queste mostre erano organizzate da Edmond Renoir, fratello del pittore e collaboratore della rivista.
La collezione **Ch** andò dispersa a Parigi l'11 aprile 1907. Il catalogo mette in evidenza numerosi artisti contemporanei (C. Nanteuil; E. Boudin; J.-J. Henner, F. Rops, H. Fantin-Latour, Forain, Puvis de Chavannes, Gleizes), nonché opere dovute a Cézanne, Degas, Pissarro, Sisley, Monet e soprattutto Renoir. Il *Ritratto di Mme Charpentier e dei suoi figli*, pezzo forte dell'asta, venne acquistato dal Metropolitan Museum di New York per l'esorbitante prezzo di 92 000 franchi. (*mtmf*).

## Chase, William Merritt

(Williamsburg Ind. 1849 - New York 1916). Studiò dapprima con Benjamin Hayes a Indianapolis e J. O. Eaton a New York, poi si recò in Germania nel 1872, ove, benché allievo di Karl von Piloty e di Alexander Wagner alla Münchner Akademie, subí soprattutto l'influsso di Wilhelm Diez. Tornò a New York nel 1878, dedicando poi gran parte della sua vita all'insegnamento, prima presso l'Art Students' League, poi alla Chase School of Art, che fondò nel 1896 (nota pure col nome di New York School of Art), e infine alla Summer School che fondò a Carmel in California nel 1914. Tra i suoi allievi furono Charles Sheeler e Morton Schamberg. Le sue attività di docente non gl'impedirono di lasciare una notevole produzione (oltre duemila opere), che attesta grande saldezza di stile. Dipinse nature morte e ritratti, oltre a scene d'interno e paesaggi. L'influsso degli antichi maestri da lui ammirati – Hals, Velázquez, Tintoretto – legato alla pratica fatta alla scuola di Monaco, si riscontra in una tela come *An English Cod* (1904: Washington, Corcoran Gall.), dipinta con vigore e vivacità. I suoi paesaggi (*Near the Beach*, 1895: oggi a Toledo) rivelano l'in-

flusso dell'impressionismo (**Ch** incoraggiava i suoi studenti a dipingere all'aperto), ma non ne accettano tutti i principî. Fu celebre e onorato in vita e la sua opera è ben rappresentata nei musei americani. Una sua tela (*Fanciulla in bianco*) si trova a Parigi (Louvre). (*jpm*).

## Cha Shibiao

(1615-98). Fu il piú letterato dei Quattro Maestri dello Anhui. Di famiglia agiata, si dedicò alla letteratura e alla pittura dopo la caduta dei Ming (1644). Fu talento sensibile, amabile e delicato; eccelleva nei paesaggi di piccolo formato ispirati ai disegni nebbiosi di Mi Fei e alle composizioni di Ni Zan (Londra, BM); Parigi, Museo Guimet; Cambridge, coll. Zheng Dekun. (*ol*).

## Chassériau, Théodore

(Sainte-Barbe-de-Samana (San Domingo) 1819 - Parigi 1856). Il padre, inviato di Francia a San Domingo, temendo per la moglie e il figlio a causa delle rivolte negre, li sistemò a Parigi nel 1822, affidandoli al figlio maggiore. Questo fratello, di diciott'anni piú anziano del piccolo Théodore, ne incoraggiò la vocazione artistica straordinariamente precoce; piú tardi, come influente funzionario, gli assicurò il suo appoggio. Nel 1831 **Ch** entrò nello studio di Ingres, che sin dalla prima ora comprese i doni eccezionali dell'adolescente, e avrebbe voluto condurlo a Roma quando fu nominato direttore dell'Accademia di Francia nel 1834; ma le ristrettezze finanziarie obbligarono il giovane allievo a rimandare il viaggio. Fu allora lasciato a se stesso; ma a quindici anni era già in possesso del suo mestiere e legato ad artisti e scrittori tra i piú in vista. Il *salon* del 1836 ne accoglieva sei dipinti: quattro di essi (ritratti) si trovano oggi al Louvre: la *Madre dell'artista*, *Adèle Chassériau*, *Ernest Chassériau*, il *Pittore Marilhat*. Il successo al salon del 1839 (*Venere marina* e *Susanna al bagno*: Parigi, Louvre) gli valse un incarico i cui proventi gli consentirono di partire per l'Italia. Soggiornò sei mesi a Roma e a Napoli. Risale a questo periodo il prodigioso *Ritratto di Lacordaire* (1840: Parigi, Louvre). La morbidezza, il fascino ambiguo, il fremito colorato delle figure di **Ch**, caratteri dovuti senza dubbio alle sue origini creole, apparvero al maestro, autoritario e parziale, altrettanti segni di ribellione al suo insegnamento. Tut-

tavia, sia che la sua formazione iniziale l'avesse segnato indelebilmente, sia che rispondesse a un atteggiamento innato, per tutta la sua vita **Ch** attestò il suo debito verso Ingres. La *Toeletta di Ester* (1841: Parigi, Louvre), le *Due sorelle* (1843: ivi), *Mlle Cabarrus* (1848: oggi a Quimper), il *Tepidarium* (1853: Parigi, MO) presentano una sinuosità lineare che si unisce ad una staticità all'antica, nello spirito di Ingres.

Nondimeno, dal 1842, nuove tendenze si affermano nell'arte di **Ch**, un crescente amore per il colore, per forme piú mobili, per soggetti ripresi da autori amati dai romantici, come Shakespeare (dipinti e litografie ispirate dall'*Otello*, 1844). Un viaggio in Algeria, nel 1846, determinò lo shock che confermò tali inclinazioni. Il suo contatto con l'Oriente rivelò un'intesa sincera con la luce e il movimento (*Cavalieri arabi che portano via i loro morti*, 1850: coll. priv.). La critica volle vedere in quest'espressione nuova un'imitazione di Delacroix, il cui influsso innegabile venne elaborato da **Ch** in maniera originale. La sua complessa formazione emerge nei grandi dipinti murali, parte essenziale della sua produzione. A Parigi decorò una cappella a Saint-Merri (*Storia di santa Maria Egiziaca*, 1844), il fonte battesimale di Saint-Roch (*San Filippo battezza l'eunuco della regina d'Etiopia*, *San Francesco Saverio apostolo delle Indie e del Giappone*, 1853), l'emiciclo di Saint-Philippe-du-Roule (*Deposizione dalla croce*, 1855) e la scala della Corte dei conti (1844-48), il suo esempio piú prestigioso, incendiato durante la Comune (importanti resti, rovinati dal fuoco, ne sussistono al Louvre: la *Pace*, la *Guerra*, il *Commercio*). Emana dall'arte di **Ch** una sorta di fascino misterioso, suscitato in gran parte dal tipo femminile suggeritogli da donne ammirate o appassionatamente amate, la sorella Adèle, Alice Ozy (la *Ninfa addormentata* conservata ad Avignone), la principessa Cantacuzène, tra tante altre. Quest'arte, insieme nobile e voluttuosa, fu la fonte dell'ispirazione di due grandi artisti della seconda metà del secolo: Puvis de Chavannes e Gustave Moreau. Grazie soprattutto alle donazioni di un nipote dell'artista, il barone Arthur Chassériau, il Louvre di Parigi ne conserva un complesso considerevole di tele finite, schizzi dipinti e disegni. (*ht*).

## Chastel, André

(Parigi 1912). Formatosi sull'insegnamento di Renaudet e di Focillon, fece del Rinascimento italiano il proprio campo di ricerca: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris 1959, tesi di laurea), *Léonard de Vinci, Traité de la peinture* (Paris 1960), *Léonard de Vinci par lui-même* (Paris 1952), *L'Europe de la Renaissance, l'âge de l'humanisme* (Paris 1963, in collaborazione con Robert Klein), *Italie 1460-1500* (t. I, *Le Grand Atelier d'Italie*, Paris 1965; t. II, *Renaissance méridionale*, Paris 1966), *Il Mito del Rinascimento 1420-1520* (Genève 1969), e *La Crise de la Renaissance 1520-1600* (Genève 1968), nonché una storia dell'*Arte Italiana* (Paris 1956, 2 voll.). Docente all'Ecole pratique des hautes études, poi alla Sorbona, contribuí a rilanciare gli studi di storia dell'arte in tutti i campi (*Colloque international Nicolas Poussin*, Paris 1960; fondazione della rivista «Art de France», 1961-64, poi della «Revue de l'art», che appare dal 1968) e a formare gruppi di giovani ricercatori (fondazione del Centro di ricerche sull'architettura moderna, 1959). Ottenne da André Malraux la creazione dell'*Inventaire général des monuments historiques et des richesses artistiques de la France* (1964). Dal 1946 tiene la rubrica di critica d'arte del giornale «Le Monde». Dà l'esempio di una storia dell'arte che cerca nel contempo di studiare la vita delle forme e di analizzare l'articolazione e la psicologia dei grandi momenti storici. Ma, di mentalità liberale, si è sempre rifiutato d'imporre un sistema o un metodo e ha improntato la scuola francese di storia dell'arte col suo rifiuto della specializzazione erudita e il suo impegno di riflessione umanistica. Nel 1970 ha lasciato la Sorbona per occupare una cattedra al Collège de France. È membro dell'Institut de France (1976, Accademia delle iscrizioni e belle lettere). In *Fables, Formes, Figures* (Paris 1978) ha raccolto 64 suoi articoli, scritti in epoca diversa. (*tb*).

## Chastel, Roger

(Parigi 1897). Allievo a Parigi di Cormon all'Enba, frequentò pure l'Académie Julian e l'Académie Ranson. Mobilitato dal 1916 al 1919, dopo la guerra disegnò per svariati giornali e riviste. Dal 1925 si dedicò esclusivamente alla pittura. Nel 1930 tenne la prima personale presso Jeanne Ca-

stel; poi espose nel 1932 presso Paul Guillaume. Dopo un passeggero influsso del cubismo, tornò a un'arte realista, eclettica e dinamica (i *Figli del panettiere*, 1931: Parigi, MNAM; dipinti murali del padiglione del turismo all'esposizione internazionale di Parigi nel 1937, e del palazzo della Società delle nazioni a Ginevra nel 1938). Dopo la Liberazione, ha partecipato regolarmente al Salon de mai e a quello delle Réalités nouvelles. Molto colto, si è progressivamente accostato all'espressione astratta senza mai rompere con la tradizione né abbandonare l'esperienza della natura. Opera in generale per serie su uno stesso tema: *14 luglio a Tolone* (1955: Parigi, MNAM), il *Castello di carte* (1957-58), il *Pianoforte VII* (1959, di proprietà dell'artista), *Circo con trapezista* (1965-66). La sua opera comprende inoltre arazzi eseguiti presso i Gobelins, scenografie e illustrazioni di libri. Nel 1967 la Gall. Villand et Galanis di Parigi ha presentato una retrospettiva della sua opera in tre mostre consecutive. (*rvg*).

## Chatelet, Claude

(Parigi 1753-95). Forní disegni per il *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* dell'abate di Saint-Non (1784). I suoi paesaggi di rovine hanno accento preromantico (tele, disegni a penna, spesso rilevati ad acquerello; musei di Fontainebleau e di Orléans). (*cc*).

## Chat-Noir

Nel 1881 il polemista Rodolphe Salis fondò, al n. 84 del boulevard Rochechouart a Parigi, il cabaret dello **Ch-N**. Qui lo raggiunsero Emile Goudeau e i suoi amici del Club des Hydropathes. Intorno a loro si raccolsero presto poeti (Jean Moréas, Maurice Rollinat, Albert Samain e Jean Richepin), giornalisti (Léon Bloy), umoristi (Alphonse Allais) e chansonnier (Aristide Bruant e Jules Jouy). Tutti collaboravano allo spettacolo del cabaret e alla redazione dello «Chat-Noir», settimanale fondato nel 1882. Numerosi pittori e disegnatori si aggregarono a loro. La decorazione del cabaret venne realizzata da Willette (*Parce Domine, populo tuo*: Parigi, Museo dell'antica Montmartre) e Steinlen (l'*Apoteosi dei gatti*). Questi eseguí un bellissimo manifesto stilizzato (*Tournée du Chat-Noir avec Rodolphe Salis*, 1896). Eugène

Grasset creò l'arredo. Forain, Gill, G. Auriol disegnarono anch'essi per la rivista schizzi parigini o battute politiche. Il cabaret si spostò, con gran pompa, nel 1885, per stabilirsi al n. 12 di rue de Laval (oggi rue Victor-Massé), nella foresteria di monsignor Chat-Noir. In questa nuova cornice Henri Rivière creò il suo piccolo teatro di ombre cinesi. Il successo fu grandissimo. I testi erano redatti da Maurice Donnai (*Phrynè*) o Fragerolle (*L'Enfant prodigue*). Le silhouette di zinco ritagliato, fatte da Caran d'Ache (*La Grande Epopée*) e Robida (*La Nuit des temps*) si animavano davanti a scenografie dipinte su vetro come i paesaggi poetici di Henri Rivière (i *Chiari di luna*). Dopo la morte di Salis nel 1897 lo **Ch-N** cadde in decadenza, poi scomparve. Come cabaret artistico aveva fortemente influenzato i suoi numerosi clienti del venerdí, poeti e pittori, ed era stato luogo d'incontro di artisti (da Villiers de l'Isle-Adam a Mistral, da Félicien Rops a Léon Gérôme), intellettuali e politici. (*tb*).

## Chatou

Comune degli Yvelines dove gli impressionisti andarono spesso a dipingere *en plein air*. Monet e Renoir, che vivevano non lontano, dipinsero alla Grenouillère (Monet, la *Grenouillère*, 1869: New York, MMA; Renoir, la *Grenouillère*, 1869: Stoccolma, NM) e al ristorante Fournaise (Renoir, *Colazione dei canottieri*, 1881: Washington, Phillips Coll.). Nel 1900 Derain, nativo di **Ch**, vi affittò uno studio in comune col suo amico Vlaminck, creando cosí uno dei primi focolai del *fauvisme*. Nei loro dipinti, come nella realtà, le chiatte hanno ormai sostituito i rematori, e le fabbriche le feste popolari. A **Ch** e dintorni – Nanterre, Marly, Le Pecq – risalgono forse la parte piú originale della produzione di Vlaminck e le prime e brillanti prove *fauves* di Derain. (*fc*).

## Chatsworth

Castello nel Derbyshire (Gran Bretagna), costruito tra il 1687 e il 1706; presenta decorazioni dipinte, in particolare di James Tornhill (*Caduta di Fetonte*, *Ratto delle Sabine*). Ospita la celebre collezione dei duchi del Devonshire, composta soprattutto di opere classiche raccolte dal terzo duca e dal terzo conte di Burlington nella prima metà del XVIII sec. Tali opere, sparse tra Devonshire House a Londra e Chiswick House, vennero nella loro maggioranza raccolte a **Ch**

dal sesto duca dopo il 1835. Il nucleo della collezione è essenzialmente dedicato al XVII sec. Comprende *Et in Arcadia ego* e la *Sacra Famiglia* di Poussin, *Mercurio e Bacco* di Claude Lorrain, una *Sacra Famiglia* di Rubens (Liverpool, WAG), bei ritratti di Rembrandt, Van Dyck e Jordaens, un notevole paesaggio di Berchem, nonché tele veneziane, tra cui il *Sansone e Dalila* di Tintoretto e un'*Adorazione dei magi* di Veronese. La collezione (una delle piú belle collezioni private) possiede pure numerosissimi disegni di antichi maestri, raccolti dal secondo duca, che nel 1723 aveva acquistato la coll. Flinck (coi suoi numerosi paesaggi di Rembrandt) e il *Liber veritatis* di Claude Lorrain; il terzo duca mise inoltre insieme notevoli disegni fiorentini, veneziani e tedeschi, il libro di schizzi di Van Dyck e quello di Rembrandt, serie di Raffaello, Barocci, Rembrandt, Rubens, Claude Lorrain, Poussin, Inigo Jones (i cui disegni di architettura sono in prestito perpetuo al Royal Institute of British Architects); 24 dipinti, tra cui *Susanna e i vecchioni* di Giordano, la *Morte di Cleopatra* di La Hyre e un paesaggio di Salvator Rosa, vennero venduti presso Christie nel giugno 1958; il *Trittico Donne* di Memling, il *Ritratto di vecchio* di Rembrandt, il *Doppio ritratto* di Jordaens e il *Liber veritatis* di Claude Lorrain entrarono nel 1957 nella NG e nel BM di Londra, a saldo di tasse di successione. (*jh*).

## Chaucer, manoscritti di

Quando si esaminano le molteplici miniature profane del continente, si è sorpresi nel constatare che non esistono illustrazioni generali dei manoscritti del poeta inglese Chaucer (1340-1400); e tra essi pochi sono quelli che contengano anche solo qualche immagine. Il piú noto è il manoscritto Ellesmere dei *Racconti di Canterbury* (San Marino Cal., Bibl. Huntington), contenente i ritratti di pellegrini e quello dello stesso Chaucer, tutti rappresentati a cavallo nel margine della pagina corrispondente all'inizio del racconto. I personaggi sono raffigurati seguendo la descrizione che ne dà il poeta nel prologo. Due altri manoscritti (Cambridge, Bibl. universitaria, ms G.g. 4.27; e Oxford, Bodleian Library, ms Bodl. 686) contengono anch'essi i ritratti dei pellegrini, ma secondo una diversa tradizione iconografica, poiché non corrispondono alle descrizioni del testo. Il manoscritto di *Troilo e Cressida* di Cambridge (Corpus Christi Col-

lege, ms 61) contiene una miniatura a piena pagina di Chaucer che legge a un uditorio di cortigiani elegantemente vestiti; e il suo ritratto si trova in un margine del *De regimine principum* di Hoccleve, di fronte ad alcune righe che ne fanno l'elogio (Londra, BM, ms Harley 4866, fol. 88). (*mast*).

## Chauvin, Pierre-Athanase

(Parigi 1774 - Roma 1832). Allievo di Valenciennes, si stabilí a Roma nel 1804; trascorse in Italia quasi tutta la sua vita e si rese celebre in Francia e soprattutto all'estero (Inghilterra, Germania, Russia) con vedute della campagna napoletana o romana, di esatta fattura, notevoli per la qualità degli effetti di luce contrastati. Dipinse per Talleyrand, che gli concesse una pensione (1806), e per Metternich (1819). Divenne nel 1813 membro dell'Accademia di San Luca. Si possono vedere alcuni suoi paesaggi a Copenhagen (Museo Thorvaldsen), a Oslo (NG) e in musei di Montpellier, Moulins, Nantes, Parigi (MAD). (*sr*).

## Chavín

Civiltà che deve il nome al sito di Chavín de Huántar in Perú, sede di una civiltà precolombiana (ca. 1200-200 a. C.) a nord delle Ande peruviane; ha dominato gran parte dei territori peruviani dal 1200 a. C. in poi; l'apogeo è tra l'VIII e il IV sec. a. C. **Ch** fu, verosimilmente, un centro religioso. Gli edifici principali, dalla massa muraria impressionante, si rivelano disposti secondo un piano rigoroso. La decorazione delle superfici piane, essenzialmente lineare, riguarda piú l'incisione e la grafica che la scultura. Cosí, in ciascuna delle due colonne cilindriche che fiancheggiano il portale del tempio è incisa una grande figura con un rilievo appiattito, mentre la cornice che le sormonta è ornata da un fregio di uccelli. Tali figure sono composte di elementi curvilinei e rettilinei estremamente complessi, ove si hanno zampe e musi di felini, artigli e becchi di rapaci. La «Grande Immagine», scultura monolitica collocata all'interno del tempio, reca l'incisione di un muso felino, composto di motivi serpentiformi.
La pittura murale, se mai ve ne fu, è totalmente scomparsa; ma l'arte di **Ch** è essenzialmente grafica. L'ornamentazione è caratterizzata dalla ripetizione sistematica e simmetrica di figure ridotte a pure combinazioni di linee rette e curve. Si

aggiunge ai motivi di felini e rapaci, che ne costituiscono la parte essenziale, un piccolo numero di elementi geometrici ed astratti, che daterebbero alla fase tarda della civiltà chavín. Tali forme curvilinee si ritrovano sui gioielli, sugli oggetti in pietra, e nei vari stili del vasellame. Nella fase antica (1200-800 a. C.), la ceramica lucida era ornata semplicemente con pochi colori (rosso, bruno, nero) separati da linee incise. A partire dall'800 a. C. si sviluppano e si diffondono i motivi curvilinei. Sui vasi con ansa a staffa, forma caratteristica del vasellame chavín, le linee incise sono talvolta di grande complessità. Il rosso, il marrone, il crema e il nero sono stesi tra le zone incise. Le prime rappresentazioni naturalistiche compaiono parallelamente ai motivi felini e serpentiformi, forse a partire dal V sec. a. C. Il naturalismo si diffonde dopo il IV sec.; esso compare particolarmente nella ceramica di Gallinazo, cultura tuttora mal conosciuta, che sembra però intermedia tra le civiltà chavín e mochica. I caratteri stilistici della civiltà chavín scompaiono gradatamente nello scompiglio determinato dall'avvento dell'èra cristiana. Le raccolte piú importanti di ceramiche chavín si trovano a Lima (MA) e New York (American Museum of Natural History). (*sls*).

## Chełnoński, Józef

(Boczki (Łowicz) 1849 - Kuklówka (Grodzisk) 1914). Si formò tra il 1867 e il 1871 presso W. Gerson a Varsavia; poi, dal 1871 al 1874, a Monaco. Dopo un soggiorno a Varsavia si stabilí a Parigi (1875-87) e dovette la sua reputazione ai mercanti d'arte inglesi e americani. Tornato in Polonia si isolò nella sua proprietà di Kuklówka, in Masovia. Per tutta la vita sviluppò una feconda attività, partendo da elementi realisti. La sua spontaneità ne fece l'interprete per eccellenza della terra polacca, dei suoi costumi, dei suoi contadini e dei suoi animali (*Gru*, 1870; *Pernice sulla neve*, 1891; *Cicogne*, 1906). Agl'inizi eseguí soprattutto scene di genere piene di vivacità e di movimento, con impaginazione aerea e tocco ampio (*Questione davanti al sindaco del villaggio*, 1873: conservato a Varsavia; *Troika*, 1881: a Cracovia). I paesaggi della Masovia, che egli seppe rendere con veridicità e sensibilità, ne ispirano le ultime opere. **Ch** è rappresentato in musei di Cracovia e di Varsavia. (*sk*).

## Chenavard, Paul

(Lione 1807 - Parigi 1895). Giunto a Parigi nel 1825, lavorò con Ingres, poi con Delacroix di cui rimase intimo amico. A Roma conobbe i pittori tedeschi Cornelius e Overbeck restando colpito dalle loro teorie. Il governo francese del 1848 gli affidò la decorazione del Panthéon di Parigi, ove l'artista pensava di rappresentare a grisaille la storia dell'umanità (*Palingenesi universale)*; la restituzione del monumento al culto nel 1851 annullò l'incarico. Scoraggiato, **Ch** produsse poi un'unica opera importante, di un simbolismo religioso complesso: l'immensa *Divina Tragedia* (1869: Parigi, Louvre) e si dedicò alla filosofia e all'estetica, facendosi interprete di un'arte moralistica, priva di effetti di colore. Il suo pensiero influenzò alcuni artisti (Eugène Carrière) e la critica del tempo. La sua opera, costituita soprattutto da disegni, si trova per la maggior parte a Lione. (*ht*).

## Chen Hongshu

(1599-1652). Funzionario al servizio dei Ming al momento della presa di Nanchino da parte dei Manciú, **Ch** venne risparmiato dai vincitori e terminò i suoi giorni nel nativo Zhejiang. Era stato il massimo pittore di figure della fine dei Ming, ma aveva rifiutato il titolo di pittore ufficiale. Le *Illustrazioni della poesia «Il Ritorno» di Tao Yuanming* (rotolo in lunghezza a inchiostro e colori leggeri su seta, conservato a Honolulu) sono particolarmente caratteristiche del suo stile arcaicizzante, ripreso dagli antichi pittori, che aveva studiato molto da vicino. I vari episodi sono separati dal testo incolonnato, secondo l'uso di Gu Kaizhi, maestro cui egli deve il trattamento degli abiti in lunghe curve continue, mentre i contorni netti delle rocce provengono direttamente dallo stile «blu e verde» dei Tang. L'originalità di **Ch** si riconosce nell'ossessione dei ritmi lineari ripetuti e nell'aria caricaturale dei personaggi, frutto di una goffaggine voluta ma portata all'eccesso (Formosa, Gu-Gong; Stoccolma, NM; Parigi, Museo Guimet; Londra, coll. Ling Suhua). (*ol*).

## Chennevières-Pointel, Charles-Philippe, marchese di

(Falaise 1829 - Parigi 1899). Studiò in Provenza e in seguito viaggiò lungamente in Italia e nelle Fiandre. Entrato nell'amministrazione dei musei (1846), frequentò F. Reiset

e il conte di Nieuwerkerque. Organizzatore, ogni anno, del *salon* (1852-69), amico dei Goncourt, assai presto fu introdotto negli ambienti artistici della capitale; accompagnò Charles Blanc e il pittore Fromentin in Egitto (1869). Scrisse numerosi studi sull'arte francese, in particolare un'opera fondamentale per la conoscenza della pittura francese nel XVII e XVIII sec. (*Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 4 voll., 1847-62). È all'origine della pubblicazione delle «Archives de l'art français» (1851). Direttore dell'Ecole des beaux-arts nel 1873, in sostituzione di Charles Blanc, si occupò della decorazione del Panthéon e sostenne Puvis de Chavannes; fu lui, inoltre, a intraprendere l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*. Alla fine della sua vita, redasse le proprie memorie (comparse su «L'Artiste», 1883-89) e descrisse la sua collezione di disegni (ivi, 1884-97). Fin dalla giovinezza era stato collezionista, e la sua collezione era infatti prodigiosa; si era impegnato, come nei suoi lavori, a riconsiderare gli artisti francesi dimenticati o poco noti, spesso di provincia; «la sua brutta accozzaglia di croste», come la chiamava, fu di fatto la piú importante raccolta documentaria sul disegno francese del XVII e del XVIII sec. che fosse mai esistita; alla fine della sua vita conteneva quattromila disegni, dispersi nel 1882, 1898 e 1900. (*jpc*).

## Chen Shun

(1483-1544). Piú noto talvolta col nome di Chen Daofu, **Ch** fu celebre soprattutto per i dipinti colorati di fiori (Lugano, coll. Dubosc; Colonia, Museum für Ostasiatische Kunst). Benché tradizionalmente sia ricollegato alla scuola di *Wu* Zhengming nella scia del suo maestro Wen, se ne distacca per lo stile dei suoi paesaggi impressionisti alla maniera di Mi Fei (*Montagne nebbiose*, rotolo in lunghezza a inchiostro e colori leggeri, datato 1535: Washington, Freer Gall.; un altro identico a Kansas City, Nelson Gall.). (*ol*).

## Chéramy, P.-Alfred

(Mouliherne (Maine-et-Loire) 1840 - Parigi 1912). Si diceva di quest'avvocato parigino che aveva «la mania dei quadri e dei disegni». Appassionato amatore, privo di spirito sistematico, acquistò sia opere italiane e spagnole (El Greco) sia inglesi, cui fu tra i primi, con Camille Groult, ad inte-

ressarsi. In particolare possedeva numerose opere di Constable e diversi Bonington. Ma ancor piú lo attirò la scuola francese del XIX sec. La collezione (venduta, lui ancora vivente, a Parigi, il 5-7 maggio 1908) comprendeva quadri di David (la *Marchesa di Pastoret*: Chicago, Art Inst.), opere di Prud'hon (*Trionfo di Bonaparte*: Lione, MBA), Géricault, Corot, Millet, Courbet, Degas, e soprattutto un complesso di Delacroix. Una seconda vendita, meno importante, ebbe luogo dopo la sua morte, il 14 e 16 aprile 1913. (*gb*).

## Cherchell

Città dell'Algeria (antica Iol Caesarea), sulle pendici del massiccio di Miliana. Ha restituito bei mosaici conservati nel museo locale. Il pavimento dei *Lavori campestri* (III sec. a. C.), per il vigore del disegno, la magistrale gradazione dei colori e la composizione decorativa d'insieme è uno dei capolavori del mosaico romano in Africa. (*cp*).

## Chéret, Jules

(Parigi 1836 - Nizza 1932). Litografo poverissimo, emigrò a Londra (1856-66), ottenne l'appoggio del profumiere Rimmel e montò a Parigi un laboratorio ove sviluppò il nuovo processo della litografia policroma. Per lo splendore della grafica e dei colori, per l'eleganza e la gaiezza, i manifesti di cui coprí Parigi dal 1866 al 1900 (*Loïe Fuller*, 1893; la *Saxoléine*, 1894; i *Pattinatori*, *Palazzo del ghiaccio*, 1896; la *Loïe Fuller alle Folies-Bergère*; *Bal au Moulin-Rouge*) influenzarono i suoi contemporanei, come Seurat, Lautrec, i Nabis, e contribuirono allo sviluppo del Modern Style (le *Pantomime luminose*, 1892). Appassionato dall'arte di Tiepolo (venne chiamato il «Tiepolo dei crocicchi»), di Watteau e di Turner, decorò alcuni edifici (villa del barone Vitta a Evian; Museo Grévin a Parigi, 1894), e realizzò cartoni di arazzi per i Gobelins (le *Quattro stagioni*, 1900-10). Si diede pure, con minore invenzione, al pastello e alla pittura. Il museo di Nizza che ne porta il nome ospita duecento suoi dipinti, pastelli e bozzetti. (*gv*).

## Chéron, Louis

(Parigi 1660 - Londra 1725). Era figlio di un incisore e pittore di smalti; fece in Francia il suo tirocinio. Vincitore del prix de Rome nel 1676 e nel 1678, si recò a Roma, dove di-

segnò da Raffaello. Nel 1687 e nel 1690 dipinse due «quadri di maggio» per Notre-Dame. Era protestante, e tra il 1690 e il 1700 si stabilí in Inghilterra, accettando l'invito del duca di Montagu. Per quest'ultimo eseguí a Boughton House nel Northamptonshire opere decorative nello stile di Maratta. Fondò nel 1720, con John Vanderbank, l'accademia di Saint Martin's Lane a Londra, la seconda del genere in Inghilterra. (*mk*).

## Chesneau, Ernest

(Rouen 1833 - Parigi 1890). Collaborò a numerose riviste e pubblicò molte opere sui pittori contemporanei francesi e inglesi: *Les Chefs d'école* (1861), *L'Art et les artistes modernes* (1863-64), e monografie su *Carpeaux* (1879), *Delacroix* (1885), *Reynolds* (1887). Estremamente colto, amico di Ruskin, può considerarsi un «modernista» moderato; per lui il movimento realista scaturiva dalle tendenze piú profonde della pittura francese. (*sr*).

## Chessa, Luigi

(Torino 1898-1935). Studia all'Accademia albertina (1914-18), lavora poi con Carena ad Anticoli (1920-21) e s'interessa all'opera di Casorati e Cézanne. Architetto e decoratore si occupa anche di scenografia (Teatro Torino, 1925-26; Teatro Gualino, 1926; e MMA di New York, 1927). Partecipa alle mostre del Novecento italiano, e fa parte del Gruppo dei Sei di cui è uno degli esponenti maggiori. Nella sua pittura il raffinato colorismo di tradizione impressionista tende allo sfaldamento dei volumi in atmosfere luminose che riecheggiano la pittura di Fattori e Spadini. (*mdl*).

## Chester Beatty, Affred

(New York 1875 - Montecarlo 1968). Ingegnere minerario, acquisí una grossa fortuna; i viaggi di lavoro gli consentirono di coltivare l'interesse per i manoscritti miniati. Dal 1913 cominciò a raccoglierne (Medio Oriente, Estremo Oriente e qualcuno di origine occidentale), insieme a libri, quadri, incisioni, oggetti d'arte. La raccolta è ospitata dalla Chester Beatty Library, inaugurata a Dublino nel 1953 e piú tardi lasciata in eredità alla nazione irlandese. Nel luglio 1950 **Ch B** donò inoltre una collezione di quadri del XIX sec. francese (Daubigny, Couture, Meissonier, Harpignies, Boudin).

Aveva lasciato l'America nel 1911; divenne cittadino britannico nel 1933 e venne fatto cavaliere nel 1954. Nel 1950, mal sopportando le restrizioni imposte dal governo inglese al trasferimento delle opere d'arte, si stabilí in Irlanda, di cui divenne cittadino onorario nel 1957, e trascorse da allora il suo tempo tra l'Irlanda e le coste del Mediterraneo.
Due elementi della collezione erano di speciale interesse: la serie dei manoscritti orientali, e i manoscritti dipinti medievali di origine occidentale. Le due serie sono ricordate in due ammirevoli cataloghi: il primo, dovuto a Sirarpie der Nersessian, descrive i manoscritti armeni raccolti da **Ch B** (Dublino 1958); il secondo, riguardante i manoscritti «occidentali», è stato redatto da Eric G. Millar (Oxford 1930). Gli 81 manoscritti che quest'ultimo studioso descrive rappresentano solo una parte della collezione, che continuò ad arricchirsi dopo la comparsa del catalogo.
L'essenziale della raccolta è andato disperso, una prima volta nel 1932 presso Sotheby, poi dopo la morte di **Ch B** in due aste successive, anch'esse presso Sotheby (1968 e 1969), di cui serbano il ricordo due bei cataloghi. Le due aste riguardarono in totale circa settanta manoscritti, tutti di prim'ordine, alcuni dei quali erano stati acquistati da **Ch B** presso un altro celebre collezionista inglese, Henry Yates Thompson. La collezione conteneva notevoli manoscritti francesi, in particolare un manoscritto di san Gregorio di origine limosina, che è stato accostato al *Sacramentario di santo Stefano* di Limoges (XI-XII sec.), uno *Specchio della storia* (*Miroir historial*) di Vincenzo di Beauvais, eseguito per Carlo V (oggi a Parigi, BN), e numerosi libri d'ore. (*fa*).

## Cheval-Bertrand

(Jean-Paul Bourg, *detto*) (Parigi 1932-66). Precoce e assai dotato, sin dai quattordici anni si dedicò sia alla poesia sia alla pittura. Scelse infine quest'ultima nel 1950 ca.; e tenne la prima personale nel 1954. Introdusse nel cromatismo solare delle sue prime effusioni liriche un'espressione descrittiva e articolata che lo accosta alla Nuova Figurazione, detta «narrativa». Continuò ad operare in solitudine; e scomparve prematuramente a trentaquattro anni, lasciando un'opera già sicura, come ha dimostrato la retrospettiva dedicatagli a Parigi (MAMV) nel 1967. (*rvg*).

## Chevalier, Etienne

(Melun 1410 - ? 1474). Fu segretario dei re e tesoriere di Francia sotto Carlo VII, poi sotto Luigi XI. Ordinò nel 1455-60 ca. a Fouquet, di cui fu tra i principali clienti, un *Libro d'ore*, capolavoro del pittore (oggi disperso; quaranta fogli al Museo Condé di Chantilly); e, per la chiesa della sua città natale, il *Dittico di Melun*, recante il suo ritratto come donatore insieme a Santo Stefano (Berlino-Dalhem), dinanzi alla Vergine col Bambino con i tratti della sua protettrice, Agnès Sorel (1455 ca.: conservato ad Anversa). (*nr*).

## Chevreul, Michel-Eugène

(Angers 1786 - Parigi 1889). Studiò alla scuola centrale di Angers; dopo aver lavorato in vari laboratori parigini fu nominato professore nella manifattura dei Gobelins, quindi (1824) direttore delle tintorie. Le sue ricerche sul colore sfociarono nel 1839 nell'opera *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*. Nel 1864, nominato direttore del museo, pubblicò, a completamento del primo lavoro, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*. In questi due studi **Ch** sviluppa una teoria dei rapporti tra i colori, enunciando cosí la legge del contrasto simultaneo: «Quando l'occhio vede contemporaneamente due colori contigui, li vede i piú dissimili possibile, sia nella composizione ottica sia nell'altezza della tonalità». Due altri tipi di contrasto completano il primo: il contrasto successivo (se l'occhio, dopo aver percepito una figura nera su fondo bianco, passa a un fondo nero, percepirà quella figura in bianco), e il contrasto misto (modificazione di un colore con il complementare d'un altro colore osservato prima).
Le teorie di **Ch**, con quelle di Rood e Helmholtz, esercitarono un influsso decisivo sul neoimpressionismo: da esse deriva il divisionismo di Seurat, cui presto s'aggiunsero Pissarro e Signac; il «tocco diviso», scriveva quest'ultimo, consente che «il miscuglio ottico dei colori dissociati avvenga con facilità e ricostituisca la tinta». Viene cosí respinto il miscuglio dei pigmenti a favore dei colori puri. Infine (1912-13 ca.) le concezioni di **Ch** segnarono l'inizio dell'astrattismo attraverso i *Dischi simultanei* di Delaunay, che ebbe

«l'idea d'una pittura fatta tecnicamente solo di colore, di contrasti tra colori, ma che si sviluppa nel tempo e si percepisce simultaneamente». (*em*).

## Chialli, Vincenzo

(Città di Castello 1787 - Cortona 1840). Esponente della pittura di gusto purista in Umbria, la cui diffusione fu stimolata anche dall'insegnamento di T. Minardi nell'accademia di belle arti di Perugia. Allievo a Roma di V. Camuccini e di T. Minardi, al quale furono legati anche i fratelli Fortunato pittore e Giuseppe scultore, **C** svolse una intensa attività, oltre che in patria, a Roma, Pesaro, Urbino, sia come pittore di ritratti anche in miniatura, sia di soggetti religiosi (*Madonna con il Bambino dormiente*: Città di Castello, PC; *Incredulità di san Tommaso*: Marsciano, San Giovanni Battista), sia di scene di genere, in cui predilesse, sulla scia del successo di F.-M. Granet, temi di vita monastica. (*gsa*).

## Chiaravalle

Abbazia cistercense presso Milano consacrata verso il 1221. I notevoli affreschi del tiburio della chiesa rappresentano *Scene della vita della Vergine* (*Incoronazione*, *Annunciazione*, *Morte*, *Esequie*) e sono unanimamente datati 1350 ca. Dopo che R. Longhi ebbe stabilito la relazione con l'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* del Campo Santo di Pisa, distrutto durante l'ultima guerra, se ne è riconosciuta l'appartenenza alla corrente giottesca, di cui Maso e «Stefano» sono i rappresentanti migliori. Rispetto alla tesi di Longhi, che vi scorge un'opera direttamente fiorentina, altri storici hanno pensato a un maestro lombardo, improntato non soltanto dal giottismo toscano, ma anche dall'«espressionismo» pisano-bolognese. (*mr*).

## Chiari, Giuseppe Bartolomeo

(Roma o Lucca 1654 - Roma 1727). Allievo di Carlo Maratta a Roma, ne fu anche il seguace piú diretto e fedele. La sua cultura pittorica appare tuttavia non solo radicata nel deciso classicismo del maestro, ma arricchita dall'attenta riconsiderazione sia della poetica di Sacchi, che delle opere romane dei bolognesi (da Reni e Domenichino a Guercino e Lanfranco), e dal barocco «temperato» delle ultime prove di Baciccio. Una delle sue prime opere pubbliche di rilievo,

il *Carro di Apollo* affrescato in palazzo Barberini, fu eseguita secondo le direttive di P. Bellori. Ma è soprattutto con il grandioso afffresco (1700) dell'*Apoteosi di Marcantonio II* in palazzo Colonna che **C** fornisce la prima, meditata sintesi delle tendenze espresse nell'ultimo quarto del Seicento nel campo della pittura decorativa ufficiale. Nonostante i suoi dipinti risultino sempre esenti da magniloquenza e addolciti rispetto al rigore marattesco, **C** non può essere considerato tra i protagonisti del clima rococò che all'inizio del Settecento tocca anche Roma. Le composizioni da cavalletto o di soggetto profano, come le quattro *Metamorfosi* (1708 ca.) eseguite per il cardinale Spada Veralli (Roma, Gall. Spada); il *Ritorno di Giuditta* (1712: Museo di Roma); il *Riposo in Egitto* (Greenville, Bob Jones University), e la misurata e «corretta» tela con *Cerere e Bacco* per un ambiente di palazzo De Carolis (oggi del Banco di Roma) lo mostrano piuttosto partecipe del clima arcadico della cerchia del cardinale Pietro Ottoboni.
Nel 1714 affrescò la *Gloria di san Clemente* nella volta della basilica omonima, in un ciclo cui presero parte Odazzi, Conca, Pierleone Ghezzi, Pietro de' Pietri, Giandomenico Piastrini e Giacomo Triga, che ebbe particolare importanza per le successive vicende della decorazione chiesastica, e nel 1718 eseguí uno dei profeti (*Abdia*) per San Giovanni in Laterano. Opere tarde quali l'*Estasi di san Francesco* (1726 ca.) per la basilica dei Santi Apostoli, e le *Storie di san Francesco di Paola* (1726-27) per la chiesa omonima, di intonazione piú patetica e sentimentale, indicano un contatto con i modi di Conca, Trevisani e Luti. Influenzò sensibilmente gli esordi di Placido Costanzi, e, per qualche aspetto, anche Mengs. Il fratello **Tommaso** (Roma 1665-1733) è noto per poche opere, tra cui un affresco in San Clemente e alcuni dipinti nella cappella Rospigliosi in San Francesco a Ripa, condotti in stretta contiguità con Giuseppe di cui riprese riduttivamente la maniera. (*sr*).

## chiarismo

Attraverso questa definizione si identifica la tendenza di un gruppo di artisti milanesi, riuniti intorno a Edoardo Persico tra il 1925 e il 1927 a «dipinger chiaro» in opposizione allo stile dominante in Novecento. Cristoforo De Amicis (1902), Angelo Del Bon (1898-1952), Francesco De Rocchi

(1902-78), Umberto Lilloni (1898-1980), Adriano di Spilimbergo (1908-1975), compagni all'Accademia di Brera, non formano un vero e proprio nucleo artistico come i contemporanei Sei di Torino, ma hanno in comune con essi l'avversione per il futurismo e per il «ritorno all'ordine» della poetica di Novecento. Prediligono la tradizione dell'impressionismo lombardo e guardano soprattutto alla pittura di Cézanne e Van Gogh, in opposizione alle forme plastiche e chiaroscurali della pittura ufficiale di quegli anni. Un colore lirico e una materia sfatta caratterizzano le loro opere: A. Del Bon, *Bimbo con balocchi*, 1929: Milano, coll. Mutti; U. Lilloni, *Eva*, 1927: Milano, coll. Lilloni; F. De Rocchi, *Autoritratto*, 1933: Milano, coll. dell'autore. (*bdr*).

## Chicago

**Art Institute** Fondato nel 1879 da un gruppo di ricchi cittadini col nome di Academy of Fine Arts, il museo di **Ch** divenne tre anni dopo l'Art Institute. La costruzione, sulla riva del lago Michigan, presto non fu piú sufficiente a contenere le opere: nel 1893 il museo occupò un ambiente lasciato vuoto dalla Colombian Exposition. Assunse grande slancio nel 1890, quando vennero acquistati in Italia numerosi dipinti di maestri olandesi e fiamminghi della coll. Demidov, comprendente opere di Rembrandt (*Fanciulla alla finestra*), Rubens, Hals (*Ritratto di un artista*), Holbein, Van Dyck. Da allora, grazie alla generosità di mecenati, banchieri o industriali, come Martiri A. Ryerson, Charles Deering, Potter Palmer, Frederic Bartlett, e grazie a una saggia politica di acquisti, l'Art Institute è divenuto uno dei cinque o sei piú ricchi musei degli Stati Uniti. Possiede cosí una delle maggiori raccolte esistenti al mondo della scuola francese del XIX sec.; i maestri dell'inizio del secolo sono ben rappresentati (David, Ingres, Courbet, Corot, Delacroix), ma si ha soprattutto un prestigioso complesso di opere impressioniste, su cui Mary Cassatt aveva attirato l'attenzione degli appassionati dal 1889. Un'intera sala è dedicata a Renoir (la *Colazione dei canottieri*, *Sulla terrazza*); si hanno poi opere di Sisley, Pissarro, Manet (il *Filosofo*), Degas (*Natura morta con carpa*), molti Monet, il capolavoro di Seurat (*Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte*), quadri celebri di Cézanne, Van Gogh (la *Berceuse*), Gauguin (il *Jour du dieu*), Toulouse-Lautrec (*Al Moulin-Rouge*), Picasso (il *Vecchio chitarrista*,

*Famiglia di saltimbanchi*), Juan Gris (*Ritratto di Picasso*), Delaunay (*Campo di Marte*, la *Torre rossa*). La coll. Chester Dale vi fece entrare inoltre sette tele di Picasso e cinque ritratti di Modigliani. I contemporanei sono rappresentati da Picabia, Kandinsky, Klee, Tanguy, Matta, Dalí, Miró (*Donna con uccelli di fronte al sole*), Mondrian, Dubuffet, Gottlieb, Gorky, Bacon, Pollock (*Arcobaleno grigio*).
La pittura antica non è stata, peraltro, trascurata. La scuola italiana è rappresentata sin dalle origini (*Vergine col Bambino*, opera toscana del XIII sec.), con dipinti fiorentini, senesi (Giovanni di Paolo, *Scene della vita di san Giovanni Battista*) e veneziani del XV, XVI e XVIII sec. (Tintoretto, *Venere, Marte e le tre Grazie*; Tiepolo, quattro *Scene della Storia di Rinaldo e Armida*). Alcuni pezzi eccezionali illustrano la scuola tedesca (Cranach, *Crocifissione*), olandese (Rembrandt) e spagnola (Martorell, *San Giorgio e il drago*; El Greco, *Assunzione*; Goya: sei pannelli della *Storia del bandito Maragato*). Le collezioni di disegni e di stampe sono ricchissime: Maestro E. S., Van Dyck, Goya, Redon, Vuillard, Bonnard, Matisse, Rouault, disegni francesi da Ingres a Picasso, espressionisti tedeschi. (*gb*).

## Chichén Itzá

Antica città precolombiana, maya (530-668 ca.), poi maya-tolteca (964-1448), nello stato messicano dello Yucatán. Fu tra le piú importanti città maya per il numero e la scala delle sue costruzioni. Le rovine dell'antica **Ch I** hanno conservato solo pochi frammenti di decorazione pittorica, poiché il notevole sviluppo della città risale al periodo di dominazione dei Toltechi: ma anche la città nuova ci ha lasciato resti di pitture. La decorazione pittorica era strettamente legata all'architettura. I colori venivano scelti e impiegati in funzione simbolica. Le colonne, i montanti delle porte, le pareti interne di taluni edifici erano coperti di rilievi colorati, rappresentanti personaggi ed eventi importanti, ma anche numerose camere erano interamente dipinte con affreschi che serbavano il ricordo di scene storiche.
Il primo di tali edifici è il Tempio dei giaguari, cosí denominato perché è ornato, all'esterno, da un fregio in bassorilievo che rappresenta giaguari rampanti, dipinti in rosso. Altri fregi erano decorati da numerosi glifi, scene cerimoniali e battaglie. Il tempio contiene, nella sua parte superiore, una

camera con pitture ancora ben conservate. Ciascuno dei lati lunghi di questa stanza è ripartito in tre pannelli da una fascia azzurra ornata da piante e figure mitologiche. Tali pannelli sono dipinti con paesaggi nei quali si aggirano guerrieri in armi, con villaggi e accampamenti. La pittura piú notevole del Tempio dei Giaguari è quella raffigurante il sacrificio di un uomo cui il sacerdote strappa il cuore, mentre i suoi assistenti lo tengono fermo sulla pietra sacrificale. Un serpente piumato, che impersona il dio Quetzalcóatl cui il sacrificio è offerto, compare dietro la pietra. Tutte queste pitture sono state realizzate a fresco; le figure sono accuratamente disegnate a tratto rosso, e taluni dettagli sono aggiunti a secco. I colori erano costituiti da due rossi (uno dei quali per il corpo umano), due azzurri (per l'acqua, il cielo e i fondi), quattro verdi (per il fogliame, alcuni animali e i gioielli); il giallo era impiegato per il suolo e talvolta per certe parti del corpo, mentre il nero, il bianco e il porpora servivano a completare o a far risaltare taluni dettagli. Quantunque non esistano ombre, il contrasto tra i toni è tale da determinare un potente effetto di rilievo.

Il Tempio dei guerrieri è forse il piú maestoso e il piú imponente degli edifici di **Ch I**. Dedicato alle classi militari dell'«ordine dell'Aquila e del Giaguaro», servì come luogo di riunione per i guerrieri della tribú degli Itzá. La decorazione murale della piramide del tempio è una combinazione di maschere del dio Chac e di rappresentazioni stilizzate di Quetzalcóatl. La presenza del dio serpente piumato rivela un influsso tolteco. Le scale dell'ingresso principale conducono a una sorta di vasta anticamera, il cui tetto, oggi scomparso, era sostenuto da trecento pilastri quadrati, ciascuna delle facce dei quali è ornata da una scultura in leggero rilievo policromo, che rappresenta un guerriero riccamente vestito, armato di lancia. Il personaggio, dipinto in rosso su fondo ocra, porta abiti e ornamenti verdi, gialli, azzurri. All'estremità di questa anticamera sono stati trovati una pietra sacrificale ed i resti di un altare costituito da una lastra decorata da serpenti verdi o blu su fondo marrone, sostenuta da piccoli atlanti dal corpo ocra o marrone, e dalle vesti azzurre e bianche. Ai piedi della scala che conduce al tempio, i due primi pilastri poggiano ciascuno su un podio i cui tre lati sono decorati con un fregio di guerrieri armati e gallonati, dalle acconciature ornate di serpenti piumati. I colo-

ri sono i medesimi di quelli dei pilastri. La cornice che sovrasta questi podi è adorna con motivi serpentiformi azzurri e verdi su fondo ocra. All'interno del tempio, un plinto di colore uniforme copre la base della pareti. Al di sopra, si hanno scene dipinte. Nella parte inferiore di una delle pareti, una processione di guerrieri armati conduce i prigionieri; ciascun guerriero procede dietro il suo prigioniero, che è completamente nudo, con le mani legate dietro la schiena. Il corpo dei guerrieri è grigio, le loro vesti e i loro ornamenti sono bianchi e gialli; anche per i corpi dei prigionieri è usato il bianco; e l'insieme è dipinto su fondo ocra rosso. La parte superiore di questa parete contiene due diverse composizioni. La prima rappresenta l'attacco a un villaggio da parte di guerrieri simili a quelli della parte inferiore; l'altra composizione rappresenta un villaggio in riva all'acqua. Su un'altra parete è raffigurato un villaggio costruito sulla riva del mare, ove guizzano tre barche circondate da numerosi pesci e crostacei. Tutte queste pitture sono spesso state ritrovate in condizioni frammentarie. In numerosi casi è stato necessario tentare ricostituzioni per recuperare il complesso delle scene e il loro significato; ma ciò non sempre è stato possibile.

Gli scavi hanno riportato in luce, sotto la piramide del Tempio dei guerrieri, le strutture di un tempio piú antico, dedicato a Chac-Mool, dio della Pioggia. Tali resti sono stati ritrovati in notevole stato di conservazione. Due massicce colonne serpentiformi, dipinte in rosso, verde, azzurro e giallo, determinavano le tre aperture del portale d'ingresso. Una sala con numerosi pilastri quadrati, decorati con guerrieri (di cui si ha l'equivalente nell'anticamera del Tempio dei guerrieri), precedeva due stanze in fila. In ciascuna di esse, la parte inferiore delle pareti si componeva di quattro fasce colorate (nero, rosso, giallo e azzurro), sormontate da un serpente che corte lungo i muri in curve sinuose riccamente colorate in verde, azzurro, giallo. Nella camera interna, costituente il santuario propriamente detto, dinanzi al muro di fondo si trovava un altare dipinto. Contro le pareti laterali poggiavano sedili. Da un lato erano i sacerdoti e dignitari in abito da cerimonia, con in mano uno scettro e offerte; dall'altro, guerrieri armati seduti su seggi a forma di giaguaro. Ciascun personaggio è diverso dall'altro. Potrebbe trattarsi di ritratti di importanti personalità cui verrebbe in tal modo asse-

gnato il posto entro il recinto del santuario. Il Tempio di Chac-Mool può datarsi all'inizio del periodo maya-tolteco, vale a dire nella seconda metà del X sec.; il Tempio dei guerrieri risalirebbe invece al periodo, insieme fiorente e conturbato, che caratterizza la fine dell'XI e l'inizio del XII sec. L'Akab-Dzib, che in maya significa «scritti neri», contiene diciotto stanze, tenute nella piú completa oscurità, le cui pareti sono coperte di glifi. In talune di esse restano tracce di mani dipinte in rosso, che potrebbero essere state lasciate da prigionieri condannati a morte. (*sis*).

## Chierici, Gaetano

(1838-1920). Studia a Reggio, a Modena, con piú continuità all'accademia di Firenze (dal 1858), brevemente a Bologna (nel '60). Il lungo soggiorno fiorentino, seguito al tirocinio accademico, non sembra implicare concordanze significative coi macchiaioli, se non forse all'inizio, quando **C** dichiara un certo parallelismo con Banti e Borrani. Il rientro a Reggio (dal 1875), dove ricopre a lungo l'incarico di direttore della regia scuola di disegno per gli operai, lo conferma in una posizione di artista isolato, benché forte di un successo di dimensioni europee. Versato prevalentemente nelle scene di vita contadina, con precedenza per le rappresentazioni di un'infanzia diseredata ma non emarginata, la pittura di **C** si caratterizza per l'implacabile, raffinato rigore della restituzione e la lucidità della perlustrazione sociologica. (*rg*).

## Chiesa, Achille

Aveva fatto fortuna nel commercio d'importazione-esportazione a Milano e costituí nel XIX sec. la collezione Chiesa, arricchita poi dal figlio, **Achillito** (Rosario (Argentina) 1881 - Milano 1951). Comprendeva quadri di diverse scuole europee e soprattutto italiani dal XIV al XVIII sec. La maggior parte venne inviata a New York per esservi venduta all'asta presso l'American Art Association nel 1925, 1926, 1927 e 1930. La famiglia **C** donò alla pinacoteca milanese di Brera una grande tela di G. B. Tiepolo (*Madonna del Carmelo e le anime del purgatorio*). Oltre venti dipinti della collezione, passati nella Kress Coll., sono oggi suddivisi tra vari musei americani. Una *Scena della vita di san Pietro* di Antonio Vivarini, un *Ritratto di donna con cane* di Ceruti e la *Sacra Fa-*

*miglia con donatore* di un seguace di Van der Weyden si trovano cosí a New York, MMA. (*eg*).

## Chiesa, Silvestro

(Genova 1623? - 1657). Svolse parte del suo apprendistato presso Luciano Borzone, ma la sua breve attività è poco nota, poiché tra le opere menzionate dalle fonti, la tela con il *Miracolo del beato Piccolomini* e quella compagna raffigurante il *Beato Pellegrino Lazioni*, il dipinto che rappresentava il beato Calasanzio, si conserva soltanto la prima (oggi a Genova, palazzo Bianco). La tela, improntata a un attento realismo, rivela l'insegnamento del Borzone nella struttura spaziale e nella gamma cromatica. Il **C** era particolarmente apprezzato dai contemporanei per i ritratti, ma delle sue capacità non si possiedono testimonianze: il *Ritratto di un ecclesiastico* (Genova, palazzo Rosso, depositi) è troppo distante dall'unica opera nota, per potergli essere riferito con sicurezza. (*agc*).

## Chighine, Alfredo

(Milano 1914 - Pisa 1974). Dopo aver frequentato i corsi d'arte decorativa e scultura a Monza e a Milano, partecipa nel 1948, nel 1958 e poi nel 1960 alla Biennale di Venezia. Da un postcubismo con richiami al colore espressionista di Nolde, arriva negli anni '50 ad elaborare un linguaggio informale che nel corso degli anni '60 e '70 si mostra assai prossimo agli incastri cromatici di De Staël e Poliakoff (*Composizione*, 1954: Milano, GAM). Ha partecipato inoltre alle triennali di Milano e alle quadriennali di Roma (1959 e 1965). (*im*).

## Chigi, Agostino, *detto* il Magnifico

(Siena 1465 - Roma 1520). Venuto da Siena a Roma nel 1485, acquistò immense ricchezze con lo sfruttamento dell'allume di Tolfa e gestendo le finanze pontifice, e meritò il titolo di «gran mercante della cristianità». Praticò un fastoso mecenatismo e fece costruire nel 1509 da Baldassarre Peruzzi la villa della Farnesina (che porta il nome del suo secondo proprietario, il cardinal Farnese), la cui decorazione affidò ai massimi artisti del suo tempo, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra, Peruzzi e soprattutto Raffaello, che vi dipinse il *Trionfo di Galatea*

(1511) e il ciclo di *Amore e Psiche* (1517, in collaborazione con allievi: galleria del piano terreno), e il Sodoma, cui si debbono le *Nozze di Alessandro e Rossana*. Fu uno dei grandi patroni di Raffaello, dopo Giulio II e Leone X: gli commissionò infatti gli affreschi della chiesa di Santa Maria della Pace (*Sibille e Profeti*), e gli affidò l'intera ideazione, tanto architettonica che decorativa, della cappella funeraria in Santa Maria del Popolo.
Nel 1655 il cardinal **Fabio** (Siena 1599 - Roma 1667) divenne papa col nome di Alessandro VII; colto, letterato, appassionato d'arte e grande costruttore, fu protettore di Pietro da Cortona e, soprattutto, di Bernini, che sotto il suo pontificato produsse le proprie opere piú importanti: il colonnato di San Pietro, la Scala Regia, la cattedra di San Pietro, la chiesa di Ariccia ed infine la tomba del pontefice nella basilica vaticana. Egli aveva riunito in palazzo Chigi in piazza Colonna a Roma (acquistato dagli Aldobrandini da Mario e Agostino Chigi, rispettivamente fratello e nipote del pontefice, ingrandito ad opera di Felice della Greca, oggi sede della presidenza del Consiglio) le sue raccolte di pittura, in parte passate dal 1918 alla GNAA di Roma, e comprendenti quadri di Garofalo, Guercino, Caravaggio, Mazzolino, Dosso Dossi, Sodoma; nonché il suo famoso gabinetto di disegni e la preziosa biblioteca (oggi in Vaticano). Il nipote di Alessandro, il cardinal **Flavio** (Siena 1631-93) fece costruire (in parte da Bernini) il palazzo di piazza Santi Apostoli (oggi palazzo Odescalchi), che acquistò, con tutto quanto conteneva, dalla famiglia Colonna. (*sr*).

## Chigi Saracini della Rovere, Guido

(Siena 1880-1965). Nel suo palazzo, costruito per i Marescotti nel 1260, poi acquisito dai Piccolomini, poi ancora dai Saracini, il conte Guido, discendente dalle piú illustri famiglie di Siena, fondò un'accademia di musica nel 1932. Il palazzo Chigi-Saracini raccoglie un'importante collezione di pittura, iniziata da Galgano Saracini (1752-1824), comprendente soprattutto opere senesi dal XIV al XVI sec., tra cui pezzi magistrali del Sassetta (l'*Adorazione dei magi*, *San Martino*, la *Vergine e san Giovanni*), di Neroccio (*Madonna e due santi*) e di Beccafumi (*Matrimonio mistico di santa Caterina*). Dopo la morte del proprietario, la collezione è amministrata dal Monte dei Paschi di Siena. (*gb*).

## Chikuden, Tanomura

(1777-1835). Figlio di un medico, e studioso confuciano al servizio del signore di Oka, ebbe fama negli ambienti letterati di Osaka e di Kyoto. Benché allievo di Bunchō, si riallaccia al *nanga* per i suoi soggetti di paesaggi e di fiori e uccelli, che ne rivelano la natura mistica e idealistica attraverso le alternanze di ombre e di luci. È rappresentato in coll. priv. giapponesi di Kyoto e Tokyo. (*ol*).

## Chikutō, Nakabayashi

(1776-1853). Figlio di un medico di Nagoya, amico di Baiitsu ed erudito confuciano della cerchia del grande letterato Sanyō, **Ch** è noto tanto per i suoi paesaggi dal tocco leggero quanto per i suoi scritti sulla pittura, che ne fanno un teorico del *nanga* (Kyoto, tempio Zakka). (*ol*).

## Chilkat

Le donne di questa etnia della costa canadese sul Pacifico utilizzavano lunghe radici di abete, intrecciate con peli di capra, per fabbricare cappe, dette impropriamente «coperte», che erano emblemi delle famiglie aristocratiche. Un modello del disegno veniva approntato da un uomo, poiché le donne non avevano il diritto di disegnare forme viventi. La decorazione rappresenta animali stilizzati visti di fronte o di profilo, accompagnati da maschere o da motivi ornamentali. I colori, a parte il bianco e il nero, sono il giallo-verde e il grigio-azzurro (New York, American Museum of Natural History). (*jgc*).

## Chimeneas, Las

Grotta spagnola sul Monte Castillo (provincia di Santander) scoperta nel 1953 dall'ingegner Garcia Lorenza. Il piano inferiore, a forma di corridoio, è ornato da una serie di animali distribuiti secondo una convenzione che si riscontra, a parere di Leroi-Gourhan, nella maggior parte dei santuari. All'ingresso, due cervi e una cerva preannunciano il pannello centrale, che compare in piani successivi su scarpate di roccia. Tracciati a contorni lineari neri, parti anteriori di bovidi e teste di stambecchi sono accompagnati da cerve. Di fronte, un insieme di segni quadrangolari e di bastoncini doppi s'intercala ai cervi, che concludono la composizione. Il raggruppamento degli animali, l'elevato numero di cervi

e lo stile III, molto omogeneo, avvicina la grotta a quella di Lascaux; come quest'ultima, essa può datarsi al Solutreano finale e al Magdaleniano antico. (*yt*).

## Chimenti, Jacopo → Empoli

## Chimú

La civiltà precolombiana dei **Ch**, popolazione della costa peruviana (ca. 1200-1438 d. C.), riprese e perfezionò gli apporti dei Mochica, che furono i costruttori delle prime grandi città peruviane. Le piogge hanno determinato gravi danni a Chancán, loro capitale; ma essa conserva ancora tracce di pitture murali, nicchie decorate, arabeschi in rilievo dipinto. I disegni rappresentano uccelli, pesci, piccoli personaggi e figure geometriche riprese dalla decorazione delle stoffe. I tessuti scoperti nelle tombe sono bordati da fasce ornate con disegni nei quali predominano gli uccelli e i pesci. La ricchezza e lo splendore delle vesti sono dovuti alla varietà dei colori impiegati: rosso, giallo e azzurro sono armoniosamente congiunti al bianco e al nero. Numerose le ceramiche, per la maggior parte monocrome e nere, piú raramente rosse; non esiste decorazione dipinta. Come molti popoli delle Ande centrali, i **Ch** vennero sottomessi dagli Inca a metà del XV sec. ca. Tessuti chimú figurano nelle raccolte del MA di Lima, dell'American Museum of Natural History di New York, e del Musée de l'Homme di Parigi. (*sls*).

## Chini, Galileo

(Firenze 1873-1956). Apprendista decoratore a Firenze, frequenta saltuariamente i corsi dell'accademia e dal 1897 si dedica alla ceramica. Dall'inizio del secolo si susseguono i cicli decorativi per palazzi e ville che culminano negli affreschi per la cupola della Biennale di Venezia (1909). Chiamato dal re del Siam, decora il Palazzo del Trono a Bangkok (1911-14). Notevole la sua attività di scenografo e cartellonista dove introduce i caratteri stilistici del liberty. Nei suoi quadri il divisionismo si tramuta in atmosfere dense di lirismo evocativo in cui riaffiorano i temi simbolisti delle prime opere. (*mdl*).

## Chintreuil, Antoine

(Pont-de-Vaux (Ain) 1814 - Septeuil (Yvelines) 1873). Esordí al *salon* del 1847 come paesaggista. Nel 1850 andò ad abi-

tare ad Igny (valle della Bièvre); qualche anno dopo si stabilí a Septeuil presso Mantes. Consigliato agl'inizi da Corot, ne dimostra l'influsso nei primi studi; ma presto si volse a una tecnica diversa, sforzandosi, per sincerità e rispetto della natura, di annullarsi di fronte ad essa. All'opposto dei paesaggisti del suo tempo evitò di personalizzare la propria opera mediante il «tocco». Spesso procedette per zone piatte, dal che deriva una certa monotonia che può apparire, all'opposto del sentimento che lo animava, mancanza di emozione. I suoi studi dal vero, di cui il museo di Pont-de-Vaux espone un certo numero, piacciono di piú, per la loro spontaneità, delle opere da *salon*, piú ambiziose (lo *Spazio*, 1869: Parigi, Louvre). Il centenario dell'artista è stato commemorato da una retrospettiva al museo di Bourg-en-Bresse nel 1973. (*ht*).

## chinzō

(ritratto di maestro). Importante categoria della pittura zen giapponese. Dopo gli anni di noviziato, i monaci zen ricevevano, a mo' di diploma, un ritratto del loro maestro, che ne simboleggiava la filiazione dottrinale. I migliori, come quelli di Minchō o di Shui (alias Mutō, autore del *Ritratto di Musō Kokushi*, kakemono a colori su seta al Nyōchin di Kyoto), risalgono al sec. XIV. Esprimendo la concentrazione spirituale del viso con linee sottili e morbide, in contrasto con la fermezza delle linee accentuate delle vesti dai colori sobri, essi ben corrispondono alle tendenze realistiche dell'epoca di Kamakura, ma hanno origine nei ritratti cinesi dell'epoca dei Song. (*ol*).

## Chio

**La ceramica greca** Dopo un'ipotesi incentrata su Naucrati, filiale greca nel delta del Nilo ove ne vennero scoperti i primi esemplari, viene oggi attribuita all'isola di **C**, ad est dell'Egeo, una serie di vasi che si riallacciano allo stile ionico orientaleggiante. In un primo tempo si hanno vasi ornati nello stile del *wild goat* (capro selvatico), del quale si ha una diversa forma a Rodi; poi, dopo una fase d'influenza corinzia, si sviluppa uno stile piú originale nella prima metà del VI sec., soprattutto su calici; questi recano sovente, su ciascuna faccia, un animale isolato, disegnato parzialmente al tratto, senza tratti incisi; e talvolta scene mitologiche. Un

ingobbio bianchissimo, un disegno piú mutevole che minuzioso e, sugli esemplari migliori, la policromia contraddistinguono questi vasi da altri gruppi rodo-ionici. (*cr*).

**La decorazione bizantina** La chiesa bizantina della Nea Moni (Nuovo Monastero), a qualche chilometro da **C**, sarebbe stata decorata secondo la tradizione, da mosaicisti inviati da Costantinopoli dall'imperatore Costantino IX Monomaco (1042-54). La *Vergine orante*, in piedi, occupa il catino dell'abside, e gli arcangeli *Michele* e *Gabriele* quelli delle absidi laterali. Il *Cristo* circondato da angeli della cupola è andato distrutto, e cosí pure la *Natività* nella nicchia orientale al di sopra della cupola. Nelle altre tre nicchie e nei pennacchi a tromba della cupola sono rappresentati l'*Annunciazione*, la *Presentazione*, il *Battesimo*, la *Trasfigurazione*, la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla croce* e la *Discesa al limbo*: sei altre scene della vita di Cristo ornano le volte e le pareti del nartece, e nella cupola del transetto centrale otto santi guerrieri circondano il medaglione della *Vergine orante*. Ancora nel nartece sono raffigurati i ritratti, poco numerosi, di altri santi. Tutti questi mosaici si distinguono per il ricco cromatismo, per il modellato vigoroso dei volti e per il carattere monumentale delle composizioni. (*sdn*).

## Chittussi, Antonín

(Ronov nad Doubravkou 1847 - Praga 1891). Formatosi a Praga, a Monaco e a Vienna, dipinge agli esordi quadri di genere e paesaggi della Boemia, dell'Ungheria (1872-73) e della Bosnia, ove era stato inviato come militare (1878). Deluso dalla mediocrità della vita artistica di Praga, si reca a Parigi (1879), ove trascorre sei anni. I primi dipinti realizzati in Francia rivelano l'influsso di Daubigny e di Rousseau. Espone ai *salons* parigini motivi della foresta di Fontainebleau o delle rive della Senna, nonché paesaggi boemi (*Primavera a Fontainebleau*, 1886; la *Senna a Suresnes*, 1885 ca.; *Paesaggio delle montagne cèco-morave*, 1882: tutti e tre a Praga). Durante il suo soggiorno parigino, torna di tanto in tanto in Boemia per dipingere ed esporre. Malgrado l'accoglienza favorevole resta però isolato, incompreso. Eppure egli ha liberato definitivamente il paesaggio cèco dagli schemi romantici e ha introdotto nel suo paese la pittura all'aperto. L'esempio di **Ch** esercitò un'influsso potente sui paesaggisti cèchi degli anni '90. (*ivj*).

## chiudenda

(dal lat. *claudenda* 'sportello di chiusura', propriamente lo sportello del forno). Si tratta di un'anta, mobile per incernieramento, che consente una maggiore protezione dei trittici dipinti e in genere di particolari immagini o arredi legati al culto e che può avere con essi una relazione iconografica ma anche presentare generici motivi decorativi, spesso monocromi. (*svr*).

## Chiusi

Cittadina toscana in provincia di Siena; sembra fosse partecipe continuativamente dello sviluppo della pittura etrusca, come testimoniano una ventina di tombe ornate di pitture ritrovate nel suo territorio, per la maggior parte però oggi distrutte o perdute. Le meglio conservate risalgono al V sec. (Tomba della scimmia, Colle Casuccini) e sono senza dubbio dovute ad artisti locali la cui produzione appare piú monotona che a Tarquinia. Nella Tomba della scimmia, un piccolo fregio istoriato nella parte superiore delle pareti della camera centrale rappresenta, in forma un poco provinciale ma piena di spontaneità, scene di giochi atletici e di spettacoli diversi (giocolieri e buffoni), i cui personaggi sono colti dal vero. (*mfb*).

## Chocquet, Victor

(Lilla 1821 - Parigi 1898 ca.). Era impiegato al ministero delle Finanze, dopo un inizio a Dunkerque (1842) nell'amministrazione delle dogane. Collezionò prima opere di Delacroix; in seguito divenne amico di Renoir, poi di Cézanne, e fu tra i primi protettori dei pittori impressionisti, che scoprí nella vendita del 24 marzo 1875. Tra il 1874 e il 1880 si costituí cosí una collezione, dispersa nel luglio 1899 presso la Gall. Georges-Petit, di trentadue Cézanne (tra cui la *Casa dell'impiccato*: oggi a Parigi, MO), cinque Manet, undici Monet, undici Renoir, un Pissarro, un Sisley. Ispirò a Emilio Zola, in *L'Œuvre*, il personaggio di Monsieur Hue. Ne fecero a piú riprese il ritratto Renoir (Cambridge Mass., Fogg Museum) e Cézanne (Columbus Gallery of Fine Arts). (*sr*).

## Chodowiecki, Daniel Nikolaus

(Danzica 1726 - Berlino 1801). Stabilitosi a Berlino dal 1743, si dedicò alla miniatura, sia ad acquerello sia a smal-

to, per la decorazione delle tabacchiere. Apprese poi la tecnica dell'olio e nel 1764 divenne membro dell'accademia. La sua produzione dipinta, di scarsa importanza, cedette sempre piú il passo all'attività d'incisore. La mimica sentimentale e melodrammatica alla maniera di Greuze nuoce agli *Addii di Calas* (1765: Berlino-Dalhem), incisi nel 1768, e **Ch** è piú a suo agio nel genere di Watteau: *Incontro galante al Tiergarten di Berlino* (oggi a Lipsia). Infine, quando combina quest'amabilità con un semplicissimo intimismo, come nella *Camera della partoriente* (Berlino-Dahlem), dà prova di sincera freschezza e di penetrante spirito d'osservazione. Queste stesse qualità si riscontrano in tutta l'opera incisa, che ci restituisce l'ambiente familiare e sociale di quest'artista borghese (*Lo studio del pittore*, 1771). Le circa duemila incisioni, di piccolo formato, che eseguí ad acquaforte, con una tecnica minuziosa al tratto e a puntinato, erano destinate ad illustrare almanacchi e libri. I disegni preparatori per le incisioni (*Viaggio da Berlino a Danzica*, 1773; il *Vicario di Wakefield* di Goldsmith) sono precisi e un po' rigidi, ma alcuni (*Fanciulla seduta*: Berlino) dànno prova di sicurezza nel tratto e nella distribuzione degli effetti. **Ch** fu nominato direttore dell'accademia reale di pittura di Berlino nel 1797. (*jhm*).

## Choffard, Pierre-Philippe

(Parigi 1730-1809). Noto per i cartigli e le incorniciature, realizzò anche alcune lastre incise per opere letterarie (edizione dei *Contes* di La Fontaine detta «dei Fermiers généraux», 1762). Pubblicò una *Notice historique sur l'art de la gravure* (1804). (*cc*).

## Choiseul, Etienne-François, conte di Stainville e duca di

(Nancy 1719 - Parigi 1785). Fu ambasciatore a Roma, poi a Vienna, e ministro degli Esteri dal 1758 al 1770. Già al tempo del suo fastoso soggiorno a Roma s'interessava agli artisti, che venivano ricevuti all'ambasciata; e quando partí nel 1754 condusse con sé Hubert Robert. Per tutta la vita protesse Greuze e Boucher, cui commissionò opere per il suo castello di Chanteloup in Turenna (tre di tali quadri sono ora a Tours, MBA).
Nel 1750 aveva sposato Louise-Honorine du Châtel, pronipote di Pierre Crozat, che ereditò il palazzo in rue de Ri-

chelieu a Parigi e una piccola parte dei quadri dell'illustre collezionista. Tali dipinti, probabilmente italiani, costituivano il fulcro della sua collezione. Tornato in Francia, **Ch** cominciò ad arricchire questo primo fondo con acquisti considerevoli. I suoi agenti seguivano le vendite importanti dell'epoca; preferiva soprattutto opere olandesi e fiamminghe, allora molto in voga. In particolare effettuò acquisti alle vendite Jullienne (Rembrandt, Wouwerman, 1767) e Gaignat (Teniers, 1769).
Caduto in disgrazia nel 1770, la sua situazione finanziaria peggiorò tanto da costringerlo a rinunciare ad una parte della collezione, la cui vendita, il 6 aprile 1772, suscitò enorme interesse e fu un successo economico. Tuttavia non bastò a pagare i debiti di **Ch**; infatti, un anno dopo la sua morte, nel 1786, la sua vedova vendette il resto, comprendente numerosi quadri francesi, tra cui le *Quattro stagioni* di Watteau, dipinte per la sala da pranzo di Pierre Crozat. Quadri appartenuti a **Ch** si trovano nelle grandi gallerie del mondo: in particolare al Louvre di Parigi (la *Forgia* di Le Nain; due Rembrandt, il *Filosofo* e *Rembrandt con la toga*; *Castel Sant'Angelo* e il *Ponte Rotto* di Joseph Vernet), all'Ermitage di Leningrado (otto dipinti), alla NG di Londra (sette dipinti). (*gb*).

### *chōjūgiga*

Rappresentazioni satiriche di animali nella pittura giapponese. Dei quattro rotoli in lunghezza a inchiostro su carta che recano questo nome (due a Tokyo, gli altri nel tempio del Kōzanji, presso Kyoto), solo i primi due sembrano datare al secondo quarto del XII sec. e sarebbero pertanto attribuiti al monaco Kakuyū, piú noto col nome di Toba Sōjō; gli altri due devono datare alla fine del XII e all'inizio del XIII sec. Tutti inscenano animali (scimmie, lepri, rane e volpi), rappresentati in atteggiamenti umani, sia di gioco (tiro con l'arco, nuoto, lotta), ove i deboli prevalgono sempre sui forti, sia di cerimonie religiose, nelle quali una scimmia vestita da prete adora un buddha in forma di rana. Le pennellate vive ed aguzze a inchiostro di china hanno valore piú descrittivo che calligrafico, e sembrano cosí rivelare una mano puramente giapponese. Malgrado la totale assenza di testo, la malizia e l'umorismo dei rotoli del Kōzanji consentono di

scorgervi una satira sociale dell'aristocrazia in declino, mescolata a una critica dei costumi dei monaci buddisti. (*ol*).

## Cholula (de Rivadavia)

La città di **Ch**, nello stato messicano di Puebla, sede di culture precolombiane e principalmente della scultura mizteca (II-XVI sec.), è contemporanea all'apogeo di Teotihuacán: l'influsso di tale civiltà si avverte nella decorazione, dipinta in nero, rosso e giallo. La città venne occupata verso l'800 d. C. da popolazioni mizteche, che ne influenzarono profondamente l'arte. Molto abbondante la ceramica, anteriore alle prime costruzioni. A una fase arcaica, caratterizzata da scodelle d'argilla dipinte in bianco e decorate in rosso, succede un periodo soggetto all'influsso di Teotihuacán, nel corso del quale compaiono piatti dipinti a linee curve e complicate e scodelle emisferiche decorate con una frangia rossa e nera su fondo giallo. La ceramica raggiunge però il massimo grado di splendore durante il periodo mizteco. Le forme dei vasi sono, pressappoco, quelle di altre regioni soggette al dominio mizteco: scodelle, coppe, vasi a tripode, vasi cilindrici a piedi svasati, decorati in nero, bianco e rosso-bruno su fondo arancio. L'interno dei piatti è ornato a motivi geometrici policromi, composti di cerchi e linee curve o diritte, parallele o incrociate; taluni motivi sono stilizzazioni di farfalle e serpenti. Qualche forma geometrica decora pure recipienti di aspetto opaco a piedi conici, ma tutte le composizioni variano da un vaso all'altro. La decorazione dipinta è particolarmente ricca e varia tra XI e il XIII sec., periodo nel quale compare una pittura detta «laccata», ottenuta mediante sovrapposizione di vari strati di pittura stesi sul fondo di un vaso precedentemente cotto; una seconda cottura fissava i colori definitivamente. Le tradizioni mizteche si conservarono a **Ch** fino alla conquista spagnola, malgrado il dominio azteco. La piú importante raccolta di ceramiche di **Ch** si trova a Città di Messico (MA). (*sls*).

## Chong-son

(1676 - 1759). Letterato, benché membro del burocratico ufficio delle arti, **Ch** applicò le lezioni della scuola cinese di Wou alla rappresentazione dei paesaggi caratteristici del suo paese. Le *Montagne di diamante*, rotolo verticale a inchiostro e a colori leggeri su carta, datato 1734 (Seul, coll. Sôn

Jai-hyung), raffigurano questo sito della Corea del Nord (celebre per le sue montagne acute e dentellate, e sede di numerosi templi buddisti), con straordinario vigore e con un realismo insolito, che fanno di **Ch** il piú originale tra i pittori coreani di paesaggi. (*ol*).

## Chōshun Myagawa

(1673-1753). Pittore di ukiyoe. In un periodo in cui la stampa non era ancora policroma, ma colorata a mano (*urushie*), **Ch** e la sua bottega non ricorsero mai al torchio, ma alla pittura per eseguire le loro figure femminili, i cui colori soddisfacevano il gusto del pubblico. (*ol*).

## Christie, Manson & Woods Ltd

Casa inglese di vendite pubbliche, fondata nel 1766 da James Christie (1730-1803) e da artisti come Gainsborough. Posta dal 1768 al 1823 in Pall Mall a Londra, occupò in seguito gli attuali locali al n. 8-9 di King Street, progressivamente ingranditi a partire dal 1864; la facciata venne rifatta nel 1893. La prima asta ebbe luogo nel marzo 1797; la stima dei quadri di Houghton venduti a Caterina di Russia nel 1781 fu uno dei grossi affari di **Ch**. La casa venne successivamente diretta da James Christie il giovane nel 1803; da William Manson, figlio di un libraio, nel 1831; da Edward Manson, suo fratello, dal 1852 al 1884: questi si associò nel 1859 a Thomas H. Woods, che divenne il piú celebre estimatore dei suoi tempi e si ritirò nel 1903; e da Alec Martin, socio dal 1897 e direttore dal 1940 al 1958. La maggior parte delle aste importanti ha avuto luogo presso **Ch**, il cui monopolio di fatto si è esercitato fino al 1939; le piú famose furono quelle delle opere di palazzo Hamilton nel 1882, di Blenheim nel 1886, della collezione Holford nel 1927-28; dopo la fine del XIX sec. erano pressoché quotidiane. **Ch**, la cui attività è tuttora notevole, vende quadri, disegni, incisioni, mobili, oggetti d'arte, libri e manoscritti. Nel 1977 ne è stata aperta una succursale a New York. (*jh*).

## Christus, Petrus

(citato a Bruges dal 1444 - Baerle (Brabante) 1473). Circa la sua vita si possiedono solo i seguenti elementi: citato a Bruges dal 1444, esegue nel 1454 tre copie della *Vergine miracolosa* di Cambrai; s'iscrive nel 1462 nella confraternita

dell'Albero secco, con la moglie. Nel 1463 e nel 1467 decora uno stendardo per la processione del Sacro Sangue e, nel 1472, è giurato dei pittori. L'origine del suo stile è problema tuttora irrisolto. Si ammetteva un tempo che potesse spiegarlo unicamente una strettissima collaborazione con Jan van Eyck; e pertanto lo s'immaginava volentieri come capo bottega divenuto indipendente solo dopo la morte del suo padrone, di cui sarebbe stato incaricato di condurre a termine le opere incompiute. Tale ipotesi è stata ripresa recentemente in relazione a documenti che sembrano riguardare la *Vergine del certosino* di Jan van Eyck (New York, Frick Coll.) e la replica che **Ch** ne fece (Berlino-Dahlem). Tuttavia, il problema sembra piú complesso. **Ch**, se copia spesso composizioni di Van Eyck o della sua cerchia, impiega però una tecnica meno sapiente e ottiene effetti meno preziosi del piú anziano pittore, il che pare escludere una formazione nella vera e propria bottega di quest'ultimo. La sua opera è costellata di alcuni dipinti datati, che consentono di seguire una fase della sua evoluzione. Il *Ritratto di monaco* (1446: New York, MMA) è notevole per l'effetto illusionistico: sul parapetto che, sull'esempio di Van Eyck, chiude la composizione in primo piano, il pittore ha collocato una mosca. Il *Ritratto di Edward Grymestone* (Londra, NG), datato allo stesso anno, fa meglio scorgere gli orientamenti dell'artista: il suo gusto per la luce netta, che smorza i modellati nei piani illuminati contrapponendoli con linee secche alle zone d'ombra. Tale tendenza viene evidenziata da una predilezione per le architetture semplici, quasi geometriche. Al 1449 risale l'importante *Sant'Eligio* (New York, MMA, coll. Lehman): col pretesto di rappresentare il patrono degli orafi, il pittore descrive una vera e propria scena di genere, con una giovane coppia che acquista un anello nella bottega del santo. I ricordi di Van Eyck sono sensibili, in particolare nel gioco dei riflessi, e inducono persino a non escludere l'esistenza di un prototipo del maestro fiammingo. Tuttavia, sono qui associati a una ricerca di volumi semplici e di gesti rigidi che costituisce un elemento essenziale dello stile di **Ch**. Essi si riscontrano pure nella *Natività* (Washington, NG, Coll. Mellon), che riprende da Rogier van der Weyden il tema dell'arco «diaframma», motivo architettonico che sottolinea, al livello del pannello, un'apertura entro la scena rappresentata. Tali elementi si ritrovano pure

nella *Deposizione dalla croce* (Bruxelles, MRBA), della quale esiste peraltro una versione piccola (New York, MMA) in cui essi sono meno marcati. **Ch** tradisce in queste due opere la sua totale incomprensione dell'arte di Rogier van der Weyden: ne riprende, è vero, alcuni gesti, come quello della Maddalena desolata, ma lo spirito è interamente scomparso; il senso del patetico, assente, è sostituito da una meditazione fissa e solenne. Nel 1452 **Ch** firma due ante (Berlino-Dahlem), una delle quali riproduce abbastanza fedelmente la *Crocifissione* attribuita a Van Eyck (New York, MMA): tuttavia non ne serba né la finezza né la qualità di luce, e sottolinea gli elementi aneddotici della composizione. Un piccolo pannello (la *Vergine col Bambino assistita da san Girolamo e san Francesco*: Francoforte, SKI) reca una data un tempo letta 1417 (il che diede luogo ad ipotesi svariate sulla carriera del pittore), ma che meglio va letta 1457. Una *Vergine con Bambino seduta in una stanza* (oggi a Kansas City) riprende molto fedelmente la cornice immaginata da Van Eyck per la *Nascita di san Giovanni Battista* (*Libro d'ore di Milano-Torino)*, ma conferendo all'architettura, mediante una luce piú dura, un aspetto quasi meridionale. L'opera piú popolare del pittore non è datata: è il *Ritratto di giovane donna* (Berlino-Dalhem); il volto, di un bell'ovale, dagli occhi leggermente a mandorla, trattato a volumi semplici, ha un carattere misterioso di particolare fascino. È messo in valore dalla linea netta di uno stretto cappello, trattenuto sotto il mento da una fascia di velluto, e si distacca su un fondo marrone chiaro. La *Pietà* (Parigi, Louvre) presenta spirito assai diverso da quella di Bruxelles; riprende la composizione di una miniatura del *Libro d'ore di Milano-Torino*. Si attribuisce pure a **Ch** una *Morte della Vergine* (San Diego, Timken Art Gall.), la cui arte sorprendente fa pensare all'Italia; spesso si è ritenuto probabile un viaggio di **Ch** al di là delle Alpi. (*ach*).

## «Chroniques de l'art vivant»

Rivista francese d'arte contemporanea, che ebbe redattore capo Jean Clair. Venne fondata nel 1968 da Aimé Maeght. Malgrado la sua qualità e il suo pubblico internazionale, cessò le pubblicazioni nel 1975. Dedicava regolarmente articoli agli artisti della Gall. Maeght, ma soprattutto, sin dagl'inizi, apri le sue colonne agli artisti di provincia e stranieri. Da-

va un'informazione assai ampia sull'avanguardia in Francia e all'estero, riservando inoltre molte pagine alle altre espressioni artistiche, come la danza, il teatro, il cinema underground, l'attualità letteraria. E stata tra le pochissime riviste che abbiano pubblicato un indice, in particolare dei propri articoli apparsi tra il 1968 e il 1973. (*ep*).

## Church, Frederick Edwin

(Hartford Conn. 1826 - New York 1900). Ultimo allievo di Thomas Cole, ampliò la cornice geografica della Hudson River School alle dimensioni del mondo conosciuto. Autore di paesaggi panoramici giganteschi, dall'esecuzione minuziosa, viaggiò in America del Sud, alle Antille, nel Labrador, poi visitò l'Etna, il Partenone, Gerusalemme e Baalbek. Influenzato dal *Cosmo* di Humboldt (1847), considerò la pittura uno strumento scientifico di esplorazione del mondo e insieme un mezzo didattico per un simbolismo teologico. Riuní spesso sulle sue tele vari punti di vista su un medesimo luogo. E suo successo fu immenso a partire da *Niagara* (1857: Washington, Corcoran Gallery of Art); il *Crepuscolo nella natura selvaggia* (1860: oggi a Cleveland) rappresenta al meglio la sua concezione della natura, riflesso della presenza divina. (*sc*).

## churinga

Oggetti sacri dell'Australia centrale. Si tratta di placche di legno o di pietra, a forma ovale, che possono misurare da tre cm a piú di un metro. Spesso vi sono incisi, sulle due facce, motivi geometrici (cerchi concentrici, linee parallele). Un motivo può assumere significati diversi su uno stesso ***ch***, poiché si tratta di veri e propri contrassegni mnemotecnici, che vengono commentati in occasione delle cerimonie d'iniziazione. I ***ch*** sono conservati in luoghi segreti, che talvolta coincidono con la presenza di petroglifi. Da tali luoghi vengono regolarmente ripresi, soffregandoli poi con ocra rossa e grasso animale. Ne conservano alcuni esemplari la NG di Melbourne e il Museo etnografico di Ginevra. (*jgc*).

## Ciampelli, Agostino

(Firenze 1565 - Roma 1630). La sua formazione avviene nell'ambiente mediceo con un abile maestro come il Ligozzi, di cui si avverte l'influenza nelle prime opere (*Vocazione di*

*sant'Andrea*: Pescia, Duomo). Piú tardi, come molti altri pittori della sua generazione, è anch'egli coinvolto nella «riforma» di Santi di Tito (*Natività della Vergine*, 1593: Firenze, San Michele Visdomini). In questo periodo era protetto da Alessandro dei Medici arcivescovo di Firenze che, eletto cardinale, lo chiama nel '94 a Roma per decorare Santa Prassede, chiesa del suo titolo. È nella città papale che la maniera del **C** evolve nella direzione di quella narrazione figurata non priva di grandiosità e bene accetta per la sua comunicativa devozionale che caratterizza in modo particolare gli anni del pontificato di Clemente VIII. Per queste sue qualità **C** si aggiudica importanti commissioni in vista del giubileo del 1600 (affreschi in una cappella del Battistero lateranense; affreschi con *Storie di san Clemente* nella Sacrestia dei Canonici della Basilica lateranense) e attira l'interesse dei gesuiti che gli affidano compiti di rilievo nelle chiese dell'Ordine (San Vitale, affreschi della tribuna, con A. Commodi; Gesú, affreschi nella cappella di sant'Andrea e nella volta della sacrestia). Non cosí proiettata verso il «moderno» come l'arte dei suoi compatrioti fattisi romani, Cigoli e Passignano, la pittura di **C** sembra piuttosto in questi anni attratta nell'orbita della tarda maniera zuccaresca. Egli non fu tuttavia alieno da un moderato aggiornamento, come si avverte in opere eseguite quando, dopo la morte del Cigoli, si registra una ripresa della sua fortuna romana, legata probabilmente a una certa adesione al «naturale» cigolesco (*Distruzione degli idoli*: Borgo Sansepolcro, PC, dipinta a Roma per Firenze nel 1618), all'incontro con la smagliante narrativa di Giovanni da San Giovanni e perfino con il Domenichino e la sua arte di rivivere l'antico (Santa Bibiana, affreschi). Il percorso finale del **C** trova nuovo impulso nella protezione dei Sacchetti e dei Barberini, tanto che nel 1629 è nominato insieme al Bernini sovrastante della Fabbrica di San Pietro. (*sr*).

## Ciardi, Guglielmo

(Venezia 1842 - 1917). Frequentò i corsi di paesaggio di Domenico Bresolin all'accademia di Venezia. Nel 1868, durante un viaggio a Firenze, entrò in rapporto con i macchiaioli; fu a Roma, dove conobbe Nino Costa, e a Napoli. Risalgono a questo momento alcune vedute che documentano le sue giovanili esperienze della pittura italiana moderna (*Il Tevere all'acqua acetosa*: Venezia, GAM; *Scogliera a Capri* e *Capri*:

Roma, GNAM). Nel 1869 tornò a Venezia, dove praticò sia la veduta (*Laguna*: Milano, GAM; *Mattino di maggio*, 1869, e *Il canale della Giudecca*: entrambi a Venezia, GAM, e tra i suoi capolavori) sia la pittura di tono verista (*Contadino*, 1872, e *Buoi al carro*, 1871-74: entrambi a Venezia, GAM; *Messidoro*, 1883: Roma, GNAM). (*sr*).

## Ciarpi, Baccio

(Barga 1574 - Roma 1654). Dopo un passaggio da Firenze, a contatto con l'ambiente di Santi di Tito, il **C** si stabilí molto presto a Roma, dove intrattenne, col fiorentino A. Commodi stretti rapporti che si riflettono nelle sue prime opere: la *Morte di san Benedetto* (prima del 1610: Roma, convento dei benedettini sublacensi) e le sette tele per il convento romano di Santa Lucia in Selci (1614-15). Particolarmente attivo all'Aquila (*Battesimo di Costantino*, 1614: San Silvestro; *Martirio di santa Giusta* e *Martirio di san Giacomo*, 1631: Santa Giusta) il **C**, nel corso degli anni '30 e '40, lavorò ripetutamente per la Garfagnana, anche se non gli mancarono importanti commissioni romane, come l'*Orazione nell'orto* (1632) per la chiesa della Concezione di patronato Barberini. Il suo contemporaneo interesse per la tradizione riformata (F. Zuccari) e le novità pittoriche di matrice venera (Rubens) contribuirono sensibilmente alla formazione del suo allievo Pietro da Cortona. (*cpi*).

## Ciceri, Eugène

(Parigi 1813-90). Figlio e allievo dello scenografo di teatro lirico Charles Ciceri (1782-1868), si dedicò al paesaggio (*Rive della Marna*, 1869: conservato a Chalon-sur-Saône); si riallaccia alla scuola di Barbizon, dove soggiornò spesso, essendo amico dei pittori che vi si trovavano. Come loro, ha lasciato litografie. (*ht*).

## Cicladi

Arcipelago dell'Egeo, parecchie isole del quale hanno posseduto laboratori di ceramica dipinta attivi dall'VIII alla metà del VI sec. a. C.; ma gli scavi sono troppo parziali per consentire una ripartizione e una datazione sicure. I ritrovamenti piú numerosi sono quelli della «fossa della Purificazione» a Renea, ove erano state trasferite le tombe di Delo. La ceramica geometrica delle **C** è influenzata dai vasi attici,

poi corinzi; i semicerchi concentrici sono invece loro peculiari. Il laboratorio piú conosciuto di quest'epoca è quello di Thera (oggi Santorino). Gli stili orientaleggianti del VII e del VI sec. sono numerosi e di difficile classificazione. Si distinguono uno «stile lineare», un «gruppo AD» ancora subgeometrico, un «gruppo araldico», che colloca, affrontati, due leoni o due sfingi, un «gruppo a protomi». Un laboratorio a Nasso e uno a Paro sono ben attestati nel VII sec.; utilizzavano la policromia e il disegno al tratto. Poco si dubita oggi che appunto a Paro, e alla sua colonia di Taso, vadano attribuiti i vasi detti «melici», in uno stile composito che accetta alcune grandi scene religiose («anfora di Apollo» ad Atene) e numerose rappresentazioni animali in mezzo a motivi geometrici, in particolare certe disposizioni caratteristiche di spirali. Non si sa a quale laboratorio attribuire alcuni piatti votivi policromi (*Bellerofonte e la Chimera*: conservato a Taso), che sono tra le opere piú affascinanti della ceramica greca del VII sec. (*cr*).

## Cicognara, Francesco Leopoldo

(Ferrara, 1767 - Venezia, 1834). Poco prima di essere nominato presidente dell'accademia di belle arti di Venezia (1808), iniziandovi un'intensa attività di riformatore, di amministratore e di mecenate, il conte **C** dette alle stampe il *Del Bello Ragionamento* (Firenze 1808). Lo scritto rendeva bene la sensibilità tardo illuminista, permeata di concetti kantiani e della cultura sensista del suo autore. **C** distingueva il bello relativo, soggetto a variazioni di gusto, dal bello assoluto e dal bello ideale «unione di tutte le perfezioni»; la grazia non andava sistematicamente disgiunta dalla bellezza e il sublime assumeva piú valenze. I tre tomi della *Storia della scultura in Italia* pubblicati dal 1813 al 1818 ponevano **C** nel novero dei grandi storiografi della fine del Settecento, quali L. Lanzi e Séroux d'Agincourt. La *Storia della scultura*, divisa in cinque grandi periodi, non trascurava tecniche considerate minori e curava l'inserimento dell'artista nel suo contesto storico culturale. **C** non fu esente da incomprensioni o da giudizi limitanti ma le sue capacità di conoscitore gli permisero di superare il gusto neoclassico a cui era legato, apprezzando e collocando nella giusta prospettiva storica molte opere medievali. L'apertura mentale illuminista e i contatti internazionali di **C** gli assicurarono un ruolo-gui-

da nella vita culturale veneziana. Con l'aiuto dei professori dell'accademia curò l'edizione delle *Fabbriche piú cospicue di Venezia* (1815-20), che rimane un testo di grandissima qualità scientifica. (*sag*).

## Cifrondi, Antonio

(Clusone (Bergamo) 1657 - Brescia 1730). Allievo a Bologna del Franceschini, viaggiò a lungo in Europa, trattenendosi alcuni anni a Parigi. Dal 1689 lavora in Lombardia, particolarmente a Bergamo (*Martirio di sant'Alessandro*: Sant'Alessandro della Croce) e a Brescia dal 1722. Noto, piú che per le opere pubbliche, soprattutto di destinazione sacra, di scarso livello qualitativo, per i numerosi dipinti a carattere popolaresco e per alcuni efficaci ritratti. Fu incluso, nel 1953, nella mostra milanese dedicata ai *Pittori della realtà in Lombardia*. (*gp*).

## Cignani, Carlo

(Bologna 1628-1719). Allineatosi ai suoi esordi con il vecchio Albani, suo maestro, coltivò fino all'estremo le possibilità espressive del classicismo alla bolognese, addolcendo con inflessioni sentimentali la insistente rotondità in cui egli identificava la perfezione formale. Assai piú vivacemente che nelle opere da cavalletto (*Il ritrovamento di Mosè*, 1670 ca.: coll. priv.; *L'infanzia di Giove*, 1702-14, per l'Elettore Palatino, ora a Monaco), che d'altronde gli procurarono grande fama anche all'estero per l'amabilità e la raffinatezza letteraria dei soggetti, egli operò negli affreschi, specie quelli in San Michele in Bosco, dove seppe far rinascere in floride forme lo spirito illusionistico di Annibale Carracci. A Bologna in particolare, il **C** godeva, tra tutti gli artisti, della piú alta considerazione; e nel 1709, alla fondazione dell'Accademia Clementina, fu nominato principe perpetuo. Lo si ritenne, per delicatezza di modellato e di colorito, e per naturalezza di resa, quasi un Correggio reincarnato. Tra le sue imprese decorative si ricordano anche il dipinto da soffitto (*Aurora*) in palazzo Albicini a Forlí e il ciclo di mitologie nel palazzo del giardino dei Farnese a Parma (1678-80): uno dei piú alti esiti del classicismo bolognese tra le decorazioni parietali della seconda metà del sec. XVII. Furono suoi allievi M. Franceschini e G. M. Crespi, e, tra i fo-

restieri, Sagrestani, Bencovich, Mancini. A Roma (1662-65) eseguí due affreschi in Sant'Andrea della Valle. (*eb* + *sr*).

## Cignaroli, Giambettino

(Salò 1706 - Verona 1770). Allievo a Verona di Santo Prunati, entrò poi in contatto con il piú anziano Antonio Balestra e con il francese – residente a Verona – Louis Dorigny. Soggiornò a Venezia (1735-38), ove eseguí affreschi in palazzo Labia accanto a Tiepolo, e nel 1737 il *Martirio di san Felice e di san Fortunato* per il duomo di Chioggia, che gli diede la celebrità. Dall'ambiente veneziano gli derivarono soprattutto il cromatismo nei modi di Sebastiano Ricci e le composizioni fortemente chiaroscurate di Mazzetta. Tornò a Verona nel 1739, dove si affermò come la personalità di maggiore prestigio dopo la morte di Balestra (1740). Negli affreschi (*Apollo e Marsia*, 1739, e il *Sacrificio di Ifigenia*, 1741, per villa Pompei a Illasi; l'*Aurora* in casa Fattori nel 1748), e nelle numerose tele (*Morte di san Giuseppe*, 1740: Mantova, Duomo; *Sant'Elena*, 1741: Verona, Castel Vecchio; *Fuga in Egitto*, 1742: Bergamo, Santa Maria Maggiore; *San Procolo che visita san Fermo e san Rustico*: Bergamo, Duomo; e la *Vergine col Bambino tra san Gerolamo e sant'Alessandro*: Bergamo, chiesa dell'Ospedale) consegnò un nuovo classicismo consapevole e colto, che ne fece, nella storiografia artistica locale, un parallelo veronese di Carlo Maratta, ammirato da Giuseppe II in occasione della sua visita a Verona nel 1769, in reazione al rococò austriaco. Nell'ultimo decennio della sua vita questo carattere si manifesterà piú evidente in dipinti partecipi della nuova pittura «di storia» (*Morte di Rachele*: Venezia, Accademia). Professore e poi direttore dell'accademia di Verona, fu chiamato nel 1766 a Torino per riorganizzarvi l'accademia della città. Scrisse una *Lettera sul colorire* che illustra chiaramente il suo orientamento in pittura. (*sde* + *sr*).

## Cignaroli, Vittorio Amedeo Gaetano

(Torino 1730 ca. - 1800). Furono quattordici gli artisti della famiglia Cignaroli, della quale si conoscono due rami, entrambi originari di Verona alla metà del XVI sec. Raggiunsero la massima importanza tra il 1749, anno di nascita di Martino, e il 1841-42, anno di morte di Angelo Antonio. Il numero di pittori, considerevolmente piú alto rispetto ad ar-

chitetti, scultori e musicisti della medesima famiglia, ha contribuito a generare una serie di equivoci attributivi e cronologici che è stato districato solo grazie alle riceche documentarie del Vesme (schede Vesme).
L'artista piú conosciuto è senza dubbio **C**, che per lungo tempo fu sdoppiato in Vittorio Amedeo e Gaetano. Figlio di Scipione, nacque a Torino verso il 1730. Secondo una consolidata tradizione familiare fu il padre il suo primo maestro. Apprese da lui, oltre alla cultura veneta, quella abilità di mestiere che ne fece il beniamino della corte sabauda e dell'aristocrazia piemontese nonostante i suoi modi piuttosto scontati e talvolta stucchevoli. La sua attività è documentata dal 1749 al 1794, ma presenta difficoltà la distinzione della produzione autografa: è infatti con Vittorio Amedeo che la bottega del **C** si allargò considerevolmente, offrendo quasi una produzione di serie. Del 1785 ca. è una serie di 38 vedute, eseguite col figlio Angelo e oggi divisa tra il castello di Agliè e palazzo Chiablese a Torino. (*ada*).

## Cigoli

(Ludovico Cardi, *detto* il) (Cigoli 1559 - Roma 1613). Allievo a Firenze di A. Allori e di Buontalenti, lavorò come architetto e organizzatore di feste alla corte medicea (1589). Sin dagli esordi (*Martirio di san Lorenzo*, 1590: Cenacolo di San Salvi) si riallaccia alle ricerche luministiche del Correggio e del Barocci, in particolare nei suoi disegni dalle linee fluide, ombreggiati con larghezza (studi per il grande *Martirio di santo Stefano*, 1597 ca.: Firenze, Pitti). Avversario di Caravaggio nel concorso bandito a Roma da monsignor Massimi (*Ecce Homo*, 1604-1606: ivi), si stabilí poi definifivamente nella città nel 1604, operandovi per papa Paolo V nonché per il cardinale Scipione Borghese (*Storia di Psiche*, 1610-13: affreschi oggi conservati nel Museo di Roma). Tra le sue opere si possono ancora citare il *Martirio di san Pietro martire* (Firenze, Convento di Santa Maria Novella), *San Francesco* (Firenze, Pitti), *Sant'Antonio e il miracolo della mula* (1597: Cortona, San Francesco); *San Gerolamo* (1599: Roma, San Giovanni dei Fiorentini), *Natività* (1602: Pisa, MN), la *Fuga in Egitto* (conservata a Chartres), il *Sacrificio d'Isacco* e la *Deposizione dalla croce* (Firenze, Pitti), *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (1610: Roma, Gall. Borghese), oltre a qualche ritratto (*Autoritratto*: Firenze, Uffizi). A lun-

go ammirata, poi negletta o discussa, l'arte di **C** come pittore, disegnatore e architetto è attualmente (almeno dal 1959, quando gli venne dedicata una grande mostra) oggetto di nuovi studi; e appare ormai chiaro come sotto certi aspetti egli preannunci le ricerche barocche. Partito, attraverso l'insegnamento di A. Allori dal disegno bronzinesco, si allineò per qualche tempo, con l'Empoli, il Pagani e altri, alla «riforma» di Santi di Tito. Ma la passione per il modello chiaroscurale correggesco, la conoscenza dei grandi veneziani e soprattutto le esperienze maturate durante il soggiorno a Roma, in anni di cruciale importanza per i grandi cambiamenti in atto, condussero il **C** ad esiti ormai lontani dalle origini fiorentine e, per certi versi, coincidenti con i risultati dei protagonisti del rinnovamento all'aprirsi del secolo. Da questo punto di vista, non è certo privo di significato che il **C** ottenesse nel 1604 la commissione di una delle pale della Basilica vaticana (*San Pietro risana lo storpio*), cioè uno degli incarichi piú ambiti per un artista del suo tempo. (*fv* + *sr*).

## Cile

**XVI e XVII secolo** Ad eccezione di alcune opere anonime (altari policromi, quadri religiosi e ritratti, come quello di *Inez de Suarez ai piedi della Vergine*), l'apporto principale della pittura cilena proviene dall'esterno, da Lima, da Cuzco e persino da Siviglia, donde il vescovo Villaroel fece venire quadri per l'Iglesia Mayor di Santiago. Dopo il terremoto che distrusse Santiago nel 1647, il peruviano Juan Zapaca Inga, pittore della scuola di Cuzco, coprí il patio del convento di san Francesco con 42 dipinti che illustravano la vita del santo. Il gesuita bavarese Karl Kaymhausen, accompagnato da quaranta artigiani tedeschi, fondò la scuola Calera de Tango, centro di attività industriali ed artistiche presso Santiago. Essi dipinsero alcune pale e quadri religiosi in stile barocco per la cattedrale: l'*Ultima cena* (1652) nella sacrestia e le *Litanie della Vergine*, opera del gesuita svizzero Georges Ambrosi.

**XVIII secolo** Quantunque i gesuiti venissero espulsi nel 1773, l'arte e la religione rimasero ancora strettamente legate: José Mena decorò la chiesa del Carmen a San Rafael; Ignacio Andia y Varela, ordinato sacerdote in età matura,

fece il ritratto del teologo Lacunza e disegnò il *Parlamento di Negrete*.

**XIX secolo** La personalità di spicco del periodo fu José Gil de Castro detto el Mulato, di Lima. Attivo in **C** dal 1812 al 1820, fu il pittore ufficiale della società di Santiago, ritrattista dei primi fondatori della nazione: ritratti del generale *Bernardo O'Higgins* (conservato a Santiago), di *San Martin*, di *Bolívar*. Tre artisti europei dominano la generazione successiva: Rugendas, Wood e Monvoisin. Johann Moritz Rugendas, di una famiglia d'incisori di Augsburg, fu autore di litografie che hanno per soggetto scene familiari e pittoresche (*El Huaso y la Lavandera*). Charles Wood, di Liverpool, si stabilí in **C** nel 1824 in qualità d'ingegnere e professore di disegno; i suoi acquerelli e i suoi oli descrivono episodi della lotta per l'indipendenza. Il francese Raymond Monvoisin, discepolo di Guérin, prix de Rome nel 1822, fu anch'egli pittore di quadri di storia. Espose nel 1842 a Santiago i suoi ritratti dell'alta società cilena, eseguiti con abilità e sicurezza di colore; avrà per allievi i ritrattisti Vicente Perez Rosales e Francisco Javier Mandiola. L'accademia di belle arti venne creata nel 1849 con la direzione del napoletano Alessandro Ciccarelli, cui si deve l'organizzazione dei primi *salons* artistici, ma il cui insegnamento (copie di gessi, modelli dal vero) fu piuttosto accademico. Antonio Smith se ne distaccò presto, volgendosi al paesaggio; all'esposizione del 1872 presentò un *Chiaro di luna in un sottobosco* intriso di malinconia e tinto da un sentimento panteistico romantico. Manuel Antonio Caro adottò uno stile piú popolare; s'interessò ai costumi, alle scene colte dal vero: *El cucurucho*, *La zamacueca*, di cui resta lo schizzo al museo di Santiago. I paesaggi cileni furono fedelmente tradotti da Onofre Jarpa e Alfredo Helshy. Molto visibile in Jarpa, l'influsso di Antonio Smith è pure riscontrabile nelle opere che Pedro Lira presenta all'esposizione nazionale del 1872 (*Río Clara*). Tornato da un soggiorno d'una decina d'anni in Europa, organizzò l'esposizione del 1883 insieme a Ramon Subercasseaux e riprese l'idea di un salone annuale (concepita dallo scultore José Miguel Blanco), in sostituzione del sistema di esposizioni irregolari del 1858, del 1872 e del 1875. Nel 1892 venne nominato direttore della scuola di belle arti; i suoi immensi dipinti (paesaggi, ritratti, composizioni storiche: *Morte di Cristoforo Colombo*) riflettono un na-

turalismo privo di calore. Citiamo tra i suoi allievi Alberto Valenzuela Llanos, che si liberò della sua tutela grazie a un viaggio in Francia: *Lo Contador*, *L'Algarrobo* sono paesaggi influenzati dall'impressionismo. Juan Francisco Gonzalez, anch'egli in reazione all'accademismo della pittura cilena, pose invece l'accento sul colore – assai ricco nelle sue nature morte di fiori e di frutta – giocando con gli effetti di luminosità nei suoi paesaggi di albe e crepuscoli. Dopo un soggiorno a Parigi ove incontrò Benjamin Constant, Alfredo Valensuela Puelma affrontò i *salons* ufficiali. Durante il suo secondo soggiorno parigino ottenne un premio per la *Ninfa con ciliege*. Morí a Parigi nel corso di un terzo soggiorno. Alcune sue opere sono tinte d'impressionismo, ma le sue composizioni di nudi si ispirano ad Ingres.

**xx secolo** Precursore della giovane pittura cilena fu Pablo Burchard, i cui primi paesaggi sono pieni di poesia (*El Bebedero*, *Calle de Quintero*). Direttore della scuola di belle arti dal 1932 al 1935, ottiene un primo premio al salone interamericano per il quarto centenario di Santiago nel 1941. Le sue opere, che prendono le mosse dall'impressionismo, preannunciano l'astrattismo. Le ricerche di Carlos Isamitt sui nuovi metodi d'insegnamento delle belle arti in Europa sono state fondamentali per la pittura cilena. Direttore generale dell'insegnamento artistico nel 1927, nel 1928 inviò trenta giovani artisti in Europa e principalmente a Parigi. Nel 1930 venne creata in seno all'università una facoltà di belle arti, i cui docenti erano costituiti da alcuni pittori ritornati dall'Europa, che diffusero le nuove idee. Tuttavia il risultato restò un'arte di compromesso, ancora legata al passato e che raramente andò al di là del realismo, sia nei ritratti di Roberto Humeres, di Isaias Cabezon o di Hector Caceres, sia nei paesaggi di Jorge Caballero, Sergio Sotomayor o Israel Roa, sia nelle pitture murali di Laureano Guevara, sia nelle scene di genere di Arturo Valenzuela; il solo Camilo Mori impiegò le tecniche piú aggiornate. La maggior parte di questi pittori partecipò a mostre internazionali come la Carnegie International Exhibition di Pittsburgh e la Pan-American Exposition di Los Angeles del 1935, o quelle del Riverside Museum di New York del 1939, di Buenos Aires e di San Francisco nel 1940, senza dimenticare il Salon d'automne e il Salon des Indépendents di Parigi. Tra il 1950 e il 1960 l'influenza di Roberto Matta ha dominato la

nuova generazione, che ha portato il suo contributo all'astrattismo contemporaneo con José Balmes, Fedirico Assler, Carlos Donaire, Ida Gonzales, Ricardo Irarrazaval, Guilhermo Nunez, Rodolfo Opazo, Carlos Ortuzar e Iván Vial; e, nel campo dell'incisione, con Eduardo Bonati, Bernal Ponce, Francisco Copello e Mario Toral, quest'ultimo illustrò nel 1963 la raccolta di poesie di Pablo Neruda intitolata *Machu-Picchu*. (*mte*).

## Cimabue

(Cenni di Pepi, *detto*) (1240 ca. - dopo il 1302). Dante lo cita come il maggior pittore della generazione antecedente a quella di Giotto, in parallelo con il poeta Guido Guinizelli e il miniatore Oderisi da Gubbio. Nella tradizione storiografica fiorentina (Ghiberti, *Libro di Antonio Billi*) egli è menzionato come il maestro e scopritore di Giotto. La critica degli inizi di questo secolo è giunta perfino a mettere in dubbio la stessa esistenza storica di **C** (Wichkoff, Langton-Douglas). Cenni (= Bencivenni, Benvenuto) di Pepi detto **C** è tuttavia documentato a Roma nel 1272 e nel 1301 a Pisa, in relazione con il mosaico absidale del duomo; nel 1302, sempre a Pisa, è ricordato come membro della Compagnia dei Piovuti. La figura di *San Giovanni Battista* da lui eseguita nel mosaico di Pisa ci è pervenuta, ed è servita di base alla critica moderna per la ricostruzione del probabile catalogo dell'artista.

Del gruppo di opere stilisticamente connesse che gli vengono riferite con maggiori probabilità la piú antica è certamente il *Crocifisso* della chiesa di San Domenico di Arezzo, a lui restituito da Pietro Toesca; lo si può datare in epoca anteriore al *Crocifisso* di Pistoia dipinto da Coppo di Marcovaldo insieme al figlio Salerno (1274) ed è possibile che risalga al primo periodo di attività di **C**, prima ancora del viaggio romano del 1272; la superficie smaltata ed i panneggi sottilmente trapunti d'oro mostrano ancora dei legami con il bizantinismo «aulico» del concittadino Coppo di Marcovaldo, mentre l'inarcarsi patetico del corpo del Cristo rimanda a colui che era allora il piú influente pittore della Toscana, il pisano Giunta.

In opere che la critica piú avvertita colloca in epoca immediatamente posteriore, come il *Crocifisso*, oggi semidistrutto, della chiesa fiorentina di Santa Croce (anteriore almeno

al *Crocifisso* del 1288 di Deodato Orlandi, ma probabilmente anche a quello di Salerno e Coppo a Pistoia, 1274) e la grande *Maestà* del Louvre a Parigi (proveniente dalla chiesa di San Francesco a Pisa) **C** si presenta profondamente rinnovato sugli esempi di quanto poteva aver visto a Roma, e soprattutto a Pisa, nelle opere di Nicola de Apulia (cittadino pisano dal 1258); è evidente la tendenza a distaccarsi dalle tendenze bizantine ortodosse, o «costantinopolitane», per sperimentare, sotto lo stimolo delle piú vive correnti «gotiche», il recupero di una tradizione di «impressionismo» tardo antico che in Occidente non era mai venuta meno del tutto. Viene abbandonata la corazza cheratinosa dei bizantini per una trattazione piú morbida, a tratteggio sottile, estremamente sensibile, delle carni, i panneggi ad agemina bizantina sono sostituiti da un fitto piegheggiare a sottosquadri profondi imitati dalla scultura. Rispetto all'inattaccabile plasticismo dei bizantini, il tremolio di tante pieghe finisce con l'intaccare la solidità della forma, per ottenere un effetto di fluttuante imprecisione ottica cui contribuivano (in origine certo piú che oggi) i colori delicati: celesti, rosa, malva e giallino. Su questa strada è possibile che **C** fosse incoraggiato dall'esempio di un grande contemporaneo di Nicola Pisano, il cosiddetto Maestro del San Martino. Un aspetto piú scuro, fosco e corrucciato hanno oggi, soprattutto per il loro disastroso stato di conservazione e l'alterazione dei colori, gli affreschi che decorano l'abside della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi (*Evangelisti*, *Storie della Vergine*, due *Crocifissioni*). Benché la loro datazione sia controversa, negli ultimi tempi gli studiosi paiono inclini ad accordarsi per una esecuzione negli anni 1278-79. Tra il settembre 1278 e l'agosto 1280, infatti, papa Niccolò III Orsini assunse personalmente anche la carica di Senatore di Roma, ed a questo evento **C** fece forse allusione rappresentando nella vela con l'*Evangelista Marco* una veduta di Roma con il Campidoglio e, sul Campidoglio, quattro stemmi della famiglia Orsini.

Dopo gli affreschi di Assisi **C** si presentava ormai come il maggior pittore di Firenze, e la sua influenza diveniva determinante per gli sviluppi della pittura toscana. Strettamente cimabuesco era, nel 1285, il principale pittore senese, Duccio di Buoninsegna nella tavola della *Madonna Rucellai*, cimabuesco (negli affreschi di Genova, Accademia Li-

gustica del 1292) il pistoiese Manfredino, cimabuesco infine, negli affreschi di Montelupo, quel Corso di Buono che è documentato nel 1295 come capo della Confraternita dei pittori. All'opera di quest'ultimo artista è particolarmente vicina la celebre *Maestà* di Santa Trinità (Firenze, Uffizi), che presenta, rispetto alla *Maestà* di Pisa (Parigi, Louvre) un impianto piú espanso, una stesura pittorica piú lenta, quasi smagliata. Influenzate ormai dal giovane Duccio, e poi perfino da Giotto, sono le altre opere riferibili a **C** o alla sua bottega: ricordiamo l'affresco nel San Francesco inferiore ad Assisi (*Maestà con san Francesco*) e la *Madonna in trono con i santi Francesco e Domenico* (già Firenze, coll. Contini Bonacossi; ora a palazzo Pitti).
Va infine ricordato che **C** fu l'artista del suo tempo che maggiormente collaborò al famoso ciclo musivo del Battistero di Firenze, e benché la traduzione in altra tecnica, ed i danni subiti col tempo, rendano spesso problematica la lettura stilistica, possiamo presumere che egli abbia prolungato la propria collaborazione per un arco di tempo abbastanza esteso, proseguendo l'opera dal punto in cui l'aveva abbandonata Coppo di Marcovaldo (o altro artista della sua generazione) per condurla, solo o con aiuti a lui simili, fin verso le ultime storie, dove appaiono due diversi maestri di cultura piú moderna: il supposto Gaddo Gaddi e il protogiottesco Ultimo maestro del Battistero. (*gp*).

## Cima da Conegliano, Giovanni Battista

(Conegliano 1459-60 - 1517-18). La prima opera firmata, *Madonna in trono col Bambino fra i SS. Giacomo e Girolamo* (1489: Vicenza, MC), mostra nel rigore volumetrico e nella gamma calda dei colori un gusto assai vicino a quello di Bartolomeo Montagna. Tuttavia già in questa prima opera e pur nell'ímpianto di chiara derivazione montagnesca, **C** pone le premesse di uno stile cui resterà fedele: la luce chiara scioglie l'asprezza spigolosa delle vesti e la durezza dei volti montagneschi, mentre l'invenzione del «pergolato» ci prepara alle fresche immagini dei suoi paesaggi. L'esperienza montagnesca si conclude quando – certamente prima del 1492, data in cui la presenza di **C** a Venezia è documentata – il pittore provinciale, venuto a contatto con la cultura artistica lagunare, incontrò Alvise Vivarini e Giovanni Bellini, subí la suggestione della pala antonellesca di San Cassiano. Se-

condo il Pallucchini (1962) il *polittico di Olera* (parrocchiale, 1486-88) è il primo frutto dell'attività veneziana di **C**, che va sempre piú precisandosi nelle opere seguenti, la *Sacra conversazione* (Milano, Brera) e la *Madonna e Santi* (1493: Conegliano, Duomo), strutturate sugli esempi di San Cassiano e di San Giobbe, nell'organismo architettonico cosí complesso, nel trono alto contro lo sfondo aperto, nello sforzo di disporre le consistenti figure secondo un ritmo e un ordine, che permettano il dialogo. Ma **C** trova la sua poetica quando può collocare Madonne e Santi nel paesaggio delle dolci colline di Conegliano, cosí vere e cosí sognate insieme; la luce scalda e leviga in questo amoroso rapporto fra creatura e natura i personaggi del *Battesimo di Cristo* (1494: Venezia, San Giovanni in Bragora), sereni e attoniti nell'atmosfera nitida di un ambiente cui torna sempre la nostalgia dell'artista, che fa scorrere il Giordano fra le colline trevigiane. La minuzia dei particolari, la limpidezza della luce, la classica bellezza delle figure, che corrispondono a una tipologia costante nella produzione cimesca, tornano nella *Madonna dell'arancio* (1495 ca.: Venezia, Accademia), che contiene uno dei brani paesaggistici piú alti, quello caldo e dolcissimo con il castello di San Salvatore di Collalto. All'invenzione belliniana di tali conversazioni all'aria aperta corrisponde l'influsso carpaccesco nelle architetture policrome di alcune scene di piccolo formato quali *L'ambasceria del sultano* (Zurigo) o il *Miracolo di san Marco* (Berlino-Dalhem). Il temperamento riflessivo, piú portato alla rielaborazione degli stessi temi che all'invenzione di nuovi, spinse l'artista alle molte redazioni della *Madonna col Bambino*, delle quali forse la piú felice è quella della Chiesa di Santa Maria della Consolazione di Este (Padova), firmata e datata 1504: la rustica sanità di Maria esplode nei timbri violenti dei rossi, dei blu e dei gialli, nella coscienza volumetrica dell'immagine monumentale, che stacca con forza sorprendente dal paesaggio dello sfondo. Sempre nella metà del primo decennio si colloca la pala con S*an Pietro Martire e i SS. Niccolò e Agostino* (Milano, Brera), dalle pure architetture; leggermente posteriore (1506-1508) è la *Madonna tra san Michele e sant'Andrea* (Parma, GN), ove fra la luce assolata del meriggio e le ombrose rovine stanno malinconici e meditabondi personaggi dai quali si stacca in assorto atteggiamento la sagoma elegante dell'arcangelo Michele. La luce zenitale che

blocca contro il cielo le tre figure dell'*Incredulità di san Tommaso* (Venezia, Accademia), contenute nell'ampia cornice di un arcone in primo piano, scioglie nell'orizzonte bassissimo del secondo piano le figurette gustose che si muovono in un favoloso viaggio fra il villaggio inerpicato sul colle e il sottobosco molle di cespugli e di fronde. È già l'idillio giorgionesco; ma a proposito del rapporto fra **C** e Giorgione val forse la pena di pensare che il senso georgico della natura e il muto colloquio fra trasognati personaggi trovino proprio in **C** i precorrimenti alle piú alte visioni giorgionesche (Palluchini, 1692). Le proporzioni mutate delle figure rimpicciolite e la grande quinta ombrosa della *Natività* del Carmine a Venezia confermano l'ispirazione al mondo giorgionesco; come la conferma la scelta di nuovi soggetti umanistico-mitologici, *Endimione dormiente* e il *Giudizio di Mida* (1505-10: Parma, GN), il *Duello in riva al mare* (Berlino, GG) e *Bacco e Arianna* (Milano, MPP), risolti con sensibilità cromatica affine a quella tonale. Il linguaggio di **C** però, sia pure appoggiandosi e ispirandosi talvolta alle soluzioni dei contemporanei piú geniali, non si sovverte e trova in se stesso la possibilità di risultati sempre nuovi: lo dimostra il *San Pietro in cattedra* (1516: Milano, Brera) ove, dimentico della pittura tonale e delle novità cinquecentesche, ritorna all'impaginazione quattrocentesca e alle immote immagini di antica bellezza. (*mcv*).

## «Cimaise»

Rivista francese d'arte, fondata nel 1953 da Jean-Robert Arnaud, che la diresse, e da Roger van Gindertael, che ne fu il redattore capo fino al 1955. Sin dal primo numero essi raccolsero intorno a sé, per formare il comitato di redazione, Julien Alvard, Michel Ragon, Claude-Hélène Sibert e Herta Wescher. Il giovane pittore americano John Franklin Koenig ne fu segretario generale fino al 1959; gli succedette René Barzilay. La rivista ha sostenuto le tendenze piú recenti dell'astrattismo, espresse pure dalle mostre della Gall. Arnaud, che si assumeva le spese di pubblicazione e diffusione, ma lasciava ai redattori piena libertà d'opinione. La redazione venne assunta da Herta Wescher dal 1955 al 1957, poi da Jean-Robert Arnaud. Il comitato di redazione fu soppresso dal 1963. Agl'inizi **C** ebbe un'efficace azione militante; ma quando la situazione si fu evoluta a favore delle forme

d'arte che patrocinava, una parte maggiore di essa fu riservata a una documentazione antologica sull'arte contemporanea nei vari settori (per esempio *L'arte russa degli anni* '20), che incluse persino per qualche tempo una rubrica d'architettura curata dall'architetto Wogensky e da Michel Ragon. La rivista, prima mensile, divenne poi trimestrale. Il numero dei collaboratori si è moltiplicato; vanno ancora citati Pierre Restany, Georges Boudaille, Gérald Gassiot-Talabot, Jean-Jacques Lévêque e Marc Albert-Levin. (*rvg*).

### cimasa

Modanatura che delimita e orna la parte piú alta di un mobile o di un elemento architettonico; si dice **c** anche una cornice applicata a un muro per appendervi i quadri da esporre nei musei o nelle gallerie. Nella Parigi del XIX sec. si diceva che un pittore che esponeva al *salon* con un quadro ben in vista, aveva ottenuto gli «onori della cimasa». (*sr*).

## Cimone

(fine del VI sec. a. C.). Nato a Cleone presso Corinto, **C** sembra sia stato il vero iniziatore della pittura greca e il precursore di Polignoto di Taso. Secondo Plinio il Vecchio inventò i *katagrapha*, termine il cui senso («scorcio» o «visione multipla» delle figure) è tuttora discusso. La sua opera originale è scomparsa; non ne abbiamo altri echi se non nelle pitture dei vasi greci della fine del VI sec. (Olto, Eufronio). (*mfb*).

## Cina

Tra tutte le arti praticate in **C**, e in Estremo Oriente, la pittura è quella che meglio ne caratterizza lo spirito. Come la calligrafia, cui resta intimamente legata, la pittura cinese ha una profonda originalità che consiste tanto nella particolare tecnica del pennello, quanto nel contenuto filosofico ad essa sotteso, poiché il pensiero cinese considera il simbolo grafico l'unico possibile legame tra l'idea e l'immagine, tra il pensiero e la parola. Pertanto, disegni e caratteri avranno la medesima funzione espressiva: vogliono essere visti, essere colti dall'occhio; e non venir compitati, o afferrati dall'orecchio. Unicamente la schematizzazione lineare distingue un carattere da un dipinto: perciò, alla base di quest'arte sta il tratto, la linea. La sua forma dipenderà dai diversi modi di utilizzare il pennello, strumento che serve tanto a

dipingere quanto a scrivere, e di caricarlo d'inchiostro per lasciare una traccia sulla carta o sulla seta, unici supporti di solito utilizzati. La varietà stessa delle posizioni del pennello esige una tecnica che è estremamente difficile padroneggiare e il cui apprendistato non ha mai fine. All'originalità di rappresentazione si aggiunge quella di esecuzione; infatti la stessa positura dell'artista è particolare. Seduto o inginocchiato senza muoversi dinanzi a un basso tavolino su cui è stesa piatta la seta o la carta (materiali che non consentono alcun pentimento e sui quali lo schizzo è definitivo), il pittore dell'Estremo Oriente tiene il pennello, con mano ferma, in posizione verticale, e disegna con un movimento del gomito e della spalla assai piú che del pugno o delle dita, che restano pressoché immobili. Non si può arretrare rispetto all'opera; non si vedrà mai il pittore prendere spazio e socchiudere un occhio per meglio giudicare la propria composizione. Egli non ricerca del resto una visione complessiva, globale; la sua concezione della prospettiva si fonda sul movimento della vita, è esplosiva e multipla e non incentrata su un immaginario punto di fuga in dipendenza da un'unica linea d'orizzonte. Ci si aggira entro un dipinto come si leggono i caratteri di uno scritto, disposti in colonna. Occorre infine ricordare che quando lo spettatore, seduto o inginocchiato anch'egli dinanzi a un basso tavolino, contempla con rispetto il dipinto, si trova con l'oggetto nella stessa relazione dell'autore, di cui può meglio cogliere il procedimento. I teorici e critici d'arte cinesi distinguono quattro grandi famiglie di dipinti, a seconda del soggetto (la pittura religiosa, taoista o buddista, costituisce poi un blocco a sé stante, *Xuanhe huapu*) e in ordine crescente d'interesse: le «piante e insetti» (ivi compresi i pesci), i «fiori e uccelli» (genere preferito dai pittori a tendenza decorativa, che apprezzavano la molteplicità delle linee e dei colori), gli «uomini e oggetti» (considerati a sé in quanto «prodotti», a differenza di quelli naturali), e infine, ma superiore a ogni altro soggetto, la natura stessa. Il paesaggio costituisce la prima grande categoria della pittura cinese, che cornina tutte le altre, che non manca di mescolarsi a riferimenti filosofici o metafisici, enunciati da pensatori che sono stati, quasi tutti, essi stessi pittori. Tutti si collocano in relazione alle teorie cosmogoniche, secondo le quali il mondo si basa su un ordine universale, inanimato secondo gli uni (i confuciani)

e animato secondo gli altri (i taoisti), nel quale il Cielo, la Terra e l'uomo sono intimamente connessi. In quest'ordine naturale l'uomo occupa semplicemente il suo giusto posto, infinitamente modesto: e la pittura cinese sarà contrassegnata dalla ricerca dell'armonia cosmica e del ritmo vitale. Era dunque ovvio che essa si evolvesse di concerto con le idee, tanto che la si può studiare seguendo la storia cronologica del Regno di Mezzo, specialmente nell'ambito delle grandi epoche, che sono in primo luogo l'epoca degli Han, poi quelle dei Tang e dei Song, e infine l'epoca contemporanea. Si potrebbe ritrovare entro tali fasi lo schema classico occidentale di fioritura-espansione-decadenza, quantunque occorra qui badare a una differenza fondamentale tra la pittura cinese e quelle occidentali: si ha sempre filiazione e transizione diretta tra un'epoca e un'altra. Mai si pretenderà di far tabula rasa del passato e di ricostruire partendo da dati interamente nuovi. Le grandi correnti della pittura cinese esistono tuttora, al contrario che in Occidente, evoluzione e fissità coesistono a causa dei riferimenti al passato. Le varie correnti possono naturalmente fondersi o mescolarsí: ma le si potrà sempre individuare, e per questa ragione accade che un'opera cinese venga apprezzata in base alla sua genealogia almeno quanto per il suo merito intrinseco. Si riconoscerà, ad esempio, che un determinato dipinto fonde gli stili di due maestri, i quali a loro volta si rifacevano a maestri diversi, a suo tempo i primi in una determinata fattura, ereditata da una determinata tradizione. Quest'eclettismo, che fatalmente sfocerà in un certo preziosismo in epoca contemporanea, rende arduo per il profano l'apprezzamento della pittura cinese.

**Le prime dinastie storiche: gli Shang e i Zhou (XIV-III secolo a. C.)** Dopo le ampie decorazioni geometriche del vasellame neolitico, la cui sicurezza di tracciato rivela una mano già esercitata, le testimonianze piú antiche di attività pittorica sono i sarcofaghi scolpiti e dipinti in rosso, di cui sono stati trovati frammenti nelle grandi sepolture di Anyang, capitale shang nel XIV sec. a. C. La dinastia Shang (XVI-XI sec. a. C.) è ancor piú celebre per i suoi bronzi; la loro decorazione geometrica e zoomorfa, perfettamente equilibrata, dimostra l'esistenza di un'arte raffinata che non poteva ignorare la pittura. Fino ai Zhou (X-III sec. a. C.) assistiamo a una trasformazione della visione artistica e a un ampliamento

della rosa dei soggetti. Partendo dalla rappresentazione di un bestiario favoloso, l'arte cinese tende sempre piú a raffigurare personaggi: all'inizio sono scene di caccia o di vita quotidiana incise nel bronzo, indicative dell'interesse nutrito dall'artista cinese per gli eventi di cui era testimone. L'idea di tracciare immagini su una superficie piana è dunque esistita sin dalle origini, ma una fattura propriamente pittorica comparve soltanto verso la metà del I millennio nella decorazione degli oggetti laccati, che esige l'uso del pennello per posare la lacca a tratti rapidi, piú o meno carichi di materia. La pittura cinese ha praticato sin dagl'inizi due stili diversi: l'uno, «classico», era quello dei maestri sperimentati, che ricorrevano a un tratto fine e preciso, derivante dall'antica incisione su osso o su bronzo; l'altro, «libero», fu opera degli artigiani, che avendo a che fare con la lacca, materiale restio, utilizzarono un tracciato piú spesso e suscettibile di variazioni. Per questo motivo riteniamo che gli incisori e i laccatori abbiano aperto la strada alle principali tendenze della pittura cinese almeno quanto i calligrafi, benché tradizionalmente si attribuiscano a questi ultimi i primi progressi nella pittura. Il primo dipinto cinese noto è un frammento di seta proveniente da una tomba di Changsha (Hunan), datato intorno al III sec. a. C. Personaggi, demoni, animali o piante sono delimitati da contorni netti che cingono le superfici colorate a tinte piatte. Tali raffigurazioni sono assai prossime ai primi pittogrammi e si strutturano l'un l'altra come i caratteri in un testo, per costituire una scena entro uno spazio privo di decorazione.

**La dinastia degli Han (III sec. a. C. - III sec. d. C.)** Le rare testimonianze della pittura degli Han sono laterizi dipinti, vestigia della decorazione delle dimore funerarie. Essi tradiscono una netta evoluzione nel tracciato dei contorni: il tratto non è piú uniforme, segue curve che lo ispessiscono o rette che lo affinano; è un tratto vivente e conferisce al disegno un carattere e un ritmo che sono gli stessi della calligrafia. Tuttavia i grandi temi non vengono ancora affrontati; si tratta soltanto, sia per il pittore sia per lo scrittore, di rievocare situazioni. La scrittura espone prescrizioni amministrative, regole di lavoro e di svago, mentre la pittura illustra tali principi e copre le pareti dei palazzi di scene edificanti. Da questo momento compaiono alcune caratteristiche della pittura cinese, e in primo luogo la sua predilezio-

ne per la linea. È l'avventura di essa che appassiona il pittore: per lui i colori non saranno mai altro che tinte di sostegno, dopo essere stati stesure senza modulazione; le ombre, talvolta, sottolineeranno un contorno, senza cercare di rendere un volume; la luce sarà soltanto una ricerca di ambientazione generale, che non isola alcun soggetto determinato. Tutto ciò che è alla base della ricerca pittorica in Occidente qui si smorza dinanzi al primato del tratto, dovuto forse al predominio dei calligrafi, anche se si potrebbe sostenere che questi ultimi venivano apprezzati appunto per la padronanza del tratto.

**Le Sei Dinastie (III-VI secolo)** Sotto le Sei Dinastie, l'arte degli Han subí il contraccolpo delle invasioni barbariche e della diffusione del buddismo. L'occupazione straniera con il suo strascico di sciagure generò una classe di oppositori che respinse l'ordine nuovo e si rifugiò in speculazioni extramondane: intellettuali, esteti, filosofi, artisti, poeti, calligrafi, amatori e conoscitori in ogni campo. Sino ad allora i pittori erano stati artigiani, disegnatori e coloristi; con l'occupazione barbarica si produsse un fenomeno fondamentale per l'avvenire della pittura: i letterati, funzionari per vocazione, essendo esclusi dal potere cercarono rifugio nell'esercizio delle arti e delle lettere. Questi personaggi, uomini di pennello, erano sia poeti sia calligrafi o pittori, e di solito tutte e tre le cose. Nel fulcro di questo movimento figura Xie He, le cui Sei Regole, redatte nel corso del VI sec., riassumono la sostanza dei principî fondamentali. La prima e la piú importante di tali regole ricorda la necessità di liberare il ritmo vitale (*qi yun*): come, ad esempio, quando diciamo che un ritratto è «parlante». Per la verità Xie He scriveva pensando soprattutto alla pittura di personaggi di scene edificanti, ma le sue formule, dettate in funzione dei principi tradizionali dell'ordine universale, della via del *Tao* e dell'armonia del *Li*, vennero in seguito applicate per riprodurre tanto l'espressione di un volto quanto l'emozione provocata da un paesaggio, tanto la vitalità degli animali quanto lo splendore di un piumaggio o di un fiore. Si affermava simultaneamente la supremazia assoluta della natura sull'uomo, l'armonia tra le rassomiglianze fisiche e morali e l'equilibrio della cornposizione, che doveva rispettare le dimensioni degli oggetti in relazione alla loro distanza, senza peraltro piegarsi a strette regole di prospettiva geometrica. Co-

nosciamo i nomi di alcuni pittori di questa scuola, che fiorí tra la metà del III e la fine del V sec., come Cao Buxing, Wei Xie, Xun Xu o Lu Tanwei; il piú noto resta Gu Kaizhi, il cui celebre rotolo del British Museum di Londra mostra i progressi effettuati in materia di composizione. Nella stessa epoca si diffondono le immagini religiose buddiste provenienti dalle regioni indocuropee della Serindia, e si fondano santuari ricchi di tesori d'arte, come Dunhuang. Cosí i pittori cinesi si familiarizzarono con le ombre, care alla pittura occidentale e importate nell'Asia orientale dall'arte irano-buddista; se essi non le utilizzarono su larga scala nella scia di Zhang Sengyou, è perché non sembravano loro indispensabili. Parallelamente agli influssi buddisti, il rinascente taoismo rafforzò l'amore per la natura, le visioni sovrannaturali, i viaggi fantastici, tanto che il paesaggio stesso venne man mano affermandosi come genere autonomo.

**La dinastia dei Tang (VII-IX secolo)** Gli artisti tang, e piú particolarmente i pittori di corte, non mancarono di ispirarsi alle prescrizioni di Xie He e spinsero la cura della somiglianza fino ai minimi dettagli. Ritrattisti e pittori di animali rivaleggiarono in veridicità. Tra i primi spicca la figura di Yan Liben, la cui galleria di imperatori del passato mirava ad immortalare ciascuno dei tipi dipinti; tra i secondi, un posto particolare va riservato a Han Gan, il cui superbo rotolo nel Museo Cernuschi a Parigi resta un modello di questo specifico genere. Sappiamo che un terzo artista tolse la palma a tutti i contemporanei: Wu Daozi, principe dei pittori, del quale sappiamo che fu ispirato dal buddismo, ma di cui non ci resta, sfortunatamente, alcuna opera. La rappresentazione di scene edificanti aveva consentito la fioritura di pittori di ritratti e di animali, ma l'avvento dei paesaggi fu dovuto a un'altra fonte, tanto buddista che taoista. Nell'VIII sec., il paesaggio non costituisce piú una decorazione primitiva dagli elementi disparati, ma diventa evocazione ambientale, le sue forme compiute sono distribuite armoniosamente, mentre un contorno netto e preciso circonda tinte piatte ove predominano i toni verdi e azzurri. Tale maniera, attribuita a Li Sixun e destinata a fare scuola, era quella dello stile classico dei Tang quale lo praticavano i pittori di corte. A uno dei principi di Xie He sulla somiglianza doveva conferire interpretazione particolare l'arte di Wang Wei, pittore letterario per il quale l'idea era essen-

ziale; egli divenne il capofila d'una scuola di simbolismo pittorico contrapposta alla scuola classica. La libertà esecutiva che egli rivendicava si uní alle concezioni sviluppate dai suoi colleghi buddisti, per i quali fondamentale era l'ispirazione, allo stesso modo in cui l'illuminazione rischiarava i pensatori del *chan*. In questi ambienti senza dubbio nacque la scuola detta «degli Indipendenti», che praticava una fattura libera applicata anzitutto alla calligrafia. Il fatto di conoscere a memoria i testi sacri, che erano in grado di citare, consentiva loro infatti di ricorrere a forme di scrittura quasi illeggibili, destinate a colpire l'immaginazione e a scatenare lo choc dell'illuminazione. Operando inoltre «senza costrizione», i pittori di quest'ultimo gruppo diedero libero corso alle loro potenzialità calligrafiche, giungendo sino a dipingere con l'unghia o con la lingua e a realizzare, a mo' di *tachistes* o puntillisti, «opere bizzarre» (*yi pin*), come quelle del celebre Wang Xia. Quantunque, sfortunatamente, troppo rari siano i lavori giunti sino a noi per poter cogliere le basi delle distinzioni teoriche, è peraltro possibile dire che la scuola di Li Sixun puntava sui colori, sulla loro purezza e intensità, mentre quella di Wang Wei perseguiva le sfumature dei mezzi toni e una sobrietà che catturava l'occhio e, con la sua dolcezza, lo guidava nel sogno. La ricerca dei valori tonali intrapresa da Wang Wei lo condurrà alla pittura monocroma, a quell'inchiostro di china che fu la gloria della pittura dei secoli successivi.

**Le Cinque Dinastie (x secolo)** Alle due tendenze stilistiche iniziali vennero ad aggiungersi sotto i Tang due diverse tendenze interpretative del soggetto. Durante le Cinque Dinastie i principi si cristallizzano. Benché divisa e benché i legami tra le province e la capitale si siano allentati, la **C** del IX e X sec. serba una potente struttura politica; l'amministrazione creata dai Tang possedeva una stabilità che fece di questo breve periodo un'era di progresso economico e culturale. I letterati, sparsi nelle varie regioni della **C**, apprendono a guardar meglio il paesaggio, e avvertono con maggior forza che mai l'unione tra uomo e natura; questo secolo tormentato fu caratterizzato da una riflessione intimista, mentre recavano frutto sia il miglioramento della qualità degli inchiostri e delle carte, sia l'educazione approfondita dei calligrafi. Jing Hao sostituí al principio della somiglianza quello di un'idea direttrice che esprimesse la sublimazione di uno

stato d'animo, divenendo il teorico dell'«essenziale». Nelle regioni umide del Sud compaiono tecniche nuove, ove i contorni netti scompaiono a profitto delle zone di colore e delle tinte piatte. Dong Yuan e Ju Ran, suo discepolo, si illustrano particolarmente in questa nuova maniera: le loro opere resteranno il modello perfetto dell'espressione delle emozioni risvegliate dalla contemplazione della natura. Li Cheng e Fan Kuan disciplinano le creazioni fatate dei Tang; conferiscono alla composizione uno stile monumentale e ordinato, ponendo l'accento sulla struttura delle montagne e la tessitura del terreno. Ad essi viene applicata la qualifica di «realisti», mentre a Dong Yuan si dà l'epiteto di «idealista»; egli è seguito nell'XI sec. da Mi Fei, che sottolineerà l'importanza dell'equilibrio tra le zone di colore mediante un puntillismo delicato; queste due tendenze, cui in seguito si conferiranno le denominazioni di «scuola del Nord» e di «scuola del Sud», domineranno tutta la successiva evoluzione del paesaggio cinese.

**La dinastia dei Song**

□ *I Song del Nord (XI-XII secolo)* L'intrusione dei letterati nel mondo dei pittori comporta un profondo mutamento nell'atteggiamento degli artisti. A partire dal VII sec. l'attenzione rivolta alla calligrafia, che era materia di esami ufficiali, aveva concorso a dar lustro al livello dei letterati propagatori della pittura calligrafica e monocroma inaugurata da Wang Wei. Il ricostituirsi del potere centrale nel X sec. determinò un accrescimento del personale amministrativo e dell'importanza dei letterati-funzionari: da allora i «mandarini» furono qualcosa di piú di un'intelligencija illuminata, divennero l'ossatura stessa del paese. Nell'XI sec. le rendite dei Song raggiungevano il decuplo di quelle dei Tang, e la prosperità dilagava nelle città: nelle quali la volgarizzazione delle conoscenze, facilitata dallo sviluppo della stampa e garantita dalle molteplici scuole e dalle diverse accademie, provocò una fioritura di talenti letterari e artistici. Il letterato diviene un tipo umano specifico della **C**, diverso dall'umanista occidentale per la sua fondamentale tendenza a coltivarsi attraverso l'esperienza piú che attraverso la conoscenza.

□ *Il rifiuto della somiglianza* Fu allora che il massimo tra loro, Su Shi, dichiarò che non si trattava piú di percepire le realtà apparenti o nascoste sino ad allora ricercate dagli artisti, bensí di tradurre in un'opera lo stato d'animo del suo

creatore. Egli non esita a proclamare che chiunque parli di somiglianza in materia di pittura va rispedito tra i fanciulli. Questo atteggiamento influenzò i pittori della tradizione realistica, impegnati a tradurre un sentimento cosmico della natura; è gioia umana quella che permea le opere di Xu Daoning o di Guo Xi, presso i quali, accanto all'espressíone diriamica del mondo in movimento, compare un certo intimismo, che conferisce una nota lirica alla rappresentazione dell'uomo e della natura. Questa tendenza lirica trova compiutezza nell'opera di Li Tang, che ricorre ad artifici compositivi per sottolineare meglio la pregnante grandiosità dei paesaggi.

□ *Accentuazione del lirismo e del sogno pancosmico. I Song del Sud (XII-XIII secolo)* Alla metà del XII sec., avendo i barbari occupato la **C** settentrionale, la capitale dei Song viene trasferita a sud, a Hangzhou. Nella nuova cornice, ove la natura è piú ricca e piú dolce, i pittori accentuano la combinazione tra elementi lirici e intimi. Mentre artisti come Zhao Boju perpetuano le tradizioni tang di finezza del tratto e di soggetto edificante o descrittivo, i migliori sviluppano lo stile di Li Tang: Ma Yuan e Xia Gui fondano cosí la scuola detta «Ma Xia», che sarà il modello dei paesaggisti professionisti, unendo le qualità accademiche del disegno a una certa sensibilità sentimentale. Tutti i pittori di corte si fecero conquistare da questo lirismo permeato di tenerezza (e lo stesso imperatore Hui Zong, che aveva raccolto nella sua accademia i migliori artisti di sua scelta, si dedicava personalmente alla pittura di uccelli). Questa sollecitudine per la natura e i suoi soggetti comportò lo sviluppo di un genere nuovo, quello dei «fiori e insetti». Ogni pianta, ogni creatura, in quanto parte del Tutto, diviene espressiva del Tutto stesso; ed è questo il momento in cui compaiono temi come gli uccelli e i rapaci, i conigli e i gatti, i susini e i gelsomini, le cavallette e gli scarabei, le peonie e i crisantemi. Le pitture di genere tradiscono inoltre un nuovo interesse per i fatti e i gesti della gente comune, quali compaiono nei rotoli descrittivi dello stile del «Qing mung he tu shang». I sostenitori del disegno di tradizione accademica si pongono nella scia di Li Gonglin, il cui tratto tagliente deriva dal *bai miao* di Wu Daozi. Alcuni, come Li Song, prescelgono le virtú del disegno contornato (*jiehua*) e descrivono minuziosamente i personaggi e gli oggetti; altri, isolati ma sempre nell'ambito

della tradizione dei letterati, come Liang Kai o Mu Qi, si distaccano dal rigore del tracciato e spennellano i dipinti a grandi tratti o a grandi chiazze (*pomo*).

**Le dinastie degli Yuan (XIV secolo)** L'avvento dei Mongoli in **C** comportò un'eclissi dell'accademia imperiale di pittura. I nuovi signori infatti preferivano i colori cangianti e gli effetti multipli delle arti minori; uno degli ultimi rappresentanti della tradizione accademica fu Qian Xuan, che riesumò lo stile animato dei Song del Nord. Il rinnovamento della pittura tradizionale doveva essere opera di Zhao Mengfu, che riprese il disegno *bai miao* nello stile di Li Gonglin, dai contorni vigorosi e dalle forti colorazioni. Tra i paesaggisti alcuni, come Sun Junze, proseguirono la tradizione della scuola Ma Xia dei Song del Sud; ma per la maggior parte essi ripresero sia la fattura realistica dei Song del Nord (Li Cheng e Guo Xi), sia lo stile idealista delle Cinque Dinastie (Dong Yuan). Furono questi ultimi a fare la gloria della pittura yuan, in particolare i «Quattro Grandi Maestri», il piú importante dei quali fu forse Ni Zan, che spinse all'estremo l'intento di esprimere la formula umana anziché il sentimento della natura. L'ideale del letterato paesaggista yuan è di conferire all'opera le sue proprie personali qualità di rigore e di austerità; perciò, un certo isolotto irto di pini ci dirà di piú sulle virtú del pittore che sull'emozione provocata dalla sua vista. All'idealismo cosmico dei Song successe cosí l'idealismo umanistico degli Yuan, che doveva contrassegnare la scuola dei letterati sino ai giorni nostri. Tra gli indipendenti, sempre legati al ricordo di Mi Fei, artisti come Gao Kegong e Fang Zongyi garantiscono il collegamento tra lo stile «senza costrizioni» dei Tang, i reclusi Song e i monaci Ming e Qing.

**La dinastia Ming (XIV-XVII secolo)** I Ming riaprirono l'accademia di pittura, i cui membri, poco inclini ad innovazioni, non seppero liberarsi da un conformismo che prevalse fino al XV sec. Se la pittura accademica serba ancora qualche fama durante il XV sec. (grazie ad artisti come Bian Wenjin o Liu Ji), le opere piú belle dell'epoca sono dovute però ai pittori non professionisti. I letterati salvarono l'onore rifiutando il disegno a inchiostro dalle larghe chiazze o i disegni a tratto fine per volgersi alle opere piú semplici e meno elaborate dei Quattro Grandi Maestri Yuan. Tale reazione al formalismo si accompagnò a un pronunciato gusto per la rap-

presentazione della vita quotidiana, a un ritorno alla natura non allo scopo di evocare le grandi forze dell'Universo, come facevano i Song, né per celebrare le grandi virtú umane favorite dagli Yuan, bensí per valorizzare le grazie rustiche della vita degli umili. È quanto caratterizza ad esempio il gruppo di Zhe, fondato da Dai Jin ispirandosi alle realizzazioni liriche della scuola Ma Xia. La solida fattura del suo stile, dai tratti franchi e dalle forme brutali, poggiava troppo sulla tecnica per non sfociare in un virtuosismo accademico. Un altro gruppo, che mirava all'eclettismo ed attingeva le proprie fonti all'arte dei Song del Sud, è chiamato «neoaccademico». I suoi rappresentanti erano pittori professionisti, molti dei quali inclinarono a un arcaismo obbligato richiamandosi alla scuola del Nord. La nettezza delle linee, il contrasto dei toni, l'ampiezza delle composizioni, il carattere epico dell'ispirazione fanno di questo gruppo (nel quale spiccano le figure di Zhou Chen e dei suoi seguaci), quasi un'eco delle grandi opere antiche dello stile di Li Tang. Il gruppo della scuola di Wu si riallaccia per suo conto alla tradizione della scuola del Sud e allo stile dei letterati (stile creato dagli idealisti delle Cinque Dinastie e riformato dai letterati yuan). Alle composizioni «in angolo» e liriche della scuola Ma Xia i pittori della scuola di Wu preferiscono le grandi composizioni equilibrate dei maestri del X sec., ove i contorni sono definiti da tratti multipli e ritoccati, all'opposto del tratto continuo dei loro predecessori. Soprattutto Shen Zhou e il suo allievo Wen Zhengming illustrarono lo stile di questa scuola, nella quale si ritrovano il turbinio e la spontaneità di maestri yuan come Huang Gongwang, unitamente a una precisione di tratto e a una rigorosità che traducono l'influsso dei neoaccademici. Nondimeno il loro talento fu tale che si può dire che tutte le scuole del XVI sec. derivano dalla scuola di Wu.

□ *La pittura letteraria* È questo il caso dei Nove Amici (il piú celebre dei quali fu il critico d'arte, teorico e pittore Dong Qichang), dei Quattro Wang, Wu e Yuh, e degli intimisti di Jiading. Tale gruppo di pittori ortodossi, che in questo periodo ha il monopolio della pittura, era composto da letterati sostenitori dell'unità: poesia, calligrafia e pittura costituivano un'unica arte: si tiene piú che mai alle classificazioni genealogiche; autenticazioni fondate sui sigilli sempre piú numerosi e cominentati in lunghi colophon sovraccari-

cano i rotoli, al punto che essi non sono piú opera di pittura, ma di grafica, riflettendo l'arte composita dei letterati. Reagendo a tali tendenze, che a poco a poco sclerotizzavano la pittura dei letterati, comparvero gli «individualisti» e i «Monaci». È vero che i due gruppi appartengono già all'epoca Qing, ma il loro piú antico rappresentante, Zhang Ruitu, è ancora un pittore ming, e a lui spetta il merito di essersi opposto per primo agli ortodossi, unitamente ad eremiti come Chen Shun o ad eccentrici come Xu Wei. I grandi maestri qing si richiameranno a loro, quando la pittura dei letterati, malgrado un'abbondantissima produzione, deperirà in uno sterile formalismo.

□ *Primi influssi occidentali* Gli influssi europei, introdotti dai primi missionari gesuiti come Matteo Ricci, cominciano a farsi avvertire alla fine dei Ming. Non ebbero diffusione, non piú di quanta ne avrà Castiglione nel secolo seguente. Tuttavia un Zeng Qing, aderente ai metodi occidentali, si guadagnerà la reputazione di un maestro i cui ritratti erano «come l'immagine di uno specchio», e un Siao Bingzhen applicherà all'illustrazione dei *Quadri di agricoltura e di tessitura* (*Geng zhi tu*, 1696), ripresi in incisioni, le tecniche straniere dell'ombreggiatura e della prospettiva, che il suo allievo Leng Mei riutilizzerà nella pittura di figure umane. Si dovrà attendere il XX sec. perché le tecniche europee esercitino un vero influsso sulla pittura cinese.

**La dinastia Qing (XVII-XX secolo)** I pittori di corte dei primi Manciú, professionisti accademici o letterati (la distinzione si fa sempre piú difficile), si assoggettano al cattivo gusto dei nuovi ricchi. Totalmente sclerotizzata, la tradizione accademica sopravvive con Shen Quan, mentre la pittura dei letterati, che progressivamente divengono professionisti, a sua volta si degrada, perdendo ogni originalità nel seguire i precetti enuticiati da Dong Qichang. Domina l'eclettismo, e mentre i Quattro Wang, Wu e Yun serbano qualche valore, nel complesso i pittori qing vegetano in un virtuosismo mediocre. È l'epoca della comparsa di manuali di pittura, di raccolte di ricette come quella del *Giardino grande quanto un grano di senape*. Le migliori personalità dell'epoca si trovano entro gruppi provinciali, come quelli dell'Anhui o di Nanchino, che a poco a poco si affrancano dall'influsso della scuola di Wu per tentare di giungere alla ricerca di un'espressione personale, benché priva spesso di sponta-

neità. L'onore della pittura qing doveva salvarsi solo per merito di alcuni artisti raggruppati sotto la denominazione di «individualisti» o di «Quattro Monaci», tra i quali figurano al primo posto le personalità eccezionali di Shi Tao e di Bada Shanren. Rifiutando di ricorrere alle ricette sperimentate, questi letterati si rifanno alla tradizione dei taoisti erranti, viaggiando attraverso la **C** per reimmergersi nella natura. Il loro esempio venne seguito nel XVIII sec. dagli «Eccentrici» come Gao Qipei o da quelli del gruppo di Yangzhou.

**Il XX secolo** Gli ultimi imperatori manciú furono ben lontani dal manifestare per le arti l'interesse di un Kangxi o di un Qianlong, e si dovettero attendere i primi insediamenti occidentali in **C** perché i pittori, rinunciando a raggiungere la capitale, si andassero a stabilire a Shanghai, in stretto contatto con influssi stranieri. Ren Yi, alias Ren Bonian, vi rianimerà nel XIX sec. la corrente della pittura letterata «senza ossa» (*mogu hua*) ed eserciterà il massimo influsso sui suoi contemporanei e sui suoi successori. Altri, come Wu Changshi, proseguiranno la tradizione eclettica aggiungendovi per soprammercato elementi del realismo occidentale, in uno spirito che ha ripreso ai nostri giorni Zhang Dagian. La pittura cinese contemporanea può dividersi in due correnti, quella di tradizione nazionale e quella occidentale. Sin dalla fine del XIX sec. alcuni pittori, tra i quali Qi Baishi e Zhang Dagian, cercarono di liberarsi del rigore del conformismo manciú. La rivoluzione del 1911 fece precipitare quello sconvolgimento dei valori tradizionali che esigevano scrittori come Hu Shi e Lu Xun (quest'ultimo darà origine a una rinascenza della pittura su legno). Si dovevano ormai trattare in modo realistico soggetti concernenti la vita del popolo. Nel 1912 la scuola di Canton inaugura ricerche sistematiche per conciliare l'insegnamento tradizionale con le tendenze moderne. A Pechino maestri «all'antica» come Pu Ru e Pu Jin proseguivano la tradizione intimista dei «fiori e rocce», quando, nel 1920, Cai Yuanpei vi fondò l'accademia d'arte di Beiping, e l'antica città proibita divenne museo nazionale (*gugong*). Gli artisti poterono cosí contemporaneamente ispirarsi alle opere antiche e apprendere le tecniche straniere, il che condusse a una scelta tra due atteggiamenti fondamentali per il rinnovamento della pittura. Alcuni, come Jupéon, Fu Baoshi e Qi Baishi, cercarono di conciliare le re-

gole tradizionali con l'adozione di elementi occidentali: è la scuola della «nuova pittura nazionale». Altri, come Wu Zuoren e i suoi colleghi della scuola di Parigi, cercheranno di praticare direttamente la pittura a olio. Ma la demarcazione non sarà sempre cosí netta: assai spesso i pittori a olio torneranno ai supporti cinesi; altri, come Lin Fengmian, stanno a mezza strada, trasponendo le lezioni del *fauvisme* nelle loro opere d'inchiostro su carta. Numerosi furono i pittori che andarono a lavorare negli studi di Roma, Londra, Bruxelles e soprattutto Parigi. Alcuni vi rimasero; altri tornarono in **C** per insegnare. Oggi le tecniche occidentali sembrano ancora poco assimilate, tranne in personalità come Zao Wuji o la signora Zeng Yuhe (ambedue stabilitisi in Occidente), che hanno progressivamente trasformato la loro maniera, evolvendo verso l'astrattismo. (*ve* + *ol*).

Con la fondazione della Repubblica popolare (1949) la pittura cinese viene posta al servizio della propaganda rivoluzionaria: tuttavia, l'applicazione cieca dei moduli stilistici del realismo socialista di tipo sovietico non avviene senza difficoltà, a causa della ricca eredità originale accumulatasi in **C** da secoli. Dopo la rottura con l'Unione sovietica e soprattutto all'inizio della rivoluzione culturale (1960), compare una nuova interpretazione dell'arte; si tratta dell'introduzione del realismo rivoluzionario e romantico, le cui principali premesse teoriche sono state elaborate dallo stesso Mao: «Unità di politica e arte, unità di contenuto e forma, unità di contenuto politico rivoluzionario e di forma artistica la piú perfetta possibile». Cosí il Grande Timoniere diviene, dal 1960, uno dei soggetti principali della pittura, ove compare spesso, nel quadro delle lotte interne, ora come grande filosofo, teorico e stratega (Gao Hong e Beng Bin: *Si deve marciare allo stesso passo per assicurare la vittoria*, 1966), ora come capo dello stato e del partito, implacabile verso i nemici, ma sempre sollecito della felicità delle masse (Shen Yanyi: *Mao visita un villaggio del distretto di Gwandong*, 1967; Hu Yiming: *La grande rivoluzione dev'esser condotta fino alla fine*, 1967). Il ruolo svolto dall'esercito nella rivoluzione culturale gli consente di acquisire un ruolo considerevole tra i soggetti dominanti della pittura di quest'epoca. L'esaltazione del passato eroico militare (Lin Yong: *Il nostro esercito passa il Grande Fiume*, 1967) e la militarizzazione della società (Shen Bang: *Milizia popolare*, 1968; Yanggang: *Di ritorno dall'eser-*

*citazione di tiro*, 1969) – essendo parola d'ordine della dottrina maoista lo sviluppo dell'economia nazionale – si rifletterono anch'esse nelle opere; l'immagine del lavoro assume in generale un aspetto radioso e ottimistico (Liu Binglang: *Al lavoro!*, 1968; Sun Guoji, *Venite, onde d'argento!*, 1969). Questa pittura di propaganda rivoluzionaria, quantunque sia assai diversificata, generalmente ricorre ai colori puri e senza sfumature, il che spiega una certa utilizzazione della pittura a olio, considerata invenzione cinese, imposta all'epoca della stretta cooperazione con l'Unione sovietica. In questo modo le tecniche tradizionali vengono riabilitate, e possono diffondersi nella nuova scuola del paesaggio, i cui maestri sono Dian Shiguang, Wang Jinghuai e Guan Shanyue. Convivono due tipi di pittura: il primo si riferisce alla concezione dello spazio secondo la tradizione cinese; il secondo è ricalcato sull'impiego della prospettiva, proprio del realismo occidentale del XIX sec. Il prodigioso sviluppo dell'incisione e della stampa avviene grazie alla scuola pechinese di Rong Bao Zhai. L'arte del manifesto e quella del fumetto, divenuti strumenti potentissimi di propaganda e d'informazione, cercano di mantenere un livello pari a quello della pittura. Gli sforzi prodigati dalle autorità per incoraggiare la pittura dilettantistica cominciano anch'essi a dar frutto, soprattutto presso alcuni pittori contadini che hanno saputo conferire ai soggetti politici e didattici una visione di schietta naïveté (esposizione dei *Dipinti dei contadini dei distretto di Huxian*, presentata al Museo Galliéra di Parigi nel 1975). (*sz*).

## cinabro

Solfuro rosso naturale del mercurio. Il **c** degli antichi, o vermiglio naturale, si trova ancora in certe cave italiane.
Antico nome del minio, ossia dell'ossido rosso di piombo. Secondo il Cennini, questo colore si otteneva macinando bianco di San Giovanni (una parte) e sinopia, ossia ossido di ferro (due parti), e veniva impiegato principalmente nell'affresco. (*mtb*).

## Cincani, Bartolomeo → Montagna

## Cincinnati

**The Art Museum** Fondato nel 1881, aperto nel 1886, poi piú volte ampliato, il museo di **C** si sviluppò soprattutto dal

1930. Come tutti i musei americani, si arricchì grazie all'aiuto di ricchi mecenati e a donazioni particolari (coll. Hanna; coll. J. Emery). Presenta oggi un bel complesso di dipinti italiani dal XIV sec. a Tiepolo, poco numerosi ma di qualità (Mantegna, *Ester e Mardocheo*; Botticelli; Tiziano, *Ritratto di Filippo II*; Tiepolo, *San Carlo Borromeo*); dipinti olandesi e fiamminghi (Joos van Cleve, *Ritratto di Francesco I*; Rembrandt; Van Dyck; Pieter de Hooch, il *Gioco dei birilli*); spagnoli (Murillo, Zurbarán); inglesi, con ritratti e paesaggi di Gainsborough, Raeburn, Constable. Un panorama piuttosto completo della pittura francese dal XVII sec. è costituito da tele di Lorrain, Boucher, Fragonard, Delacroix, Ingres (*Ritratto di Cherubini*), Courbet, Corot, alcuni impressionisti, due Cézanne e alcuni altri pittorimoderni: Vuillard, Derain, Picasso. Infine un posto importante è riservato alla pittura americana (Mary Cassatt, Gilbert Stuart), in particolare con un gruppo di artisti contemporanei (Oldenburg, Rosenquist, Rauschenberg). Il museo conserva pure importanti miniature persiane e indiane, nonché dipinti cinesi. (*gb*).

## cinema e pittura

**L'avanguardia tedesca e francese** sin dal 1915 Marinetti, che in Italia aveva appena lanciato i manifesti del futurismo, considerava il cinema un nuovo mezzo espressivo. Ma la maggior parte degli artisti e degli intellettuali restava diffidente. Alcuni anni dopo, in una soffitta della Chaussée-d'Antin a Parigi, nasceva sotto l'egida di Ricciotto Canudo il Club degli amici della settima arte, raccogliendo personaggi notevoli come i pittori Picasso, Léger, La Fresnaye, musicisti come Strawinski e Ravel, scrittori come Cendrars e Apollinaire. Sull'immagine di questo primo circolo altri se ne formano in Europa. Alcuni pittori appartenenti al movimento dada o a quello surrealista saranno inclini ad interessarsi dell'immagine cinematografica, che si apre sul campo inesplorato dell'astrattismo dinamico o del sogno singolare. Le prime manifestazioni hanno luogo in Germania, dove il pittore di origine svedese Viking Eggeling, che aveva frequentato Arp, Friesz, Kisling, Derain, e aveva partecipato con entusiasmo al dadaismo, cerca di risolvere alcuni problemi di ritmo nella pittura. Nel 1918, grazie a Tzara, incontra a Zurigo un altro pittore dadaista, Hans Richter. Ambedue daranno origine all'avanguardia cinematografica te-

desca. Eggeling gira successivamente *Vertikal-Horizontal Mass* (1919), pittura astratta animata costituita da spirali e da denti di pettine, poi *Vertikal-Horizontal Symponie* (1920) e *Diagonale Symphonie* (1920). Richter, in *Rythm 21* (1921) organizza un vero e proprio balletto di quadrati e rettangoli e approfondisce il suo lavoro in *Rythm 23* e *Rythm 25*. Una ventina d'anni piú tardi Richter, in *Dreams that money can buy* si assicurerà la collaborazione di Fernand Léger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray e Calder, realizzando un film tra i piú curiosi, il cui obiettivo era di «liberare l'uomo attingendo una surrealtà irriducibile al mondo della logica e della chiara coscienza, che nascerebbe da un impiego delle possibilità cinematografiche strettamente lirico, e capace di creare l'insolito». Oltre ad Eggeling e Richter, nello stesso periodo un altro pittore, Walter Ruttmann, s'interessa di ricerche visive e ritmiche prima di cambiare rotta verso il documentario, fortemente influenzato dalle teorie sul cinema-occhio del sovietico Dziga Vertov. Da *Opus I* a *Opus IV* (1923-25), Ruttmann anima segni geometrici che rammentano la fotografia a raggi X e intercala nei *Nibelungen* (1924) di Fritz Lang un episodio sperimentale (il Sogno dei falconi): una danza muta di immagini astratte. Oskar Fischinger, discepolo di Ruttmann, studia i rapporti tra l'immagine, la musica e il colore (da *Studie 1* a *Studie 12*, 1928-32; *Komposition in Blau*, 1933). In *Motion Painting n° 1* (1949) inventa una «specie di arazzo a vari colori composto da motivi plastici molto piccoli; i nuovi venivano a coprire i precedenti lasciandoli sussistere come ricordi piú o meno visibili, ma in ogni caso presenti sotto l'accumularsi di motivi nuovi». Rispetto alle severe ricerche della scuola tedesca, l'avanguardia francese si colloca sotto il segno dell'ironia, sia che i film siano dovuti al talento del pittore Fernand Léger (*Le Ballet mécanique*, 1924), a quello del fotografo Man Ray (*Emak Bakia*, 1927; la *Stella di mare*, 1928) o a quello dei giovani cineasti René Clair (*Entr'acte*, 1924, realizzato su un soggetto di Picabia) e Germaine Dulac (*La Coquille et le clergyman*, 1928). Sostituendosi al dadaismo il surrealismo influenza i registi avidi di novità. Luis Buñuel, con *Un chien andalou* (1928) e *L'Age d'or* (1930), i cui soggetti sono stati scritti in collaborazione con Salvador Dalí, firma due opere che non incontrarono immediatamente unanime approvazione pubblica – sono noti gli scontri e gli scandali pro-

vocati dal passaggio di questi film nelle sale ove vennero programmati – ma che restano nella storia del cinema come gli esempi migliori di un surrealismo totalmente libero da qualsiasi costrizione, una sorta di cocktail esplosivo ove l'onirico, la psicoanalisi e l'anarchia si mescolano allo spontaneo fiorire di una poesia singolare.

**Il cartone animato** I progressi compiuti dal cartone animato consentirono a taluni artisti, pittori, disegnatori, caricaturisti, soprattutto dopo il 1940, di dare la piena misura del proprio talento. Già Émile Cohl, J. S. Blackton e Winsor McCay, i pionieri dell'animazione, erano stati anzitutto disegnatori. La lotta di un Walt Disney contro l'accademismo fu di grande stimolo per la grafica tanto negli Stati Uniti quanto in vari paesi d'Europa (in particolare in Cecoslovacchia, Polonia a Jugoslavia). L'influsso della pittura moderna (Klee, Mirò, Kandinsky), il tratto di penna di disegnatori come Steinberg o Thurber conducono alcuni animatori raccolti intorno a Stephen Bosustow ad inventare un universo nuovo in cui la semplicità della forma, il trionfo dell'angoloso sullo sferico, il predominio dell'1 sullo 0, l'aspro trattamento del colore, sostituiscono con vantaggio il realismo antropomorfico che aveva sino ad allora predominato costantemente nell'animazione in tutto il mondo. Tra tutti i ricercatori, va conferito un posto a parte al canadese Norman McLaren, che a poco a poco s'impone come il massimo tra i maghi dell'animazione, sperimentando e inventando tecniche nuove: pastello animato (*Lassú sulle montagne*, 1946), disegno direttamente sulla pellicola (*Blinkity Biank*, 1954), film a rilievo stereoscopico (*Now is the Time*, *Around is around*, 1951), animazione immagine per immagine di personaggi umani (*I vicini*, 1953), oggetti (*Storia di una sedia*, 1957), cifre (*Rythmetic*, 1956), astrazioni geometriche (*Mosaici*, 1965), acquerelli stilizzati (*Il merlo*, 1958). Secondo McLaren, «l'animazione non consiste nel mettere in movimento i disegni, bensí in movimenti disegnati. Quello che accade tra due immagini è piú importante di qualsiasi immagine. L'animazione è l'arte di saper trattare gli intervalli invisibili che esistono tra le immagini». In seguito alle ricerche della scuola astratta tedesca e di McLaren, numerosi artisti, come Mary Ellen Bute, John e James Whitney, il pittore astratto Robert Breer, Carmen d'Avino, Teru Murakami, Andy Warhol, e i cineasti sperimentali *underground*

americani, si sono orientati verso esperienze diverse, tracciando la strada di un'arte cinetica sempre piú elaborata. In Francia un pittore come Robert Lapoujade non si accontenta della pura animazione, ma l'inserisce nelle peripezie di un film d'invenzione (*Le Socrate*, 1968), giocando col colore naturale degli oggetti, che egli rafforza o attenua con l'aiuto di polveri speciali; il pittore si serve cosí della pellicola esattamente come di una tela dalle mille sfacettature caleidoscopiche, che modifica a suo piacimento.

**Gli scenografi** La preparazione delle scenografie ha consentito, per alcuni film, una vera collaborazione tra il pittore – o l'architetto – ed il regista. Talvolta, persino, la scenografia assume importanza fondamentale nell'elaborazione di un film; è questo, in particolare, il caso di certe opere che si riallacciano alla corrente espressionista tedesca degli anni '20. L'espressionismo cinematografico è stato influenzato fortemente dall'espressionismo pittorico (Kokoschka, Klein, Kubin, Nolde), e non ci si deve stupire trovando, tra i grandi arredatori dell'epoca, in maggioranza pittori. Il simbolismo delle forme doveva esprimersi negli stati d'animo dei personaggi e restituirne tutti i drammi. A poco a poco, le quinte di tela dipinta (*Il gabinetto del dottor Caligari*) lasciarono il posto a scenografie meno stilizzate, piú realistiche, ove nondimeno il gioco d'ombra e di luce serbava un ruolo privilegiato. L'influsso espressionista, ben lungi dall'esaurirsi in un breve periodo, ha contrassegnato profondamente cineasti come Josef von Sternberg, Orson Welles, Marcel Carné. I grandi scenografi espressionisti furono Hans Poelzig, Rochus Gliese, Hermann Warm, Walter Röhrig, Walter Reimann, Kurt Richter, Robert Herlth, Erich Kettelhut, Otto Hunte, Karl Vollbrecht. In Francia Marcel L'Herbier, nell'*Inhumaine* (1924), fa appello ad Alberto Cavalcanti, Claude Autant-Lara all'architetto Robert Mallet-Stevens e al pittore Fernand Léger. Lazare Meerson, utilizzando il vetro, il ferro, il cemento, rivoluziona interamente le tradizioni. Tra gli altri grandi nomi di scenografi del cinema internazionale, vanno citati Georges Wakhevitch, Alexandre Trauner, Hiroshi Mizutani, Cedric Gibbons, Ievgueni Ienei, Seguei Kozlovski, Eugène Lourié, Erik Aaes, André Barsacq, Andrei Andreiev, Max Douy, Hans Dreier, Jean d'Eaubonne, Mario Garbuglia, Piero Gherardi, Tony

Masters, Danilo Donati, Bernard Evein, Roman Mann, Jacques Saulnier.

**I film sull'arte** Per lungo tempo i documentari dedicati all'arte hanno sofferto di un preconcetto ingenuo e spesso pomposo di pedagogia elementare. Questi «film sull'arte» intendevano essere soprattutto esplicativi, e spesso riuscivano soltanto a generare noia e diffidenza in un pubblico talvolta poco esperto, che veniva respinto anziché coinvolto. E cineasta si accontentava infatti di descrivere l'opera d'arte (architettura, scultura, pittura, incisione, disegno) anziché farla rivivere grazie alle infinite risorse del «linguaggio» cinematografico. Movimenti della macchina da presa, scienza del montaggio, precisione del commento hanno importanza tutta particolare in un genere che cerca di ricreare mediante l'immagine, la musica e il testo l'«atmosfera» propria dell'opera evocata. Si tratta talvolta di una «ri-creazione» artistica, come nel *Van Gogh* (1948) di Alain Resnais, che utilizza tecniche sofisticate per coinvolgere lo spettatore nell'universo del pittore, non esitando – grazie alle carrellate, ai campi lunghi, ai controcampi esatti – a suggerire l'illusione che l'occhio della macchina da presa e quello del pittore siano tutt'uno e che si partecipi «in diretta» al lavoro creativo dell'artista. Alcuni cineasti si sono nascosti – con molto talento – dietro l'artista che intendevano ritrarre, e hanno saputo far rivivere un'opera pittorica grazie all'efficace e sottile aiuto dell'inquadratura cinematografica e dei movimenti di macchina, di volta in volta privilegiando un insieme o valorizzando un dettaglio. Tra i casi di massima riuscita nel genere, vanno citati *L'idea* (1934) di Berthold Bartosch (da Frans Masereel), *Sguardi sull'antico Belgio* (1936) di Henri Storck, *Matisse* (1945) di F. Campaux, *Il dramma di Cristo* (Giotto; 1946) di Luciano Emmer ed Enrico Gras, *La scuola di Barbizon* (1947) di Max de Gastyne, *Rubens* (1947) di Paul Haesaerts, *Hieronimus Bosch* (1949) di G. Betti, *Da Renoir a Picasso* (1949) di Paul Haesaerts, *Piero della Francesca* (1949) di Luciano Emmer, *Henri Rousseau il Doganiere* (1950) di Lo Duca, *Le Feste Galanti* (1950) di Jean Aurel, *Toulouse-Lautrec* (1950) di R. Hessens, *Gauguin* (1950) di Alain Resnais, *Les charmes de l'existence* di Pierre Kast e Jean Grémillon, *Goya* di Luciano Emmer, *Mare Chagall* (1951) di R. Hessens, *Guernica* (1951) di Alain Resnais, *Brueghel il Vecchio* (1953) di Arcady, *Il mistero di*

*Picasso* (1955) di H.-G.Clouzot, *André Masson e i quattro elementi* (1958) di Jean Grémillon, *L'universo di Paul Delvaux* (1960) di P. Haesaerts, *Georges Braque* (1964) di J. Simonnet. I documentari dedicati ai grandi pittori si sono moltiplicati nel corso degli anni '60-70 (*Picasso, un ritratto*, 1971, di Edouard Quinn), perpetuando rapporti di deferenza un poco fredda, o di ridondante ammirazione, che tanto spesso legano il cineasta e l'artista. Nel 1976 tuttavia André Delvaux, nel suo *Avec Dieric Bouts*, rinnova il genere del film d'arte ripensando in termini cinematografici l'opera del pittore fiammingo. Mentre Herbert Kline porta la sua macchina da presa nei musei e negli studi dei pittori contemporanei (*La sfida della grandezza*, 1974), Emile de Antonio schizza un panorama notevole della pittura americana (*Painters Painting*, 1976). Il cinema d'invenzione s'è anch'esso impegnato a render vivo l'universo di un pittore, compito tra tutti delicatissimo. Quanti Goya, quanti El Greco sono stati massacrati da sceneggiatori e registi privi di sensibilità e di genio, quanti sono divenuti semplice pretesto di fotoromanzi filmati: *Moulin-Rouge* di John Huston nel 1953, o *L'appassionata vita di Vincent Van Gogh* di Vincent Minnelli del 1956. Di gran lunga superiore l'eccellente *Danza della vita* di Peter Watkins (1975), dedicato al pittore norvegese Edvard Munch, che sino ad oggi resta il piú bel tentativo di ricostruzione di un universo sociopittorico. (*jlp*).

**Film di artisti contemporanei** Molti artisti, provenienti sia dalla pittura di cavalletto, sia dalla scultura o da vari tipi di attività oggi praticate (*happenings*, *body art*, arte concettuale), negli anni '60 hanno dedicato al cinema una parte piú o meno importante del loro lavoro. Questo recupero dell'interesse per l'immagine filmica assume una tale importanza che dà luogo all'ambigua denominazione di «film d'artista». Essi possono raggrupparsi in tre tendenze: la tendenza narrativa, la ricerca sull'immagine propriamente filmica, e il film in tempo reale. Cosí Boltanski, dopo aver praticato la pittura, si occupa di fotografia e poi realizza una dozzina di cortometraggi. Ciascuno dei film riproduce l'azione particolare di un personaggio e limita ad essa sola il suo campo d'investigazione: *Uomo che tossisce* (1969), *Uomo che lecca* (1969). *L'Appartamento di rue de Vaugirard* (1974) è vuoto, ma, enumerando con voce monocorde gli oggetti assenti, Boltanski restituisce la memoria del luogo. In *Saggio dei quarantacin-*

*que giorni che precedettero la morte di Françoise Guignou* (1971) egli mescola la banalità alla tragedia, partendo da una notizia di cronaca che racconta con voce «fuori campo». Entro lo stesso genere di ricerca sull'assenza e la memoria si colloca il film di Jean Le Gac *Segnale* (1970), nel quale un fazzoletto sospeso su un filo teso tra due rocce scompare a poco a poco per effetto di una proiezione di pittura sulla pellicola, che finisce per invadere l'intero schermo. Gina Pane interpreta la memoria nel suo contesto di angoscia e di nevrosi; *Solitrac* (1968) mostra quindici minuti della vita di una donna sola in una camera, dinanzi alla finestra aperta, da cui, con un grido stridente, si ritrae scomparendo cosí dallo schermo. Otto Muehl e la scuola di Vienna impiegano la macchina da presa come il mezzo piú adatto a serbare testimonianza delle manifestazioni e degli *happenings* che realizzano. La macchina da presa diviene testimone dell'evento che riprende. Quando Ben filma *Svolgere uno spago* o *Sbattermi la testa al muro*, trasforma un evento puntuale in un'azione ininterrotta. Per l'assurdità della ripetizione, il gesto banale sbocca sull'infinito. Bruce Nauman, in *Art Make-up*, riprende il simbolismo dell'attore che si prepara ad entrare in scena. Riferendosi a un ben preciso rituale, filma le varie tappe della truccatura di un personaggio; in *Pulling Mouth* (1969) lo schermo è interamente occupato da un volto la cui bocca assume ogni sorta di forme, rese imprevedibili dalla distorsione. Un'altra corrente – illustrata da Lemaître, Raysse, Sonnier, Bury – cerca nelle tecniche proprie del cinema un linguaggio nuovo. *Il film è già cominciato* di Maurice Lemaître è l'applicazione immediata del procedimento di sovrimpressione delle immagini e di graffiatura della pellicola. La banda sonora è prodotta da perforazioni della pista ottica. Martial Raysse utilizza di frequente il negativo colore e gli effetti di persistenza dell'immagine; Pol Bury filma la torre Eiffel con l'aiuto di uno specchio deformante collocato davanti all'obiettivo e di una pellicola ad alto contrasto, vale a dire senza digradazione dei grigi, per semplice giustapposizione di bianco e di nero; in *Positivo Negativo* (1970) Keith Sonnier mostra le opposizioni luce-ombra entro una struttura di collage filmico. Scultori come Morris e Serra trasmettono esperienze precise sullo spazio e la sua percezione da parte del corpo, talvolta attraverso gesti sistematici e ripetitivi. Quanto a Peter Foldès, egli tenterà di utilizzare il

calcolatore per ricostituire l'immagine. Questi tentativi verranno proseguiti e amplificati da E. Emshwiller nel campo televisivo. Tutte le possibilità verranno affrontate, e la maggior parte di questi film ritroverà l'immagine fissa del quadro, coi suoi bianchi e i suoi silenzi. La corrente non narrativa è rappresentata essenzialmente da Andy Warhol e da Michael Snow, che impiegano il cinema in tempo reale. Il primo, tra i principali protagonisti dell'esplosione del pop americano, distrugge il tempo filmico rispettando scrupolosamente il tempo reale: *Eat* (45 min.), *Haircut* (33 min.), *Sleep* (6 ore e mezzo), *Empire* (8 ore); disattiva cosí la carica emozionale dell'evento, ricorrendo alla medesima inquadratura fissa per tutta la durata del film. Cosí, annullando il tempo fittizio e il movimento nello spazio suscitati dal muoversi della macchina da presa, crea un cinema non direttivo. *La regione centrale* (1970-71) di Michael Snow parte dal campo visivo piú stretto possibile, amplificando cosí la nozione del tempo e dello spazio, e sfocia in una fascinazione dell'immobilità e del silenzio. Mediante rallentamenti e accelerazioni della macchina da presa, nonché panoramiche ripetute ed evoluzioni da sinistra a destra e dall'alto in basso, Snow spezza ogni possibile analogia con una narrativa tradizionale. David Lamelas, dopo numerosi saggi con macchina da presa fissa, impiega alcuni schemi del cinema narrativo per circoscrivere un oggetto che non si raggiunge mai, serbando la propria dimensione rnitica. I numerosi studi intrapresi da questi realizzatori sulla natura dell'immagine filmica hanno ormai provocato altre ricerche, e in particolare hanno aperto la strada all'avvento dell'immagine video. Grazie alla sua maneggevolezza e al suo costo relativamente basso, la video-ripresa conosce un grande successo presso una nuova generazione di artisti, che talvolta si specializzano nell'impiego di questo mezzo. Negli ambienti creati da questi artisti, Vito Acconci rivela momenti di grande intensità psichica, Dan Graham conduce lo spettatore ad interrogarsi sulla percezione che ha del proprio corpo in rapporto allo spazio che lo circonda, e Nam June Paik gioca con umorismo e poesia sull'illusione dell'immagine televisiva. (*gbr*).

**cineserie**

Il termine indica quella produzione artistica ispirata alle forme e motivi decorativi delle lacche e delle pitture cinesi. La

presenza, in Europa, di oggetti asiatici (e soprattutto cinesi) risale al XIII sec. I rapporti commerciali tra Oriente e Occidente a quel tempo erano facili e costanti e contribuirono a far maturare l'idea che il Catai (la Cina) fosse una sorta di strano paradiso, una terra di magia. I racconti di Marco Polo erano riportati, in bella calligrafia, su manoscritti le cui miniature, opera di artisti che non avevano mai lasciato l'Europa, passano, proprio a causa del loro carattere interamente fantastico, per le prime «cineserie» dipinte.
Tartari e cinesi estremamente veridici già figurano, nel XIV e nel XV sec., negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, Andrea da Firenze, Gozzoli, dipinti evidentemente dal vero in Italia. Le sete cinesi affluirono in Europa alla fine del medioevo, ispirando i tessitori lucchesi. Tramite i mercanti portoghesi del XV e del XVI sec., con i quali rivaleggeranno, nel corso del XVII sec., le compagnie delle Indie, olandese e inglese, lacche e porcellane invasero i mercati di Lisbona, Venezia, Anversa e Amsterdam. Maria de' Medici fece decorare «alla maniera cinese», per mano di Etienne Sage, gabinetti, scatole, pannelli, decorazioni sacre. Sotto il regno di K'ang-hi, i gesuiti erano assai ben visti a Pechino. Inviarono in Europa numerosi disegni di costumi e vesti cinesi, e copie di pitture. Uno di loro, nel 1697, donò a Luigi XIV 49 volumi. Padre Castiglione insegnava a Pechino le regole della prospettiva europea, e dipingeva scene cinesi su rotoli alla maniera cinese. Già alla fine del XVII sec. gli oggetti cinesi, o le imitazioni di questi, comparivano in ogni raccolta importante e in molti arredi. L. Le Vau costruí per Luigi XIV il Trianon di porcellana, «lavorato alla maniera delle opere che provengono dalla Cina» (Félibien); l'incisore Jean Bérain introdusse nelle sue grottesche motivi cinesi (uccelli, mandarini, pagode).
L'età d'oro della **c** fu il XVIII sec., Watteau può essere considerato il principale promotore di questo nuovo gusto. Boucher si documentò prima di rappresentare i costumi delle deliziose *Scene cinesi* di Besançon (MBA), dipinte per servir di modello a cartoni da arazzo. Come Watteau, Huquier, Peyrotte, Le Prince e Pillement, Boucher produsse numerose incisioni che serviranno da modelli da un capo all'altro d'Europa. Altrettanto fecero Decker in Germania, Vivarés in Inghilterra.
La maggior parte di questi artisti, però, non si dava pena di

curare la verosimiglianza. Per loro la Cina è un mondo irreale, «deliziosamente assurdo, senza peso e senza volume». Christophe Huet mescolò cinesi e scimmie nelle famose *Singeries di Chantilly* (1735 ca.), di Champs (1755 ca.) e dell'Hôtel di Rohan-Strasbourg (1749-52) a Parigi.
A sua volta Maria Leszczyńska, assoggettandosi alla moda del tempo, dipinse, aiutata da Oudry, edificanti prediche di missionari ai Cinesi, in un gabinetto del suo appartamento di Versailles. Quanto a Pillement, coprí di figure e fiori «cinesi» pannelli e sopraporta in Francia, in Inghilterra, in Portogallo, e i suoi taccuini di incisioni servirono da modello un po' dovunque.
Solo in Olanda non si trovano pitture di questo genere; ve ne sono alcune in Belgio (castello di Heks). Dalla Germania, la moda conquistò l'Austria, la Russia, la Polonia, la Scandinavia. Molte di queste decorazioni sono perdute insieme ai leggeri padiglioni che esse ornavano. A Brühl esiste ancora un gabinetto i cui pannelli lignei con fondo crema sono dipinti con scene cinesi, in rosso e blu. Nel parco di Nymphenburg, il padiglione dell'Amalienburg conserva due piccole stanze dipinte con **c** blu su fondo bianco dall'italiano Pascalin-Moretti. Voltaire, che a Cirey come a Ferney apprezzava tali decorazioni, ne trasmise il gusto a Federico II, il quale fece costruire a Potsdam una casa da tè, la cui cupola venne dipinta all'interno (1755 ca.), con personaggi e vasi cinesi. Sopravvive a Ludwigsburg una sala decorata con scene cinesi da Jacob Saenger.
La maggior parte delle sale cinesi dei paesi germanici è decorata con pannelli di lacca e porcellane. A Oranienbaum, Caterina II fece costruire un palazzo «cinese» ove si possono ancora vedere soffitti dipinti uno dei quali, dovuto ai fratelli Barozzi di Bologna, rappresenta le *Nozze cinesi*.
In Svezia, a Drottningholm, la casa cinese costruita per la regina Luisa-Ulrica contiene una grande sala ornata da pannelli dipinti con personaggi cinesi in verde ed oro, secondo i inodelli di Boucher, probabilmente per mano di Johann Pasch.
In Inghilterra il gusto delle **c** si diffuse rapidamente soprattutto sotto forma di carta da parati. Al VAM di Londra, è conservata una serie di pannelli con figure cinesi, vivacemente colorate su fondo verde.
In Italia il piú antico esempio di **C** è conservato in Piemonte: il soffitto della Villa della Regina, dipinta nel 1720 con

arabeschi alla Bérain frammezzati a figure cinesi di Filippo Minei. Ma la sala cinese della Foresteria di villa Valmarana, presso Vicenza, ne costituisce senza dubbio l'esempio piú brillante. Gian Domenico Tiepolo vi dipinse nel 1757 scene con grandi personaggi ispirati dalle incisioni di Pillement. Nel 1747 una camera della villa papale di Castelgandolfo venne decorata da **c** dipinte. Nella villa Grimani, presso Padova, una delle pitture murali rappresenta la *Giustizia del mandarino*, il ritorno all'antichità non interrompe in alcun luogo il gusto per l'esotismo. Fregi dipinti nel 1790 nel castello di Rivoli presentano scene cinesi ma in stile neoclassico. Lo stesso vale per i gruppi, in abiti sontuosi, che decorano una sala della «palazzina» della villa La Favorita a Palermo, costruita dai Borboni nel 1799. Le pitture di palazzo Braschi a Roma possono essere qualificate come «pompeiano-cinesi».
Si deve ritornare all'Inghilterra per trovare, nel 1821 ca., un fantastico edificio cinese, il padiglione reale di Brighton, ideato per Giorgio IV da Nash. Le pitture e le vetrate del salone dei banchetti raffigurano personaggi cinesi, piú alti del naturale. Era inglese l'unico artista europeo che vivesse in Cina, George Chinnery, che abitò a Macao e a Pechino per tutta la prima metà del XIX sec., dipingendo numerosi ritratti a olio dei mercanti cinesi ed europei, e una quantità di tele e di acquerelli con scene di vita popolare.
In Spagna le **c** ebbero una qualche fortuna solo all'inizio del XX sec., quando José-Maria Sert, ispirandosi a Tiepolo, abbozza immense decorazioni turco-cinesi, in bistro su fondo d'oro, per il salone da ballo di un palazzo di Florida, e altre per il castello di Laversine. (*jw* + *sr*).

## Cingria, Alexandre

(Ginevra 1879 - Losanna 1944). Frequentò simultaneamente l'università e la scuola di belle arti di Ginevra; fece frequenti viaggi, recandosi a piú riprese a completare la sua formazione a Firenze. Parallelamente alla carriera artistica, si dedicò alla letteratura: nel 1904 fondò la rivista «La Voile latine» e nel 1916 la Société de Saint-Luc e de Saint-Maurice, che doveva fungere da intermediaria tra il clero, gli artisti e i fedeli. In questo periodo intraprese un rinnovamento deTarte sacra; dal 1919 collaborò con Maurice Denis alla decorazione di San Pietro a Ginevra. Dal 1920 continue

avversità finanziarie ne fecero un artista «ambulante», che si spostava a seconda degli incarichi, conciliando nella sua potente personalità molteplici influssi (Gauguin, Rouault, il Giappone e l'arte bizantina); accanto alla pittura da cavalletto (*Intimità*, 1923: Ginevra, Università) e in un linguaggio «barocco» esuberante di sensualità e d'intensa ebbrezza del colore, condusse attività di scenograto (innunieri scenografie teatrali. *Charles le Téméraire* di René Morax, 1944) e realizzò cartoni per mosaici, affreschi, vetrate (Rennes, chiesa di Sainte-Marie-Madeleine, 1928). (*bz*).

## Cini, Vittorio

(Ferrara 1885 - Venezia 1977). Tra 1910 e il 1915 cominciò a raccogliere nella sua residenza di Ferrara opere di artisti locali del XVI sec. Da allora la sua collezione non ha cessato di arricchirsi; è rimasta puramente italiana, ma il suo ambito d'interessi si è esteso a tutte le scuole; costituiva una delle piú importanti coll. priv. di 'primitivi' italiani. Le opere sono esposte negli ambienti residenziali al castello di Monsalica e in palazzo Loredan a Venezia. Vi si notano tavole del XIII e del XIV sec. (*Maestà* del Maestro della Badia, Guariento, maestri umbri e riminesi), un importante complesso di opere ferraresi (Tura, *San Giorgio*; Ercole de' Roberti, Costa, Dosso Dossi, Ortolano), pittori toscani (Sassetta, Piero di Cosimo, Piero della Francesca (*Madonna Villamarina*, un tempo atribuita a questo maestro), Pontormo), del XV e del XVI sec., o marchigiani (Bartolomeo di Tommaso, Arcangelo di Cola, Boccati, Girolamo di Giovanni da Camerino). La pittura veneziana del XV e del XVI sec. è assai ben rappresentata: Crivelli, Montagna, Cima da Conegliano, Lotto, Cariani, Tiziano (*San Giorgio*), e quella del XVIII sec. figura nei suoi aspetti piú affascinanti (Tiepolo, Longhi, Guardi). La Fondazione Cini, con sede negli edifici del convento di San Giorgio a Venezia, è centro attivissimo di studi di storia dell'arte, e organizza mostre e conferenze. (*gb*).

## Cinque dinastie

Periodo della storia della Cina (907-60) nel quale lo sminuzzamento territoriale conseguente alla caduta dei Tang favorí la dispersione dei talenti: cinque dinastie effimere, il cui dominio regale andava riducendosi, si successero nel Nord, mentre il Sud si suddivideva in piccoli regni. Nel Si-

chuan, i Maestri di Shu s'ispirano al buddismo mistico *chan* producendo potenti «ritratti» di santi buddisti, e Huang Quan si distingue nel genere dei fiori e uccelli, destinato presso i Song a un grande avvenire. Alla corte di Nanchino si sviluppa la pittura di personaggi nello stile leggermente sdolcinato che verrà ripreso dai pittori Ming; esso contrasta col vigore dei cavalli di Hu Gui, tartaro vissuto in Cina erede di Han Gan. Nel Nord, la tradizione di pittura di animali dei Tang è avvertibile nei due rotoli verticali a inchiostro e colori leggeri su seta dei *Cervo e cerbiatte sotto gli aceri rossi d'autunno* (Formosa, Gugong), ma tanto il raddolcirsi dei colori quanto il trattamento delle rocce sono già significativi di ricerche piú raffinate. Il suo autore, anonimo, appartenne certamente alla corte barbara in via di cinesizzazione dei Liao (907-1125), cui si riallacciano le pitture murali delle tombe della Manciuria e della Mongolia, manifestazioni di arte provinciale di esecuzione assai grezza nei paesaggi, negli animali o nei ritratti. Il vero titolo di gloria del X sec. cinese resta l'elaborazione del paesaggio monocromo. (*ol*).

## Cipro

Due chiese bizantine serbano in parte i propri mosaici absidali del VI-VII sec. Nella Panagia Kanakaria di Lythrankomi, la Vergine col Bambino in grembo, seduta entro un'aureola, è assistita da due arcangeli in piedi. Nella Panagia Angeloktistos di Kiti, la Vergine in piedi sorregge il Bambino sul braccio sinistro ed è scortata da due arcangeli che tengono il globo. L'attività artistica, interrotta dall'occupazione araba (VII-X sec.), riprende all'inizio dell'XI sec., e la qualità delle pittura di numerose chiese suggerisce stretti rapporti con Costantinopoli. La chiesa di San Nicola del Tetto (presso Kakopetria) ha conservato solo una parte della decorazione dell'XI sec., eseguita in stile severo, nella parte occidentale; i dipinti della zona sud-ovest e il frammento di *Giudizio universale* nel nartece sono del XII sec. La chiesa a navata unica della Panagia Phorbiotissa di Asinu è stata fondata dal magistro Niceforo nel 1105-1106, e una parte dei dipinti del santuario (*Comunione degli apostoli*, *Vescovi*), quelli della campata est (*Annunciazione*, *Natività*, *Presentazione della Vergine*, *Ascensione*, *Santi*) e quelli della campata ovest (*Pentecoste*, *Lavanda dei piedi*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Entrata a*

*Gerusalemme*, *Cena*, *Dormizione*, *Quaranta martiti di Sebaste*, *Santi*) risalgono a quest'epoca. Tali composizioni, sobrie e armoniose, restano nella grande tradizione bizantina dell'XI sec.: i gesti sono misurati, gli atteggiamenti pacati, le forme accuratamente modellate. I dipinti della campata centrale, probabilmente copie di quelli del XII sec., vennero eseguiti nel XIV-XV sec. Il *Giudizio universale* è stato rappresentato nel XIV sec. nel nartece. La chiesa degli Apostoli di Perachorio ha conservato la maggior parte della sua decorazione: il *Pantocrator* circondato dagli angeli nella cupola; la *Vergine orante* tra san Pietro e san Paolo nel catino dell'abside; sotto, la *Comunione dei vescovi* e i ritratti di vescovi; numerose scene della vita di Cristo, nonché parecchie figure di santi sulle volte e sulle pareti. Le proporzioni piú snelle dei personaggi in confronto a quelli della Panagia Phorbiotissa, i movimenti piú concitati, i drappeggi dalle pieghe sinuose consentono di attribuire questi dipinti al terzo quarto del XII sec. Nel monastero rupestre di San Neofita (distretto di Pafo), la decorazione del santuario della chiesa e il secondo strato di dipinti della cella del santo anacoreta risalgono al 1183 e sono probabilmente opera di un certo Teodoro Apseudes, di cui si può leggere il nome. Le tendenze stilistiche notate nella chiesa degli Apostoli sono un po' piú accentuate in questi dipinti, dalle tonalità chiare. Tra le rappresentazioni della cella si ha una composizione unica nel suo genere, due angeli che tengono san Neofita per le spalle. Le *Scene della vita di Cristo* dipinte nella navata della chiesa dopo il 1197, quando **C** era sotto il dominio latino, attestano una regressione verso lo stile provinciale. Nella chiesa della Panagia Araku di Lagudera (1192) lo stile manieristico è denunciato in numerose figure, ove le pieghe dei drappeggi disegnano curve e controcurve, e le proporzioni sono molto allungate. I volti, in particolare quello del *Pantocrator* sulla cupola, hanno un'espressione di malinconica dolcezza. Nei dipinti del XIV e del XV sec. (chiesa di Santa Croce di Palendri) non si riscontra alcuna eco della rinascenza dei Paleologhi; appare piuttosto, nelle opere piú tarde, l'influsso dell'arte italiana, a San Giovanni Lampadistis di Kalopanayotis (fine del XV sec.) e nella Panagia Podithu di Galata (1502). (*sdn*).

## Circignani, Antonio

(Città della Pieve, 1568 ca. - Roma 1629). Figlio e allievo di Niccolò, e per questo come lui detto il Pomarancio, dopo un'iniziale formazione al seguito del padre si afferma a Roma in occasione dell'anno santo 1600 (*Sant'Agata* in Santa Cecilia in Trastevere, cappella dei vignaioli in Santa Maria della Consolazione, sala di Giuseppe ebreo in palazzo Mattei di Giove), probabilmente tramite l'appoggio di Cristoforo Roncalli, il cui influsso si avverte lungo l'intero percorso stilistico del **C**. La sua attività per l'Umbria tra il 1603 e il 1606 (una cappella in Santa Maria degli Angeli, affreschi in palazzo Giacobetti ad Assisi, *Storie di santa Margherita* nell'omonima chiesa di Narni, e vari dipinti per Città della Pieve) ne fa uno dei tramiti per la divulgazione in quei luoghi del «naturalismo» romano, espresso tuttavia con forti inflessioni fiorentine e ancora innestato sulla cultura zuccaresca. Le sue opere sono connotate da un pungente «espressionismo» unito ad un vivace, gustoso colorismo (*Madonna e Santi* in Sant'Agostino ad Amelia; affreschi nel portico di Santa Maria Nuova a Firenze, 1613). Le realizzazioni piú note e qualitativamente piú sostenute sono le cappelle di Sant'Aniceto in palazzo Altemps e di Sant'Alberto in Santa Maria Traspontina a Roma (1614-16). Le opere tarde (*Crocifissione*, 1620-21: Modena Gall. Estense; *Pietà e Santi*, 1625: Mondaino) ne documentano la vigorosa vena naturalistica, benché «riformata» secondo i canoni dell'ancora vigente pittura di controriforma. Nella sua bottega si formò Bartolomeo Barbiani da Montepulciano (noto 1613-42), che fu assai operoso nell'Umbria meridionale. (*lba*).

## Circignani, Niccolò → Pomarancio

## *Circle: International Survey of Constructive Art*

Raccolta di saggi pubblicata a Londra nel 1937. In essa erano studiati i rapporti tra la tipografia, l'architettura, la tecnologia, la scienza, la filosofia, e un'arte di totale rigore astratto. Edita dallo scultore Naum Gabo, dal pittore Ben Nicholson e dall'architetto Leslie Martin, ebbe come principali collaboratori Mondrian, Moore, Hepworth, Gropius, Le Corbusier, Lewis Muniford; esercitò in Inghilterra un influsso profondo. (*abo*).

## Ciseri, Antonio

(Ronco (Canton Ticino) 1821 - Firenze 1891). Figlio di un artigiano decoratore di stanze, a tredici anni è ammesso all'accademia di belle arti di Firenze, dove inizia gli studi sotto la direzione di Nicola Benvenuti. Nel 1845 vince il concorso triennale con un *San Giovanni che rimprovera Erode e Erodiade* (ubicazione ignota). Giovanissimo comincia a dipingere ritratti (*Giovanni Dupré*, *Giovanni Bianchi*), genere questo che praticherà tutta la vita. Ne eseguí un numero imprecisabile, ma certamente intorno ai 300-350. Gli esordi sono caratterizzati da una cultura pittorica orientata nei temi e nello stile verso il Bezzuoli, rappresentante principale a Firenze della tendenza «realistica». L'iniziale formazione bezzuoliana è superata anche grazie alla meditazione dello stile di Ingres, molto diffuso in Toscana in quegli anni. L'opera piú importante di questo periodo è la pala d'altare per la chiesa fiorentina di Santa Felicita con il *Martirio dei Maccabei*, la cui elaborazione lo impegna dal 1852 al 1863, e la cui lontana matrice è da ricercare in Domenichino e in Guido Reni. Altre opere note dell'epoca sono *Date a Cesare quel che è di Cesare* (1860-62), *Giacobbe riconosce le vesti insanguinate*. L'ultimo ventennio di attività dell'artista, ricco ormai di riconoscimenti e d'incarichi ufficiali, è caratterizzato dalla lunga elaborazione dell'*Ecce Homo* (Firenze: Pitti, GAM) commissionatogli dal governo fin dal 1870 e terminato poco prima della morte nel 1891. Tra i suoi primi scolari va ricordato Silvestro Lega, alla sua scuola dal 1849 al 1854. (*mvc*).

## Cîteaux

Durante una fase breve ma brillante, nella prima metà del XII sec., l'abbazia di **C** in Borgogna, fondata nel 1098 da Robert de Molesmes, produsse per la propria biblioteca una serie di manoscritti (bibl. municipale di Digione), che per la loro decorazione si pongono tra i capolavori della miniatura romanica. Si possono distinguere due stili, dovuti a due gruppi diversi di artisti, che senza dubbio si succedettero rapidamente. Il piú antico, che va posto in relazione con la personalità del secondo abate di **C**, l'inglese Etienne Harding, originario di Sherborne, è caratterizzato da un acuto senso dell'osservazione, unito ad una grande fantasia decorativa.

Tali qualità si manifestano in particolare nella *Bibbia* eseguita per l'abbazia al tempo di Harding, e in un manoscritto dei *Moralia in job* di san Gregorio. Molto diverse, contrassegnate da un bizantinismo la cui origine è difficile determinare, sono le opere del secondo gruppo, rappresentato tra l'altro dalle pitture dei due *Commentari di san Gerolamo sui profeti*. Tale tradizione pittorica si concluse bruscamente alla metà del XII sec., e costituisce un'esperienza unica nella storia artistica dell'ordine cistercense. (*fa*).

## Città di Messico

La storia pittorica di **C d M** si confonde in pratica con quella della scuola messicana, di cui essa, dalla fine del XVI sec., è rimasta capitale indiscussa, malgrado la concorrenza di Puebla nel XVII e nel XVIII sec., e malgrado la presenza, nel XIX sec., di alcuni interessanti artisti di provincia.
Le chiese e i conventi riflettono ancor oggi la copiosità di una produzione spesso «di serie» e necessariamente ineguale, ma che conta anche opere importanti dei migliori pittori messicani; cosí, a San Miguel si trova il grande *Cristo servito dagli angeli nel deserto*, di Pedro Ramirez; a *La Profesa*, la *Vergine*, *San Giuseppe e santa Teresa* di Villalpando. La cattedrale soprattutto è un vero e proprio museo di pittura. Vanno in particolare citati il *San Sebastiano* di F. de Zumaya e, di Pereyns, introduttore del manierismo in Messico, la *Vergine del perdono* e il grande *San Cristoforo* (1588). Di un secolo dopo sono la *Vergine dell'Apocalisse* di Correa e le opere del focoso barocco Villalpando, il *San Giovanni a Patmos* e la grande composizione rubensiana del *Trionfo della Chiesa militante*; infine, sullo scorcio del Settecento, la decorazione della cupola (*Assunzione*) di un brillante affrescatore proveniente da Valencia, Jimeno.
I musei offrono un'impressione piú completa e piú selettiva dell'antica pittura a **C d M**. Un felice riordinamento ha riservato le sale della venerabile e antica *Accademia di San Carlos* alla pittura europea, che vi è rappresentata con opere di grande interesse, per la maggior parte spagnole: buoni Zurbarán (*Discepoli di Emmaus*, *San Giovanni di Dio*), la *Vergine* di Morales, la *Comunione della Vergine* di A. Cano, il *Bodegon* di Cerezo. Ma anche le pitture fiamminghe ed italiane, abbastanza numerose e per lungo tempo trascurate, tra le quali predominano i lavori di bottega (particolarmen-

te di Bosch e Rubens). Quanto alla pittura messicana, mentre quadri religiosi secondari si andavano concentrando nell'antico noviziato dei Gesuiti di Tepototzlan (a 45 km da **C d M**), restaurato nel 1964, nell'antico convento di San Diego trovava asilo un museo antologico, che assumeva il nome di **Pinacoteca Virreinal**. Una selezione eccellente e un'ariosa esposizione offrono il panorama migliore della scuola messicana nelle sue generazioni successive: il manierismo della fine del XVI sec. con Pereyns, il primo terzo del XVII sec. con i grandi quadri di tipo sivigliano di Echave il Vecchio (*Martirio di sant'Apronio*, la *Porziuncola)*, e le opere piú intime, di Luis Juarez (*Sant'Anna*, la *Vergine e il Bambino Gesú*). Si raggiunge la piena maturità con le opere fondamentali degli zurbaraniani Arteaga (*Incredulità di san Tommaso*) e José Juarez (*Adorazione dei magi*, *Martirio dei santi Just e Pasteur*). Alla fine del secolo, si può scorgere il contrasto tra il tormentato barocco di Villalpando (*Storia della Vergine*) e di Hipolito de Rioja (*Santa Caterina dinanzi ai dottori*), da un lato, e dall'altro il barocco piú tranquillamente murilliano di un Antonio Rodriguez (*San Tommaso di Villeneuve mentre fa l'elemosina*) o di un Nicolas Rodriguez Juarez (*San Giovanni di Dio*): contrasto analogo a quello sivigliano tra Valdés Leal e Murillo. Infine è molto ben rappresentato il XVIII sec., sia per quel che riguarda la pittura religiosa, con le opere di Cabrera (*Vergine dell'Apocalisse*) o di Ibarra e con l'immenso dipinto che decorava l'antica università (il *Trionfo dell'Immacolata* di Vallejo); sia per i primi esempi di una pittura civile, fino a quel momento praticamente inesistente: ad eccellenti ritratti (*Autoritratto* e *Ritratto del marchese di Santa Cruz* di Juan Rodriguez Juarez, *Ritratto dell'architetto Tolsa* di Ximeno) si aggiungono alcuni paesaggi e nature morte (Alacena).

Il **Museo nazionale di storia** a Chapultepec completa sotto piú di un aspetto la pinacoteca con numerosi ritratti (serie importante dei vicerè del XVIII sec., ritratto celebre di *Sor Juana Inés de la Cruz*, mistica e poetessa, di Cabrera), ma anche con vedute di città, tipi e costumi popolari del XVIII sec. e della prima metà del XIX sec., spesso di qualità eccellente. La rinascenza della pittura messicana contemporanea si riflette in numerosi musei (MNAM, Galleria del palazzo delle belle arti, Museo Orozco, Museo Frida Kahlo, che ha sede

nella casa ove la moglie di Diego Rivera, anch'ella pittrice, visse con suo marito).
Per apprezzare pienamente artisti che si espressero anzitutto nell'arte murale, occorre integrare ai musei gli edifici pubblici, in generale facilmente accessibili, ove essi hanno eseguito le loro decorazioni. Questi edifici sono innumerevoli a **C d M** come nelle città di provincia, e troppo numerosi per essere citati qui. Tra i piú ricchi, consacrati sempre alle tappe della storia del popolo messicano e alle conquiste della sua rivoluzione, ricorderemo il Ministero della pubblica istruzione (1600 metri quadrati di pitture di Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo), il Palazzo nazionale (scala monumentale e corridoi di Rivera, 1930-35), la Scuola nazionale di agricoltura di Chapingo (affreschi di Rivera *L'uomo domina gli elementi*, 1927-29), il Museo nazionale di storia, l'ospedale di Gesú Nazareno. Uno tra gli insiemi che piú colpiscono per il miscuglio di violenza e di humor è la sala dell'albergo del Prado con il suo affresco, di Rivera, che è una sintesi della storia messicana e che il pittore intitolò *Sogno di un pomeriggio d'estate sull'Alameda*.
La città universitaria, ricca di pitture murali, sorprende soprattutto con la splendente decorazione dei mosaici di O'Gorman (sul tema dell'*Energia*), che riveste all'esterno la torre della biblioteca (1950-55). (*pg*).

## Cittadini, Pier Francesco

(Milano 1613-16 - Bologna 1681). L'artista si educò a Milano, sua città natale, nella bottega di Daniele Crespi. Verso la metà del quarto decennio risulta trasferito a Bologna, e anche ben informato sia della pittura di Guido Reni (del quale frequentò anche la scuola), sia di altre tendenze piú tenebrose e spettacolari della pittura bolognese di quegli anni (si veda la *Caduta di san Paolo* in San Paolo a Bologna). Nel 1650 è documentata la sua attività nel palazzo ducale di Sassuolo, al servizio della corte estense di Modena. Qui esegue bellissime ghirlande di fiori e di frutti intorno alle storie affrescate dal francese Jean Boulanger, dimostrando una conoscenza di ciò che avveniva allora in ambito romano. Subito dopo, a Bologna egli diventa il piú noto ed affermato specialista nella pittura di genere: ritratti, nature morte e paesaggi. Almeno quattro dei suoi numerosissimi figli furono pittori, oltre al fratello Carlo Antonio. Ma è impossibile

trovare opere che si associno con sicurezza ai loro nomi. Caso mai si spiegano per questa via una certa discontinuità di livello nell'abbondante produzione della sua bottega e la lunga persistenza a Bologna di un filone di nature morte ispirate al suo gusto. Si ricorda come serie particolarmente rappresentativa quella delle *Stagioni*, dipinta per i Legnani (divisa oggi tra le Collezioni Comunale d'arte di Bologna e la Gall. Estense di Modena). (*acf*).

## Ciucourenco, Alexandru

(Tulcea 1903 - Bucarest 1977). Studiò alla scuola di belle arti di Bucarest, poi nello studio di André Lhote a Parigi (1931). Partecipò alla Biennale di Venezia nel 1954 e nel 1956, e a partire dal 1948 fu professore presso la scuola di belle arti di Bucarest. Le tele di **C** si segnalano per lo splendore dei colori. La luce fluida e il clima poetico dei primi lavori cedono in seguito il passo a una fattura piú salda e ad una struttura piú chiara. Alla fine della vita la sua tavolozza si placò e i suoi colori si pacificarono; questo nuovo raccoglimento si esprime nella modulazione dei toni chiari e trasparenti. Divenne il maestro spirituale di tutta una generazione di pittori. È rappresentato a Bucarest (AM) e in musei rumeni, a Dresda (GG) e in numerose coll. priv. (*ij*).

## Civate

Secondo gli studi piú recenti, la chiesa di San Pietro al Monte a **C** (Como) e il vicino Oratorio di san Benedetto furono decorati a fresco da una stessa équipe di pittori, che operarono nel terzo quarto dell'XI sec. continuando la tradizione lombarda degli affreschi di Galliano (1007 ca.) ma unendovi, con singolare accordo, reminiscenze della pittura bizantina preiconoclastica. (*bt*).

## Civerchio, Vincenzo

(Crema 1470-1544 ca.). Lavorò soprattutto a Crema e a Brescia, ed è in effetti ritenuto rappresentante della scuola bresciana, e anello di congiunzione fra la generazione del Foppa e quella del Moretto. La sua pittura, di mediocre qualità, è caratterizzata anche da asprezze grafiche fra nordiche e ferraresi, mediate attraverso Butinone e Zenale. Un gruppo di opere del suo vecchio e tradizionale catalogo, ricche di elementi soprattutto bramantineschi, è stato riferito al co-

siddetto Pseudo-Civerchio e recentemente, ma con dubbi risultati, alla fase piú tarda dello Zenale. Fra le opere certe: *Polittico* (1495: Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo), *Deposizione* (1504: Brescia, Sant'Alessandro), *Polittico* (1519: Crema, Duomo), *Battesimo di Gesú* (1539: Lovere, Accademia Tadini). (*mr*).

## Claeissens, Pieter I il Vecchio

(Bruges 1499-1500 - 1576). Fu allievo di Adriaen Becaert nel 1516, libero maestro a Bruges nel 1530, decano della ghilda dei pittori di Bruges nel 1576. Se ne può citare, nella stessa città, la *Resurrezione* (chiesa del Salvatore) e un dittico con *Sant'Antonio e l'abate Antoine Wydoot* (1557-58 ca.: Bruges, MBA): l'artista vi si rivela un tipico «ritardatario» di Bruges, nella scia di Gérard David, Benson, Provost.
Il figlio **Pieter II il Giovane** (? - 1623), libero maestro nel 1570, fu piú volte decano della ghilda dei pittori di Bruges. Successe nel 1581 al fratello Antoon come pittore ufficiale della città e serbò la carica fino al 1621. Pittore fecondo, dallo stile arcaico e rigido, plagia spesso altri artisti, per esempio Floris nella *Pace di Tournai* (1584: Bruges, MBA), o Metsys nella *Vergine* del Louvre di Parigi.
**Antoon** (1536 ca. - 1613), terzo figlio di Pieter I e anch'egli pittore ufficiale di Bruges, afferma un arcaismo non meno ostentato. Fu libero maestro nel 1570 e pittore ufficiale della città dal 1570 al 1581. Come il fratello Pieter, cui e vicino, si rivela artista limitato: *Festino* (1574: Bruges, MBA), *Marte che sconfigge l'ignoranza* (1605: ivi). (*sr*).

## Claesz, Allaert (Aert), *detto anche* Aertgen van Leyden

(Leida 1498-1564). Formatosi nello studio di Engebrechtsz, e sottoposto ad influssi assai contraddittori, in particolare di Luca di Leida e di Van Scorel, ebbe uno stile molto personale, caratterizzato dalla giustapposizione di tonalità policrome, dalla composizione tridimensionale e dall'impiego di effetti di prospettiva e di chiaroscuro. L'opera di **C**, considerata fondamentale da Van Mander, è difficile oggi da giudicare a causa della sua estrema rarità; il suo carattere manierista e ornamentale si manifesta nella *Resurrezione di Lazzaro* (Amsterdam, Rijksmuseum) e nella celebre *Natività*, spesso copiata, di cui Rubens possedeva un esemplare

e versioni della quale sono conservate a Colonia, Anversa (Rubenshuis), Leningrado (Ermitage) e Parigi (Louvre). (*jv*).

## Claesz, Pieter

(Burgsteinfurt (Vestfalia) 1597-98 - Haarlem 1661). Stabilitosi prima del 1617 a Haarlem, dove lavorò fino alla morte, **C**, che assunse talvolta il soprannome di Berchem, fu padre del pittore Nicolaes Pietersz Berchem, nato nel 1620. Con Heda è il maestro della scuola di natura morta di Haarlem, a tendenza «monocromista». Dipinse alcune *Vanità*, ma soprattutto *Colazioni* e *Banchetti*. Le sue opere giovanili, eseguite tra il 1621 e il 1630 ca. (*Natura morta*, 1624: Amsterdam, Rijksmuseum; *Vanità*, 1624: Dresda, GG; *Natura morta con strumenti musicali*, 1625: Parigi, Louvre) sono assai vicine a Floris van Dyck e Nicolaes Gillis; la visione dall'alto in basso è in esse accentuata, e il colore piuttosto sostenuto. Il suo periodo autenticamente «monocromo» va dal 1630 al 1640 ca.: uno tra gli esempi migliori ne è la *Natura morta* del 1636 (Rotterdam, BVB), piú concentrata e coerente, ove gli oggetti sono piú legati e la tonalità generale si organizza in base a una gamma di grigio-bruni. Dal 1640 ca. alla morte il suo stile si evolve, per influsso di J. D. de Heem, in senso piú decorativo e monumentale, come mostrano le *Nature morte* (1643: Bruxelles, MRBA; Strasburgo; 1644: Nantes; 1644: L'Aja, Mauritshuis; 1649: Londra, NG). Per la raffinatezza e l'intimità delle sue composizioni, **C** aperse la strada, come Heda, a una nuova concezione della natura morta. (*jv*).

## Claeuw, Jacob de

(Dordrecht 1620 ca. - ivi?, dopo il 1676). Genero di Jan van Goyen e cognato di Jan Steen, è citato nel 1642 a Dordrecht, nel 1646 all'Aja, ove e membro della Confreria Pictura, e dal 1651 al 1665 a Leida. Dipinse soltanto nature morte, sulle prime influenzate da Frans Ryckhals; poi il suo stile, dai colori ricchi e caldi, si orientò verso una descrizione esatta di oggetti rari e preziosi, il che lo apparenta a David Bailly; citiamo la *Natura morta con frutta* (Haarlem, Museo Frans Hals) e le *Vanità* (Leida, SM; Amsterdam, Rijksmuseum; Karlsruhe, KH, 1676). La sua arte ebbe grande influsso sulla formazione di Van Beyeren. (*jv*).

## Clairin, Georges

(Parigi 1843 - Belle-Ile-en-Mer (Morbihan) 1919). Allievo di Picot e di Pils, entrò all'Ecole des beaux-arts nel 1861 ed espose dal 1866. Fu ritrattista virtuosistico (*Mademoiselle de Villeneuve*, 1875: Parigi, MAD), intimo di Sarah Bernhardt (*Ritratto di Sarah Bernhardt*, 1876: Parigi, Petit-Palais), mediocre pittore di storia (*Mosè sul mar Rosso*, 1884: Nevers), ma abile orientalista (*Dopo la vittoria*, o i *Mori vincitori in Spagna*, 1885: Agen, Municipio). Grande viaggiatore, realizzò numerose decorazioni, in particolare per l'Opéra di Parigi, ove Charles Garnier gli affidò l'esecuzione di tre soffitti (1874), per la Sorbona e per i teatri di Cherbourg e di Tours. (*tb*).

## Clark, Kenneth, Lord

(Londra 1903-1983). Studiò a Winchester e al Trinity College di Oxford, e pubblicò nel 1929 *Gothic Revival*. Operò per due anni presso Berenson a Firenze; venne poi nominato conservatore presso l'Ashmolean Museum di Oxford nel 1931. Dal 1934 al 1945 fu direttore della National Gallery di Londra e sovrintendente ai quadri della collezione reale. Nel 1946 divenne Slade Professor a Oxford; dal 1953 al 1960 fu presidente dell'Arts Council della Gran Bretagna. Pubblicò nel 1935 il catalogo dei disegni di Leonardo conservati al castello di Windsor, e nel 1939 *Leonardo da Vinci: an Account of his Development as an Artist*, considerato giustamente ancor oggi l'introduzione migliore all'opera del maestro. Nel 1951 apparve la sua monografia su *Piero della Francesca*, e nel 1966 *Rembrandt and the Italian Renaissance*. Queste diverse opere sono assai stimate per l'erudizione e la pertinenza critica, e rivelano il gusto affinato del «conoscitore». **C** ha affrontato pure lo studio dei grandi temi; fanno testo i suoi libri sull'evoluzione del paesaggio (*Landscape into Art*, 1949) e sul nudo (*The Nude*, 1955). Ha molto contribuito alla diffusione della conoscenza dell'arte, in particolare attraverso una serie di film sulla *Civiltà* presentati nel 1969-70 alla televisione inglese e poi in diversi paesi. (*jns*).

## Claudot, Jean-Baptiste-Charles

(Badonviller (Meurthe-et-Moselle) 1733 - Nancy 1805). Eseguí decorazioni ed ebbe incarichi religiosi a Nancy (quadri

nella cattedrale). Malgrado una tonalità rosa molto peculiare, le sue opere piú note (paesaggi con rovine, scene contadine, o anche di pescatori) ricordano che fu a Parigi allievo di Joseph Vernet dal 1763 al 1765. A Nancy sono conservati un bel complesso di tali paesaggi al NMA e le *Vedute di Nancy* (1801) al Museo lorenese. (*cc*).

## Claus, Emlie

(Vyve-Saint-Eloi 1849 - Astene 1924). Seguí dal 1870 al 1874 i corsi dell'accademia di Anversa; espose per la prima volta a Bruxelles nel 1875. Fino al 1888 restò fedele a un realismo sentimentale o a tendenza sociale: lo rese celebre il *Combattimento di galli nelle Fiandre*, esposto a Parigi nel 1882 (Waregem, coll. priv.). Nel 1888 si stabilí nella valle della Lys, ad Astene; poco dopo si recò a Parigi ove fu colpito dall'impressionismo, di cui divenne fervido propagatore in Belgio. Produsse peraltro ancora quadri a soggetto narrativo (*Raccolta delle barbabietole*, 1890: Deinze; *Levata delle nasse*, 1893: Ixelles), poi si dedicò esclusivamente al paesaggio, soprattutto delle rive della Lys. Aveva grande ammirazione per Monet. Durante la guerra visse a Londra, assumendo allora come tema favorito il Tamigi (*Londra, mezzogiorno a novembre*, 1916: Bruxelles, MRBA). (*sr*).

## Clazomene

A **C** (città della Ionia presso Smirne), o nei pressi di essa, sono stati prodotti verso il terzo quarto del VI sec. a. C. vasi a figure nere che mescolano un forte influsso attico con tratti ionici (anfore allungate, idrie); ne possediamo esemplari intatti (Londra, BM). I terni sono monotoni (processioni femminili, cavalieri e, nelle zone secondarie, file di animali); il disegno, i risalti bianchi e rossi rivelano scarsa accuratezza. Nella stessa regione, dal 530 al 470 ca., sono stati fabbricati sarcofaghi in terracotta muniti di un ampio bordo decorato a figure nere con scene di combattimento, carri e animali, in un ciclo stereotipo che prolunga lo stile *wild goat* ionico; l'incisione, generalizzata in Grecia nella seconda metà del VI sec., qui non viene impiegata. (*cr*).

## Clément, Charles

(Rouen 1821 - Parigi 1887). Studiò a Ginevra e in Germania; entrò a Parigi, nel 1853, nella «Revue des Deux-Mon-

des», poi collaborò al «Journal des débats» (1864), effettuando ogni anno la critica del *salon*. Amministratore del Musée Napoléon III (o Museo Campana), redasse il catalogo della raccolta di gioielleria (1862). Fu autore di parecchie opere a carattere generale (*De la peinture réligieuse en Italie*, 1857; *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, 1861; *Etudes sur les Beaux-Arts en France*, 1865); ma resta soprattutto noto per il monumentale lavoro su *Géricault* (1868-69), ancor oggi utile opera di riferimento; gli si debbono inoltre studi su *Prud'hon* (1872), *Léopold Robert* (1875), *Gleyre* (1877). (*sr*).

## Clément de Ris

(Athanase-Louis Torterat, conte) (Parigi 1820 - Versailles 1882). Figlio adottivo di un senatore dell'impero e pari di Francia, poi vittima d'un ratto da parte degli *chouans*, fece buoni studi a Tours, orientandosi verso la letteratura e l'arte. Oltre a diversi libri di poesie gli si debbono serie notizie sui *Musées de province*, raccolte in due volumi nel 1859; nello stesso anno pubblicò uno studio sul *Musée royal de Madrid*. Nominato conservatore del Musée des Souverains, fece uscire nel 1862 *Critiques d'art et de littérature*, seguite l'anno successivo da un'opera sulla *Curiosità*, tema allora nuovo. I *Portraits à la plume* del 1853 riguardavano essenzialmente scrittori e poeti suoi contemporanei. (*gj*).

## Clemente VII, papa

(Giulio de' Medici) (Firenze 1478 - Roma 1534). Figlio di Giuliano de' Medici e nipote di Lorenzo il Magnifico, fu nominato cardinale nel 1513 ed eletto papa nel 1523. Da allora, prima del sacco di Roma per mano delle truppe imperiali (1527), affidò a Giulio Romano, assistito da F. Penni, il completamento della decorazione delle *Stanze* e quella della Sala di Costantino in Vaticano (1517-25). Sembra intendesse, inoltre, associare il Parmigianino, che chiamò a Roma nel 1524 ca., alle sue iniziative in Vaticano. Da studiosi dell'arte del Rinascimento (J. Shearman, A. Chastel) è usata la definizione «stile clementino» per designare la situazione, caratteristica degli anni '20 a Roma, immediatamente prima del sacco, in cui emergono Perino, Polidoro, Rosso e Parmigianino, in un arduo equilibrio tra eredità raffaellesca e prima maniera, che produsse risultati di grande

altezza formale. A papa **C** spetta anche il merito di aver affidato a Michelangelo l'incarico di dipingere nella Cappella Sistina la caduta degli angeli ribelli e il *Giudizio*, quest'ultimo realizzato, com'è noto, sotto il suo successore Paolo III. Il suo ritratto, di Sebastiano del Piombo, è conservato a Napoli (Capodimonte). (*fv* + *sr*).

## Clemer, Hans

(documentato tra XV e XVI sec.). Attivo in Piemonte e Francia meridionale tra XV e XVI sec. Già detto Maestro d'Elva per la sua attività in questo centro, si riconosce ora in **C**, «abitante di Saluzzo», che lavora nel 1508 ad Aix. Le date certe per la sua attività presso la corte di Ludovico II di Saluzzo sono: 1496, polittico della parrocchiale di Celle Macra; e 1503, polittico della collegiata di Revello. Tra il '96 e la fine del primo decennio del 1500 vanno scalate tutta la sua produzione saluzzese e la Madonna del Coniglio (Firenze, Museo Bardini) già attribuita a Zenale, a cui compete una data parallela al polittico di Revello. Del 1503 è anche il ciclo di affreschi della parrocchiale di Elva; del 1513 il polittico della collegiata di Santa Marta a Tarascona (Bouches-du-Rhône). Cresciuto all'interno della cultura mediterranea, e in particolare sensibile alla sua declinazione provenzale, durante il suo soggiorno piemontese si aggiorna su modelli lombardi; questo adeguamento è particolarmente evidente in due cicli profani, dipinti a grisaille, in due palazzi saluzzesi. (*erb*).

## Cleofonte, Pittore di

(terzo quarto del VI sec. a. C.). Pittore di vasi attici a figure rosse; gli si devono decorazioni di vasi i cui personaggi presentano drappeggi in stile «fidiaco» e volti meditabondi e malinconici. pelike con *Ritorno di Efesto all'Olimpo*, ca. 430 a. C., e stamnos a Monaco (SA) e Leningrado (Ermitage). (*sr*).

## Cleofrade, Pittore di

(primo quarto del V sec. a. C.). Si continua a denominare cosí il pittore che ha decorato un centinaio di vasi attici, quasi tutti a figure rosse, molti dei quali sono firmati dal vasaio **C**; si chiamava, in realtà, Epitteto (da non confondere con un pittore di coppe del medesimo nome, appartenente alla

generazione precedente). Col Pittore di Berlino, suo contemporaneo, è il miglior pittore di grandi vasi (anfore, idrie, crateri) di questo periodo. Nelle prime opere si avvicina allo stile di Eutimide (scene atletiche); pratica in seguito un disegno morbido e assai espressivo, che traduce sentimenti profondi: estasi religiosa (*Corteo dionisiaco* dell'anfora di Monaco (SA), 500-490 ca.), lamentazioni funebri (lutroforo, 480 ca.: Parigi, Louvre), oppure atteggiamenti movimentati di una scena come il *Massacro dell'ultima notte di Troia* (idria, 480 ca.: Napoli, Museo di San Martino). Le convenzioni arcaiche, utilizzate all'inizio con molta abilità, cedono il posto, in particolare sull'idria di Napoli, a sapienti ricerche di tre quarti o di scorci. (*cr*).

## Clerck, Hendrick de

(Bruxelles 1570 ca. - 1630). Figlio di Hendrick il Vecchio, autore di blasoni, fu allievo ad Anversa di Maerten de Vos ed eseguí numerose composizioni religiose per le chiese di Bruxelles: *Trittico con la Sacra Famiglia e la genealogia di sant'Anna* (Bruxelles, MRBA). Entrò nel 1606 al servizio degli arciduchi Alberto e Isabella, governatori dei Paesi Bassi, e dipinse nel 1608 *Cefalo e Procri* (Vienna, KM) in uno stile vicino a quello di Bruegel de Velours. Collaborò con Denys van Alsloot, che dipingeva i paesaggi mentre a **C** toccavano le figure per quadri spesso a soggetto mitologico: il *Paradiso* (Monaco, castello di Schleissheim), *Diana e Callisto* (Parigi, Louvre), vicini a opere di Johann Rottenhammer e di Van Balen. Il suo stile non è privo di finezza, in particolare nelle pieghe minuziose dei drappeggi e nel modellato lucente delle carni. (*jv*).

## Clerici, Fabrizio

(Milano 1913). Terminati gli studi artistici all'Accademia di Brera, si stabilisce a Roma nel '32 dove si laurea in architettura. Nel '36 si lega a Savinio, nel '38 conosce De Chirico che lo incoraggia nella pratica del disegno. Del '43 sono le sue prime mostre personali di disegni e incisioni, nati soprattutto come illustrazioni di *Bestiari*. Nel '47 inizia l'attività di scenografo che si concluderà nel '73. Dopo due anni comincia a dedicarsi alla pittura, elaborando un linguaggio visionario d'ascendenza metafisica i cui temi, venati di sentimento archeologico, attraversano memorie epocali diver-

se (*Sonno romano*, 1955). Dai viaggi in Medio Oriente del '53 trae ispirazione per un ciclo di dipinti in cui ricorrono divinità egizie. È presente alle biennali di Venezia dei '54 e del '56 e a quella dell'incisione del '57. Dal '74 elabora delle variazioni sul tema dell'*Isola dei morti* di Böcklin, coniugando esattezza del segno e senso di vuoto prospettico con invenzione fantastica. Espone a numerose quadriennali di Roma (1951, 1959, 1986). (*im*).

## Clérisseau, Charles-Louis

(Parigi 1721-1820). Vincitore del prix de Rome in architettura nel 1746, fu pensionante dell'Accademia di Francia a Roma nel 1749 e rimase in Italia quasi vent'anni. Frequentò i viaggiatori inglesi e in particolare i fratelli Adam, di cui divenne socio; in loro compagnia viaggiò, dal 1757, in Dalmazia e a Venezia. Tornato a Roma nel 1762 si dedicò allo studio dei monumenti antichi, dipingendo, soprattutto per i turisti stranieri, gran numero di quadri e guazzi di soggetto architettonico. Il cardinal Albani, cui Winckelmann l'aveva raccomandato, gli affidò la decorazione di una sala della sua villa (1764). Lasciò Roma nel 1767, tornando a Parigi. Durante il viaggio disegnò i monumenti antichi della Provenza. L'accademia lo accolse, nel 1769, come «pittore d'architettura». Chiamato a Londra da Robert Adam nel 1771, vi restò parecchi anni, esponendo alla Royal Academy. Era di nuovo a Parigi nel 1775; qui ebbe diversi incarichi per decorazioni di interni; nel 1778 ne apparve la raccolta d'incisioni delle *Antichità della Francia*. Caterina II lo chiamò allora a San Pietroburgo, dove **C** eseguí per lei vari progetti di decorazione, divenendone il primo architetto. Di nuovo a Parigi nel 1782, durante la Rivoluzione si tenne in disparte. Piú tardi, nel 1806, apparve la seconda edizione, accresciuta, delle *Antichità della Francia*.
Come pittore resta celebre per le vedute a guazzo di monumenti antichi, spesso «capricci» architettonici, ove, all'inizio della sua carriera, spesso le figure umane sono di mano di A. Zucchi. Guazzi e disegni di **C** si trovano al Louvre di Parigi e in musei di Orléans e di Rouen; ve ne sono molti a Leningrado (Ermitage: oltre 1100 disegni acquistati da Caterina II) e in Inghilterra: a Londra (BM, Soane Museum, VAM), nonché al Fitzwilliam Museum di Cambridge. (*jpc*).

## Cleve, Hendrik III van

(Anversa 1525 - ? 1589). Gli si attribuiscono con certezza disegni acquerellati (Gabinetti dei disegni di Berlino, Darmstadt, Parigi (Louvre), Roma e Vienna), nonché alcuni dipinti di *Vedute di Roma* (1550: Londra, coll. priv.; 1589: Bruxelles, MRBA). La sua opera, con rappresentazioni di rovine o di città, è stata incisa da Philipp Galle. (*jl*).

## Cleve, Joos van

(Clèves? 1484 ca. - Anversa 1540). È stato identificato col Maestro della Morte di Maria, cosí denominato a causa di due polittici (opere giovanili) rappresentanti tale soggetto e conservari a Monaco (AP) e a Colonia (WRM). Fu libero maestro ad Anversa nel 1511 e decano della ghilda di San Luca nel 1519 e nel 1525. Avrebbe abitato a Bruges prima di trasferirsi ad Anversa; in ogni caso subí l'influsso di Memling (la *Vergine e il Bambino adorati da san Bernardo*: Parigi, Louvre) e di Gérard David (il *Riposo durante la fuga in Egitto*: Bruxelles, MRBA; la *Morte della Vergine*: Monaco, AP). Non è certo che abbia soggiornato in Italia, dove peraltro si trovano parecchie sue opere (in particolare, chiese e galleria di palazzo Spinola a Genova). Del resto alcuni suoi dipinti rivelano un influsso italiano molto netto. Cosí, il *Polittico di san Francesco* (Parigi, Louvre), eseguito nel 1530-35 ca., rievoca nel contempo l'arte di Leonardo e quella di Gaudenzio Ferrari. È noto che venne chiamato alla corte di Francia nel 1530 ca. per eseguire ritratti di *Francesco I* (Filadelfia, AM, coll. Johnson) e della sua seconda moglie *Eleonora di Francia*; e che a Londra fece, nel 1536, il *Ritratto di Enrico VIII* (Hampton Court). E tra i migliori ritrattisti dell'epoca, e la naturalezza piena di distinzione dei suoi personaggi (*Autoritratto*: Lugano, coll. Thysseri; *Donna col rosario*: Firenze, Uffizi) lo porta talvolta al livello di Holbein. Gli si devono pure gran numero di dipinti religiosi, polittici o pannelli isolati (oggi in musei di Berlino (Dahlem), Bruxelles, Detroit, Dresda, Filadelfia, Monaco, New York (MMA), Praga, Vienna). Fu molto copiato, particolarmente dagli allievi della sua bottega ad Anversa.

Il figlio **Cornelis** (Anversa 1520-67) viveva agiatamente quando partí per Londra nel 1554 per presentare alcune sue opere a Filippo II di Spagna, che vi si era sposato con Ma-

ria Tudor. Antonio Moro, pittore ufficiale del re, s'incaricò di raccomandare l'artista al sovrano, ma non riuscí a farlo accettare. **C**, ritenendosi bassamente ingannato dal suo protettore, concepí un vivo sentimento d'odio nei suoi riguardi. Rovinato e senza speranza, perdette la ragione a trentasei anni. Verrà soprannominato «Sotte Cleef» (Cleve il pazzo), Lo si ritrova in patria nel 1560. Spetta a Friedländer il merito di averlo potuto identificare con lo Pseudo-Lombard. Le opere piú importanti dell'artista si trovano nella GG di Dresda (*Adorazione dei pastori*), ad Anversa (*Adorazione dei magi*), a Leningrado (*Adorazione dei magi*), a Colonia (*Ritratto di donna*) e a Londra a Buckingham Palace (*Adorazione dei pastori*). Dipinse numerose composizioni con la *Vergine e il Bambino* (oggi in musei di Bruges, Berlino, Monaco, Filadelfia; chiesa di San Giacomo ad Anversa). Il suo stile s'iscrive nella tradizione fiamminga, ma, ispirato dall'esempio del padre, di P. Coecke, di F. Floris e di A. Moro, **C** si lasciò influenzare da Raffaello, Leonardo e Andrea del Sarto. (*jl*).

## Cleveland

**Museum of Art** Nel 1892 J. H. Wade jr donò il terreno che ancora possedeva nel parco donato alla città di **C** da suo nonno, affinché vi si costruisse una galleria d'arte. La costruzione e l'arredo dell'edificio, l'acquisizione delle opere d'arte, l'arricchimento delle collezioni furono interamente dovuti all'iniziativa privata. Il museo, aperto al pubblico nel 1916, godette di fondazioni e donazioni notevoli, in particolare di E. E. e L. E. Holden, J. H. Wade, L. C. Hanna e J. L. Severance. Come la maggior parte dei musei americani, volle essere universale e didattico. La scuola italiana è particolarmente ricca: primitivi, opere del XIV sec. (Lippo Memmi) e del XV sec. (Sassetta, Filippino Lippi), dipinti veneziani (*Ritratto di gentiluomo* di Lorenzo Lotto, opere di Tiziano, Veronese, Jacopo Bassano (*Lazzaro*), Tintoretto (*Battesimo di Cristo*), Savoldo, Caravaggio (*Crocifissione di sant'Andrea*), L. Giordano, Guardi, Tiepolo (*Storia di Orazio Coclite*); la scuola spagnola comprende alcuni primitivi, El Greco, *Cristo e la Vergine* di Zurbarán e il *Buffone Calabazas* di Velázquez; si hanno poi primitivi fiamminghi e opere del XVII sec. olandese, tra le quali ritratti di Rembrandt. La scuola inglese contiene ritratti di qualità del XVIII sec.

(Reynolds), opere di Turner e di Constable. La scuola francese è ben rappresentata da primitivi (*Annunciazione* della scuola di Parigi), Georges de la Tour (*San Pietro*), Lorrain, Nattier, Watteau (*Danza in un padiglione*). Ma si ha soprattutto un panorama molto completo di dipinti del XIX sec.: David (*Amore e Psiche*), Corot, Degas (*Ballerine in riposo*), Lautrec (*M. Boileau*), Cézanne, Redon, Manet, Gauguin (l'*Appel*, Bonnard, H. Rousseau, Vuillard, Matisse, Rouault, Picasso (la *Vita*). Si deve pure notare un raro complesso di dipinti germanici (Maestro di Heiligenkreuz, *Morte della Vergine*). Si nota inoltre che, per tutte le scuole (Italia, Spagna, Germania, Paesi Bassi) i primitivi, e in particolare quelli appartenenti al gotico internazionale, sono rappresentati da opere raffinate. Si dà infine ampio spazio agli artisti americani (Copley, Eakins, Bellows, De Kooning, Rothko, Lindner). Il museo conserva inoltre un gruppo di manoscritti miniati medievali (*Messale di Gotha* attribuito a Jean Bondol, *Annunciazione* di Belbello da Pavia, *Libro d'ore di Ferdinando V ed Isabella*), disegni e incisioni di tutte le scuole, nonché dipinti dell'Estremo Oriente. (*gb*).

## Clizia

(VI sec. a. C.). Firmò, col vasaio Ergotimo, cinque vasi, il piú celebre dei quali è un cratere a volute e a figure nere trovato a Chiusi in Etruria, il «vaso François» (570 a. C. ca.: Firenze, MA). Il vaso contiene sei zone figurate, che sono un autentico repertorio di scene mitologiche, piú tardi riprese dai pittori di vasi del VI sec.; i nomi iscritti dei personaggi consentono identificazioni sicure. Il disegno minuzioso, reso esatto da un abilissimo impiego del tratto inciso, si unisce a un senso del movimento di grande sicurezza e a una notevole inventività negli atteggiamenti. Dopo la generazione del Pittore della Gorgone e di Sofilo (che nel repertorio figurativo, nella tecnica e persino nella composizione delle scene subiscono ancora l'influsso della contemporanea ceramica corinzia), il vaso François segna l'inizio del grande periodo della figura nera attica, ormai in possesso di tutte le risorse del disegno e di un senso della composizione narrativa; è pure questo il momento in cui ha inizio l'esportazione massiccia verso l'Italia dei vasi attici. (*cr*).

### *cloisonnisme*

Termine francese, ideato e introdotto dal critico Edouard Dujardin in un articolo sulla «Revue indépendante» del 19 maggio 1888. Con esso Dujardin salutava la nascita di un'arte nuova, che a lui pareva annunciata dalle tele appena esposte dal pittore Louis Anquetin alla mostra dei Venti a Bruxelles. Delusi dal neoimpressionismo, che per breve tempo li aveva tentati, Anquetin ed Emile Bernard si erano allontanati dalle ricerche divisioniste, semplificando e ricomponendo l'immagine percepita in forme elementari di colore piatto, bordate da un contorno, «qualcosa come una pittura per *compartimenti*, analoga al *cloisonné*», ove «il disegno afferma il colore e il colore afferma il disegno», secondo E. Dujardin. Il procedimento era ripreso dalle stampe giapponesi, dalle vetrate, dalle xilografie popolari e medievali; piacque molto a Gauguin, che Bernard aveva ritrovato a Pont-Aven all'inizio di agosto del 1888, e costituí una delle basi del sintetismo, elaborato dal gruppo di Pont-Aven; Gauguin e numerosi artisti del gruppo, come Sérusier o Filigier, poi alcuni Nabis catechizzati da Sérusier, lo utilizzarono spesso. Sollecitato da influssi contraddittori, Bernard doveva abbandonarlo a partire dal 1892. (*gv*).

### Close, Charles

(Monroe Wash. 1940). Si è formato presso la Washington University, l'università di Yale e l'accademia di belle arti di Vienna. La sua prima personale ha avuto luogo nel 1967 all'Art Gallery di Amherst Mass. Reagendo all'insegnamento, molto completo, che aveva ricevuto, divenne presto uno dei capofila della corrente realista americana, che si affermò alla fine degli anni '60; ma prese le distanze sia dalla Pop'Art – il suo tema favorito, il ritratto, è quanto mai lontano dalle concezioni e realizzazioni, poniamo, di un Andy Warhol – che dall'iperrealismo (non partecipa alla mostra *Sharp Focus Realism*, organizzata dalla Sidney Janis Gallery nel 1972 a New York). I suoi ritratti, dipinti e incisioni vengono eseguiti partendo da fotografie, ma **C** pone l'accento su questo spunto, senza dissimularlo nella realizzazione finale come fanno altri artisti. Nonsoltanto si tratta di «primi piani» rigorosamente inquadrati, ma il lavoro di dettaglio in un campo prospettico ristretto sembra esacerbare le

componenti fisiognomiche del modello e farle paradossalmente galleggiare nel vuoto (*Ritratto di Keith*, 1972; *Leslie*, 1973). Una simile poetica caratterizza bene l'ambiguità che può aversi oggi nella rappresentazione del volto umano. (*sr*).

## Closterman, John

(Osnabrück 1660 - Londra 1713). Dopo due anni di studi a Parigi, ove fu allievo di François de Troy, si stabilí a Londra nel 1681 ca. lavorando con John Riley. Si recò a Madrid nel 1698, poi a Roma nel 1699. Ritrattista della generazione di Kneller, suo capolavoro è l'*Onorevole Alexander Stanhope* (1698: coll. priv.), che rivela l'influsso di Velázquez. È rappresentato a Londra (NPG): la *Regina Anna*, *Samuel Pepys*, *Henry Purcell*. (*jns*).

## Clouet, François, *detto* Janet

(Tours 1505-10 ca. - Parigi 1572). Figlio di Jean Clouet, gli successe come pittore del re nel 1541. Celebre sotto quattro re, fu nominato nel 1551 commissario dello Châtelet, dopo aver ricevuto in tale data le lettere di naturalizzazione. Fece carriera di ritrattista, ma svolse anche compiti di pittore di corte; nel 1547 e nel 1559, in occasione di esequie reali, eseguí le maschere mortuarie di Francesco I, del Delfino e di Enrico II. Si associò con Marc Béchot, scultore, e cinque altri pittori per i funerali, occasioni sacre, incoronazioni, con «mascherate, pompe, tornei ed altre cose che a ciò servono». La sua attività è scandita da rare notizie: nel 1552 decorò con «lacci cifre e falci di luna» un cofanetto eseguito da Scibec di Carpi; nel 1568 era al servizio di Claude Gouffier e di sua moglie Claude de Beaune. Al 1570-72 risalgono pagamenti per due stendardi di trombettieri del re e un'armatura. Nel 1572 eseguí per la regina di Spagna una miniatura della regina (senza dubbio Elisabetta d'Austria). L'ultima menzione dimostra che veniva consultato a proposito delle monete. Fu assai apprezzato dalla regina Caterina de' Medici, che ne collezionò con predilezione i disegni e ne donò 551 alla nipotina Chrétienne de Lorraine (oggi in parte a Chantilly, Museo Condé). Venne lodato dai poeti, in particolare da Ronsard, che descrive un'opera perduta rappresentante l'amante nuda del pittore; tale preziosa notizia consente di sostenere l'attribuzione di dipinti di genere sul tipo di quello di Washington (la *Dama al bagno*). **C** è stato

per lungo tempo confuso col padre; all'errore ha certo contribuito il soprannome «Janet», che portavano ambedue.
Se ne conoscono due soli quadri firmati: il ritratto del farmacista *Pierre Quthe*, suo amico e vicino (1562: Parigi, Louvre) e la *Dama al bagno* (Washington, NG). Un disegno di *Carlo IX* che reca la data del 1566 (Leningrado, Ermitage) è servito di base per attribuirgli il ritratto dipinto di *Carlo IX* a Vienna (KM) e una serie di disegni (per la maggior parte a Chantilly Museo Condé, e a Parigi, BN). Pochi quadri possono essere accostati a queste opere certe, come *Enrico II in piedi* (Firenze, Uffizi; ed eccellenti repliche di bottega). Secondo gli autori antichi, fu pure notevole miniaturista: gli si è attribuito il *Francesco I a cavallo* (Parigi, Louvre) e l'*Enrico II a cavallo* (Firenze, Uffizi); ma tali ritratti equestri sono pure stati assegnati talvolta a Jean Clouet.
Come dimostrano numerose citazioni e la *Dama al bagno* di Washington, **C**, a differenza dal padre, non fu soltanto ritrattista; suo è probabilmente il *Bagno di Diana* (Rouen, MBA), la cui importanza e il cui successo sono attestati da numerose repliche. Fu forse inventore di talune scene di genere, come la *Scena di commedia* (detta *Il malato immaginario*) o i *Bambini che si lamentano di Amore*, incise col suo nome Ganet o Genet) ed edite da Le Blon. A tale gruppo di opere a soggetto profano si ricollegano pure composizioni come *La Bella e il biglietto*, nota in numerosi esemplari (Francia, coll. priv.; Lugano, coll. Thyssen). Il suo influsso è visibile su un certo numero di opere rimaste anonime, di cui le piú celebri sono la *Sabina Poppea* (Ginevra, Museo Rath) e le *Donne al bagno* del Louvre.
Formato dal padre, **C** collaborò senza dubbio con lui all'inizio: Ch. Sterling ha creduto di scoprirne traccia nel *Francesco I* del Louvre, tradizionalmente attribuito a Jean, le cui mani sarebbero invece state dipinte da François. Quest'ultimo evolvette poi rapidamente verso un'arte piú sapiente e complessa di quella del padre, dimostrando influssi diversi, italiani, olandesi e tedeschi. I suoi ritratti dipinti, di estrema finezza e grande distinzione, non privi di freddezza, sono esempi mirabili dell'arte di corte in Francia nel XVI sec. e della sua raffinata società (*Elisabetta d'Austria*: Parigi, Louvre). I suoi disegni non presentano piú la semplicità di quelli del padre, né la stessa economia di mezzi: egli si serve d'un mestiere piú ricco, di una tecnica piú complessa per la de-

scrizione minuziosa dei modelli, senza mai peraltro distrarre l'attenzione dal carattere delle fisionomie (*Margherita di Francia bambina*: Chantilly, Museo Condé). Il suo influsso fu enorme in Francia e persino all'estero, nel campo del ritratto e in quello della scena di genere. Diresse una bottega ove operarono artisti oggi assai poco noti (Jacques Patin, figlio di Jean, che fu collaboratore di Jean Clouet, e Simon Le Roy). (*sb*).

**Clouet, Jean (Janet, Jamet, Jeannet, Jehannet, Jehamet)** (1485-90 ca., probabilmente 1541). Pittore di origine verosimilmente fiamminga, comunque proveniente senza dubbio – come il fratello Pollet, pittore alla corte di Navarra – dai Paesi Bassi. Fu probabilmente al servizio di Luigi XII; è citato per la prima volta nel 1516 come pittore di Francesco I (con un compenso annuo di 180 *livres*, pari a quello di Perréal, Bourdichon, Nicolas Belin e Barthélemy Guéty). Stabilitosi in un primo tempo, tra il 1521 e il 1525, a Tours, dove sposò la figlia di un orafo, il 10 maggio 1522 s'impegnò, su richiesta dello zio della moglie, a dipingere un *San Girolamo* per la chiesa di Saint-Pierre-du-Boile a Tours. Nel 1523 consegnò il bozzetto dei *Quattro evangelisti* d'oro a un ricamatore di Parigi, dove si stabilí verosimilmente nel 1525-27 ca. Nel 1529 successe a Bourdichon divenendo pari di Perréal. Nel 1533 è pittore e valletto di camera del re: i conti lo menzionano piú volte (nel 1529, nel 1537); secondo un documento del novembre 1541, a questa data è già morto. Fu ricco e celebre: nel 1539 Clément Marot lo proclama pari a Michelangelo. Nella sua bottega operarono in particolare Petit-Jean Champion (che ne fu l'aiuto dal 1525 e divenne valletto di guardaroba del re) e il figlio François, probabilmente, all'inizio, suo collaboratore.
Non si conosce di lui alcuna opera firmata: si ammette che un certo numero di disegni a matite colorate (ca. 130, principalmente nel Museo Condé di Chantilly), rappresentanti personaggi di corte tra il 1536 e il 1540 (data del periodo documentato della sua carriera), possano essergli attribuiti e siano preparazioni per quadri. Tra essi figura un disegno a matita rappresentante *Guillaume Budé* (e questo attesta che **C** ne fece il ritratto nel 1536 ca.); corrisponde al pannello oggi al Metropolitan Museum di New York: cosí risulta fondata per analogia l'attribuzione a **C** di tutto un grup-

po di disegni di Chantilly e di rari dipinti. L. Dimier ne ammette sei: il *Delfino Francesco* (Anversa), *Carlotta di Francia* (Chicago, coll. Epstein); *Francesco I* (Parigi, Louvre), *Claudio di Lorena, duca di Guisa* (Firenze, Pitti), *Louis de Cléves, conte di Nevers* (Bergamo, Carrara), l'*Uomo con Petrarca* (Hampton Court). Questa breve lista è accettata da Ch. Sterling, che, come A. Blunt, critica peraltro l'attribuzione del *Francesco I* del Louvre (nel quale individua la partecipazione di François Clouet), e aggiunge alla lista due dipinti: *Maria d'Assigny e Mme de Canaples* (Edimburgo, NG), e l'*Uomo dalle monete d'oro* (Saint Louis Mo, AM). Vi si aggiungono il ritratto (perduto) di *Maddalena di Francia* (già coll. E. de Rothschild, Parigi) e un altro ritratto di *Carlotta di Francia* (Minneapolis, Inst. of Arts). Un'incisione di Thévet (*Uomini illustri*) ci serba il ritratto perduto di *Oronce Finé*. Va pure citata l'attribuzione al pittore di miniature, di cui sono preparazioni alcuni disegni di Chantilly (*Charles de Cossé, conte di Brissac*: New York, MMA), ritratti, entro medaglioni circolari, dei Prodi, eroi della battaglia di Marignan (*Commentaires de la guerre gallique*: Parigi, BN), che sono stati pur attribuiti a Perréal. Si è discusso se il ritratto equestre di *Francesco I* (Parigi, Louvre) sia di Jean o di François Clouet. L'opera dipinta di **C**, oggi tanto ridotta, dovette un tempo essere molto piú cospicua. Consiste esclusivamente di ritratti, genere nel quale l'artista sembra si specializzasse sin dal suo arrivo a Parigi, e che ne assicurò il successo. Generalmente dipinti su pannelli di piccolo formato, i suoi modelli sono presentati a mezza figura, secondo una formula tuttora arcaica, con i volti illuminati da una luce uguale, le mani posate, in modo alquanto goffo, in primo piano. Senza mai rinunciare alla sua formazione fiamminga, che si avverte soprattutto agl'inizi, l'arte di **C**, per influsso dei contatti francesi (Fouquet, il Maestro di Moulins, Perréal) e italiani (Solario, Leonardo), si evolve verso una maggiore ampiezza, solidità, verità e semplicità. I disegni a sanguigna e a pietra nera, di estrema sobrietà di mezzi, trascurano ogni elemento accessorio per concentrarsi sullo studio delle fisionomie, e sono strettamente legati ai dipinti. Si tratta spesso di studi per i ritratti; ma vennero presto apprezzati di per se stessi. **C** contribuí a creare il gusto per il genere delle «matite», il cui successo perdurava in Francia nella prima metà del XVII sec. (*sb*).

## Clovio, Giulio

(Gražne (Croazia) 1498 - Roma 1578). Giunse a Roma a diciott'anni per studiarvi la pittura e il disegno, cominciò a copiare le opere dei maestri, e fu da allora sotto la protezione dei Grimani. Soggiornò in Ungheria; nel 1526 tornò a Roma, che di nuovo lasciò all'epoca del Sacco rifugiandosi a Mantova con Giulio Romano; soggiornò a Venezia, ove continuò a svolgere la sua attività di miniatore. Nel 1531 o 1532 venne chiamato presso il cardinal Marino Grimani, legato pontificio in Umbria, e soggiornò a Perugia dove eseguí alcune delle sue opere piú famose. L'inventario delle sue proprietà elenca i disegni che egli eseguí da opere di Bellini, Michelangelo, Parmigianino, Tiziano. Illustrò con miniature il *Commentario all'Epistola ai Romani* redatto dal cardinale (Londra, Soane Museum). Entrò poi al servizio del cardinal Alessandro Farnese a Roma, in palazzo Riario, ove incontrò Vasari; e allora (1545-54) eseguí le ventisei miniature del *Libro d'Ore di Notre-Dame*, a lungo descritte da Vasari (New York, PML). All'avvento di Giulio III si recò a Firenze, dove fu per breve tempo attirato da Cosimo I de' Medici; raggiunse poi il cardinal Farnese a Roma, dove incontrò Pieter Bruegel (1553), di cui divenne amico e col quale, come talvolta si suppone, avrebbe collaborato. Nel 1556 troviamo **C** a Parma, sempre al seguito del cardinal Grimani. Nel 1560 era a Roma, ove restò fino alla morte, svolgendo talvolta il ruolo di consigliere nella formazione delle collezioni del cardinale: nel 1570 gli raccomandò El Greco, di passaggio a Roma, che in quell'occasione eseguí il suo ritratto (Napoli, Capodimonte). Nel 1577 redasse un inventario dei propri beni, destinati in gran parte al suo protettore. La sua opera di miniatore è dispersa in numerosi musei (Parigi, Louvre; Vienna, Albertina). Un dipinto si trova a Torino (il *Santo Sudario*); quattro disegni sono conservati nel castello di Windsor. All'alta considerazione in cui fu tenuto dal suo contemporaneo Vasari, che giudicò le miniature di **C** alla pari con la pittura «grande», non è corrisposta nei secoli successivi una valutazione adeguata. Ne furono invece perfettamente consapevoli gli artisti, da El Greco che gli dedicò uno dei suoi piú intensi ritratti a Spranger che **C** introdusse presso i Farnese e, piú in generale, ai pittori e ai numatori, sia italiani sia nordici, dello scorcio del secolo e della

prima metà del Seicento, che videro in **C** il Penetrante rievocatore delle grandi fonti dell'arte del Cinquecento di Italia centrale e settentrionale, ma anche dei piú alti modelli del Nord. (*fv + sr*).

## Cnosso

Posta sulla costa settentrionale di Creta, cinque chilometri a est di Herakleion, **C** è la piú celebre delle città cretesi durante l'Età del bronzo. Qui si sono trovati i resti piú numerosi e vari della pittura egea. Infatti gli scavi di Evans e dei suoi successori hanno tratto in luce dal 1900 il palazzo dei principi che, a partire piú o meno dal XVIII sec. a. C., ebbero per lungo tempo il predominio nell'isola e annodarono rapporti con l'Asia Minore, l'Egitto, la Grecia e le Cicladi. Questo palazzo, il piú bell'esempio di residenza reale cretese, venne costruito nel 2000 ca., all'inizio del Minoico medio, piú volte rimaneggiato in conseguenza, sembra, di terremoti, e distrutto unitamente alla città attorno al 1400 a. C. (Minoico recente). Si può seguirvi una certa evoluzione dell'arte pittorica minoica, poiché il vasto edificio, accuratamente realizzato, composto di un complesso di numerosissimi ambienti disposti attorno a un cortile centrale e provvisto di parecchi piani, era ampiamente decorato con pitture, molti frammenti delle quali sono stati ritrovati (citiamo, a titolo di esempio, la *Parigina*, l'*Uccello azzurro*). Alcune dimore patrizie scoperte presso il palazzo erano anch'esse decorate con affreschi (il *Piccolo palazzo*, il *Caravanserraglio*, la *Casa degli affreschi*). I piú antichi fra questi dipinti datano al Minoico medio III (XVIII sec. a. C.); i piú recenti al Minoico recente II (*Affresco dei grifoni* nella sala del trono). Lo stato frammentario in cui ci sono pervenuti impedisce di giudicare se i pittori di **C** abbiano lavorato in altre regioni dell'isola. (*mfb*).

## cobalto

Metallo bianco vicino al ferro e al nickel; designa in generale il colore blu. Dal **c** si traggono i seguenti pigmenti: blu di **c** (alluminio e **c**), assai solido alla luce e resistente agli alcali e agli acidi; blu ceruleo (stannato di **c**); violetto, rosso, giallo (o aurocolina), verde e turchese di **c**. Numerosi sali di **c** sono impiegati come essiccanti per le pitture. (*mtb*).

## Cobo y Guzmán, José

(Jaén (Andalusia) 1666 - Cordova 1746). Fu a Jaén allievo di Sebastián Martinez, poi si stabilí a Cordova, dove visse fino alla morte. Stimato dai contemporanei, lodato da Ceán Bermúdez, ma negletto dagli storici moderni, fu artista provinciale che un solo complesso importante consente di valutare: la *Vita di san Pietro Nolasco*, suddivisa tra l'ospedale de la Merced di Cordova e il museo della città. Per la semplice solidità della composizione, la gradevolezza del colore e il senso narrativo, il pittore continua la migliore tradizione del XVII sec. (come nello stesso periodo faceva Viladomat in Catalogna) di fronte al rococò «ufficiale» importato dai pittori dei Borboni. (*pg*).

## Cobra

Nome di un movimento artistico internazionale che si manifestò tra il novembre 1948 e il novembre 1951; è costituito dalle prime lettere di Copenhagen, Bruxelles e Amsterdam, capitali dei paesi donde provenivano gli artisti principali. **C** venne fondato a Parigi, l'8 novembre 1948, «nel caffè sul retro dell'Hôtel Notre-Dame», dagli scrittori belgi Christian Dotremont (inventore del nome) e Joseph Noiret dal danese Asger Jorn, dagli olandesi Karel Appel, Constant e Corneille, cui si uní nel marzo 1949 il belga Pierre Alechinsky. Nella sua triplice origine, **C** si caratterizza per una volontà deliberatamente anticonformista: Dotremont e Noiret rappresentavano nel Belgio il Centro surrealista rivoluzionario, Jorn il Gruppo sperimentale danese, Constant, Appel e Corneille il Gruppo sperimentale olandese fondato all'inizio del 1948, di cui era portavoce la rivista «Reflex». Un certo spirito surrealista quanto mai vivo (gusto dell'elaborazione collettiva e della spontaneità) corrispondeva all'atteggiamento sperimentale che, subito dopo la guerra, artisti giovani sentivano la necessità di adottare contro i dogmatismi dell'astrattismo geometrico e del realismo socialista.
C'erano stati precedenti contatti: a Parigi, nel 1946, Constant incontrava Jorn, che garantiva il legame tra Amsterdam e Copenhagen. I tre olandesi vi esposero insieme ai danesi, notevolmente piú anziani dei loro compagni. Jorn, Carl Henning Pedersen, Else Alfelt, Ejler Bille, Erik Ortvad, gli scultori Henry Heerup ed Erik Thommesen, cui si aggiun-

sero, in occasione di manifestazioni di **C**, Egill Jacobsen, Mogens Balle, Svavar Gudnason. Jorn, Jacobsen e soprattutto Pedersen (*Uccello giallo*, 1946: conservato a Aalborg) apportarono a **C** gran parte della sua tematica e della sua libertà d'interpretazione poetica, nella quale gli esempi di Kandinsky, Klee, Miró contano certo molto, ma risultano raddolciti e assimilati dalla tradizione vivace dell'arte popolare scandinava, il cui senso del meraviglioso non è senza affinità col surrealismo di Miró: il sole, la luna, la donna e l'uccello, e piú in generale un bestiario semifantastico, sono i motivi privilegiati di **C**.

L'esperienza surrealista di Dotremont e di Noiret giustifica d'altro canto la fusione tra l'espressione letteraria e l'espressione artistica in Jorn, Corneille, Constant, Alechinsky e Pedersen (il quale aveva pubblicato nel 1945 le sue *Droemmedigte* (poesie-sogni), accompagnate da litografie, nonché la creazione di opere a partecipazione collettiva: la *Capigliatura delle cose* (1948-53), «quadro-parole» di Jorn e Dotremont; Cobra modification (1949: coll. priv.), quadro cui hanno posto mano Jorn, Constant, Appel, Corneille. **C** pubblicò una rivista (dieci numeri), opuscoli (*Le Petit Cobra*), volantini (*Le Tout Petit Cobra*), rivendicando all'atto del dipingere la sua autenticità (*Soggetto pittoresco o soggetto pittorico?*, per Signac), e quindici piccole monografie in danese e in francese (Copenhagen 1950). I promotori di **C** desideravano che esso restasse aperto ai tentativi che presentassero qualche analogia con il loro sforzo, rispettando cosí il doppio carattere internazionale e sperimentale che aveva presieduto alla fondazione del movimento: gli olandesi del gruppo Reflex (Rooskens, Brands, Wolvecamp), seguiti da Lucebert, ne vennero a ingrossare le fila, e cosí pure l'islandese Gudnason, l'inglese Stephen Gilbert, il tedesco Karl Otto Götz, lo scultore americano Tajiri, lo svedese Österlin, i francesi Doucet e Atlan, i belgi Jan Cox, Ubac, Pol Bury, Hugo Claus. Sin dal mese di marzo del 1949 ebbe luogo una prima mostra presso il seminario di belle arti di Bruxelles (*Il fine e i mezzi*), seguita nel novembre dello stesso anno da quella dello Stedelijk Museum di Amsterdam e nell'ottobre-novembre 1951 da quella del Palazzo delle belle arti di Liegi, col concorso di Miró, Bazaine, Lam, e degli scultori Giacometti e Lardera. In occasione della mostra si tenne un piccolo Festival del film sperimentale ed astratto:

questa fu l'ultima manifestazione del gruppo, dopo la quale **C** si dissolse. Malgrado il numero degli espositori e la varietà delle tendenze (presenti tutte le sfumature, dall'astrattismo lirico alla figurazione poetica, tinta di surrealismo nella tradizione di Klee e di Miró), i partecipanti furono, essenzialmente, gli artisti di **C**. Ma per i danesi (in particolare jacobsen e Pedersen) **C** fu soltanto una fase di un'evoluzione iniziata parecchi anni prima, e che confermava la maturità della loro arte. Jorn, di sensibilità piú mobile ed inquieta, attraversò molte fasi: il disegno serrato delle composizioni del 1947 e del 1948, nel cui cromatismo predominano gli azzurri e i verdi (i *Malcontenti*, 1948: coll. priv.), cede il passo verso il 1950 a una fattura piú ampia, mentre la tavolozza s'incupisce (*La luna e gli animali*, 1950: Parigi, coll. priv.). Per gli olandesi e Alechinsky, **C** era un punto di partenza; benché le loro realizzazioni siano spesso assai vicine le une alle altre, alcune presentano un diverso orientamento e mostrano itinerari personali. Corneille e Constant dànno prova di felicissima inventività. Il primo, molto attratto dalla poesia surrealista e lettore di Bachelard, orna le sue pitture, guazzi, acquerelli e incisioni con prose leggere (*Vele dappertutto, occhi d'oro*, 1949: coll. priv.); benché come i suoi amici tragga ispirazione dalla natura, lo affascinano però la città e i suoi volti, quelli dell'Amsterdam del tempo (la *Città-souvenir di Amsterdam*, 1950: Haarlem, Museo Frans Hals). Nel 1950 e nel 1951 i disegni dell'*Imagination effrayante* e alcuni guazzi mostrano l'essere umano in preda ai suoi mostri, o perseguitato dalla malignità del destino d'*Incendio*, 1950: coll. priv.). Dotato di robusto talento, Appel è il meno influenzato dalla letteratura; scultore e pittore, fa risaltare mediante tinte pure i suoi rilievi di legno sommariamente intagliati, presentando nei quadri una figuratività veemente, al tempo stesso espressiva e semplificatrice nel disegno e nel colore (*Grido di libertà*, 1948: coll. priv.). Nel corso dell'evoluzione di **C** la sua tavolozza rimane altrettanto vivace, ma la sua composizione si fa piú elegante, nell'equilibrio delle linee e delle superfici (*Madre, bambino e grande uccello*, 1951, guazzo: Haarlem, Museo Frans Hals). Alechinsky, beniamino del gruppo, è interessato soprattutto dalle ricerche grafiche, interesse poi confermato dall'evoluzione della sua carriera. Accanto ad acqueforti il cui insolito umorismo ricorda Klee (i *Mestieri*, 1948), una litografia come *Bianco calce*

(1950) si accosta alla scrittura spontanea dell'Estremo Oriente. **C** fu il piú importante movimento europeo del dopoguerra, nel quale si fusero tutte le tendenze moderne (astrattismo, surrealismo, espressionismo), in quanto ciascuna di esse conteneva di essenzialmente dinamico; spesso seguendo un espressionismo la cui poetica virulenta, ma anche sognante, si distingue da tutto ciò che l'aveva preceduto. D'altra parte **C**, associazione di artisti e poeti dell'Europa del Nord che si contrappone all'estetica in auge a Parigi, sceglie tuttavia questa capitale come uno dei suoi luoghi fondamentali e il francese come sua lingua elettiva, e fornisce cosí l'esempio di una simbiosi culturale senza equivalenti nel XX sec. Gli artisti di **C** sono ben rappresentati a Aalborg, Haarlem (Museo Frans Hals), Amsterdam (SM) e Schiedam. (*mas*).

## Coccapani, Sigismondo

(Firenze 1583-1643). Allievo del Cigoli, di cui fu il principale aiuto a Roma negli affreschi della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1610-12), nel 1613 eseguiva a Firenze una lunetta a fresco nel chiostro di san Marco e poco dopo una tela (*Michelangelo coronato dalle Arti*, 1615-17) nel ciclo dedicato a Michelangelo in casa Buonarroti. In questa fase il **C** segue il gusto fiorito delle ultime opere del suo maestro, in parallelo con i giovani Bilivert e Fetti, altri allievi del Cigoli. Ma le sue doti migliori, di florido e vivace colorista, emersero in dipinti di destinazione privata, come il *Concerto* zingaresco della Galleria Corsini a Firenze, in cui l'artista raggiunge risultati non dissimili da quelli di un Fetti, con il quale è stato talora confuso. Dal terzo decennio del secolo si avvertono nell'opera del **C** suggestioni dal Vouet e dal Lanfranco. La sua ultima impresa nota (1642) è la decorazione – tele e affreschi – della Cappella Martelli nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze. (*eb* + *sr*).

## Coccetti, Liborio

(Foligno 1739 - Roma 1816). Trascorse la prima parte della sua vita in Umbria dove dipinse opere sia a carattere religioso che profano a Giano nell'Umbria (*Storie di san Felice*: abbazia di San Felice, affreschi del chiostro), a Terni (decorazione di palazzo Gazzoli e di palazzo Fabrizi), a Spoleto (palazzo Benedetti di Montevecchio: Cappella del Sacro

Chiodo in San Domenico; palazzo Leti), a Foligno (affreschi nella chiesa di Sant'Agostino, databili anteriormente al 1775; palazzo Marchetti). In questa fase manifesta modi decorativi rococò di straordinaria finezza legati a Sebastiano Conca e ai Nasini, nonché ad echi della decorazione alla Watteau. Trasferitosi a Roma, divenne il decoratore preferito di papa Pio VI Braschi (Subiaco, Rocca abbaziale, appartamento papale; Palazzo della missione (1777-81); Roma, palazzo Braschi; sagrestia della basilica di San Pietro (1784); decorazione della volta della chiesa di Santa Maria della Concezione) non tralasciando altre committenze (Roma, appartamentino in palazzo Barberini; Ariccia, palazzo Chigi; Roma, palazzo Chigi; Roma, palazzo della Consulta, 1789) spesso in collaborazione con Felice Giani, rivelando l'evoluzione del suo stile verso un neoclassicismo piú evidente e maturo, anche nei temi, che manifesta la perfetta assimilazione delle nuove tendenze nella decorazione d'interni derivate dalla conoscenza delle grottesche romane venute alla luce proprio in quegli anni. (*fir*).

## Coccorante, Leonardo

(Napoli 1680-1750). Tradizionalmente considerato uno dei piú geniali autori di «capricci», rovine archeologiche sullo sfondo di romantici paesaggi in cui spesso è protagonista il mare, memori delle lezioni di S. Rosa. Di recente la critica ha meglio definito la sua opera come momento intermedio tra la «veduta ideata» seicentesca, e quella puntuale e documentaria del primo Settecento. La sua specializzazione nel genere della veduta risale secondo le fonti al suo alunnato presso il siciliano Angelo Maria Costa specialista di rovine e poi presso Nicola Casissa, pittore di fiori. Una possibile cronologia delle opere del pittore è affidata ai dati stilistici, in quanto rarissimi sono i dipinti databili (1737: *Ritrovamento della tomba di Astianatte e Achille da parte di Alessandro Magno*; 1739: *Palazzo dei Regi studi* e *Veduta del golfo di Napoli dal Calascione*); risultano inoltre disperse le sue composizioni per alcuni ambienti del Palazzo reale di Napoli documentate nel 1741 che il **C** aveva eseguito in occasione delle nozze di Carlo di Borbone e Maria Amalia. I suoi loggiati di fantasia e le sue vedute di città sono spesso popolate di figurine dovute, secondo la testimonianza del biografo De

Dominici, alla mano di Giacomo del Po, Giuseppe Tornaioli, Giuseppe Marziale. (*anc*).

## Cochercau, Léon-Mathieu

(Montigny-le-Gannelon (Eure-et-Loir) 1793 - mare Ionio 1817). Si fece notare al *salon* del 1814 con una veduta dello *Studio di David* (suo maestro) comperata da Luigi XVIII (Parigi, Louvre). Abile nel trattamento della prospettiva e della luce, persistette nella pittura di genere col *Boulevard des Capucines* (1814: conservato a Chartres) e il *Pittore Prévost mentre spiega il principio del panorama* (1816: ivi). Durante un viaggio, nel corso del quale avrebbe dovuto aiutare lo zio Pierre Prévost, pittore di paesaggi, a rilevare panorami, morí, probabilmente nel mare Ionio, e non al largo di Biserta, come sostenuto. (*fm*).

## Cochin

Alcuni pittori d'interesse locale rispondevano già a tale nome a Troyes durante il XVI sec. All'inizio del XVII sec. compare **Noël** (?), discendente probabile dei precedenti, maestro pittore nella stessa città verso il 1606. Dal suo primo matrimonio nacque Nicolas e dal secondo Noël, ambedue incisori ad acquaforte; ma l'identità delle iniziali ha determinato spesso la confusione tra le rispettive opere. Queste costituiscono un complesso piuttosto notevole, composto di soggetti religiosi, copie e contraffazioni da Callot, paesaggi, scene di caccia, vignette e tavole di storia.

**Nicolas** (Troyes 1610 - Parigi 1686?) è segnalato a Parigi nel 1644 come pittore-incisore. Vi si trova ancora nel 1649, ma di lui si ignora in seguito la carriera, e anche la data della morte. Gli si attribuiscono con certezza riproduzioni di temi religiosi e l'incisione delle lastre della *Raccolta di vari ritratti delle principali dame della porta del Gran Turco* (Parigi, 1648), nonché mutazioni di Jacques Callot (*Predicazione di san Giovanni Battista*: Parigi, BN).

**Noël** (Troyes 1622 - ?) lavorò anch'egli a Parigi, ma nulla si conosce con certezza sull'evoluzione della sua carriera e sulla fine della sua vita. Ha firmato col suo nome di battesimo la partecipazione alla raccolta di S. von Pufendorf, *Storia del regno di Carlo Gustavo di Svezia* (Norimberga 1697), e alcune lastre delle *Gloriose conquiste di Luigi il Grande* del cavalier de Beaulieu. Il complesso del volume, che narra le cam-

pagne di Luigi XIV dal 1630 al 1676, e che viene anche chiamato *Grand Beaulieu*, è stato realizzato dai Cochin e dai Pérelle. Contiene numerose stampe firmate solo con una N. che precede il cognome Cochin e che, di conseguenza, vengono attribuite ai due fratelli, ma che si ritiene siano di mano di Noël. Questi non va confuso col pittore paesaggista Noël-Robert (?), che viveva a Venezia verso la metà del XVII sec., e il cui figlio e omonimo Noël-Robert (?), incisore, collaborò alla raccolta *Tabellae selectae ac explicatae* di Caroline-Catherine Patin, pubblicata a Padova nel 1691.
S'ignora tutto del pittore **Charles** (?), i cui generi Nicolas Tardieu e A.-S. Belle, nonché il figlio Charles-Nicolas, svolsero un ruolo importante nell'ambiente artistico parigino della prima metà del XVIII sec.
**Charles-Nicolas**, *detto* **il Padre** (Parigi 1688-1754) cominciò ad incidere verso i ventidue anni, dopo una formazione di pittore nella bottega di famiglia. Venne accolto nell'accademia nel 1731, su presentazione dei ritratti di *Eustache Le Sueur* e di *Charles Sarrasin*. Considerato uno dei migliori e piú completi incisori di riproduzione dei suoi tempi, ha lasciato un'opera considerevole sia per numero (oltre trecento pezzi) sia per qualità. Le sue stampe ad acquaforte ripresa a bulino sono modelli di incisione libera che attestano inoltre un raro impegno nell'adattarsi ai pittori interpretati, tra cui figurano principalmente Lajoue, Lancret, de Troy (il *Gioco della zampa di bue*, 1735), Watteau (la *Sposa paesana*, 1729; l'*Amore al teatro italiano*, 1734) e soprattutto Chardin (la *Lavandaia*, 1739; il *Ragazzo di bottega*, 1740). Collaboratore del figlio, Charles-Nicolas riprodusse le feste di corte: la *Festa da ballo* (1746); il *Ballo in maschera* (id.); il *Gioco del re* (1747). Partecipò pure alla realizzazione di grandi imprese d'incisione: la serie di *Don Chisciotte* da Ch.-A. Coypel (1724), il *Gabinetto Crozat* (1729), la *Storia del palazzo reale degli Invalides* (1736).
Il figlio e allievo **Charles-Nicolas**, *detto* **il Giovane** (Parigi 1715-90), frequentò le botteghe di Restout e di Le Bas, che gli insegnò la tecnica dell'acquaforte. Esordí brillantemente come disegnatore e incisore dei Menus-Plaisirs nel 1739: esattezza, gentilezza, levità e un'immaginazione piú vivace di quella del padre gli consentirono qui di far rivivere le cerimonie di corte, ove trionfano le scenografie dei fratelli Slodtz. Disegnò ed incise lui stesso la *Pompa funebre della*

*regina di Sardegna* (1743), la *Cerimonia delle nozze di Luigi Delfino di Francia con Maria Teresa Infanta di Spagna* (1746). *La festa da ballo nella piccola scuderia*, il *Ballo in maschera nella galleria degli specchi*, la *Decorazione della sala di spettacolo*, realizzati in occasione delle medesime nozze e di cui il Louvre di Parigi conserva i disegni, vennero incisi dal padre (1746). Tale serie, la piú brillante dell'opera di Cochin il Giovane, si conclude con la *Pompa funebre della Delfina in Notre-Dame* e con la sua *Sepoltura in Saint-Denis* (1748). Un viaggio in Italia (1749-51) in compagnia del marchese di Vandières, di Soufflot e dell'abate Leblanc conclude questo periodo: al suo ritorno Cochin viene accolto nell'accademia (*Licurgo ferito*, 1751: Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni) e, protetto da Mme de Pompadour, di cui è maestro di disegno, diviene custode dei disegni del re (1752). Realizza allora illustrazioni meno spontanee, dirige alcuni grandi lavori d'incisione (le *Conquiste dell'imperatore della Cina* dai disegni di Attiret, 1767-73), ma praticamente non incide piú, tranne, in collaborazione con Le Bas, la serie dei *Porti di Francia* dagli originali di J. Vernet (Parigi, Louvre), commissionatagli dal marchese di Marigny, la cui pubblicazione va dal 1761 al 1778.

Ormai il suo ruolo è tutt'altro: nel 1755 viene nominato segretario dell'accademia e inizia una carriera di teorico e critico d'arte. Il cronista delle feste, il disegnatore di tanti dettagli graziosi si trasforma in censore della Rocaille in molti opuscoli, che verranno raccolti nelle *Œuvres diverses* (3 voll., 1771). Fautore moderato del ritorno all'antico (*Observations sur les fouilles d'Herculanum*, 1754), sfrutta in pieno la lezione del suo viaggio in Italia nel *Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes italiennes* (3 voll., 1758). Le sue opinioni sulla pittura – essenzialmente una difesa della «grande arte» – verranno ulteriormente sviluppate nelle *Lettres à un jeune artiste peintre* (1774 ca.). All'influsso del critico si aggiunse quello del consigliere artistico, cui il marchese di Marigny, divenutogli amico, affida i minuti dettagli dell'amministrazione dell'Ecole des beaux-arts: in tale campo la sua influenza fu notevole. Egli usò volentieri il suo credito per far valere le proprie idee e i propri gusti (Diderot lo consultava prima di redigere i suoi *Salons*). In margine alle sue attività, non cessò, per tutta la carriera, di operare per l'illustrazio-

ne di libri. Il suo nome stesso era divenuto sinonimo di «vignetta». Citiamo, tra gli innumeri lavori cui partecipò, le *Opere di Virgilio* (1743, incise dal padre), le *Favole di La Fontaine* (ed. detta «di Oudry», 4 vol., 1755-59), la *Storia del regno di Luigi XV* (1753-70). L'opera di disegnatore, su cui si basa la sua fama, non deve far dimenticare la sua arte d'incisore (si conta oltre un migliaio di pezzi di sua mano). I suoi medaglioni, ritratti disegnati dei piú celebri contemporanei, vennero incisi da lui (il *Conte de Caylus*, 1750; *Monsieur de Vandières*, 1752; *J. Restout*, 1753; il *Duca de La Vallière*, 1757), prima di essere riprodotti dai colleghi. Una raccolta completa della sua opera incisa, proveniente dalla biblioteca del re e probabilmente costituita dall'artista stesso, è conservata a Parigi (BN, Gabinetto delle stampe). (*cc* + *mtmf*).

## Cock, Jan Wellens de

(Leida?, 1480 ca. - Anversa 1526 ca.). Viene identificato con Jan van Leyden, che divenne maestro della ghilda di San Luca ad Anversa nel 1503. Accettava apprendisti nel 1506 e nel 1516; con Joos van Cleve fu decano della ghilda nel 1520. Cercando di ricostituirne l'opera, M. J. Friedländer ha raggruppato una serie di dipinti, soprattutto notevoli paesaggi a carattere fantastico, attorno a un pannello rappresentante *San Cristoforo*. Quest'opera della coll. Bissing di Monaco venne incisa nel 1550 con la didascalia «Pictum J. Cock»; ciò costituí, per Friedländer, il punto di partenza di un'ipotesi presto contestata. In effetti l'influsso caratteristico della scuola di Leida, manifesto in tutti questi dipinti risalenti al 1520 ca. e attribuiti da Friedländer a Jan Wellens, sembra singolare nell'opera di un pittore che aveva lasciato la città già nel 1503. Pertanto non sorprende che l'idea di Friedländer sia stata respinta prima da Beets, poi da Hoogewerff, i quali, peraltro a torto, hanno attribuito questa serie di dipinti ai figli di Cornelis Engebrechtsz, Lucas e Cornelis Cornelisz Kunst. Cosí, secondo Beets e Hoogewerff , l'opera di Jan Wellens resta tuttora ignota. Essi la credono presente nel complesso della produzione anonima dei manieristi di Anversa, operanti nello stile di Hieronymus Bosch. Tuttavia, Friedländer non accettò mai questa puntualizzazione degli storici dell'arte olandesi. Le caratteristiche del *San Cristoforo* della coll. Bissing riflettono dunque, a suo avviso, quelle dell'opera di Jan Wellens. Quest'artista di-

pinge di preferenza paesaggi fantastici, ove l'uomo si inserisce entro una natura ora lussureggiante ora spoglia, ma sempre minacciosa. In numerosi piccoli paesaggi, come quello di *Loth e le sue figlie* (Detroit, Inst. of Arts), egli richiama forse Patinir, benché se ne distingua per il dinamismo e il senso del tragico. D'altro canto, l'accostamento all'opera di Bosch diviene evidente quando egli fa comparire demoni e mostri, concepiti con molto impegno e fantasia, allo scopo evidente di stupire e ingannare i contemporanei.
Il figlio **Matthijs** (Anversa 1509 ca. - 1548 ca.) era già nel 1540 maestro della ghilda di San Luca; infatti, in quell'anno, accolse come allievo Willem van Santvoort, Acquistò grande fama come paesaggista, ed è menzionato sia da Vasari sia da Van Mander. Nulla, tuttavia, resta con certezza della sua opera. Il fratello Hieronymus ha inciso nel 1558, da opere sue, una serie di paesaggi a soggetto religioso. Una *Torre di Babele*, in un primo tempo attribuita a lui (Vienna, KM), sembra invece piú recente. Hoogewerff, dopo aver confrontato il paesaggio dello sfondo del ritratto di Matthijs, pubblicato dal fratello Hieronymus nella serie dei *Pictorum aliquot celebrium effigies* (1572), con un disegno del Louvre, ha cercato di definirne lo stile. In seguito gli ha attribuito il *Paesaggio con la predicazione di san Giovanni Battista* (Bruxelles, MRBA) e il *Paesaggio col mercante e le scimmie* (Dresda, GG). Questi due dipinti, un tempo considerati opera di Herri Met de Bles, hanno carattere fantastico, ma in realtà presentano un'esecuzione piú ampia e una visione insieme piú precisa e piú naturale rispetto a quella di Bles.
**Hieronymus** (Anversa 1507-10 - 1570), fratello di Matthijs, fu editore di stampe. Divenne libero maestro nel 1546, anno in cui probabilmente iniziò il suo viaggio in Italia, conclusosi nel 1548. Come incisore sembra praticasse soltanto l'acquaforte; ma ebbe una bottega importante e assai produttiva, donde uscirono stampe sia nella tradizione fiamminga sia in quella italiana. La sua casa editrice, «In de vier Winden» (Ai quattro venti), era universalmente nota. A causa del suo eclettismo, immenso fu l'influsso da lui esercitato alla fine del XVI sec. Incise e pubblicò una serie di rovine romane e numerosi paesaggi a soggetto religioso, da lavori di Matthijs. Gli si attribuiscono incisioni da H. Bosch e una serie di paesaggi alpini da P. Bruegel il Vecchio. (*wl*).

## Cock, Xavier de

(Gand 1818 - Deurle 1896). Paesaggista e pittore di animali, si formò nell'accademia di Anversa e si recò a Parigi nel 1852, ove ebbe successo e frequentò il gruppo dei pittori di Barbizon. Il loro influsso si mescola nella sua opera a quello dei maestri del XVII sec., cui piú lo avvicinava la sua sensibilità. Sue opere figurano in musei belgi (Gand, Courtrai, Liegi, Bruxelles, Deinze (*Mucche mentre traversano la Lys*)). Il fratello **César** (Gand 1823-1904), allievo dell'accademia di Gand, soggiornò piú volte in Francia, dove si legò a Corot e ai pittori di Barbizon (Diaz, Daubigny), condividendone la concezione del paesaggio ed esprimendola mediante un piú minuzioso mestiere. Si stabilí a Gand nel 1880. È rappresentato ad Anversa (*Veduta della foresta*, *Saint-Germain-en-Laye*), Gand, Liegi (*Interno del bosco*). (*mas*).

## Cocteau, Jean

(Maisons-Laffitte 1889 - Milly-la-Forêt 1963). A somiglianza di Apollinaire, di lui piú anziano, **C** ha sempre manifestato grandissimo interesse per la pittura del suo tempo, con un gusto acuto e sicuro, sotto il segno della modernità. Predilesse dapprima gli artisti mondani e alcuni caricaturisti dell'inizio del secolo (Boldini, Blanche, Seni, Cappiello) alle grazie del declinante simbolismo e agli scenografi dei primi Balletti russi. Poi, non senza ritardo, si volse ai pionieri della scuola di Parigi, soprattutto Picasso, di cui fu instancabile sostenitore e che contribuí a spingere verso una fase meno austera, provocando soprattutto la sua fondamentale collaborazione al balletto *Parade* (1917). Negli anni '20 il suo collaboratore scenografico piú fedele fu Jean Hugo, seguito nel 1930 da Christian Bérard. Agli stessi anni risale inoltre la passione di **C** per i quadri di De Chirico, allora respinti dai surrealisti, che gli ispirarono l'*Essai de critique indirecte* (1928-32). Egli stesso disegnò abbondantemente, eseguendo dapprima, per influsso di Lautrec, Sem, Grosz e specialmente Jean Hugo, schizzi incisivi (in parte raccolti in *Disegni*, 1924). Subí in seguito gli influssi piú diversi, particolarmente di Picasso e Bérard. Dal 1950 si diede alla pittura a olio, all'arazzo, al pastello, all'incisione, alla ceramica e all'affresco (cappelle di Villefranche-sur-Mer e di Milly-

la-Forêt, comune di Mentone), perdendo in vivacità quanto acquistava in ambiziosa autorità. (*sr*).

## Coda, Benedetto

(? - Rimini tra 1533 e 1544). Si ignora la città d'origine di questo artista; comunque egli si firma «ariminensis» essendosi stabilito nella città adriatica. La sua pittura, diffusa nella fascia costiera della Romagna, in Marche e sporadicamente presente anche nel Ferrarese, risente in qualche modo del primo classicismo fra Bologna e Ferrara, incrociandosi qualche volta con le morfologie del Marchesi da Cotignola, come nella *Madonna in trono* (1513) e nello S*posalizio della Vergine* (1515) della PC di Rimini. Negli ultimi anni la sua bottega viene gestita in collaborazione col figlio Bartolomeo. (*acf*).

## Codazzi, Viviano

(Bergamo 1604 ca. - Roma 1670). Confuso per lungo tempo col bresciano Ottaviano Viviani, **C** è stato recentemente rimesso in luce come inventore della veduta «secondo verità». E documentato a Napoli dal 1634, ma soggiornò prima probabilmente a Roma dal 1620, restandovi forse una decina d'anni. Poterono allora influenzarlo, oltre che Agostino Tassi, Van Swanevelt, Poelenburgh e Breenbergh. Sin dalle prime opere (la *Passeggiata*: Roma, palazzo Rospigliosi; *Villa romana*: Roma, Gall. Pallavicini), **C** mostra una sicura scienza prospettica e un colore vibrante. Per eseguire le figure, assume collaboratori come Micco Spadaro e Falcone a Napoli, François Perrier e Cerquozzi a Roma, e utilizza la proiezione delle ombre per ritmare le composizioni, rivelandosi adepto convinto del naturalismo, al punto da essere definito da R. Longhi il «piccolo Caravaggio». Dal 1634 al 1647 risiedette a Napoli; in parallelo con la sua produzione consueta (*Veduta di palazzo Gravina a Napoli*, coll. priv.; *Villa napoletana*, 1641: conservata a Besançon), si avventura nella grande pittura murale creando le cornici architettoniche per le composizioni di pittori come Lanfranco o Stanzione, nei Santi Apostoli, in San Paolo Maggiore, in San Martino. Tornato nel 1647 a Roma, dove restò poi fino alla morte, collaborò di frequente soprattutto con Cerquozzi: cosí nella Rivolta di *Masaniello* (1648: Roma, Gall. Spada), nelle due *Architetture* (Firenze, Pitti), nel *Bagno* (Ro-

ma, coll. Incisa della Rocchetta). Suo capolavoro è in questo periodo la V*isita alle rovine della campagna romana* (Arpino, coll. Quadrini) e anche il *Porto di Civitavecchia* (Roma, coll. priv.). Nel suo secolo influenzò pittori napoletani (Ascanio Luciani, Ciccio Cicalese, Francesco Caselli) e il francese Jacques Rousseau; ma fu soprattutto l'iniziatore d'una corrente di vivace vedutismo impostato, anche negli episodi di invenzione, su canoni obbiettivi e in contrapposizione alla tendenza piú «romantica» scaturita da Claude Lorrain e poi illustrata da Joseph Vernet. (*sde* + *sr*).

## Codde, Pieter Jacobsz

(Amsterdam 1599-1600 - 1678). Sarebbe stato allievo di Hals; lavorò a Haarlem, a Leida e soprattutto ad Amsterdam, e dipinse praticamente soltanto riunioni mondane, scene d'interno e ritratti. La sua produzione nota va dal 1625 al 1646. Citiamo la *Danza* (1627: Parigi, Louvre), *Giocatori di tric-trac* (1628: L'Aja, Mauritshuis), *Soldati nel corpo di guardia* (1628: Dresda, GG), il *Balcone* (1635: L'Aja, Mauritshuis) e infine un quadro al MBA di Lilla, *Contentarsi di poco*, detto la *Prima pipa* (1635 ca.). Nel 1637 terminò la *Compagnia degli archibugieri del capitano Reynier Rael*, lasciata incompiuta da Hals (Amsterdam, Rijksmuseum).
Maestro di Willem Duyster, **C**, per la raffinatezza dello stile e l'aristocratica, se non manierata, scioltezza delle sue rappresentazioni, fu con Dirck Hals, Jan Molenaer, Jacob Duck, Buytewech e Palamedes, uno dei «pittori di conversazioni» piú caratteristici della corrente «monocromista» della prima metà del secolo d'oro. In lui è particolarmente notevole l'impiego dei fondi gialli chiari e del nero satinato per gli abiti. (*jv*).

## codice

Il termine latino *codex* designava presso i Romani tavolette in legno coperte di cera e rilegate a mo' di libro. Per estensione esso viene applicato a un libro costituito da fogli di pergamena. Il **c** ha sostituito il *volumen* (rotolo) a partire dal IV sec. d. C., ma alcuni frammenti del II sec. dimostrano che a quella data era già conosciuto. Il formato dei manoscritti piú antichi si approssima al quadrato, con testo scritto su quattro colonne. Il formato rettangolare, con testo su una o due colonne, sarà d'impiego corrente piú tardi. Le miniatu-

re occupano l'intera pagina, oppure sono intercalate nel testo, oppure sono collocate, a mo' di fregio, a capo o a pie' di pagina, oppure nei margini. (*sdn*).

## codici precolombiani

Denominazione conferita a manoscritti pittografici eseguiti su una carta ricavata dalla scorza interna di un fico indigeno (maguey) o su pelli di cervo o di giaguaro. Ciascun **c** è costituito da un lungo foglio di carta o di pergamena piegato a fisarmonica e rilegato mediante una placchetta sottile di legno o di pelle. Le due facce del **c** erano illustrate con figure, prima abbozzate a semplice contorno in nero, poi colorate. Le pagine erano talvolta divise in varie zone mediante linee rosse o nere. I colori e le tinture, di origine vegetale, animale o minerale (rosso scuro o chiaro, arancio, ocra, giallo, verde, blu e nero), erano applicate su fondo crema oppure ocra pallido. La maggior parte dei **c** si legge dall'alto in basso e da sinistra a destra; ma altri si leggono in diagonale, e anche in cerchio. Le varie figurazioni hanno un senso logico che si sostituisce al significato delle parole costituite dalla nostra scrittura alfabetica: tanto che, malgrado i numerosi studi e analisi, il contenuto non è ancora del tutto chiaro. È possibile tuttavia classificarli in funzione dei vari temi raffigurati, pur rammentando che molti tra i tipi piú sotto menzionati possono trovarsi riuniti in un solo e unico **c**. Si parlerà cosí dei **c** seguenti: rituali (che trattano delle divinità indigene e descrivono le cerimonie ad esse dedicate); calendari (che indicano la divisione del tempo e raffigurano le divinità protettrici dei giorni); storici (che registrano eventi importanti: morte di un capo illustre, battaglia, catastrofe naturale, migrazione di una tribú); genealogici (che contengono la storia di una famiglia o del signore della città); cronologici (analoghi ai **c** storici, ma piú esatti circa l'ordine, la data e la durata degli eventi); geografici (specie di rudimentali carte geografiche); topografici (che precisano la collocazione dei templi, delle abitazioni, dei canali, con note circa le diverse regioni); fiscali (nei quali sono registrati i tributi e le pubbliche spese). I **c**, piú ancora delle pitture murali, sono opera di parecchie civiltà messicane. Quelli che descriveremo rappresentano purtroppo solo una minima parte dei **c** esistenti all'epoca della conquista spagnola nel XVI sec., che comportò numerosissime distruzioni, spesso vo-

lontarie e sistematiche. Dopo numerose vicissitudini, i **c** superstiti si sono suddivisi tra vari musei e biblioteche d'Europa e d'America. Sono classificati in quattro gruppi: azteco, mizteco, Borgia e maya.

**I codici aztechi** Solo quattro **c** aztechi hanno potuto salvarsi dalle distruzioni dell'epoca coloniale. Dal punto di vista artistico, sono inferiori ai **c** miztechi e del gruppo Borgia, di cui non possiedono né la precisione di disegno né la vivacità cromatica. Il *Codex Borbonicus* (Parigi, palazzo Borbone, biblioteca), portato dalla Spagna da Napoleone, è dipinto su trentasei foglietti in fibra di maguey. Si tratta di un calendario religioso, chiamato in termini indigeni Tonalamatl o Tonalpohualli, e comprende, secondo la tradizione azteca, 260 giorni. Era utilizzato per predire il destino delle persone in base al giorno della nascita. L'ultima parte è consacrata alla descrizione di alcune cerimonie, tra cui l'importante festa ciclica del nuovo fuoco. Il *Codex Tonalamatl de Aubin* (Parigi, BN) , dal nome del suo primo proprietario, è simile al *Codex Borbonicus*. L'importanza del *Registro dei tributi* è, sul piano artistico, secondaria, ma è grandissima per la conoscenza dei popoli tributari degli Aztechi. Lo stesso vale per il **c** detto «Nastro delle peregrinazioni» (conservato a Città di Messico), che rievoca le migrazioni del popolo azteco dal momento in cui abbandonò la mitica città di Aztlán fino al suo ingresso nella Valle di Messico. Di linee agili e salde, è il piú espressivo dei quattro manoscritti, ai quali viene talvolta aggiunto il *Codice di Humboldt*: questo contiene il rendiconto dei tributi pagati agli Aztechi dal signore di una città vassalla tlapaneca dal 1487 al 1521.

**I codici miztechi** Un gruppo di sette manoscritti riguarda la civiltà mizteca. Il *Codice Nuttall* (Londra, BM), cosí chiamato dal nome del suo editore messicano nel 1902, è dipinto su una striscia di pelle di cervo piegata in modo da costituire 44 pagine, decorate su ambo le facce. È tra gli esempi migliori dell'arte e della maestria dei Miztechi. Contiene la narrazione delle imprese del re di Teozacualco; ogni scena manifesta grande vivacità di movimento e apprezzabile ricchezza cromatica. Il *Codex Vindobonensis* (Vienna, BN) è anch'esso dipinto su pelle di cervo, e anch'esso presenta grande vivacità cromatica e notevole finezza di disegno. Il *Codex Colombinus* (conservato a Città di Messico) e il *Manoscritto dei cacicchi* (Vienna, Museo di storia naturale) costituirebbero le due

parti di un'opera unica, smembrata per motivi sconosciuti. L'interpretazione è difficile: alcuni pensano si tratti di un calendario mitologico e astrologico; altri vi scorgono narrazioni storiche. Come che sia, il loro valore artistico è inferiore a quello dei **c** prima citati. Il *Codex Boldeanus* e il *Codex Seldeanus* (Oxford, Bibl. dell'università) sono il primo monotono e confuso, l'altro libero e animato, nella descrizione dell'origine e del valore di una dinastia mizteca.

**I codici del gruppo Borgia** Tre manoscritti costituiscono un complesso di grande unità stilistica. Taluni li ricollegano alla civiltà mizteca, altri li attribuiscono agli abitanti della città di Cholula. Il *Codex Borgia* (Roma, BV), dipinto su una striscia di pelle di cervo costituita da 14 pezzi piegati in 39 pagine, è un calendario astronomico e divinatorio, ed è considerato uno degli esempi piú belli della pittura precolombiana. Le figure si distinguono per finezza di esecuzione e bellezza di effetti cromatici. Il *Codex Vaticanus B* (ivi) è un calendario divinatorio e mitologico cui si aggiunge un calendario religioso (Tonalamatl). Vi si scorgono scene di lotta e di animali: giaguari, aquile, serpenti. Anche qui le armonie cromatiche sono assai ricche. Il *Codex Cospianus* (ivi), composto da cinque pelli di cervo incollate a capo a capo e piegate in 20 pagine, è simile ai precedenti.

**I codici maya** I tre **c** maya differiscono leggermente dagli altri gruppi per l'impiego di colori piú cupi, meno brillanti, ma non meno variati. Il *Codex Dresdensis* (Dresda, Bibl.) è considerato un trattato di astronomia; contiene inoltre numerosi oroscopi, note rituali e mitologiche, nonché una scena che rappresenta la fine del mondo nel corso di un diluvio di aspetto lugubre e macabro. Per la delicatezza del tratto, la finezza del tocco e la cura posta nella stesura dei colori, è il piú bello dei manoscritti maya. Il *Codex Tro-Cortesianus* (Madrid, MA) è un manuale che contiene oroscopi e consigli ai sacerdoti per l'assolvimento dei riti di divinazione. Il *Codex Peresianus* (Parigi, BN) si compone anch'esso di oroscopi, ma contiene soprattutto le date delle feste annuali con la rappresentazione della divinità che presiede a ciascuna di esse, nonché della cerimonia che l'accompagna. (*sls*).

## Coebergher (Koeberger), Wenceslas

(Anversa 1561 - Bruxelles 1634). Allievo di Maerten de Vos nel 1573, soggiornò a Parigi nel 1583, studiò in seguito a

Roma nel 1598 pittura, architettura e archeologia, poi dipinse a Napoli. Tornato ad Anversa nel 1601, menzionato nuovamente a Roma nel 1603, venne ammesso tra i maestri ad Anversa nel 1604. Protetto dagli arciduchi Alberto ed Isabella, fu nominato nel 1605 pittore, architetto e ingegnere della loro corte arciducale di Bruxelles. La sua attività di architetto fu considerevole. Come pittore di soggetti religiosi, partecipò a Roma sin dal 1598 alla decorazione della chiesa di Santa Maria in Vallicella, e dipinse a Napoli una *Nascita di Cristo* nella chiesa di San Sebastiano. Cooperò allora con J. Francken e Smet, detto Ferrarus. Fu notevole rappresentante del manierismo italianeggiante. La *Deposizione* (1605: Bruxelles , MRBA) e il *San Sebastiano* (dipinto per i balestrieri di Anversa, oggi a Nancy, MBA) si collocano nello spirito di Maerten de Vos; e cosí pure la *Pietà* di Anversa (chiesa di Sant'Andrea) e l'*Imperatore Costantino mentre adora la vera Croce* (chiesa di San Giacomo). (*php*).

## Coecke van Aelst, Pieter

(Aelst 1502 - Bruxelles 1550). Secondo Van Mander, sarebbe stato allievo a Bruxelles di Barend van Orley. Visitò in giovinezza l'Italia, stabilendosi poi ad Anversa, dove venne ammesso tra i maestri nel 1527. Qui sposò la figlia del Pittore Jan van Dornicke e lavorò sulle prime nella bottega del suocero; dopo la sua morte ne assunse la direzione. Dato che i dipinti di questa prima parte della sua carriera riprendono, in forma modernizzata, le composizioni di un pittore anonimo designato col nome di Maestro di Anversa del 1518, si è costretti ad ammettere che costui altri non sia che Jan van Dornicke.
**C** non ha firmato nessuno dei suoi quadri. Questi gli sono stati attribuiti per confronto stilistico con alcuni disegni firmati o recanti il suo nome (uno dei quali a Rotterdam, BVB), col trittico della *Deposizione dalla croce* di Lisbona (MAA), autenticato da un documento, e con la serie d'incisioni nota col nome di *Usi e costumi dei Turchi*, che venne edita in base a disegni riportati da **C** dopo un lungo soggiorno in Turchia nel 1533. I dipinti piú antichi, tra cui numerose *Adorazioni dei magi* (Madrid, Prado; Bruxelles, MRBA; Genova, Gall. di palazzo Bianco), numerose *Sacre Famiglie* (in musei di Lovanio e di Tours) e un *Cenacolo* noto in parecchi esem-

plari, raccordano l'influsso di Van Orley col manierismo di Anversa del Maestro del 1518, alias Jan van Dornicke.
Tornato da Costantinopoli, l'artista adotta lo stile del Rinascimento e si fonda sulle opere tarde di Raffaello e dei suoi discepoli. E suo disegno si fa movimentato a somiglianza di quello di Giulio Romano; i personaggi sono intrisi di manierata eleganza. Tra i dipinti notevoli di questo periodo (1533-40) citiamo la *Salita al Calvario* di Basilea, il *Giudizio universale* dell'Escorial, l'*Addio di Cristo alla madre* di Glasgow, due ante con ritratti e santi del Prado di Madrid, il *Cristo nell'orto degli Ulivi* dell'Ermitage di Leningrado, il trittico della *Resurrezione* di Karlsruhe, *San Luca mentre dipinge la Vergine* di Nîmes.
Gli arazzi di cui disegnò i cartoni sono tra i piú notevoli del Rinascimento fiammingo. Ne sono note tre serie: quella della *Vita di san Paolo*, quella della *Storia di Giosuè* (Vienna, KM), e quella dei *Peccati capitali*; la prima e la terza hanno dato luogo a piú di una replica. **C** disegnò pure progetti di vetrate; e le sue versioni, in fiammingo e in francese, di cinque dei *Libri dell'architettura* di Serlio, che egli stesso pubblicò ad Anversa a partire dal 1539, ebbero enorme risonanza. Aveva sposato in seconde nozze Mayken Verhulst, pittrice di talento; la loro figlia sposerà Pieter Bruegel il Vecchio.
Nel campo propriamente pittorico, **C** figura come capo di bottega, con l'aiuto di numerosi assistenti; donde l'ineguale valore delle opere a lui attribuite. L'aspetto artigianale della pittura lo interessa meno dell'invenzione. Vuol essere in primo luogo «artista». A questo titolo lo si può considerare il capofila del Rinascimento nei Paesi Bassi meridionali. Assicurò il trapasso dal manierismo pre-rinascimentale, detto «manierismo di Anversa», al romanismo della seconda metà del secolo. (*gma*).

## Coelho da Silveira, Benito

(? 1628 ca. - ? 1708). Citato per la prima volta nel 1648, soggiornò forse in Spagna e dal 1678 succedette a Domingos Vieira nella carica di pittore reale. La *Deposizione dalla croce* (1656: Lisbona, coll. del visconte de Sacavem) sembra influenzata dall'opera di Josefa d'Obidos. Fu disegnatore rapido e fecondo; la sua personalità artistica è paragonabile a quella del contemporaneo spagnolo Matias Arteaga, discepolo di Valdés Leal. Pur trascurando i particolari dell'ese-

cuzione, i suoi dipinti religiosi, dai colori brillanti che spiccano su fondo scuro, non mancano d'ispirazione e d'intensità (*Apparizione di Cristo alla Vergine*, *Ascensione*: Lisbona, chiesa di San Rocco; *Cenacolo*, 1705 ca.: Èvora, chiesa di Sant'Antonio). (*mtmf*).

## Coello, Claudio

(Madrid 1642-93). Esordí nella bottega di F. Rizi, poi andò a Roma, come attesta la firma di un disegno. Tornato in patria, divenne uno dei pittori piú importanti della scuola madrilena. Amico di Carreño, che gli agevolò l'accesso alle collezioni reali, vi studiò i maestri veneziani e fiamminghi, che influenzarono decisivamente le sue prime serie di grandi quadri d'altare e lo assorbirono fino al suo ingresso a corte (*Annunciazione*, 1668: Madrid, convento di San Placido). Decoratore a tempera e affrescatore, lavorò molto in collaborazione con Jimenez Donoso (sacrestia della cattedrale di Toledo, 1671). Nel 1680 decorò gli archi eretti in onore dell'entrata della regina Maria Luisa d'Orléans e, nel 1683, venne nominato pittore del re. Nel 1684 eseguí le decorazioni murali della chiesa della Mantería a Saragozza e, al suo ritorno, le scene mitologiche della galleria della regina all'Alcázar (oggi perdute). Alla morte di Francisco Rizi (1685) s'incaricò del grande quadro che questi preparava per l'Escorial, e che è il suo capolavoro (firmato nel 1690 col titolo di *pintor de Càmara*): la *Sagrada Forma*, che mostra la reliquia della santa ostia di Gorrum presentata a Carlo II. Nell'anno della sua morte eseguí il grande *Martirio di santo Stefano* per la chiesa di San Esteban di Salamanca.
Ultima figura incisiva del barocco spagnolo, fu artista di complessa formazione. Grande colorista, preferisce i toni caldi e raffinati dei veneziani. Possiede un senso dinamico della composizione del tutto barocco e, nel contempo, una concezione equilibrata della realtà che, conferendo serietà e verità ai suoi personaggi, ne fanno un ritrattista eccellente. Come decoratore (dipinti murali della Mantería a Saragozza) è erede della tradizione italiana; e nella *Sagrada Forma* dell'Escorial il suo impegno nello spazio, nella prospettiva e nell'atmosfera si accosta a quello di Velázquez. Le sue realizzazioni migliori, dai tocchi fluidi, leggeri e misurati, derivano anch'esse dalla lezione di quest'ultimo: V*ergine col Bambino adorati da san Luigi* (Madrid, Prado).

Tra le altre sue opere possono ancora citarsi il *Trionfo di sant'Agostino* (1664: Madrid, Prado), il *Polittico di santa Gertrude* e quello dei *Santi Benedetto e Scolastica* (Madrid, convento di San Placido), il *Martirio di san Giovanni Evangelista* (chiesa di Torrejon de Ardoz presso Madrid), l'*Apparizione della Vergine a san Domenico* (Madrid, Academia de San Fernando), il *Miracolo di san Pietro d'Alcantara* (Monaco, AP), la *Sacra Famiglia* (Budapest). (*aeps*).

## Coffermans, Marcellus

(Anversa, ? - ? 1575 ca.). Si ignora pressoché tutto di questo pittore di Anversa iscritto come maestro nel 1549. La *Madonna in trono* (Anversa, MMB), il *Battesimo di Cristo* (Anversa), la *Crocifissione* (Roma, palazzo Odescalchi) attestano, come il resto della sua opera, uno stile arcaico che spesso lo ha fatto confondere con un primitivo fiammingo influenzato da Van der Weyden, da Memling o da Van der Goes. **C** ebbe una figlia pittrice, Isabella, della quale si sa pochissimo. (*jl*).

## Coghetti, Francesco

(Bergamo 1801 - Roma 1875). Fu allievo di G. Diotti all'Accademia Carrara di Bergamo, dove si legò d'amicizia con il Carnovali (il Piccio). Nel 1821 si trasferí a Roma, ed entrò nello studio del Camuccini. Con altri seguaci del Camuccini e del Minardi partecipò alla decorazione delle dimore dei Torlonia (la villa sulla Nomentana, il demolito palazzo a piazza Venezia, quello di don Marino in via Bocca di Leone e il teatro Apollo a Tor di Nona, distrutto). Contemporaneamente soddisfece numerose richieste provenienti dalla sua città natale (*Ritratto del cardinal Nembrini*, oggi nel municipio di Bergamo, 1831; *Assunta* per la parrocchiale di Calcinate, 1829-31, e tra il 1851 e il 1853 la *Gloria di sant'Alessandro* nella cupola del duomo di Bergamo). Nella sua produzione per varie chiese romane (Santi Apostoli, San Carlo ai Catinari, Sant'Andrea al Laterano) e in quella, ugualmente cospicua, come pittore di storia, esibisce una cultura figurativa eclettica, nella quale accanto alla lezione neoclassica del Camuccini coesiste un neoraffaellismo di stampo purista, commisto a colorismi di carattere neoveneto. (*lba*).

## Cognacq, Gabriel

(Parigi 1878-1951). Nipote ed erede di Ernest Cognacq (1839-1928), fondatore dei grandi magazzini della Samaritaine, oltre ad esercitarne la gestione fu grande appassionato d'arte. Costituí una collezione comprendente in particolare alcune opere del XVII sec. (Antoine Le Nain: i *Piccoli danzatori*), dipinti, guazzi, acquerelli, disegni del XVIII sec. (Fragonard: *Fanciulla col cane*) e un notevole complesso di opere del XIX sec. (Corot, Daumier, Jongkind, Boudin, Lépine, Renoir, Sisley, Cézanne). Possedeva inoltre ricche serie di stampe francesi e straniere dal XV al XIX sec., tra cui tutta l'opera di Daumier. Fu presidente della fondazione Cognacq-Jay a Parigi, del consiglio tecnico del Musées nationaux e del Museo Rodin. Le sue raccolte andarono disperse dopo la sua morte in successive aste, la prima delle quali ebbe luogo il 14 maggio 1952. (*gb*).

## Cogniet, Léon

(Parigi 1794-1880). Allievo di Guérin, prix de Rome nel 1817, fu, agli esordi, classico; poi si convertí al romanticismo, piú nella scelta dei soggetti (*Tintoretto mentre dipinge la moglie morta*, 1845: Bordeaux) che nella fattura. Lavorò per le sale del museo storico di Versailles e formò numerosi pittori, tra i quali Bonnat e Dehodencq. (*ht*).

## Cogul

Rifugio rupestre spagnolo (provincia di Lérida) che presenta due complessi preistorici stilisticamente molto diversi. La Caccia ai cervi è una composizione schematica nella quale l'abate Breuil vedeva due cervi che affrontano un cacciatore e un uomo che colpisce un bisonte, composizione ove gli animali sono rappresentati da tratti rossi spessi; la testa dei personaggi è suggerita da una semplice linea orizzontale. Le altre figure di animali, invece, sono trattate in modo realista e dinamico; cervi, cerve, stambecchi sono dipinti in rosso e talvolta ridipinti in nero; due uomini di alta statura, vestiti in lunghe vesti, sembra sacrifichino tori. Il celebre gruppo delle *Danzatrici*, ove nove donne dai voluminosi seni e con gonne a campana danzano intorno a un omino stilizzato, è caratteristico dell'arte del Levante spagnolo. L'abate

Breuil vi individuava una cerimonia d'iniziazione con qualche rapporto con l'arte africana. (*yt*).

## Coimbra

**Museu nacional de Machado de Castro** Museo portoghese fondato nel 1911; conserva un interessante complesso di pittura antica, proveniente dalle chiese e dai conventi della città. La serie portoghese si apre col *Trittico di santa Chiara* (fine del XV sec.), attribuito al presunto maestro Hilario. Vengono poi le opere della bottega del Maestro di Sardoal, appartenente ai primi decenni del XVI sec. (*Assunzione della Vergine*, polittico del monastero di Celas). Sono esposti due pannelli dell'antico polittico della chiesa di Santa Cruz; (*Invenzione della Croce*, 1530 ca.) di Cristovão de Figueiredo. Garcia Fernandes è rappresentato da varie opere, tra cui il trittico dell'*Apparizione di Cristo alla Vergine* (1531). Citiamo pure un polittico dell'inizio del XVII sec., opera di Simon Rodrigues e di Domingos Vieira Serrão (bottega rappresentata a **C** nella chiesa del Carmo e nella cappella dell'università), e dipinti di Josefa d'Obidos (*Santa Maria Maddalena*). Nella sezione di pittura fiamminga del XVI sec. spiccano il trittico della Passione di Quentin Metsys (1517 ca.) e la *Vergine col Bambino* di Ysenbrant.

**Sacrestia dell'abbazia di Santa Cruz** Conserva gli elementi migliori dell'antico polittico della sua chiesa, eseguito da Cristovão de Figueiredo, nonché la celebre Pentecoste di Vasco Fernandes, detto Grão Vasco (1535 ca.), e alcuni pannelli attribuiti a Garcia Fernandes. (*fg*).

## Cola dell'Amatrice

(Nicola Filotesio, *detto*) (Amatrice (Rieti) 1470-75 - Ascoli Piceno? dopo il 1547). Proveniva da un ambiente culturale complesso come quello della pittura romana dei primi anni del XVI sec.; cercò sulle prime di conciliare i propri naturali ascendenti (Melozzo e Antoniazzo) con Signorelli e con i grandi modelli raffaelleschi, che egli però traduce, specialmente nelle opere del secondo e terzo decennio (*Madonna con Bambino e quattro Santi*, 1514: Ascoli Piceno, Museo diocesano; *Trittico dell'Assunzione*, 1515: Roma, PV; *Quattro Profeti*: Lawrence Kans., AM), in sagome fortemente chiaroscurate ed enfaticamente caratterizzate, dunque con esiti singolari che hanno anche indotto a un parallelo di **C** con

aspetti eccentrici della pittura di primo Cinquecento sia del centro sia del settentrione d'Italia, da Aspertini allo Pseudo-Bramantino (P. Fernandez) a Pietro Grammorseo. Stabilitosi definitivamente ad Ascoli Piceno nel 1518, si lasciò conquistare da un eclettismo frequente in quel periodo negli ambienti di provincia e diffuso anche nella sua regione (vedi, ad esempio, il fregio del salone del palazzo Vitelli alla Cannoniera, ca. 1543). (*grc* + *sr*).

## Colantonio

(Napoli, attivo tra il 1440 e il 1470). Sperimentatore d'ingegno piú che fervida personalità creatrice, **C** rappresenta tuttavia la figura di maggior rilievo della pittura napoletana del Quattrocento e quella che meglio rivela le caratteristiche culturali dell'ambiente. Rispetto alle conoscenze comuni, il suo merito maggiore consiste nell'essere stato maestro e guida del giovanissimo Antonello da Messina, prima del '60, ma il suo significato effettivo è nel tentativo di coordinare e rendere unitarie le diverse esperienze mediterranee – iberiche, fiamminghe e provenzali – che variamente s'incrociavano a Napoli, disincagliando la cultura locale dalle secche delle precedenti esperienze, di limitato respiro provinciale. L'opera piú antica che finora di lui si conosce è la grande *Ancona dei Rocco* (1444-45 ca.) per la chiesa napoletana di San Lorenzo (ora la parte superiore con *San Francesco dà la regola ai due ordini francescani* è a Napoli, Capodimonte, come il *San Girolamo nello studio* proveniente dal medesimo polittico, mentre i *Beati francescani* laterali – che recentemente (Sricchia) si è proposto di assegnare al giovane Antonello – sono dispersi tra diverse collezioni private). La monumentale immagine del *San Gerolamo* rivela una conoscenza, probabilmente diretta, delle opere del Maestro dell'Annunciazione di Aix (oggi identificato in Barthélemy d'Eyck), cosí come l'immagine di *San Francesco che consegna la regola* sembra esemplata su testi di Jean Fouquet (che, a Roma nel 1444, si spinse forse anche a Napoli). Successivo, e ben altrimenti maturo, il secondo polittico di **C**, fortunatamente conservatosi integro, fino ad oggi nella chiesa di origine: il *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, per la chiesa di San Pietro Martire. Opera che si può datare, per precisi riferimenti documentari, tra il 1456 e il 1465: qui, pur persistendo ricordi di Spagna alla Jacomart Baço (che era stato a

Napoli tra il '44 e il '51) e fiamminghi – molto marcati soprattutto nella cura dell'ambientazione e nella resa del paesaggio – si avverte un nuovo senso di monumentalità della forma, soprattutto nella ieratica e solenne impostazione della figura del santo, uno spirito nuovo al quale non deve essere estraneo un primo ed antico risentimento delle novità pierfrancescane. Tra questi due polittici sono da inserire le altre opere note, la piccola *Crocifissione* già Henschel (New York; oggi a Lugano, coll. Thyssen), attribuita anche ad Antonello, e la grande tavola della *Deposizione* nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore, dove si possono ravvisare citazioni da Petrus Christus. Dalla matrice di Colantonio riceve grande impulso tutta la pittura dell'Italia meridionale nel secondo Quattrocento e non tanto Antonello da Messina, destinato a volare alto prestissimo e in maniera affatto indipendente, e il napoletano Maestro di San Severino e Sossio, anch'egli di tempra maggiore e presto affrancatosi, quanto alcune personalità ampiamente attive a Napoli, tra le quali si distinguono Angiolillo Arcuccio e il cosiddetto monogrammista R. T., il cui ricordo si affida soprattutto alla grande *Ancona della Crocifissione*, nella Congrega Napoletana della Disciplina della Croce, chiaramente desunta dai modi di Colantonio. (*rc* + *sr*).

## Colbert, Jean-Baptiste

(Reims 1619 - Parigi 1683). L'arte francese, e la pittura in particolare, deve al ministro di Luigi XIV, nominato nel 1664 «surintendant des Bâtiments», il rafforzamento o la creazione di istituzioni che ne domineranno la storia fino alla Rivoluzione: 1663, nuovi statuti dell'accademia; 1666, fondazione dell'Accademia. di Francia a Roma; 1667, riorganizzazione della manifattura dei Gobelins. Consigliato dal poeta Chapelain, **C** fu ben consapevole dell'importanza dell'arte per la gloria della monarchia. A tal fine si valse di Le Brun sin dal 1661. La stretta collaborazione tra i due uomini, che dispiegarono un'attività immensa a Saint-Germain-en-Laye, a Parigi (Tuileries e Louvre) e soprattutto a Versailles, durò fino alla morte di **C**. (*as*).

## Coldstream, William

(Belford (Northumberland) 1908). Si formò presso la Slade School di Londra, di cui fu direttore dal 1949. Autore di nu-

merosi film documentari dal 1934 al 1937, poi fondatore della Euston Road School, **C** è soprattutto pittore di ritratti, paesaggi e nature morte eseguiti con minuzia talora ossessiva. Fa parte degli amministratori della National Gallery e della Tate Gallery; è stato nominato cavaliere nel 1956. Una retrospettiva della sua opera ha avuto luogo a Camberwell nel 1962. La Tate Gallery conserva il suo ritratto di *Mrs Winifred Burger*. (*abo*).

## Cole, George Vicat

(Portsmouth 1833 - Londra 1893). Figlio maggiore del pittore George Cole, lavorò anzitutto nello studio paterno; cominciò ad esporre nel 1852. Fu accolto tra i membri della Royal Academy nel 1880. Le sue opere sono riproduzioni assai minuziose, quasi fotografiche, di paesaggi rappresentanti soprattutto scene di raccolto (il *Raccolto*, 1860: Bristol, AG) o vedute della valle del Tamigi. (*mri*).

## Cole, Thomas

(Bolton-le-Moor (Lancashire) 1801 - Catskill N.Y. 1848). La sua famiglia. emigrò dall'Inghilterra nel 1819, prima a Filadelfia, poi a Steubenville nell'Ohio. **C** lavorò prima presso un incisore su legno di Filadelfia; raggiunta la famiglia, apprese in seguito i rudimenti della pittura presso un ritrattista tedesco di nome Stein. Eseguí ritratti senza grande successo, verso il 1822, e lavorò ad alcuni dipinti religiosi. L'anno successivo, di nuovo a Filadelfia, frequentò la Pennsylvania Academy of Fine Arts e in quel periodo venne senza dubbio a conoscenza di paesaggi di Doughty e di Thomas Birch. Si stabilí poco dopo a New York e, dopo aver compiuto un viaggio sulle rive del Hudson, espose alcuni dipinti che gli diedero rapidamente la fama: Trumbull ne acquistò uno e avvertí della sua scoperta William Dunlap e Asher B. Durand. A quest'epoca risale l'*Ultimo dei Mohicani* (1827: due versioni, una a Hartford, Wadsworth Atheneum, e l'altra a Cooperstown, New York State Historical Association), ispirato dal romanzo di Fenimore Cooper, appena pubblicato. Nel 1829 **C** s'imbarcò per l'Europa, dove restò due anni. Espose senza successo a Londra (Royal Academy e British Institution), visitò Parigi e l'Italia, soggiornando a lungo a Firenze. Tale viaggio ebbe grande importanza per la sua carriera. Lo studio diretto degli antichi maestri gli consentí

di migliorare la sua tavolozza; e l'iconografia dei suoi quadri si trasformò. Oltre a grandi paesaggi panoramici, nei quali intende emulare Lorrain o Turner (*The Oxbow*, 1836: New York MMA; il *Sogno dell'Arcadia*, 1838: Saint Louis: Mo., AM), eseguí opere a soggetto fantastico (la *Coppa di Titano*, 1833: New York, MMA) e filosofico-storici (il *Corso dell'Impero*, cinque dipinti, 1836: New York, Historical Society; il *Viaggio della vita*, quattro dipinti: Washington, NG; il *Sogno dell'architetto*, 1840: Toledo O., AM). Deluso dalla scarsa attenzione che il suo lavoro destava, tornò in Europa nel 1841-42 viaggiando in Francia, Grecia, Svizzera e Italia. Ne ritornò ancor piú desideroso di creare quadri religiosi, si convertí e visse nell'isolamento dei Catskill fino al termine dei suoi giorni. Vi realizzò tele come la *Veduta di un lago americano* (1844: Detroit, Inst. of Arts), la *Croce nel deserto* (1845: Parigi, Louvre), la *Visione* (1848: New York, Brooklyn Museum.). Questi ultimi lavori, che corrispondono a una riscoperta del paesaggio americano, illustrano le teorie da lui espresse nel 1841 in uno scritto polemico, *Lecture on American Scenery*. È il principale rappresentante del romanticismo americano, e insieme il fondatore della Hudson River School. È rappresentato principalmente nei musei americanil a New York (MMA e Historical Society), nonché a Washington, Baltimora, Chicago, Detroit, Hartford, Cleveland, Providence. (*sc* + *jpm*).

## Coli, Giovanni

(San Quirico (Lucca) 1636 - Lucca 1681). Noto pittore-decoratore, operò esclusivamente con il conterraneo Filippo Gherardi (1643-1704); non esistono infatti opere autonome dell'uno e dell'altro, cosí che è impossibile distinguere le singole personalità. Entrambi allievi del lucchese Pietro Paolini, si trasferirono successivamente a Roma nella bottega di Pietro da Cortona e, dal 1662 ca., a Venezia, dove ottennero la prima commissione pubblica di rilievo, le cinque grandi tele per il soffitto di San Gregorio Maggiore (1664-65) sul tema della *Divina Sapienza*, condotte in un linguaggio pienamente barocco con forti componenti venete (dai classici Tiziano, Tintoretto e Veronese fino alla pittura veneziana contemporanea): linguaggio che rimarrà costante e caratteristico di tutta la loro produzione. Nel 1669 furono chiamati a Roma, dove affrescarono (1670-72) la cupola di

San Nicola da Tolentino (*Gloria di san Nicola da Tolentino*), ispirata a quella del Berrettini alla Vallicella. Tra il 1675 e il 1678 realizzarono la loro impresa piú celebre, *La battaglia di Lepanto* nella galleria di palazzo Colonna a Roma: affresco stilisticamente assai complesso, dove si manifesta accanto a modi cortoneschi e neoveneti, una ripresa di motivi tardomanieristici. (*sr*).

## Colin, Paul

(Nancy 1892). Formatosi alla scuola di belle arti di Nancy, dove studiò architettura e poi arte applicata nei corsi di Eugène Valin (sostenitore dell'Art Nouveau) e di Prouvé, **C** proseguí gli studi all'Ecole des beaux-arts di Parigi. Dopo la guerra, in cui aveva combattuto, incontrò Rolf de Maré, che gli commissionò manifesti per il Théâtre des Champs-Elysées. Risalgono pure a questo periodo i suoi primi allestimenti (*Scultura negra*, *Donogoo*, *Dante n'avait rien vu*, *Rugby*, *Jazz*) e soprattutto manifesti, che da allora costituirono la parte essenziale della sua produzione. Tra essi si hanno pubblicità commerciali (Lotteria nazionale, Félix Potin, Vichy); locandine di spettacoli, che egli sintetizza in immagini sorprendenti (*Revue nègre*, *Siegfried*, *Pelléas*); altri che fissano la silhouette memorabile di una vedette (Line Viala, Loïe Fuller); altri riguardano opere di beneficenza. Il tratto espressivo e sintetico ora appartiene, nella scia di Lautrec e di Cappiello, all'arte del ritratto, ora dà prova di un allettante umorismo (cosí la folla composta di cifre del *Grand Prix de Paris*, 1936); o ancora di una pateticità ove qualche elemento significativo, preferito a simboli confusi, sollecita l'attenzione e la riflessione del passante e si fissa nella sua memoria (*Sinistrati del Madagascar*). Con Cassandre, **C** ha grandemente contribuito a dotare il proprio tempo di uno stile di manifesto ad esso appropriato. (*sr*).

## Collaert, Adriaen

(Anversa 1560 ca. - 1618). Genero di Philipp Galle, incise da Hans Bol, Goltzius, Adans van Oert, Jan van der Straten. Fu forse il primo a pubblicare prima del 1611 (1600 ca.?) un *Florilegio*, o *Libro dei fiori*, di cui sussistono esemplari a Bruxelles (Bibl. reale) e ad Amsterdam (Rijksmuseum). Ogni pagina, priva di testo, è dedicata alla fedele riproduzione di uno o piú fiori, presentati in modo assai de-

corativo. E lo stile dei *Florilegi* della prima metà del XVI sec.: di Emmanuel Sweerts, di Jean-Théodore de Bry o di Matthäus Merian. Dové avere come allievi il figlio Jan, Elias van den Bos, Jaeck de Bie, Kerstyaen Cnyff, Abraham van Merle, Adriaen Boon, Jan Lemmens. (*jl*).

## collage

Procedimento consistente nell'incollare e comporre su un supporto frammenti di materiali eterogenei, e in particolare ritagli di carta (in questo caso, si parla piuttosto di *papiers collés*). Questi diversi materiali possono o meno accostarsi, all'interno di una composizione, a materia pittorica. I giapponesi eseguivano **c** già nel X sec., ma il procedimento è soprattutto un mezzo espressivo del XX sec., a partire dal cubismo: Braque, Picasso, Juan Gris elaborarono prima del 1914 opere fatte con ritagli di carta incollati, solo con qualche campitura a guazzo o a olio (Picasso, *Fumando la pipa*, 1913-14: Parigi, coll. priv.; Braque, *Aria di Bach*, 1914). Nella scia del cubismo, la maggior parte degli artisti dell'avanguardia europea e americana, da Malevič a Severini e Dove, hanno utilizzato il **c**, la cui novità stimolava l'invenzione creativa in un momento in cui la tecnica tradizionale dell'olio risultava troppo costrittiva. Il Dada e il surrealismo, meno interessati dei movimenti precedenti alla costruzione plastica, dopo il 1914 se ne servirono per ottenere effetti poetici inediti (Picabia, *Donna con fiammiferi*, 1920: coll. priv.); Kurt Schwitters utilizzò i materiali piú inattesi (biglietti di metropolitana, detriti vari), e Max Ernst incisioni e foto ritagliate (*Una settimana di bontà*, 1934). Sfruttato a titolo sperimentale soprattutto tra le due guerre (carte lacerate di Arp, 1932), a partire dal 1960 ca. il **c** è divenuto una tecnica assai consueta, anche per l'influsso dei grandi guazzi ritagliati e incollati su tela eseguiti da Matisse alla fine della sua carriera (esposti già nel 1953, poi nel 1961 al MAD di Parigi), e come reazione a una sorta di saturazione determinata dall'eccessiva produzione di quadri di cavalletto negli anni '50. I manifesti lacerati e incollati di Rotella, realizzati sotto l'egida dei Nuovo Realismo (1960), sono **c** a scala monumentale. Molti artisti contemporanei, sedotti dall'intervento della tecnica e da quello, complementare, della manipolazione dei materiali, hanno utilizzato il **c**. La costruzione di oggetti piú o meno complessi a tre dimensioni è una derivazione

dal **c** che si sviluppò molto presto (Picasso, *Bicchiere di assenzio*, 1914). (*sr*).

## Collantes, Francisco

(Madrid 1599 ca. - 1656). Allievo di Vicente Carducho, fortemente influenzato dalla pittura fiamminga e italiana, è il miglior rappresentante in Spagna di un genere di paesaggio gremito di origine fiamminga, articolato in numerosi piani luminosi e popolato da piccoli personaggi d'ispirazione veneziana o napoletana (il *Roveto ardente*: Parigi, Louvre; *Agar e Ismaele*: Providence R.I.; la *Visione di Ezechiele*, 1630: Madrid, Prado). I suoi dipinti religiosi, ove si trovano figure grandi, si apparentano strettamente a quelli di Ribera (*Sant'Onofrio*: Madrid, Prado). Molto apprezzato ai suoi tempi, eseguí verso il 1635 per il palazzo del Buen Retito una serie di dipinti oggi dispersi, dai motivi biblici e mitologici (la *Caduta di Troia*: Madrid, Prado), che lo accostano alla scuola napoletana contemporanea. (*aeps*).

## Collin de Vermont, Hyacinthe

(Versailles 1693 - Parigi 1761). Formato da Rigaud e da Jouvenet, soggiornò all'Accademia di Francia a Roma (1716-20) e venne accolto nell'accademia nel 1725 (*Bacco affidato alle ninfe*: Tours, MBA). Come Bertin, riprende le solide composizioni di Jouvenet, trattandole però con un mestiere piú trasandato (*Annunciazione*, disegno a Parigi, Louvre; *Pietà*, 1740: Parigi, chiesa di Saint-Merri); e conferisce volentieri un'aria mondana alle sue scene di storia (*Pirro bambino*, 1747: Besançon, MBA). (*cc*).

## Collins, William

(Londra 1788-1847). Nominato associato nel 1814 e membro della Royal Academy nel 1820, si familiarizzò con l'opera di Morland dipingendo scene rustiche e sentimentali, tra cui la *Difficile partenza* (1815: Birmingham, City Museum) e *Felice come un re* (1836: Melbourne, NG; schizzo a Londra, VAM) sono gli esempi migliori. Usò pure l'acquerello, in particolare durante i suoi viaggi in Francia (*Pescatrice presso Boulogne*, *Veduta di Eu*: Londra, VAM) e in Italia (*Una via di Napoli*, *Villa d'Este a Tivoli*, *Veduta della costa presso Sorrento*: ivi) e si specializzò in marine e scene della vita dei pescatori: *Costa irlandese* (Dublino, NG), *Seaford, costa del Sussex*

(Londra, VAM), *Giovani pescatori* (Cambridge, Fitzwilliam Museum). (*wv*).

## Collioure

Andando a lavorare in questo piccolo porto del Rossiglione (Pyrénées-Orientales, circondario di Céret) nell'estate del 1905, Matisse doveva renderlo celebre nella storia dell'arte moderna. Appunto sotto quella luce «bionda, dorata, che sopprime le ombre» (come scriveva Derain, che lo aveva raggiunto), maturò il linguaggio destinato a scandalizzare nella «gabbia dei *fauves*» del Salon d'automne seguente, e si operò nell'arte di Matisse il passaggio dal neoimpressionismo a uno stile personale definitivo. I due pittori, insieme a Maillol, incontrarono a **C** Monfreid, che fece loro conoscere le ultime opere di Gauguin da lui possedute, che li impressionarono vivamente. In particolare, Matisse dipinse a **C** la *Gioia di vivere* (Merion Penn., Barnes Found.) e, in occasione di un altro soggiorno, il *Lusso I* (1907: Parigi, MNAM); Derain vi produsse paesaggi di stile allegro e allusivo, che sono i piú caratteristici del suo *fauvisme*. (*fc*).

## Colmar

Terza città dell'Alsazia per antichità, restò città libera dell'impero fino alla riannessione al regno di Francia nel 1673. Preservata piú di Strasburgo dagli effetti delle guerre e delle lotte sociali, come Strasburgo fu centro assai attivo della mistica dell'alta Renania. Quest'intensa vita religiosa (in particolare le visioni delle monache di Unterlinden) nutrí profondamente l'ispirazione artistica di **C**, ulteriormente rafforzata dalla vicinanza di Issenheim. Qui Caspar Isenmann acquistò nel 1496 diritto di cittadinanza, e nacque ed operò Martin Schongauer. Ha conservato resti molto importanti di complessi eseguiti da tali artisti per la collegiata di Saint-Martin e per la chiesa dei domenicani, oggi tutti depositati al Museo di Unterlinden, tranne la *Vergine dal cespuglio di rose* (1473), l'opera piú significativa di Schongauer, conservata nella chiesa di Saint-Martin.
Gli edifici di **C** presentano ancora qualche testimonianza dell'antica magnificenza. Il chiostro del convento dei domenicani serba pitture murali della *Passione* di Urbain Hüter (1490 ca.), e la cappella del convento di Unterlinden soggetti del XV sec. L'arte profana appare nella decorazione di

alcune facciate di case, mentre la casa Pfister, costruita nel 1537, unisce nella sua ornamentazione scene bibliche e figure allegoriche della fine del secolo.
L'attività artistica della **C** moderna è illustrata da una serie di pittori e di incisori, tra i quali possono citarsi: nel XVII sec. l'incisore François Ertinger, morto a Parigi nel 1700; nel XVIII sec. i fratelli Hohr, miniaturisti di talento; nel XIX sec. il miniaturista Jean-Jacques Karpff, detto Casimir, allievo di David, Jean-Georges Hirn, originario di Mulhouse, pittore di nature morte, Pierre Meister, pittore di fiori e di scene di genere, Henri Lebert, pittore di fiori e paesaggista, David Ortlieb, paesaggista che rievocò l'antica **C**, Jacques Rothmuller, disegnatore prezioso di paesaggi alsaziani, Michel Hertrich, miniaturista e paesaggista, Gustave Saltzmann, Camille Bernier, Martin Riester, P. Dauzas (vetrate), Xavier Bronner, allievo di Millet a Barbizon, Alfred Pabst, de Hütteren, pittore di genere e di folklore, Victor Huen, pittore delle guerre napoleoniche, Bartholdi, disegnatore e scultore di ceppo alsaziano, Jean-Jacques Waltz, detto Hansi, il caricaturista e umorista satirico degli anni dell'annessione alla Germania dopo il 1870.

**Musée d'Unterlinden** È collocato nell'antico convento dei domenicani, costruito tra il 1252 e il 1289. I corpi dell'edificio, tra cui la cappella consacrata da Alberto il Grande nel 1269, sono raggruppati attorno a un ampio chiostro. Il 20 giugno 1849 la Société Schongauer fu autorizzata ad accogliervi le collezioni della città. Il museo conserva il piú vasto insieme esistente di primitivi alsaziani, completato da alcune opere dal Rinascimento al XVIII sec. e da una serie di quadri del XIX e XX sec. di artisti alsaziani e francesi: J.-J. Henner, F. B Schuler, Lebert, H. Martin, G. Des G. Rouault (il *Cristo tra i dottori*). I primitivi alsaziani sono rappresentati da un pannello della *Crocifissione*, della fine del XIV sec., l'opera piú antica della collezione; probabilmente di origine alsaziana, è una perfetta testimonianza della comunanza di stile e di ispirazione dei grandi centri artistici europei, dove s'incontrano, intorno al 1400, le influenze francesi, italiane, renane e boeme. Seguono dei piccoli dipinti a fondo oro e a pittura nera, di fattura vicina all'oreficeria e all'incisione. Con Caspar Isenmann si apre la serie dei pannelli di polittici che costituiscono il fondo essenzia-

le della collezione. La *Passione*, soggetto dell'altar maggiore della collegiale di San Martino di **C**, comprendeva sedici pannelli, di cui soltanto nove sono stati conservati. Martin Schongauer figura con il suo polittico dei domenicani di **C**. Esso presenta, aperto, i sedici riquadri della *Passione* e, chiuso, gli otto riquadri della *Vita della Vergine*, opera in parte del maestro e in parte della sua bottega. L'arte di Schongauer è illustrata nel museo anche da due piccoli polittici del donatore Jean d'Orliac, precettore degli Antoniti, e della famiglia Stauffenberg. Ma l'opera piú notevole del museo è senza dubbio la pala d'altare del convento degli antoniti di Issenheim, commissionata, nel 1493, dal precettore Guido Guersi a Mathias Gotthart Nithart, detto Grünewald, e compiuta nel 1516. Secondo i tempi dell'anno ecclesiastico e il calendario delle feste dell'ordine degli antoniti, il polittico dalle numerose ante mostrava la *Crocifissione*, tra *Sant'Antonio* e *San Sebastiano* (con la *Deposizione*, sulla predella), il ciclo dell'*Annunciazione*, del *Concerto degli Angeli* e della *Resurrezione*, dal simbolismo molto elaborato, e infine la *Tentazione di Sant'Antonio* e l'*Incontro degli eremiti Sant'Antonio e San Paolo*. Tra i pittori del XVI sec. rappresentati al museo, per la maggior parte anonimi, segnaliamo ancora i nomi di Hans Herbster e di Urbain Hüter. (*vb*).

## Colnaghi (P. and D.) and Co. Ltd

Galleria d'arte britannica, fondata nel 1760 a Parigi da Giovanni Battista Torre (morto nel 1780); fu prima un negozio di libri e di strumenti di precisione. Anthony, figlio di Torre, creò nel 1767 una filiale a Londra nel quartiere di Pall Mall, e cominciò a pubblicare stampe, in particolare di Bartolozzi, dal 1776. Nel 1785 si associò a Paul Colnaghi (1751-1833), che prese la direzione della ditta nel 1788 e la fece prosperare. Pubblicò le *Grida di Londra* di Wheatley (1792-97) e fu il mercante ufficiale di stampe di Giorgio IV; il negozio divenne luogo di appuntamenti alla moda. Nel 1824 **C** si stabilí nei nuovi locali del n. 14 di Pall Mall East, col figlio Dominic (1790-1879), dopo aver abbandonato il figlio maggiore, Martiri, che l'aveva praticamente rovinato con le sue stravaganze e che rimase nei vecchi locali. Le attività della galleria si estesero, verso il 1890, alla pittura, sotto la direzione di Otto Gutekunst, il quale, in particolare, vendette quadri importanti a Mrs Isabella Stewart Gard-

ner. Il noto specialista di stampe Gustave Mayer entrò nel 1911 nella ditta contribuendo all'incontestata fama di **C** in questo campo, fama che perdurò con H. J. L. Wright. Il negozio venne trasferito nel 1912 al 144-146 di New Bond Street, e nel 1942 all'attuale indirizzo: 14, Old Bond Street. **C** è specializzato nella pittura del XVII e XVIII sec., nelle stampe, nei disegni antichi e nei disegni e acquerelli della scuola inglese. (*jh*).

## Colombe, Jean

(Bourges 1440 ca. - 1493 ?). Tutta la sua carriera si svolse a Bourges; dal 1467 fu protetto dalla regina Carlotta di Savoia, poi ottenne il favore dei grandi signori del centro della Francia; dal 1482 al 1486 fu miniatore del duca Carlo I di Savoia, che gli fece condurre a termine due celebri manoscritti incompiuti, l'*Apocalisse* dell'Escorial e le *Très riches heures du duc de Berry* (Chantilly, Museo Condé). Sembra dirigesse una bottega sovraccarica di lavoro; donde l'abbondanza e l'ineguaglianza dei manoscritti appartenenti al suo stile. Le prime opere note (*Vita Christi*, *Libro d'ore di Louis de Laval*, 1480,1485: Paris, BN) risentono dell'influsso di Fouquet: influsso soprattutto formale, nella tecnica, nella composizione, in taluni tipi di personaggi. Il suo temperamento personale, tutto fantasia e trasporto, lo allontanò sempre piú dall'equilibrio classico di Fouquet (*Romuléon*, 1490 ca.. Parigi, BN), e la sua bottega, dove lavorava il figlio **François** (morto nel 1512), che ne proseguí l'opera dopo la sua morte, accentuò ulteriormente questi elementi (*Distruzione di Troia*, 1500 ca.: ivi). È una pittura poetica e movimentata, poco accurata, ove tutto è spinto all'estremo: effetti di luce, prospettive ardite, composizioni ingombre di personaggi, decorazioni sovraccariche d'ornarnenti e d'oro. All'alba del XVI sec., **C** resta artista fondamentalmente conservatore, la cui ispirazione profonda si avvicina allo spirito del gotico fiammeggiante, piú che annunciare il manierismo rinascimentale. (*nr*).

## Colombel, Nicolas

(Sotteville-lès-Rouen 1644 - Parigi 1717). Si reca ancor giovane a Roma per «studiare Raffaello e Poussin». Sarà accolto nel 1686 nell'Accademia di San Luca a Roma, e nell'accademia di Parigi nel 1694; ma sin dal 1682 invia da Roma

a Parigi quattro quadri, molto caratteristici del suo stile, identificati da A. Blunt: *Cristo guarisce i ciechi* e *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (oggi a Saint Louis Mo.), *Maddalena dinanzi a Cristo* (oggi a Baroda in India), e la *Donna adultera*, già sul mercato a Berlino. Altre sue opere (*Marte e Rea Silvia*, 1694: Parigi, Louvre, ENBA; *Gesú e la Samaritana*: Salisburgo, residenza; *Agar*: oggi a Budapest; *San Giacinto che salva la statua della Vergine dai nemici del nome cristiano*: Parigi, Louvre) rivelano un artista dal temperamento classico e dal colore freddo, che prolunga, all'epoca di Watteau, lo stile ampio e maestoso di Philippe de Champaigne. (*pr*).

## Colombia

Nell'epoca «coloniale» si è colpiti, in **C**, da due aspetti in contrasto: da un lato la precocità di una pittura decorativa rinascimentale, importata dall'Europa, che compare sin dalla fine del XVI sec. nelle dimore aristocratiche (Casa de Vargas a Tunja, 1590 ca., ove compaiono gli dèi greci tra «uomini selvaggi», grottesche, rinoceronti ed elefanti imitati da incisioni fiamminghe, e di cui non si conoscono equivalenti in America); dall'altro, l'amabile monotonia di una pittura religiosa la cui produzione si concentra a Bogotá dall'inizio del XVII sec. e che si sviluppa in un clima «moderato», con piú soavità che energia, piú minuzia che spontaneità.
Dopo i pittori provenienti dalla Spagna, dei quali si conoscono i nomi ma non le opere (Miguel de la Barreda, castigliano, nel 1559; Alonso de Narvaez, andaluso, morto nel 1583), il ciclo colombiano si apre con il religioso ecuadoriano F. Pedro Bedón e con l'italiano Angelino de Medoro, che giunge da Roma a Bogotá nel 1587 e si reca due anni piú tardi in Perti. I principali esponenti ne saranno Antonio Acero de la Cruz (tra il 1663 e il 1667), non del tutto affrancato ancora dal manierismo, con la vivacità dei suoi colori e l'arcaicità dei drappeggi, e i Figueroa: Gaspar (tra il 1637 e il 1658), col notevole ritratto dell'arcivescovo F. Cristobal de Torres (Bogotá, Collegio del Rosario) e suo figlio Baltazar de Vargas Figueroa (tra il 1658 e il 1667), piú realistico e piú sensibile al chiaroscuro. Il suo allievo Gregorio Vázquez de Ceballos segna l'apogeo della scuola: si presenta quale un Murillo colombiano per la gradevolezza del colore e la maestria nella distribuzione della luce. Si segnala, inoltre, per il suo culto di una bellezza femminile un poco languida,

nuda o seminuda (*Susanna al bagno*, *Betsabea, Maddalena*), e per un senso del paesaggio (*Allegorie delle Stagioni*) che è eccezionale nella pittura ispano-americana. Nel XVIII sec. la vita della pittura religiosa si prolunga senza alcun rinnovamento: tra il 1700 e il 1730, Mejia o Camargo sono soltanto piacevoli imitatori di Vázquez. Per converso prende un certo sviluppo la pittura profana. Alcuni buoni pittori (parecchi dei quali collaboreranno con la famosa missione botanica organizzata dallo spagnolo Mutis nel 1782), come Joaquín Gutierrez o Pablo Antonio Garcia, fissano non senza grazia l'immagine degli alti funzionari e dell'aristocrazia coloniale. (*pg*).

## Colombo, Gianni

(Milano 1937). Studia all'Accademia di Brera e fin dal '54 realizza opere polimateriche non figurative. Nel '59 espone rilievi monocromi alla galleria Azimuth e avvia le ricerche cinetiche: fonda il Gruppo T. Inizialmente ottiene il movimento utilizzando piani elettromagnetici, poi, dal '61, si serve della proiezione di luce artificiale su materiali di vario tipo (plexiglass, specchi). I lavori vengono prodotti in serie e prevedono la partecipazione attiva del pubblico. Dalla metà degli anni '60 si dedica alla creazione di ambienti; tra i piú famosi *Lo spazio elastico* con cui vince il primo premio alla Biennale di Venezia del '68. L'utilizzazione delle tecnologie avanzate e la produzione seriale di alcuni lavori prevedono uno stretto rapporto con l'industria che lo vede impegnato anche nel settore del design. (*ddd*).

## Colonia

**Wallraf-Richartz Museum** Il fondo della collezione è costituito dalla pittura religiosa di **C** nel medioevo, epoca in cui vi fu intensa l'attività artistica. Nel 1794, in seguito all'invasione delle truppe francesi, un certo numero di chiese e conventi venne secolarizzato o distrutto, e il loro contenuto rischiava di andare disperso: alcuni collezionisti, appassionati del passato della loro città (Franz Wallraf, 1748- 1824; i fratelli Boisserée; il grande commerciante Lyversberg), si diedero a salvare dalla distruzione opere che avevano fatto la gloria di **C**. Nel 1824 Franz Wallraf lasciò **C** erede delle sue collezioni, contenenti 309 dipinti di scuola locale e alcune opere del XV sec. di scuola fiamminga e tedesca; il com-

merciante Johann Heinrich Richartz finanziò la costruzione del museo municipale, aperto nel 1861 (distrutto durante l'ultima guerra, fu ricostruito nello stesso luogo). La fisionomia originale del museo è data dagli antichi maestri di **C**, di solito anonimi, indicati in base alla loro opera principale: il Maestro di Santa Veronica, il Maestro della Passione di Lyversberg, il Maestro del polittico di San Bartolomeo, il Maestro del polittico di Sant'Orsola, e anche Stephan Lochner (*Vergine dal cespo di rose*). Il museo, grazie ad acquisizioni o donazioni, ha continuato ad arricchirsi fino ai nostri giorni di opere importanti, in particolare di Rubens (*Sacra Famiglia*) e di Dürer (*Suonatori di piffero e tamburo*).
Il museo ha acquisito nel 1911 un importante gruppo di opere del pittore di **C** Leibl (una trentina di dipinti), e nel 1912 la *Coppia Sisley* di Renoir. Nel 1936 la collezione di un amatore contemporaneo, Van Castanjen, vi fece entrare dipinti tedeschi (Burgkmair), nonché due paesaggi di Caspar David Friedrich (*Croce in riva al mare*, *Alberi nel crepuscolo*), e opere di maestri olandesi e fiamminghi, fra le quali tre Rembrandt (*Ritratto di dotto*, *Cristo alla colonna*, *Autotitratto del pittore vecchio che ride*), Ter Brugghen, Ter Borch e tele di scuola francese (Lorrain, *Paesaggio con Amore e Psiche*; Le Nain, il *Giardiniere*; Courbet, la *Dama di Francoforte*, *Colazione a caccia*) e di scuola spagnola (Ribera, Murillo).
Tra le acquisizioni di dipinti italiani, citiamo *Betsabea* di Bordone e *Idillio sulla spiaggia* di Piazzetta. Nel 1946 la collezione dell'avv. Haubrich arricchí il Wallraf-Richartz di quadri di Van Gogh, Gauguin, Picasso, Derain e di espressionisti tedeschi: Nolde, Kirchner, Kokoschka, Munch, nonché Macke, Mueller e Marc; la collezione fu pure ampliata con opere francesi piú recenti (Atlan, Chagall, Mathieu), acquistate grazie ai mezzi finanziari messi a disposizione dallo Haubrich. Nel 1958 la donazione Strecker (pittore vissuto a Parigi nel 1924 e nominato, nel 1946, docente presso la scuola superiore di belle arti di Berlino) vi fece entrare pittori importanti della scuola francese del XIX e del XX sec.: Modigliani (*Almaïsa*, 1917), Picasso (*Fanciulla in verde*, 1922; *Natura morta con mandolino*), Matisse (*Fanciulla seduta*), Braque, Derain, Dufy. Dal 1961 il museo ha acquistato due Cézanne (*Natura morta con pere*; la *Piana di Bellevue*), un Monet (*Mare a Etretat*) e, nel 1970, l'*Appuntamento degli amici* di Max Ernst.

Va pure segnalata la collezione di Herbert Girardet (stampatore di Essen), attualmente in deposito al museo; comprende settanta dipinti e una quarantina di disegni di maestri fiamminghi e olandesi del XVII sec., tra i quali citeremo *Paesaggio di montagna* e *Veduta del Colosseo* di Saenredam, un *Ritratto d'uomo* e un *Posto di guardia* di Ter Borch.
L'importante collezione di Peter Ludwig, dedicata all'arte degli anni '60, con circa 160 opere di artisti americani (Lichtenstein, Dine, Johns, Rauschenberg, Warhol, Segal) ed europei (Dubuffet, Soulages, Tapiès, Tinguély) è stata di recente donata al museo, che ha preso il nome di Wallraf-Richartz Museum und Ludwig Museum. Nel 1976 sono entrate nel museo ventiquattro opere della collezione Günther Peill (Beckmann, Feininger, Schlemmer, Severini, Wols, Ernst).
Il nucleo della collezione di disegni e stampe costituenti il Kupferstichkabinett del Wallraf-Richartz Museum proviene dai lasciti di Ferdinand Franz Wallraf, botanico appassionato d'arte, che nel 1794 fu l'ultimo rettore della Kurfürstliche Universität di Colonia, ed era stato ispettore delle antichità. Egli trasferí a **C** gran parte delle opere del Museum Lyskirchianum, ospitato nel castello di Blankenheim. (Eifel), e con esse le biblioteche. Aveva raccolto un complesso di opere d'arte provenienti per la maggior parte dalla regione renana, approfittando della confisca dei beni ecclesiastici. Il lascito Wallraf venne aumentato mediante successivi acquisti di disegni e di stampe, e piú tardi il museo collezionò soprattutto disegni di maestri tedeschi del XIX sec. (*law*).

## Colonia, scuola di

Sottratta all'oblio dai romantici (in particolare dai fratelli Boisserée) all'inizio del XIX sec., quella di **C** resta oggi la piú popolare tra le scuole tedesche. La critica attuale non nutre piú l'entusiasmo degli scrittori del secolo passato – essi ritenevano che a **C** si fosse concentrato tutto lo sforzo artistico del Quattrocento – ma riconosce l'interesse e l'originalità della scuola, che, per oltre un secolo, diede l'espressione piú completa dell'ispirazione religiosa in Germania.
Posta sulla riva sinistra del Reno, all'incrocio delle grandi strade di Francia, di Germania e dei Paesi Bassi, l'antica Colonia Agrippinensis, forte di un'attività secolare – all'epoca di Carlomagno vi fiorivano le arti della miniatura e dell'oreficeria – nel medioevo non fu soltanto la città piú ricca del-

la bassa Germania, celebre per l'opulenza delle chiese, ma soprattutto la metropoli economica e religiosa dei paesi renani. Un potente clero, un'aristocrazia e una borghesia ricche e devote, ardenti predicatori – Maestro Eckart, Johann Tauler, Heinrich Suso – contribuirono a crearvi un clima particolarmente propizio alla fioritura d'una scuola di pittura «contemplativa e lirica».
A partire dall'inizio del XIV sec. è possibile seguire con maggior precisione l'evolversi dell'arte di **C**. Durante la prima metà del secolo, numerosi piccoli polittici anonimi ad ante (Berlino-Dalhem; Colonia, WRM), accostati talvolta all'opera del miniaturista Johannes von Valkenburg, dimostrano l'adesione dei pittori cittadini allo stile gotico lineare. La fine del XIV sec. e il primo quarto del XV sono dominati dalla personalità del Maestro di Santa Veronica (per lungo tempo confuso con un ipotetico Maestro Wilhelm), seguace dello «stile morbido», manifestazione germanica del gotico internazionale. L'influsso della bottega di questo maestro fu notevole, duraturo ed esteso fino alla Vestfalia e alla bassa Sassonia. I colori chiari, il modellato appena abbozzato, il tenero misticismo delle sue opere si ritrovano in numerosi eccellenti artisti (il Maestro del Calvario Wasservass) e soprattutto, legandosi al realismo svevo, alla metà del XV sec. in Stephan Lochner, il piú celebre maestro della scuola di **C**, autore delle *Vergini*. Dopo la morte di Lochner (1451), il suo prestigio continuerà ad esercitarsi, e i pittori di **C** resteranno fedeli al suo gusto del cromatismo sontuoso e alla sua freschezza narrativa, lasciandosi peraltro fortemente influenzare dalla maniera fiamminga. Lo stile un poco rigido di D. Bouts (un polittico del quale si trovava nella chiesa di San Lorenzo) influenza pure il Maestro della Leggenda di san Giorgio, il Maestro della Passione di Lyversberg, il Maestro della Vita di Maria, il Maestro del dittico di Bonn, cui è pure familiare l'arte di Rogier van der Weyden, che nel 1451 aveva dipinto un'*Adorazione dei magi* per la chiesa di Santa Colomba. Alla fine del secolo, il Maestro della Sacra Schiatta, tuttora influenzato da Lochner, il Maestro di San Severino, il Maestro della Leggenda di sant'Orsola, il Maestro del polittico di Aquisgrana e soprattutto il potente Maestro del polittico di San Bartolomeo (che dovette conoscere i pittori di Utrecht) conferiscono alla scuola di **C** un ultimo splendore. Legati all'estetica fiamminga od olandese, questi arti-

sti dànno prova di una vena altamente espressiva e di un impegno eccezionale nella perfezione tecnica.
Le ultime manifestazioni della pittura di **C** nel XVI sec. sono influenzate da romanisti come Joos van Cleve o Jan Joost van Kalcar. Il loro influsso e quello di Derick Baegert, che opera a Wesel, determinano l'evoluzione di Bartholomaus Bruyn, ultimo nome da citare della scuola di **C**, che si estingue col figlio di Bruyn e con Anton Woensam il Giovane. (*acs*).

## colophon

Testo calligrafico frequente nella pittura dei paesi dell'Asia orientale, è collocato in uno spazio libero della pittura, o sulla cornice montata all'inizio o alla fine di un rotolo dipinto o scritto. I **c** possono contenere informazioni sull'autore o sulle circostanze in cui è stato creato il dipinto, e svolgere cosí il medesimo ruolo d'identificazione che svolgono i sigilli, ma di solito sono testi di apprezzamento estetico che fanno riferimento alla contemplazione dell'opera. (*ol*).

## colore

Sintesi psicologica degli stimoli inviati al cervello dai recettori dell'occhio, quando vengono colpiti da radiazioni elettromagnetiche appartenenti alla gamma di lunghezze d'onda comprese nella finestra del visibile. → **teoria del colore**. (*sr*).

## Colson

(Jean-François Gilles, *detto*) (Digione 1733 - Parigi 1803). Allievo del padre Jean-Baptiste, miniaturista, poi di Nonnotte a Lione, fu successivamente direttore delle costruzioni del duca di Bouillon, membro dell'accademia di Digione e incaricato di un corso di prospettiva a Parigi (1765). Le sue scene di genere rammentano quelle di Greuze (il *Riposo*, prima del 1771: Digione; e il corrispondente l'*Azione*: coll. priv.); ma i suoi ritratti (conservati in musei di Rennes e di Digione) sono piú saldi, e la levità del pennello non sottrae solidità alle sue grandi composizioni (*San Carlo Borromeo dà la comunione agli appestati di Milano*: Parigi, chiesa di Saint-Merri). (*cc*).

## Coltellini, Michele

(Ferrara, 1480 ca. - documentato ancora nel 1543). Artista ferrarese formatosi nell'ambito di Ercole Roberti, nelle sue

opere fuse i modi della tradizione locale a tipologie nordicizzanti, con precisi riferimenti alle incisioni di Martin Schongauer (*Morte della Vergine*, 1502: Bologna, PN). Nei suoi soggetti prevalentemente sacri perseguí gli ideali di una religiosità pietistica, in linea con gli orientamenti devozionali della corte di Ercole I d'Este (*Cristo risorto fra quattro santi*, 1503: Berlino, GG). A partire dalla *Madonna in trono e quattro santi*, 1506: Baltimora, WAG, il suo linguaggio risentí della cultura protoclassica propugnata a Bologna dal Francia e dal Costa. Pur documentato fino al 1545, egli sembra aver abbandonato la pittura verso il secondo decennio, per dedicarsi soprattutto all'esecuzione di apparati festivi per gli Estensi. (*es*).

## Columbano

(Columbano Bordalo Pinheiro, *detto*) (Cacilhas (Lisbona) 1857 - Lisbona 1929). Figlio d'arte (il padre, Manoel Maria, fu assai apprezzato per scene storiche d'ispirazione romantica), si formò a Lisbona e soggiornò a Parigi dal 1880 al 1883. È considerato il rappresentante piú importante della generazione «naturalista» portoghese, rivelatasi dopo il 1880, di cui egli dipinse nel 1885 il ritratto collettivo: *Gruppo del Leone* (Lisbona, MAC). Fu autore di scene di genere (*Serata in casa*, esposto al *salon* di Parigi del 1882: ivi), decoratore (1899-1904: Lisbona, Museo militare), pittore di sensibili nature morte (*Natura morta*, 1917: Parigi, MNAM), ma soprattutto eccellente ritrattista. In tale campo la sua opera è assai vasta – le è dedicata una sala del MAC a Lisbona – e offre l'immagine della società portoghese decadente della fine del XIX sec., la cui tragica situazione viene denunciata da un'arte cupa e nervosa. I suoi ritratti d'intellettuali (*Antero de Quental*, 1889; *Eça de Queiroz*, *Oliveira Martins*, *Teixeira Gomes*: Lisbona, MAC) definiscono, per l'angoscia che esprimono, una condizione morale e uno stato sociologico, oltre a una situazione estetica definita talvolta come «realismo fantasmagorico». Ma **C** non è in alcun modo innovatore sul piano formale: la sua pittura, che si potrebbe accostare a quella di Leibl o di Ribot, resta distante dalle correnti vive dell'epoca, che egli non accettò mai, sia nell'arte sia nell'insegnamento. Professore all'istituto di belle arti dal 1901 al 1904, ha diretto il museo di Lisbona dal

1914 al 1927. Il suo *Autoritratto* (1927) figura alla Gall. Pitti di Firenze.
Il fratello **Rafael** fu il piú celebre caricaturista della società portoghese dell'ultimo quarto dell'Ottocento. (*jaf*).

## Colville, David Alexander

(Toronto 1920). Studia alla scuola d'arte dell'università di Mount Allison (New Brunswick) e s'interessa alla pittura post-impressionista, in particolar modo a quella di Seurat. Attirano la sua attenzione a partire dal 1946, quando diventa professore nella predetta università, i pittori realisti americani. Le sue opere datate 1952, come *Four Figures on a Wharf* (Ottawa, NG), rivelano influssi surrealisti. Tuttavia, *Family and Rainstorm* (1955: ivi) e la *Pattinatrice* (1964: New York, MOMA) riflettono un personalissimo stile, che celebra i gesti semplici e nobili della vita quotidiana, colti con oggettiva schiettezza. Tale visione, che procede per tagli praticati nella realtà di ogni giorno, fa dell'artista un diretto precursore dell'iperrealismo (*Sign and Harrier*, 1970: Parigi, MNAM). (*jro*).

## Comanini, Gregorio

(Mantova, metà del XVI sec. - Gubbio 1608). Uomo di lettere e colto esponente della cultura lombarda, fu canonico lateranense e in contatto con i Gonzaga come attestano due dei suoi numerosi scritti, tra i quali degno di particolare interesse è *Il Figino, overo del Fine della pittura*, trattato d'arte pubblicato nel 1591 a Mantova che denuncia l'influenza del pensiero del Lomazzo, del Tasso e del Mazzoni. Tipico prodotto dell'ambiente lombardo controriformato, tale trattato analizza il tema del fine della pittura e del suo rapporto con la poesia, argomento quest'ultimo tutt'altro che nuovo, ma sul quale il **C** ritorna per recuperare alla pittura (attraverso questo confronto) quell'ambito di autonomia espressiva venuta meno in seguito ai deliberati tridentini. Ma che il trattato del **C**, pur perorando la causa dell'autonomia inventiva, abbia la volontà di mediare le coeve posizioni culturali in merito lo denuncia la forma dialogica del suo scritto che mette a confronto tre differenti posizioni culturali: laica, controriformista e moderata (nella quale ultima si mediano e fondono le altre due) rispettivamente rappresentate dal poeta G. Guazzo, dal sacerdote A. Martinengo e dal pittore A. Figino nonché dal **C** stesso. Da tale dialogo,

in sostanza, scaturisce che la pittura è arte imitante come la poesia ma, rispetto a questa, molto piú efficace potendo la pittura far ricorso all'imitazione «icastica» sua propria e a quella «fantastica» propria del poeta. In altri termini l'imitazione icastica (attenta alla realtà naturale) non esclude l'intervento inventivo o il capriccio dell'artefice che deve comunque espletarsi entro i limiti imposti dal Concilio di Trento, poiché il fine ultimo della pittura, come il **C** dichiara, è soprattutto l'«utile» e non il «diletto». (*mo*).

## Combarelles, Les

È un lungo corridoio sotterraneo, presso gli Eyzies in Dordogna; fu scoperto dal medico e archeologo Capitan (1854-1929), con Peyrony e l'abate Breuil, nel 1901. Un fregio con molte centinaia d'incisioni corre lungo le pareti; le sovrapposizioni dei tratti creano talvolta una confusione che l'abate Breuil ebbe il merito di decifrare. Pochi luoghi mostrano in modo altrettanto evidente l'assenza di effetti puramente decorativi. Le raffigurazioni, di dimensioni variabili da 10 cm a 1 m, sono incise a tratto leggero o, all'opposto, trattate in cavo e talvolta ravvivate da un contorno nero. Il tema principale, bisonte-cavallo, viene ripreso tredici volte nelle parti rettilinee del corridoio. Lo accompagnano mammut, cervi, stambecchi, nonché segni dipinti in rosso e grigliati di tratti orizzontali, come quelli di Font-de-Gaume. Nelle zone di passaggio, coincidenti coi tornanti della galleria, le rappresentazioni sono diverse. Le pareti del primo tornante mostrano gran numero di personaggi. Volti di faccia e di profilo, dal naso curvo a becco d'uccello, silhouette di donne piegate in avanti, teste fantomatiche sono eseguiti con apparente goffaggine, che corrisponderebbe invece a una schematizzazione convenzionale. Felini, orsi, un rinoceronte e alcune renne servono di transizione tra i pannelli principali. Sul fondo della galleria, cavallini dipinti in nero si sovrappongono a un altro complesso e sembrano piú recenti. In molti punti popolazioni successive hanno aggiunto alle precedenti le proprie incisioni, per aggiornare il vecchio santuario. La datazione dell'opera parietale è ardua, poiché il contenuto archeologico della grotta è scomparso e gli animali non presentano stile omogeneo. Secondo Leroi-Gourhan, i cavalli sembrano appartenere a due epoche: quelli della galleria anteriore sarebbero piú antichi, risalendo al Magdaleniano III;

gli altri, simili a quelli di Lemeuil, sarebbero databili al Magdaleniano V, come pure gli orsi e le renne. L'abate Breuil vi scorgeva parecchie epoche creative, tra il Magdaleniano antico e il Magdaleniano medio. Come datazione assoluta, la grotta delle **C** sarebbe stata utilizzata dal 12 000 fino verso il 10500 a. C. (*yt*).

## «Commentari»

Rivista fondata nel 1950 e chiusa nel 1978; inizialmente diretta da M. Salmi e L. Venturi e dal 1962 solo da M. Salmi. Edita prima a Firenze da Le Monnier, e dal 1952 da De Luca, Roma. Ha avuto una frequenza trimestrale. L. Venturi dirigeva la rivista per la parte relativa all'arte contemporanea e vi svolse un'intensa attività di critico militante a favore delle correnti d'avanguardia della pittura italiana del dopoguerra. M. Salmi ne fu condirettore, con responsabilità per l'arte medievale e moderna, fino alla morte di L. Venturi, e poi direttore unico dal 1962. «Commentari» ebbe tra i suoi collaboratori G. C. Argan, M. Calvesi, E. Crispolti, G. De Francovich, C. Maltese, V. Martinelli, R. Salvini. (*came*).

## Commodi, Andrea

(Firenze 1560-1638). Uscito dall'ambiente vasariano di Lorenzo dello Sciorina per un primo viaggio a Roma (1583-88), il **C** si affiancò alla pittura riformata di Santi di Tito e F, Zuccari (*Arrigo VII assedia Firenze*, 1589: Firenze, Accademia) arricchendola con un precoce interesse per il neocorreggismo di area padana e con un gusto realistico di origine nordica. Durante il lungo soggiorno romano (1592-1622) ebbe modo di rinnovare i contatti col Cigoli e di approfondire i suoi orientamenti verso una luminosità contrastata parallela ma indipendente dal Caravaggio (1600 ca.: Roma, San Vitale, affreschi dell'abside; *Consacrazione della chiesa del Salvatore*, 1603-1607: Cortona, Duomo; *Cena in Emaus*: già Greenville, Bob Jones University). Prima del definitivo rientro a Firenze (1623) il **C** si recò a Cortona (*Immacolata Concezione*, 1609: San Francesco), dove prese sotto il suo magistero Pietro Berrettini, e a Bologna (1614). (*cpi*).

## Comolli, Angelo

(Stradella ? - Roma 1794). L'abate piemontese si stabilí a Roma a una data non precisata. Per J. Schlosser, egli fu l'au-

tore della «prima vera e propria bibliografia artistica, ideata su larga base». Nella *Lettera a un amico* pubblicata all'inizio del primo volume della *Bibliografia storico-artistica dell'architettura civile ed arti subalterne* (4 voll., Roma 1788-92) lo stesso **C** spiegava la genesi e il metodo seguito nel suo lavoro. Incoraggiato da A. Memmo, ne iniziò la stesura nel 1785 scegliendo la divisione per materie e ispirandosi in questo alla formula adottata dagli enciclopedisti francesi. L'opera consisteva in quattro «classi» di cui solo la prima fu pubblicata e dava di ciascun trattato il contenuto, il commento e i giudizi critici. All'opera cooperarono gli antiquari e i collezionisti piú qualificati d'Italia. **C** postillò una *Vita inedita di Raffaello da Urbino* (Roma 1790) che in età moderna risultò tuttavia essere una falsificazione. (*sag*).

## Comontes, Francisco

(? - Toledo 1565). Figlio e nipote di pittori attivi a Toledo nei primi anni del XVI sec., dovette formarsi nell'ambiente toledano, allora dominato dall'influsso del pittore franco-italiano Juan de Borgoña. Fu pittore del Capitolo dal 1547 alla morte. Gran parte delle numerose opere che Ceán Bermúdez menziona in base agli archivi della cattedrale è scomparso. Le *Scene dell'infanzia di Cristo*, i ritratti dei cardinali Tavera e Siliceo nella sala capitolare, le porte dell'organo trasportate nell'eremitaggio di San Eugenio indicano un pittore solido e un po' secco, impegnato in problemi di prospettiva, ma ancora nutrito di tradizione medievale. (*pg*).

## Compagno, Scipione

(attivo a Napoli tra il 1638 e il 1664). Nato presumibilmente a Napoli, la sua attività è documentata dal 1638 al 1664. Anche se in rapporto con Salvator Rosa, si aprí soprattutto ai paesisti romani e toscani e alla cultura nordica di François de Nomé, Filippo d'Angeli e Johann Heinrich Schönfeld. Specializzato in dipinti a figure piccole per acquirenti privati, di tema biblico e a volte cronachistico, ha firmato e datato vari dipinti (*Strage degli Innocenti*, 1642: Roma, GNAA; col pendant *Martirio di sant'Orsola*: Roma, coll. Lemme) affollati da figure fortemente stilizzate in paesaggi irreali, come nell'*Eruzione del Vesuvio* (Vienna, KM; e Roma, coll. Costantini). (*rla*).

## Compe, Jan ten

(Amsterdam 1713-61). Allievo di Dirck III Dalens, lavorò per collezionisti, come Van de Velde, e dipinse gradevoli vedute urbane: la *Vecchia piazza dell'Aja* (L'Aja, Mauritshuis), *Veduta di città* (Leningrado, Ermitage; Abbeville), *Due vedute di rovine* (1747: Amsterdam, Rijkstmuseum). (*jv*).

## Compiègne

La storia di **C** è quella di una lunga continuità: residenza reale nell'epoca merovingia a causa dell'importanza strategica della sua posizione alla confluenza dell'Aisne e dell'Oise, **C** offriva, con la sua foresta ricca di selvaggina, una residenza privilegiata ai sovrani che si successero sul trono di Francia. L'attuale castello è costruito sull'area dell'«alloggio» innalzato da Carlo V, trasformato e abbellito dai suoi successori. Luigi XV decise di ricostruire interamente il castello e accettò nel 1751 il progetto di Jacques-Ange Gabriel. I lavori furono terminati nel 1786. Interamente smobilitato durante la Rivoluzione, quando fu sede di una scuola militare, **C** riprese la sua funzione con Napoleone, che fece rinnovare la distribuzione degli appartamenti e una parte della decorazione interna. Ma è con il regno di Napoleone III che **C** conobbe il suo massimo fulgore.

Malgrado le trasformazioni gli appartamenti hanno conservato il loro aspetto originale e le decorazioni dipinte, come la vasta composizione di Mignard, il *Trionfo della Marina* e i sopraporta e i camini in grisaglia di Sauvage.

Durante il primo Impero la galleria da ballo fu decorata di trofei consacrati alle vittorie dell'imperatore, mentre il Salone dei fiori fu ornato di pannelli dipinti tratti da Redouté. Girodet dipinse una serie di composizioni neoclassiche nella camera da letto di Giuseppina e nella biblioteca dell'imperatore. Per lungo tempo la destinazione del museo rimase incerta: galleria di quadri nel 1874, poi museo di etnografia esotica di tappezzerie e galleria di incisioni, **C** accolse anche rappresentazioni di caccia. Vi si riportarono opere di Desportes e di Oudry che vi avevano figurato dal tempo di Luigi XV (una parte di questi dipinti è stata trasferita al museo di Gien). I cartoni di arazzi di Natoire per la *Storia di Don Chisciotte* furono installati nel 1859 nella Galleria nuova, che era appena stata costruita.

Nel 1924 una piccola collezione dedicata al secondo Impero, ripresa e ampliata durante la guerra, caratterizzò definitivamente l'orientamento del museo di **C**. Il museo del secondo Impero fu aperto nel 1953 dopo essersi arricchito di considerevoli donazioni (coll. dei signori Ferraud a Pierrefonds; coll. Osiris, già a Malmaison). Numerosi ritratti evocano la famiglia imperiale e la società dell'epoca: tra questi molte effigi dell'imperatrice Eugenia di Dubuffe e Winterhalter, tra cui il celebre gruppo dell'*Imperatrice circondata dalle sue damigelle d'onore* e il *Ritratto della duchessa di Morny* di Winterhalter. Schizzi di Carpeaux, disegni di Constantin Guys, dipinti di Meissonnier, Baudry, Stevens, Ch. Giraud illustrano gli avvenimenti dell'epoca. L'immenso *Battesimo del principe imperiale*, lasciato incompiuto da Couture, è stato donato recentemente al museo, che conservava già gli studi dipinti preparatori e una bella serie di altri quadri di Couture. (*gb*).

## Conca, Sebastiano

(Gaeta 1680 - Napoli 1764). Si formò a Napoli nella bottega del Solimena, che frequentò per oltre quindici anni. Trasferitosi a Roma nel 1707, si affermò grazie al mecenatismo di personaggi di primo piano, come i cardinali Ottoboni, Ferrari, Acquaviva, e dei pontefici Clemente XI e Benedetto XIII, che gli affidarono incarichi sempre piú prestigiosi. La decorazione del soffitto della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere (1721-24: *Glorificazione di santa Cecilia*) ne sancí definitivamente il successo. Già accolto dal 1718 nell'Accademia di San Luca, ne fu eletto presidente dal 1729 al '31 e dal 1739 al '41. La sua attività fu intensissima: eseguí molte pale d'altare, piccoli quadri devozionali, decorazioni di chiese e palazzi non solo a Roma, ma anche in molte altre città italiane. Dai Savoia, su scelta di Juvarra, fu richiesto per la Venaria (1721-25), per Superga (1726), per il Palazzo reale (1733); a Siena, in occasione di un applauditissimo viaggio in Toscana (1731-32), portò a termine l'affresco della *Probatica Piscina* nella chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala; per Genova dipinse le grandi tele allegoriche del palazzo Lomellini-Doria (1738-40: *Allegoria della Liguria*, *La Temperanza*, *La Giustizia*, *La Prudenza* e *La Fortezza*). Pale d'altare gli vennero richieste a partire dal terzo decennio a Pisa, Spoleto, Macerata, Palermo, Messina, oltre

che per le maggiori chiese romane. Le sue pitture da cavalletto erano ricercate non solo dai collezionisti italiani, ma anche in Inghilterra, in Spagna, Portogallo, Germania e, stando al De Rossi (1786), erano apprezzate perfino in America. S'impegnò molto anche nell'attività didattica e nel 1738-1739 scrisse una serie di «Ammonimenti», mescolando precetti artistici e morali scarsamente originali. Tornato a Napoli nel 1752, grazie alla protezione del Vanvitelli, ricevette onori e incarichi da Carlo III di Borbone e dai piú potenti ordini religiosi partenopei. Le sue opere piú impegnative di questi ultimi anni (gli affreschi della chiesa di Santa Chiara, 1752-54; le cinque tele per la Cappella palatina del Palazzo reale di Caserta, 1756-59) sono andate distrutte, mentre a documentare l'attività tarda del **C** sono rimaste numerose pale per altari di Napoli, tele inviate in Sicilia, i dipinti eseguiti per i benedettini di Aversa (1761) e le *Storie di san Francesco da Paola*, eseguite tra il 1762 e il '63 per i Frati Minori dei Santuario di Sarita Maria di Pozzano a Castellammare. Le ragioni del suo clamoroso successo si possono riconoscere nelle grandi capacità del pittore di prodursi quale eclettico mediatore delle diverse componenti maturate nel corso del XVII secolo: quella scenografia, magniloquente e grandiosa, d'eredità giordanesca, appresa negli anni di alunnato e collaborazione col Solimena, e quella piú misuratamente composta del classicismo riformatore del Maratta, cui poté accedere piú direttamente quando si trasferí a Roma. Cosí come i contatti col Chiari, col Passeri, con lo scultore Legros e naturalmente lo studio dell'antico, di Raffaello, dei Carracci e del Guercino, sommandosi al modello marattesco, assunto nei primi anni con scarsa originalità (*Madonna dei Rosario*, 1714: Roma, San Clemente) gli permisero di rispondere positivamente, anche se in modo non profondo, ai gusti dominanti del momento. La sua fortuna coincise infatti con l'affermazione di quel classicismo aggraziato e non grave che caratterizzò la reazione e l'alternativa all'eccesso barocco sia nella cultura romana dei primi quarant'anni del secolo, sia in quella napoletana dopo l'insediamento di Carlo di Borbone, dominata dalle scelte moderatamente accademiche del Vanvitelli. Fu proprio l'adesione alla razionalità marattesca, ammorbidita dalla pastosità cromatica e dal chiaroscuro del Solimena, a favorire la facilità e la naturalezza delle sue pitture, gradite «per gusto

di correzione, di composizione e di colore» (L. Pascoli) a intellettuali e collezionisti di cultura arcadica come l'Ottoboni, autorevole organizzatore di rappresentazioni metastasiane. E proprio a una teatralità contenuta e facilmente godibile, ma pur sempre studiata nell'evidenza dei gesti e nell'esteriorità dei sentimenti, si ispirano le numerose composizioni sul tema della *Madonna col Bambino e santi*, ripetuto abbondantemente nel corso della sua carriera con lievi varianti al consueto schema piramidale. Cosí molte pitture di soggetto agiografico (*Morte di sant'Andrea di Avellino*, 1737: Palermo, San Giuseppe dei Teatini; *San Francesco Borgia adora il SS. Sacramento*, 1754: Napoli, Gesú Nuovo) sembrano riproporre un equilibrio – non sempre mantenuto – tra spontaneità e semplicità di atteggiamenti e l'ormai collaudata iconografia di evidente ascendenza tridentina. L'abilità del **C** fu dunque di sapersi misurare tanto con la tradizione quanto con le caute novità del momento, dosando e potenziando di volta in volta le diverse e molteplici componenti del linguaggio tardobarocco. All'intonazione piú intima e quotidiana di certe pitture di minori dimensioni, vicine al Luti e al Trevisani, e a rappresentazioni di una natura piú spontaneamente sentita (*Miracolo di san Toribio*, 1726: Roma, PV) seppe accostare le imponenti prove decorative di Santa Cecilia e di alcuni palazzi romani, dove la grande tradizione barocca da Pietro da Cortona al Gaulli è recuperata ad una nuova chiarezza compositiva e cromatica; e nello spettacolate affresco absidale di Siena (ospedale di Santa Maria della Scala), da molti ritenuto il suo capolavoro, seppe mettere a frutto la tradizione del piú ardito quadraturismo seicentesco. Cosí la spazialità complessa e animata del Solimena risulta la fonte principale di opere come *Il trasporto dell'Arca Santa* (1733: Torino, Palazzo reale), destinata ad una sala dove già erano presenti ben quattro tele dell'antico maestro. D'altra parte, se in opere come la *Sibilla* (1726 ca.: Boston, MFA) o la pala della Pinacoteca civica di Ascoli Piceno (*Madonna in trono col Bambino, san Giovannino, angeli e san Carlo Borromeo*, 1738) **C** poteva preannunciare la politezza formale e l'eleganza della pittura del Batoni, la lunga e reciproca influenza col Giaquinto l'orientò invece sempre piú verso una nuova e piú matura considerazione della scioltezza compositiva e cromatica del Giordano (*Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1746: Spoleto, PC). Soprat-

tutto nelle opere tarde, tuttavia, il pittore, ormai molto anziano, non seppe rinnovare il felice compromesso tra esuberanza e classicismo e ripropose stancamente nell'ambiente napoletano i modi già sperimentati, e per certi versi retrivi, dell'ormai consumato accademismo tardobarocco. (*rco*).

## Conca, Tommaso Maria

(Roma 1734-1822). Figlio di Giovanni (Gaeta 1690 ca. - Roma 1771: pittore, cugino di Sebastiano), fu membro dell'Arcadia e, dal 1771, dell'Accademia di San Luca, di cui fu principe negli anni 1792-95. Già le prime opere note (*Assunzione*, 1768-69: Roma, Santa Caterina a via Giulia; *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1771: Roma, Accademia di San Luca) ne rivelano il temperamento di «irregolare», eccentrico sia rispetto al tardo rococò arcadico, sia rispetto al nascente neoclassicismo. Ma sono soprattutto i complessi ad affresco (*Sala egizia*, 1775; *Sala di Sileno*, 1780: entrambe a Roma, Villa Borghese; *Sala delle Muse*, 1782-86: Vaticano, Museo Pio-Clementino; cupola del duomo di Città di Castello, 1792-95) a farne uno dei piú interessanti esponenti del neoclassicismo romano. Aperto a suggestioni piranesiane, fu sensibile anche al «sublime» fantastico espresso nella colonia dei nordici (Füssli, Sergel, Carstens) attivi a Roma tra gli anni '70 e '90. (*sr*).

## Conchillos Falcó, Juan

(Valencia 1641 - ? 1711). Allievo di Esteban March, durante la seconda metà del XVII sec. fu il principale fornitore delle chiese e dei conventi di Valencia e della Murcia (grandi dipinti dei *Miracoli del Cristo di Berito* nella chiesa del Salvador a Valencia, dipinti nel monastero di Valdigna, collaborazione con Palomino, nel 1697, ai celebri affreschi di San Juan del Mercado). Da vecchio fu colpito da paralisi e cecità. Aveva pure esposto con successo a Madrid. Per la maggior parte i suoi grandi cicli sono andati dispersi o distrutti durante le guerre napoleoniche e la guerra civile del 1936. Lo conosciamo meglio, oggi, per i suoi disegni e i suoi acquerellati, assai decorativi e di grande dinamismo barocco, conservati in buon numero a Madrid (BN) e a Valencia. (*pg*).

## Conder, Charles

(Londra 1868 - Virginia Water (Windsor) 1909). Figlio di un ingegnere, discendente diretto dello scultore Roubillac,

dopo aver trascorso l'infanzia nelle Indie e in Inghilterra emigrò in Australia nel 1833, Lavorò a Melbourne e poi a Sydney, presso l'«Illustrated Sydney News», pur continuando a dipingere; era allora influenzato dallo stile impressionista di Giacomo Neri. Espose con gli impressionisti australiani a Melbourne nel 1889. Tornato in Europa l'anno seguente, lavorò a Parigi presso l'Académie Julian e nello studio di Cormon, ove incontrò Toulouse-Lautrec e Anquetin. Scoprí la bellezza della valle della Senna: *Primavera* (1892: Londra, Tate Gall.). Per influsso dei pittori francesi del XVIII sec. (Watteau, Saint-Aubin) e dell'arte giapponese e cinese, cominciò nel 1893 a disegnare e dipingere ventagli, di solito su seta bianca (*Escursione romantica*, 1899: Londra, Tate Gall.). Nel 1893 venne accolto come membro associato nella società nazionale di belle arti e nel New English Art Club; nel 1895 realizzò una decorazione su pannelli di seta e alcuni disegni per la casa dell'arte moderna di Bing. Tornò a stabilirsi a Londra nel 1897, ma effettuò frequenti viaggi a Parigi e a Dieppe. Ammalatosi seriamente nel 1906, fu obbligato ad abbandonare la pittura.
I suoi ultimi lavori rivelano uno stile piú robusto e piú naturalista (*Swanage Bay*, 1901: Londra, Tate Gall.). (*mri*).

## Condivi, Ascanio

(Ripatransone 1525-74). Dopo un probabile avvio agli studi di diritto, si orientò verso l'arte che eserciterà per tutto l'arco della sua vita con risultati modesti anche dopo il trasferimento a Roma (1545) e l'alunnato presso Michelangelo. Il rapporto assiduo con il maestro gli frutterà comunque la composizione dell'unica opera che lo renderà noto: *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Pubblicata a Roma nel 1553, è la prima biografia singola su un artista ancora vivente e quindi testimonia il tributo di ammirazione e credito dei contemporanei verso il Buonarroti. Tale biografia, sebbene priva di rigore letterario e oggettività storica (**C** non fu mai un erudito), è ancor oggi considerata fonte importantissima per gli studi sull'artista in quanto introduce il lettore, attraverso una gran messe di rare e minuziose notizie, nella sfera dell'esistenza intima e privata del maestro. La *Vita* del **C** è infatti l'onesta testimonianza di un semplice e devoto scolaro che si propose di registrare, con toni apologetici ed enfatici, ciò che, stimato degno di interesse sull'attività e il

comportamento pubblico e privato del maestro, potesse meglio delineare la singolare personalità dell'uomo e dell'artista. Su alcuni appunti del **C** forse si basò il Vasari per la biografia michelangiolesca contenuta nella prima edizione delle *Vite* ma a causa delle imprecisioni e falsità in essa presenti si volle provvedere, come **C** dichiara nella prefazione al suo scritto (e sembra per volontà dello stesso Michelangelo), a rettificare quanto di errato riferiva il testo vasariano. La biografia del **C** conobbe una immediata ma breve fortuna poiché subito oscurata dalla seconda edizione delle *Vite* del Vasari. (*mo*).

## Confortini, Jacopo

(Firenze 1602-72). Formatosi con M. Rosselli ma attratto dal genio ghiribizzoso di Giovanni da San Giovanni e di G. Bilivert, **C** occupò, come pittore, un ruolo secondario: eccetto la lunetta affrescata al Casino mediceo (*La visita di Cosimo II a un atelier di artisti*, 1621-24) e le due del refettorio di Santa Trinità (*Le nozze di Cana*, *Cristo in casa di Simone*, 1631), certo le sue migliori opere fiorentine, il resto della sua produzione, prevalentemente chiesastica, è spesso confinata in aree periferiche. Una segnalazione meritano invece le sue qualità di brioso disegnatore, in particolare un gruppo di *Scene di concerto* nel quale egli interpreta la scena di genere nell'ottica fantasiosa e raffinata introdotta da J. Callot. (*cpi*).

## confuciana, pittura

Una pittura confuciana cinese esiste, se esiste, solo in relazione alla scelta dei soggetti – saggi dell'antichità, sovrani virtuosi – e come tale compare unicamente nella pittura di figure, quale ad esempio la praticarono Gu Kaizhi o Yan Liben. Un ideale confuciano anima anche l'antica concezione cinese del ritratto, grazie all'idea che la contemplazione delle virtú dipinte sul volto di un saggio non possa che incitare lo spettatore a praticare quelle medesime virtú. Il confucianesimo non fu una religione nel senso occidentale del termine, bensí un'etica sociale, un corpo di norme e di riti destinato a garantire la coesione della comunità. Non ebbe dunque effetti altrettanto profondi delle mistiche taoiste o chan sulle teorie o sugli atteggiamenti estetici, se non, forse, sul conservatorismo tradizionalista dei pittori di corte.

Il confucianesimo riteneva infatti che l'esperienza si ottenga mediante l'accumulazione paziente degli studi e delle ricerche; il pittore permeato di tali idee doveva pertanto cercare di raccogliere gli insegnamenti del passato per meglio acquisire le qualità di somiglianza formale, e ciò all'opposto dei mistici, per i quali l'esperienza era anzitutto il frutto miracoloso di una subitanea illuminazione. (*ol*).

## Conimbriga

Città romana antica in Portogallo (a sud-est di Coimbra, presso il villaggio di Condeixa a Velha); ha restituito il piú ricco e vario complesso di mosaici policromi scoperto sino ad oggi in terra portoghese. Si tratta di pavimenti figurati, con pronunciati caratteri locali, che decoravano specialmente vaste ville della città (mosaici delle *Stagioni*, di *Bellerofonte e la Chimera*, di *Perseo*, conservati in luogo e nel museo locale). (*mfb*).

## Coninck, David de

(Anversa 1643-45 - Bruxelles 1699). Fu iscritto alla ghilda di San Luca come allievo di Pieter Boel nel 1659-60, e come libero maestro nel 1663-64. Nel 1670 partí per l'Italia, ove lavorò diciassette anni. A Roma fece parte della compagnia di artisti dei Paesi Bassi nota col nome di *schildersbent*, ricevendo il soprannome di Rammelaar. Tornato ad Anversa nel 1687, nel 1699 si stabilí a Bruxelles. Dipinse scene di caccia e nature morte con frutta e selvaggina nello stile del suo maestro Pieter Boel (musei di Gand e di Lilla; Dublino, NG; Londra, NG; Roma, GNAA, Gall. Corsini). Le sue opere, generalmente firmate, attestano abilità nella scelta del colore, nella sicurezza del disegno e nell'esecuzione. (*wl*).

## Coninxloo, Gillis III van

(Anversa? 1544 - Amsterdam 1607). Fu uno dei piú importanti precursori del paesaggio barocco olandese. Prima del 1559 fu allievo di P. Coecke van Aelst; poi, di L. Kroes e di G. Mostaert. Fece un viaggio in Francia nel 1565 ca., soggiornando in particolare a Parigi e Orléans. Tornò ad Anversa nel 1570, abbandonandola nel 1585 a causa delle sue convinzioni protestanti. Si recò allora prima a Frankenthal e, nel 1593, ad Amsterdam, dove doveva stabilirsi. Se ne conoscono solo pochi quadri e disegni firmati o monogram-

mati. Tuttavia una serie d'incisioni dalla sua opera, dovute a N. de Bruyn e Visscher, consentono di farsi un'idea piú completa della sua opera. Il *Giudizio di Mida* (1558: Dresda, GG) può considerarsi il piú rappresentativo di tutta una serie di dipinti eseguiti sia ad Anversa, sia a Frankenthal, ove l'artista si rivela erede dei paesaggisti fiamminghi del XVI sec. Dal 1588 si mostra allievo dei pittori veneto-fiamminghi, senza dubbio attraverso la mediazione di Paul Franck. In seguito i suoi quadri perdono ogni carattere ingenuo o romantico; e i paesaggi boschivi dipinti dal 1598 al 1605 segnano il compimento di uno stile che tende a conferire al luogo una particolare sensibilità (*Sottobosco*: Vaduz, coll. Liechtenstein; Strasburgo; Vienna, KM). L'opera di **C** preannuncia, da un lato, i paesaggi olandesi del XVII sec. per la cura della tonalità cromatica generale; e dall'altro i paesaggi barocchi fiamminghi, per l'ampiezza di visione e il carattere decorativo. La maggior parte dei paesaggisti fiamminghi della generazione del pittore ne hanno subito l'influsso; non soltanto i suoi allievi, P. Schoubroeck, D. Vinckboons, A. Govaerts, H. Seghers, ma anche F. van Valckenborch, H. V. Jos, Ch. de Keuninck, K. van Mander, D. van Alsloot, J. Bruegel de Velours, E. van de Velde e, in certa misura, R. Savery. (*jl*).

## Coninxloo, Jan van

(Bruxelles 1489? - ?). Fu parente e amico di Van Orley. Molti membri della sua famiglia operavano a Bruxelles nella prima metà del XVI sec., e **C** sembra sia stato il piú produttivo. I suoi dipinti, spesso arcaicizzanti, firmati e monogrammati, recano le date di questo periodo: cosí la *Circoncisione* e l'*Addio di Cristo* alla madre (Rouen, MBA), la *Natività* e il *Trittico di sant'Anna* (Bruxelles, MRBA).
**C** ebbe due figli pittori: **Peeter** (prima del 1520) e **Jan** (1524-25 ca.). (*jl*).

## «Connoisseur, The»

Mensile d'arte britannico, il cui primo numero apparve nel settembre 1901. Tra i fondatori era Lord Northcliffe , primo direttore fu J. T. Herbert Baily. È il piú antico periodico che si rivolga al collezionista, e copre tutti i campi: pittura, scultura, incisione, disegno, arti decorative. Nella sua redazione venne creata nel 1918 la British Antique Dealer's

Association. Nel 1927 un ricco americano. Randolph William Hearst, comperò la rivista e l'associo all'«International Studio», periodico statunitense; il **C** fa ancor oggi parte della medesima società, controllata dalla National Magazine Company. Le sue ricerche riguardano soprattutto l'antichità, gli oggetti d'arte, le armi e le armature; ma spesso sono state inventariate anche miniature e pitture. Dal 1950 la parte dedicata all'arte americana è assai maggiore e, seguendo un generale fenomeno di orientamento verso la specializzazione, gli articoli trattano tutti gli aspetti del collezionismo. Ha pubblicato pure alcuni testi, in particolare *The Connoisseur Period Guides* (6 voll.). Dal 1951 la rivista è diretta da L. G. G. Ramsey. (*jns*).

## Conrad di Soest

(Dortmund 1370 ca. - dopo il 1422). Maestro della scuola di Vestfalia, svolse la sua attività a Dortmund. Egli offre un quadro eccellente dell'evoluzione della pittura tedesca verso il 1400 e della sua ricettività allo «stile internazionale» allora diffuso in Occidente. Nato a Dortmund intorno al 1370, nel 1394 vi contrae un matrimonio che attesta la sua qualità di cittadino del luogo. Il suo nome è nuovamente menzionato nei registri nel 1413 e nel 1422. Tuttavia, benché si possiedano sulla sua vita maggiori testimonianze che su quella dei contemporanei, le indicazioni precise sono scarse. Tra le opere conservate, la piú antica sembra essere il pannello di *San Nicola* (chiesa di San Nicola a Soest), verosimilmente anteriore al 1400. Vi si scorge san Nicola assiso in trono, con a sinistra san Giovanni Battista e santa Caterina e a destra san Giovanni Evangelista e santa Barbara. Come rivelano la secchezza del drappeggio e l'architettura ancora maldestra del trono, Conrad resta profondamente legato alla tradizione della Vestfalia nei decenni precedenti. In seguito, benché sempre piú influenzato dall'arte della corte di Borgogna, egli non rinnegherà mai completamente la pittura tradizionale della sua provincia. Se il pannello di *San Nicola* non consente ancora di asserire che egli abbia visitato i centri artistici franco-fiamminghi, le opere successive non lasciano alcun dubbio in proposito. La fattura, che ha perduto ogni rigidezza, e ora piú accurata ed elegante; i costumi dai morbidi drappeggi, i volti di un riserbo tutto aristocratico vengono messi in risalto da un colore di sorpren-

dente sottigliezza. Uno dei primi esempi di questa nuova concezione è il pannello rappresentante *San Paolo* (con *San Rainoldo* sul rovescio) conservato a Monaco (AP). Si tratta dell'anta destra di un altare portatile commissionato, immediatamente dopo il 1400, da una famiglia patrizia di Dortmund, di nome Berswordt.
A tale fase stilistica si ricollega l'opera maggiore del pittore, il polittico dell'altar maggiore della chiesa di Bad Wildungen, tuttora in loco. Un'iscrizione menziona il nome del maestro, ed è questa la prima volta in Germania che l'autore di un'opera d'arte viene cosí designato. L'iscrizione contiene inoltre una data la cui lettura, resa difficile dal cattivo stato di conservazione dell'ultima cifra, non consente di stabilire se si tratti del 1400 o del 1404. Questo monumentale polittico misura, aperto, m 7,60. Le ante esterne, su cui compare l'iscrizione, sono ornate da quattro grandi figure di *Santi*. All'interno dodici pannelli e una grande immagine centrale narrano la vita e la passione di Cristo, dall'*Annunciazione* fino alla *Discesa dello Spirito Santo* e al *Cristo Giudice* in trono nella mandorla. Merita attenzione una particolarità: mentre le quattro scene che occupano l'anta sinistra costituiscono un tutt'unico, la storia prosegue su una doppia fila che va dal pannello mediano all'anta destra, interrotta nella continuità cronologica dall'immagine centrale rappresentante il Calvario. Le varie scene sono di qualità inuguale, e taluni dettagli denunciano la mano di un aiuto o rivelano un lavoro di bottega; nondimeno l'opera raggiunge, nell'insieme, una perfezione e una finezza d'esecuzione assai rare in Germania. L'impianto del polittico della Passione – un'immagine centrale incorniciata, su ambo i lati, da sei quadretti – corrisponde perfettamente alla tradizione della Vestfalia, come si può desumere dal confronto con l'altare di Netze (presso Bad Wildungen), risalente al 1370 ca. In contrapposizione con questo polittico tuttora intriso dello stile medievale tedesco del XIII sec., l'opera di **C**, nata dall'incontro con la pittura «moderna» franco-fiamminga, attesta l'originalità del maestro. Il polittico di Wildungen, che unisce il linguaggio del suo paese natale all'estetica della corte di Borgogna, costituisce una delle espressioni piú perfette del gotico internazionale in Germania. Il rifiuto del reale che emana da questa pittura deriva dalla delicatezza estrema della fattura e dalla capacità che ha l'artista di sublima-

re la realtà. Nei loro graziosi costumi di broccato e di seta dai ricchi ornamenti, i personaggi sembrano usciti da un mondo incantato. I volti hanno un'espressione preziosa, i gesti delle mani sono affettati. Il linguaggio formale, che tiene alla precisione, accentua i dettagli. Il colore, dalle sottili gradazioni, ha la minuzia della miniatura. Una predilezione per le linee graziose, i drappeggi morbidi, le acconciature sontuose e i costumi alla moda, un gusto per elementi che annunciano le scene di genere o le nature morte, infine tutto ciò che conferisce al quadro vita e brillantezza, caratterizzano lo stile di **C**. Lo spirito di cui esso è intriso e varie componenti come la decorazione architettonica o la rappresentazione delle colline, degli alberi e dei cespugli tradiscono la ricettività dell'artista alla pittura occidentale. La raffigurazione dello spazio, che Maestro Francke, dieci anni dopo, doveva trarre dalla miniatura, arricchendo cosí la pittura di una delle sue conquiste essenziali, in **C** è ancora soltanto allusiva. L'architettura infatti incornicia e ordina, piú che suggerire profondità. Le strette fasce di terreno restano assoggettate alle figure, che sole conferiscono loro senso e portata. Cosí pure le fragili figure eteree non denunciano senso plastico, ma l'impegno di un'arte ornamentale senza spessore che contrasta con la fattura del polittico di Santa Barbara eseguito da Maestro Francke qualche anno dopo.
I resti di un'opera tarda, il grande polittico di Nostra Signora a Dortmund, che risale al 1420 ca. (in loco), costituiscono la testimonianza piú brillante dell'evoluzione artistica di **C**. Quest'opera fu smontata nel XVIII sec.; i suoi pannelli vennero rifilati e inseriti entro una cornice barocca. Del pannello centrale, rappresentante la *Morte della Vergine*, e ridotto ai due quinti del formato iniziale, sussiste solo il gruppo principale. Le ante che recano la *Natività* e l'*Adorazione dei magi* sono state conservate per tre quarti. Tali elementi bastano a rivelare il cammino percorso dall'artista dopo la realizzazione dell'altare di Wildungen. Le forme hanno maggior ampiezza e saldezza, la composizione è piú rigorosa e piú spoglia, i personaggi si rivestono d'una nuova maestà. Nelle scene, a ordinamento simmetrico, il pittore rinuncia alla decorazione architettonica e al paesaggio e riduce al minimo gli accessori. L'attenzione si sofferma ormai sulle figure: piú vaste e piú possenti, esse prendono possesso della superficie. I ricchi costumi dei re, i volti e i gesti la-

sciano, certo, trasparire il gusto dell'artista per un finezza che è caratteristica della miniatura; ma il suo impegno maggiore sta nella limpidezza, nella serenità e nel rigore. Nessun movimento brusco viene ad interrompere questa solenne placidità, e il colore emana uno splendore soprannaturale. I dipinti di **C** non hanno soltanto influenzato a lungo e profondamente la pittura della Vestfalia; il loro ascendente è stato sensibile in tutta la Germania settentrionale, fino a Colonia. (*mwb*).

## Consoni, Nicola

(Ceprano 1814 - Roma 1884). Frequenta a Roma lo studio di Tommaso Minardi, di cui assimila e prosegue fedelmente l'orientamento purista. Partecipa alle imprese decorative promosse dai Torlonia (come il palazzo a piazza Venezia, 1839, e quello in via Bocca di Leone, 1851). Altri affreschi di sua mano sono in San Paolo fuori le mura (*Paolo e Barnaba al concilio di Gerusalemme*, *La guarigione del padre di Publio*), basilica per la quale diede anche i cartoni per i mosaici della facciata (con F. Agricola). Il suo purismo asettico e privo di «contaminazioni» gli valse l'incarico di decorare la loggia di Pio IX in Vaticano, a completamento dell'impresa raffaellesca, e quello di reintegrare l'affresco di Perugino e Raffaello in San Severo a Perugia. (*lba*).

## Constable, John

(East Bergholt (Suffolk) 1776 - Londra 1837). Tra i paesaggisti inglesi, è uguagliato soltanto da Turner, da cui peraltro differisce profondamente; infatti, s'ispira essenzialmente al paesaggio dei luoghi nativi, piú che ricercare la grandiosità nella molteplicità dei soggetti. Lo distinguono pure da Turner il lungo tempo trascorso prima che ne fosse riconosciuto il genio, e la laboriosa evoluzione della sua arte.
Le prime opere furono tanto poco concludenti, che egli esordí come mugnaio, mestiere del padre; incoraggiato dall'amatore d'arte George Beaumont e dal pittore Farington, decise in seguito di abbracciare la carriera artistica. Nel 1799 seguí i corsi della Royal Academy; mise peraltro a frutto il suo personale studio del paesaggio inglese dei XVIII sec. e del paesaggio classico, come attesta la *Valle di Dedham* (1802: Londra, VAM), che rammenta per certi aspetti la tela di Claude Lorrain *Agar e l'angelo* (Londra, NG). Nel 1802,

anno in cui espose per la prima volta alla Royal Academy, scoprendo i limiti imposti alla sua opera da un impegno troppo fedele verso la tradizione, scriveva a un amico: «Per due anni, ho cercato di fare quadri e ho trovato di colpo una verità... Tornerò presto a East Bergholt, dove senza stancarmi lavorerò dal vero... e tenderò alla rappresentazione semplice e autentica delle scene che m'interessano... c'è posto per un pittore naturale (*natural painter*)». Nel corso degli anni seguenti continuò con perseveranza lo studio diretto dal vero, ad eccezione di qualche ritratto e di qualche quadro religioso, realizzato controvoglia e per vivere, nonché di acquerelli alla maniera di Girtin, eseguiti nel 1806 durante il suo unico soggiorno nel Lake District. Prese l'abitudine di schizzare direttamente a olio; e, nel 1811, si era familiarizzato con questo genere, nel quale acquisì grande maestria, applicando la pittura su fondo rosso; sottolineava cosí la singolarità di ciascun oggetto senza perdere di vista l'unità generale, come attesta *Chiusa e cottages sulla Stour* (1811: Londra, VAM). Le tele portate a termine, tuttavia, restano piú entro la tradizione dei paesaggi composti, come accade nella *Valle di Dedham* (1811: coll. priv.); cosí egli mirò, negli anni successivi, a rendere, nelle sue opere piú importanti, quanto vi è d'istantaneo nell'atmosfera, e di intimo nella composizione degli schizzi. L'idillio con Maria Bicknell (che sposò nel 1816 contro la volontà della famiglia) lo toccò profondamente; e visse a lungo a East Bergholt. Due quaderni di schizzi datati 1813 e 1814, che ci sono pervenuti, rivelano l'acuto spirito d'osservazione dei fenomeni naturali, manifesto nei «ritratti» di alberi e negli studi di fogliame e di strumenti per l'aratura.

La *Costruzione di barche presso Flatford Mill* (1814: Londra, VAM), eseguita in gran parte all'aperto, costituí il primo successo nella ricerca di un'espressione per dipinti di vaste dimensioni; tale successo portò alla celebre serie di grandi paesaggi presentati alla Royal Academy: il *Mulino di Flatford* (1817: Londra, NG), il *Cavallo bianco* (1819: New York, Frick Coll.), il *Mulino di Dedham* (1820: Londra, VAM), il *Carro di fieno* (1821: Londra, NG), *Veduta della Stour* (1822: coll. priv.), il *Cavallo che salta* (1825: Londra, Royal Academy). Tutte queste tele hanno come cornice le rive della Stour, presso la casa del pittore; molte erano state precedute da schizzi e studi compositivi eseguiti negli anni prece-

denti, come il *Cavallo che salta* (1824-25: Londra, VAM) o il *Carro di fieno*, tratto da uno studio della *Casa di Willy Lot* (1810-15: Londra, VAM). In linea generale questi quadri erano sempre frutto di una lunga preparazione, che comportava uno schizzo in scala, per non perdere tutto quanto vi era di verità nell'atmosfera e d'istantaneo nella composizione, e presentava i personaggi nell'atto di dedicarsi alle loro consuete occupazioni, piú che sapientemente raggruppati. Grazie a tali opere **C** acquisí una certa fama, e nel 1819 divenne associato della Royal Academy. Fu invece accolto nel modo piú entusiasta in Francia. Avendo Géricault visto il *Carro di fieno* alla Royal Academy nel 1821, l'opera venne spedita in Francia dal mercante di quadri Arrowsmith, per figurare nel *salon* del 1824, dove valse all'autore una medaglia d'oro. I romantici francesi, soprattutto Delacroix, ne ammiratono la freschezza e lo splendore.
Nello stesso periodo **C** ricevette il primo incarico importante. Dal 1797 era amico della famiglia Fisher, presso la quale aveva soggiornato piú volte a Salisbury. Il piú anziano dei Fisher, vescovo della città, gli ordinò una veduta della *Cattedrale di Salisbury* (1823: Londra, VAM), di cui, come per molti dei suoi grandi dipinti, esistono parecchie versioni. Nel 1821-22 realizzò a Hampstead (che frequentava dal 1819) una serie di studi di nuvole, notando l'ora e la data esatta dell'esecuzione e talvolta persino il tempo che faceva. Li fece forse per influsso della classificazione delle nuvole che era appena stata impostata dal meteorologo Luke Howard; manifestamente l'artista riteneva i propri studi un netto progresso nella conoscenza della fonte della luce, che determina l'aspetto delle cose. «Mi hanno spesso consigliato, – scrive a John Fisher nel 1821, – di considerare il mio cielo come una tela bianca tesa dietro gli oggetti. È certo che se il cielo è invadente, come i miei, non va bene; ma se scompare, all'opposto dei miei, è peggio. Il cielo è la fonte della luce in natura e governa ogni cosa». Nel 1824 un soggiorno a Brighton, imposto dalla salute cagionevole di sua moglie, lo spinse a studiare ancor piú i mutamenti atmosferici e quanto egli chiama «il chiaroscuro della natura», vale a dire le gradazioni tonali della luce naturale. Ricercando quest'effetto, adottò svariati procedimenti che gli attirarono severe critiche, come quello di coprire la tela di macchie bianche per rendere lo scintillio delle foglie bagnate e della ru-

giada, o quello di usare pennelli piú grossi, o la spatola, per ottenere una materia piú varia, come nel *Castello di Hadleigh* (1829: New York, Mellon Coll.). Fu eletto membro della Royal Academy nel 1829, ma in quello stesso anno perdette la moglie; la depressione che ne conseguí, al termine di un matrimonio eccezionalmente felice, oscurò i suoi ultimi anni. Il suo lavoro divenne piú elementare, come nella *Cattedrale di Salisbury vista attraverso i campi* (1831: coll. priv.); e la sua tecnica fu talvolta troppo complicata. Dal 1829 al 1833 **C** sorvegliò l'esecuzione di stampe notevoli alla maniera nera, incise da David Lucas in base ad opere sue, in parte per rivaleggiare col *Liber studiorum* di Turner; esse contribuirono ad accrescerne ulteriormente la popolarità. Nel 1833 cominciò a tenere corsi presso la Royal Academy sulla storia del paesaggio; essi rivelano un'approfondita conoscenza dell'opera dei suoi predecessori, e sono preziosissimi per comprendere la sua concezione artistica. Nella maturità si era posto il compito di rappresentare senza artifici la campagna, «che simboleggia il fenomeno naturale nel suo significato piú puro». Questo naturalismo, tuttavia, non era affatto privo di sentimento; e la sua sensibilità di fronte al soggetto traspariva nella fedeltà ai luoghi cui era personalmente affezionato: la campagna che conosceva sin dall'infanzia, i posti dove vivevano i suoi amici. Come il poeta Wordsworth, che incontrò nel 1806, credeva nello studio della natura e della vita umile, ma sempre riflettendo su ciò che esse implicavano. La sua opera non ebbe continuatori in Inghilterra. Condannata da Ruskin, è assai lontana dall'atteggiamento di Turner o dei preraffaelliti nei riguardi della natura. **C** esercitò invece reale influsso in Francia, ove spinse i romantici a ricercare maggior libertà di esecuzione e dove svolse, un poco piú tardi, un importante ruolo nella formazione dei pittori di Barbizon. (*wv*).

## Constant

(Constant Anton Nieuwenhuys, *detto*) (Amsterdam 1920). Seguí sulle prime i corsi di un istituto d'arte industriale, poi quelli dell'accademia, reale di Amsterdam (1940-42). Sollecitato agl'inizi da Cézanne e Picasso, venne presto attratto dalle tecniche non figurative. Nel 1948 venne fondato, su sua sollecitazione, il gruppo sperimentale Reflex, i cui membri, qualche mese dopo, si aggregarono a Cobra; l'opera di

**C** vi si distingue per una particolare sensibilità al dramma, e la raffigurazione di animali vi ha un notevole ruolo (*Donna e animale*, 1951: Amsterdam, SM), prima che l'artista affronti direttamente il tema della guerra (la *Guerra*, 1951: ivi; *Otto volte la guerra*, litografie, 1951: Rotterdam, BVB). Dal 1953 ca. la sua curiosità lo indusse ad abbandonare la pittura per ricerche originali di architettura e urbanistica: concezione e plastici di New-Babylon, città ancora utopica, ove l'*homo ludens* sarà definitivamente liberato per mezzo della macchina dalle sue attuali servitú (*Bonjour de New-Babylon*, 1963: coll. priv.). **C** ha esposto a Parigi (gall. Daniel-Gervis, 1972) incisioni e acquerelli; le prime, di piccolo formato, sono spesso di un'acutezza di visione e di tratto tutta nordica; gli acquerelli, assai liberi, ove macchie di colore fluido sono talvolta equilibrate da qualche linea, possono ancora riallacciarsi, grazie all'estro e all'invenzione, allo spirito di Cobra (*Colazione sull'erba*, 1971). **C** è rappresentato nei musei olandesi (Amsterdam, L'Aja, Groninga), nonché a Vienna (Museo del XX secolo). (*mas*).

## Constantin, Jean-Antoine, *detto* Constantin d'Aix

(Bonneveine (Marsiglia) 1756 - Aix-en-Provence 1844). Se ne ignora la formazione prima della partenza per l'Italia, ove si recò in particolare a Roma. Tornato ad Aix, fu direttore della scuola di disegno della città dal 1787 al 1790. Dipinse paesaggi (importante serie al Museo Granet di Aix-en-Provence), la *Fontana di Valchiusa* (musei di Avignone e di Marsiglia), *Paesaggio provenzale*, il *Monastero* (1826), *Temporale* (*salon* del 1827; oggi a Marsiglia). Trattò talvolta soggetti storici o sacri, che gli diedero l'occasione per eseguire paesaggi chiari e ariosi: *Paesaggio con san Giovanni Battista* (1787: Digione, Museo Magnin). (*jv*).

## Conte (Compte, Le Conte), Meiffren

(? 1630 ca. - Marsiglia 1705). Dipinse nature morte. Si formò senza dubbio in Italia, e va identificato col «Monsú Conti francese» degli archivi romani. Lavorò principalmente ad Aix e a Marsiglia, ma anche a Parigi, ove si sa che fu attivo dal 1671 al 1680. Se ne vedono esempi in musei di Marsiglia, Arles e Tolone. (*pr*).

## Conti

(Louis-François di Borbone, principe di) (Parigi 1717 - L'Isle-Adam (oggi Val-d'Oise) 1776). Cominciò probabilmente a collezionare dopo il 1757, quando sí stabilí nel palazzo del Tempio, ove i suoi ricevimenti del lunedí attirarono tutti i «begli spiriti del suo tempo», come testimonia il dipinto di M.-B. Ollivier (che eseguí lavori decorativi nel castello di L'Isle-Adam) *Tè all'inglese dal principe di Conti* (Versailles). Da allora la sua passione per il collezionismo si accrebbe. Non v'era collezione celebre messa in vendita di cui egli non acquistasse qualche opera scelta, malgrado crescenti difficoltà finanziarie: vendite Mariette nel 1768, ove comperò molti quadri e una quantità di disegni, Gaignat nel 1763, Lalive de Jully nel 1770, Choiseul nel 1772, ove acquistò in un sol colpo 75 quadri, soprattutto fiamminghi e olandesi. Pochi privati, tranne il principe di Carignano, ebbero a Parigi tanti quadri italiani; ma egli possedeva pure un notevole complesso di dipinti francesi del XVII e del XVIII sec., da Poussin a Fragonard, e soprattutto serie olandesi molto complete.

Alla sua morte lasciò una difficilissima situazione finanziaria, che obbligò il figlio a disperdere la collezione in asta pubblica. Ve ne furono due, nel 1777 e nel 1779, e d'Angiviller comperò parecchi quadri per il gabinetto del re. Qualche briciola del magnifico complesso si ritrova nelle collezioni e nei musei internazionali: a Parigi (Louvre) andarono opere olandesi, tra cui il *Chimico* di Metsu, la *Spiaggia di Scheveningen* di A. van de Velde, il *Filosofo in meditazione* di Bol, opere italiane come la *Riconciliazione tra Giacobbe e Labano* di Pietro da Cortona (che diede luogo alla corsa al rialzo piú bella nell'asta del 1777), e opere francesi come la *Forgia* di Le Nain; a Londra (NG) si ritrovano Gérard Dou, Ruisdael, Ter Borch, e (nella Wallace Coll.) il *Buon Samaritano* di Rembrandt, la *Toeletta* di Watteau, l'*Offerta ad Amore* di Greuze. (*gb*).

## Conti, Bernardino de'

(opere datate 1496-1523). Considerato, in maniera piuttosto superficiale, appartenente alla scuola leonardesca, fu soprattutto ritrattista molto tradizionale, legato ad un arcaico modulo di profilo stagliato su fondo oscuro: *Ritratti di Francesco Sforza bambino* (1496: Roma, PV), di un *Cardinale*

(1499: Berlino-Dahlem), cosiddetto *Bernardino Corio* (1500: Parigi, Museo Jacquemart-André), di *Charles d'Amboise* (1501: Saint-Amand-Montrond, Museo). Dure e impacciate derivazioni da Leonardo sono le numerose *Madonne col Bambino* (1501: Bergamo, Carrara; 1522: Milano, Brera, variante della *Vergine delle Rocce*). (*mr*).

## Contini Bonacossi, Alessandro

(Ferrara 1878 - Firenze 1955). Come collezionista fu precoce, interessandosi sulle prime di francobolli; a diciott'anni possedeva già una collezione filatelica celebre. In questo periodo partí per la Spagna, ove soggiornò diversi anni; ciò doveva piú tardi consentirgli di scegliere con sicurezza le opere dei maestri spagnoli, che costituirono una parte della sua galleria. Tornato in Italia nel 1911, si stabilí a Roma. Il mercato delle opere d'arte, estremamente attivo tra le due guerre, favorí i suoi progetti; comperò e vendette, formando per sé una collezione di grande ricchezza, la cui parte essenziale è costituita dalla pittura italiana, dai primitivi a Tiepolo, con un complesso notevole di dipinti spagnoli (El Greco, Ribera, Murillo, Goya), dominato dalla celebre *Natura morta di agrune* di Zurbarán (oggi a Pasadena, Fond. Norton Simon). Stabilitosi dal 1927 a Firenze, **C B** già pensava di fare ai musei fiorentini una donazione, che i suoi eredi hanno confermato nel 1910. Un comitato composto da rappresentanti dello Stato italiano e della città di Firenze venne incaricato di selezionare opere atte a colmare certe lacune delle raccolte fiorentine. Tranne alcuni pezzi (pala di Giovanni del Biondo, *Pala dei Pazzi* di Andrea dei Castagno, *Madonna* di Giovanni di Francesco), sono state prevalentemente scelte opere italiane non appartenenti alla scuola fiorentina e, di conseguenza, meno rappresentate agli Uffizi e a palazzo Pitti, ove la donazione ha trovato posto. Tra le opere principali vanno citate una *Madonna col Bambino* attribuita a Duccio, la *Madonna delle nevi* di Sassetta, la *Nascita di san Nicola* di Paolo Veneziano, il *San Gerolamo* di Giovanni Bellini e quello di Cima, *San Michele* e *San Guglielmo* di Bernardino Zenale, *San Giovanni* e *San Matteo* del Boccaccino, la *Vergine e santi* del Bramantino, il *Ritratto di G. da Porto e di suo figlio* del Veronese e un *San Pietro* di El Greco. Il conte **C B** aveva già fatto vari doni al museo di Castel Sant'Angelo (Dosso Dossi) e alla Gall. Borghese di Roma. Numerose opere im-

portanti della collezione sono state acquisite da grandi musei dopo il 1970: il *Calvario* di Bellini e il *Ritratto di Malatesta* di Piero della Francesca dal Louvre di Parigi, la *Sacra Famiglia* di fra Bartolomeo dal County Museum di Los Angeles, il *Cristo* di Giovanni da Milano e la *Madonna* di Foppa di Brera a Milano, due soffitti di Tiepolo dalla NG di Canberra e dalla Fond. Norton Simon di Pasadena. Durante la sua vita il conte **C B** aveva venduto a S. H. Kress un notevole numero di tavole, soprattutto di primitivi italiani. (*gb* + *sr*).

## Conti, Primo

(Firenze 1900-88). Autodidatta, si forma guardando alla pittura postimpressionista francese, soprattutto i *fauves* e Matisse, ma anche Cézanne (*Nudo di ragazzo*, 1915: Fiesole, Museo P. Conti). Precocissimo, comincia a esporre a Firenze nel 1913, entrando fin da allora in contatto con i futuristi, anche se le sue prime prove di scomposizione delle forme, iniziate con Achille Lega, datano al 1917. Alla prima fase *fauve* (cfr. pure *Donna e cocomero*, 1915, che giunge a risultati vicini a Lorenzo Viani) seguono i dipinti del 1917-19 che si avvicinano, nei temi quotidiani, al futurismo toscano di Rosai e Soffici (*Strada di paese*, 1918: Fiesole, Museo P. Conti), ma che pure rivelano una particolare attenzione alla funzione plastica del colore, da **C** desunta, secondo quanto egli stesso affermò, dalla scultura di Boccioni. A questa particolare adesione al futurismo, che in alcuni casi giunge a ricordare Delaunay (*Bambola = sintesi di una notte moderna*, 1918: Prato, coll. priv.), segue l'avvicinamento alla metafisica dei primissimi anni '20 (*Autoritratto con lo specchio*, 1921: Fiesole, Museo P. Conti, in cui è esplicito il riferimento a De Chirico). Il «ritorno all'ordine» di **C** si accosta al clima di Novecento ma non vi aderisce esplicitamente, privilegiando inoltre, rispetto all'arcaismo monumentale e giottesco in quello prevalente, una rivisitazione della pittura toscana del Quattrocento e del Cinquecento. Alle prove di soggetti storici (*Il ratto delle Sabine*, 1925, dove **C** ritorna sulle tracce della pittura francese, da Delacroix a Degas) e religiosi seguono negli anni '30, le opere in cui la partecipazione di **C** al «ritorno all'ordine» raggiunge i risultati piú notevoli (*Bimba e farfalla*, 1933: Firenze, GAM; *Frutta dall'alto*, 1933: coll. priv.). Dopo un periodo in cui si dedica a lavori su commissione, **C** ha un breve e intenso avvicinamen-

to a Morandi (*Vino e pesche*, 1940: coll. priv.; *Chitarra spagnola*, 1942: coll. priv.) cui presto succedono le prime rivalutazioni del modello futurista, incentrate ancora una volta sull'elemento cromatico. Questo costituisce la base delle sue ricerche successive, che si sviluppano attorno a temi ricorrenti (la figura femminile, il mondo vegetale, i soggetti erotici, il motivo della figura araldica) e a una ricerca sulle possibilità del colore che va dal «postcubismo» degli anni '50 alla nuova rielaborazione del linguaggio futurista degli anni '60 e al riavvicinarnento all'antico modello di Matisse nella libertà lirica delle opere degli ultimi decenni. (*sg*).

## controriforma, pittura della

La parola tedesca *Gegenreformation*, sulla quale è stata calcata la parola italiana «controriforma», venne introdotta nel 1776 dal giurista Johann Stephan Pütter e designava in origine la riconquista al cattolicesimo dei territori dell'Europa settentrionale passati alla riforma protestante. Per indicare i successi cattolici in ciò che si è convenuto di chiamare «guerre di religione», in realtà non si usava il termine al singolare, ma al plurale, «controriforme». Quest'uso permane ancora nel 1834-1836 nella grande opera dedicata da Leopold von Ranke alla storia dei papi nell'età moderna, tuttavia è indubbio che il geniale storico tedesco costituisce il principale punto di snodo verso la piú recente concezione della **c** come processo storico unitario,

La cosa risulta particolarmente evidente se si considera l'interpretazione data da Ranke dei fatti culturali avvenuti in Italia tra Cinque e Seicento. Individuato nel contrasto tra le imprese edilizie di Giulio II e quelle di Sisto V un segno significativo dei nuovi orientamenti del cattolicesimo, Ranke trova un'evoluzione analoga in ogni campo della cultura, dall'erudizione alla poesia, dalla musica alle arti. In pittura, la novità sarebbe rappresentata dai bolognesi Carracci, Domenichino, Guido Reni e Guercino. Per quanto non venga usata l'espressione «pittura della **c**», il collegamento tra quello che viene definito lo «spirito» del cattolicesimo moderno e l'allora piú nota ed apprezzata corrente dell'arte figurativa postrinascimentale viene qui fatto per la prima volta in modo esplicito.

Dietro un simile atteggiamento non è difficile riconoscere i principî della filosofia della storia di Hegel e i loro risvolti

nell'interpretazione storica dell'arte. Il cattolicesimo dopo Lutero non aveva molto senso per Hegel, ma lo studioso che fosse disposto ad interessarsi di tale argomento trovava nel filosofo tedesco lo stimolo e quasi l'obbligo a considerare l'arte un tratto essenziale di quella unitaria *Weltanschauung*. Oltre che l'immagine speculare dell'interpretazione di Carracci e seguaci data da Ranke, l'idea di Hegel che i pittori della vita allegra del Seicento olandese incarnassero lo «spirito» della riforma protestante ne rappresenta la premessa e la legittimazione metodologica.
Con il suo non dichiarato quadro teorico hegeliano e la finezza delle sue analisi, Ranke è l'iniziatore autorevole del piú che secolare dibattito sui rapporti tra e e arte. Non solo sulle sue orme ha progressivamente preso piede l'idea che sia esistita un'arte della **c**, idea che non sembra essere passata per la testa a nessuno prima che a Ranke. Anche la soluzione specifica del problema offerto dallo studioso tedesco, l'identificazione cioè di tale arte con i bolognesi Carracci e il loro seguito, ha trovato strenui sostenitori, divenendo, come si vedrà, un elemento ricorrente del dibattito. Nel 1910-11 Marcel Reymond ha espresso nella maniera piú brillante l'equazione «école bolonais», «art de la Contreréforme». Lo studioso francese non ha grandi meriti specifici, ma il fatto che l'espressione «arte della **c**» compaia con lui per la prima volta nel titolo di un saggio di storia dell'arte segna una tappa significativa negli studi che qui interessano. Indagando con molto buon senso «la **c** a Bologna e i Carracci», Lodovico Frati lo ha riconosciuto già nel 1914 e insieme ha tentato di dare maggior concretezza al problema. In Francia, del resto, Reymond è preceduto e seguito da due altri studiosi che portano il loro contributo al dibattito sui rapporti tra arte e **c**: Charles Dejob nel 1884 ed Emile Mâle nel 1932. Entrambi sottolineano il ruolo portante del Concilio di Trento, che è sentito come una svolta epocale nella storia della cultura europea. Mentre Dejob analizza l'influsso del rinnovamento cattolico in tutte le arti e mostra semmai una preferenza per la letteratura, la produzione figurativa diviene in Mâle il centro fermo del discorso. Mâle aveva terminato un grande trittico sull'iconografia medievale ipotizzando che il Concilio di Trento avesse posto fine all'arte cristiana, ma, trasferitosi a Roma, era rimasto abbagliato dalla grandezza dell'arte religiosa postrinascimentale. Si era

messo a studiare il problema, giungendo a una nuova conclusione: tra la fine del Cinque e gli inizi del Settecento si era sviluppata presso i popoli cattolici una grande arte cristiana. Superando l'orizzonte francese delle opere precedenti, Mâle estendeva le sue ricerche all'Italia, alla penisola iberica e alle Fiandre. I territori dove il contrasto tra riforma protestante e **c** era stato piú lacerante restavano fuori da questa ciclopica perlustrazione, ma Mâle era nel giusto pensando che anche in essi le sue conclusioni trovassero conferma.

Oggettivo nelle coordinate geografiche e cronologiche, il libro di Mâle evita concetti storici come «**c**» e «barocco». Questi compaiono invece fin dal titolo nell'opera dedicata nel 1921 da Werner Weisbach al «barocco come arte della **c**». La linea impostata da Ranke e Reymond viene qui svolta sul filo del recupero, operato dalla critica di lingua tedesca tra Otto e Novecento, del barocco inteso quale «periodo» della storia dell'arte europea. Wölfflin aveva definito ogni stile storico «espressione del proprio tempo» e Weisbach applica questa teoria accumulando esempi di Ribera, Poussin e Tiepolo per connotare lo spirito della e di elementi psicologici come l'eroico, l'erotico, l'ascetico e cosí via. Nel 1925, quando il giovane Nikolaus Pevsner propone di sostituire al barocco il manierismo, non si devia da questo modo di procedere, anzi, lo si rende oltremodo esplicito. Chiaramente figlio dell'espressionismo, il manierismo di Pevsner intrattiene con la **c** gli stessi rapporti del barocco di Weisbach: ne è l'unica legittima «espressione» artistica. E tuttavia la rottura che il concetto di manierismo opera nella polarità wölffliniana tra Rinascimento e barocco apre la strada a un'articolazione piú accidentata del percorso stilistico dell'arte moderna, in cui l'immagine della e non può ormai non venire implicata.

In seno ai problemi di periodizzazione stilistica, pressantemente sentiti dalla critica di lingua tedesca di quegli anni, il primo indizio viene da un lungo e meditato articolo che Walter Friedländer pubblicò nel 1928-29 sulla «svolta antimanieristica» nella pittura italiana dell'ultimo decennio del Cinquecento. Con i Carracci e il Cigoli, con il Cerano e Caravaggio un'intera generazione artistica aveva introdotto un modo nuovo, piú realistico e umano, di rappresentare il trascendente. Friedländer cita con sobrietà la **c** e i gesuiti, per-

ché il suo problema è anzitutto l'individuazione di un ritorno stilistico al pieno Rinascimento che offra un *background* all'esplosione di Rubens. Estendendo una qualifica riservata dalla storiografia italiana sei-settecentesca ai Carracci, egli definisce i protagonisti di tale ritorno «riformatori».
L'esistenza, nell'ultimo quarto del Cinquecento, di correnti opposte allo stile artificioso prevalente sulla metà del secolo era stata peraltro magistralmente messa in luce da Hermann Voss già nel 1920, sebbene limitatamente all'Italia centrale. Con un articolo capitale pubblicato sette anni piú tardi, Roberto Longhi sembra aver tenuto presenti certe affermazioni di Voss sulla pittura fiorentina verso il 1570, quando opera un inedito recupero, in direzione del Seicento europeo, di pittori fiorentini «riformati» come Santi di Tito, il Cigoli e il Passignano. Lo stile moderatamente realistico di questi artisti serve a Longhi soprattutto come introduzione a un nuovo Velázquez, ma la «semplicità severamente iconica della **c**» ne costituisce un tratto essenziale. Su queste parole si è stratificata l'interpretazione piú diffusa tra gli storici dell'arte italiani dei rapporti tra pittura e **c**. L'avvio è dato nel 1939 dal grande saggio di Alberto Graziani su Bartolomeo Cesi. L'artista bolognese vi è indagato nella sua religiosità ma soprattutto nel suo complesso divenire stilistico, cui concorrono anche Firenze e Roma. Per Firenze il rinvio è alla tendenza artistica enucleata da Longhi, ma con una accentuazione del suo significato italiano che verrà precisata nelle ricerche condotte dal 1950 in avanti da Mina Gregori, Fiorella Sricchia e altri allievi fiorentini di Longhi. Per Roma, invece, l'impostazione di Graziani apre un discorso nuovo, giacché la «necessità di un'arte che rappresentasse ufficialmente gli ideali della **c** e costituisse una norma di cattolicità» fu sentita secondo l'autore soprattutto nella città già papale e allora fascista. Il Sermoneta, Sebastiano del Piombo, Jacopino del Conte e Scipione Pulzone si delineano come la costellazione controriformistica per eccellenza.
A partire dalla fine degli anni '40 questi pittori sollecitano a piú riprese l'interesse di Federico Zeri, sicché non meraviglia che nel 1957 lo studioso abbia pubblicato una diramatissima monografia su Scipione Pulzone intitolandola appunto al binomio «pittura e **c**». Un accenno ai «riformati» fiorentini è ancora nell'introduzione, ma nel corso del sag-

gio la fisionomia cupa e soffocante della **c** trova la sua espressione stilistica piú calzante nell'«arte senza tempo» che culmina a Roma verso la fine del Cinquecento. La genesi di quest'arte, ricostruita con una conoscenza insuperata dei materiali, costituisce l'aspetto piú interessante del libro di Zeri. Da Sebastiano del Piombo al Venusti, da Giuseppe Valeriano a Scipione Pulzone, una fila d'artisti piú o meno noti aveva progressivamente abbandonato gli ideali estetici del Rinascimento per aderire a una figuratività spoglia e iconica, una specie di «grado zero» della pittura. Era il risultato degli scrupoli religiosi via via crescenti, l'esatta controparte figurativa dell'implacabile lotta condotta dalla c contro lo spirito moderno.

L'anno stesso in cui Zeri pubblicava il suo fortunatissimo libro usciva la traduzione italiana di un celebre saggio con cui nel 1946 lo storico della chiesa Hubert Jedin aveva invitato gli studiosi a non seppellire la storia del cattolicesimo moderno sotto l'unica etichetta «**c**», ma a saper distinguere in essa una «riforma cattolica» e una «**c**». In quanto movimento d'origine quattrocentesca e indipendente dalla riforma protestante, la riforma cattolica avrebbe offerto un valido referente a Zeri, esplicito nel riconoscere le origini della tendenza artistica da lui ricostruita già nel secondo decennio del Cinquecento. Ma anche Mina Gregori e Francesco Arcangeli, che accanto a Zeri si trovavano ad usare un concetto «negativo» come **c** per designare la religiosità commossa di Lodovico Carracci, di certi toscani e dei lombardi, avrebbero potuto approfittare del piú «positivo» riforma cattolica. Non è forse un caso che, in anni piú recenti, proprio Mina Gregori sia coerentemente ricorsa a questo concetto per connotare ad esempio l'arte della Milano borromea.

L'intervento di Jedin, un figlio della Slesia che conosceva bene quel tardobarocco tedesco sulle cui componenti cattoliche ha giustamente insistito nel 1951 Hans Tintelnot, non era privo di riferimenti figurativi e il suo autore aveva dedicato fin dal 1935 un magistrale articolo alla genesi e alla portata del decreto tridentino sulle immagini. Negli studi italiani sui rapporti tra pittura e **c** la Chiesa era vista generalmente solo come indifferenziato fattore repressivo, ma ora i tempi erano maturi per indagare cosa realmente essa avesse richiesto. L'edizione, condotta da Paola Barocchi tra il 1960 ed il 1962, di una serie di trattati d'arte del secon-

do Cinquecento concedeva largo spazio ai testi di ecclesiastici come il Gilio, Carlo Borromeo e il Paleotti. Lo stesso rispetto della personalità singola che gli studi storico-artistici d'ispirazione longhiana avevano manifestato nei riguardi dei pittori veniva trasferito ai trattatisti. Mentre attendeva a un'ampia biografia del cardinal Paleotti, lo storico Paolo Prodi ne analizzava in un lungo, importantissimo articolo stampato nel 1962 la teoria artistica, seguendone lo svolgimento dalla positiva fiducia iniziale, cui aveva aderito il rinnovamento dei Carracci, fino alla tarda e appassionata proposta di prevenire gli abusi attraverso un «Indice delle pitture» parallelo a quello dei libri.

Se si riflette sulla vivacità con cui il tema «arte e **c**» veniva affrontato in Italia tra gli anni '50 e '60, si comprende perché, stampandosi allora sotto l'egida di un istituto culturale italiano un'enciclopedia universale dell'arte, si sia sentita la necessità nel 1963 di dedicare ad esso una «voce» specifica. La «voce» univa in realtà riforma (protestante) e **c**, con ciò stesso ponendosi al passo con il dibattito piú avanzato tra gli storici della Chiesa. Il suo autore, Eugenio Battisti, vi raccoglieva i risultati di una bibliografia vastissima e numerosi spunti personali. Erano gli anni in cui egli rivisitava il Cinquecento europeo con armi ignote agli storici dell'arte italiani, e l'ampiezza del suo orizzonte culturale si legava al fatto che la «voce» usciva sia in italiano che in inglese per rilanciare il tema su un piano europeo.

Il riferimento continuo, nella letteratura oltremodo infittitasi degli ultimi venticinque anni, ai termini del dibattito precedente suggerisce di abbandonare la rassegna cronologica dei contributi di maggior rilievo per tentarne, piuttosto, un ordinamento per problemi. L'indagine sugli artisti può costituire un buon punto di partenza, giacché essa, a prescindere da rare eccezioni come la bella mostra dei 1982 sui dipinti d'altare «in età di **c**» in Romagna, è rimasta per lunga tradizione in Italia il binario di ricerca privilegiato. Da un lato dunque, mentre Giuliano Briganti e John Shearman riducevano drasticamente l'estensione di concetti stilistici come «barocco» e «manierismo», si è pensato di trovare nella **c** un contenitore storico entro cui far confluire le piú svariate figure minori: un elenco particolarmente significativo è stato dato nel 1978 da Giovanni Previtali e potrebbe essere integrato da tutta una serie di contributi suc-

cessivi. Dall'altro, il mancato accordo tra gli stessi storici in merito alla vita religiosa del Cinquecento ha finito col sollecitare una nuova attenzione anche per personalità di primo piano come Michelangelo, in cui Delio Cantimori indicò nel 1946 il caso emblematico dell'utilità del concetto jediniano di riforma cattolica. Su esortazione dello stesso Cantimori, lo storico Romeo De Maio ha intrapreso una ricerca pluriennale per dimostrare l'indipendenza dell'artista da ogni costrizione e il travisamento, invece, della sua opera da parte della **c**. Il libro di De Maio, uscito nel 1978 e poi ancora nel 1981, punta su una massa ingente di documenti inediti o poco noti. Diverso è il tiro di Maria Calí, che nel 1980 ha costruito intorno a Michelangelo un lungo saggio sul dibattito religioso nell'arte del Cinquecento proponendo piuttosto una nuova interpretazione del materiale noto. La Calí vede una discendenza stilistica continua tra il giovane Buonarroti e l'Escurial, cui corrisponderebbe una parallela trasformazione ideologica da quello che viene chiamato il «cattolicesimo protestante» alla **c**.

Quanto all'estero, dove pure si sono prodotti notevoli studi monografici come quello dedicato nel 1974 da Anthony W. A. Boschloo al giovane Annibale Carracci, l'indagine sugli artisti non sembra aver dominato il discorso circa i rapporti tra arte e **c**. Giustamente scettico nei confronti di ogni teoria che presupponga una stretta coerenza tra sistemi di idee e stili figurativi, il memorabile libro che Francis Haskell ha dedicato nel 1963 al mecenatismo italiano dal tardo Cinque a tutto il Settecento ha aperto strade nuove e proficue alla ricerca. Haskell non propone ovviamente una sua immagine dell'arte della **c**, ma con la forza dei fatti indica nell'arte un campo di interesse profondo da parte di alcuni degli uomini della **c**. L'influsso di questo modo di pensare può essere valutato nella maniera migliore qualora si confrontino le due raccolte di saggi che, nello stesso 1963 e tra il 1982 ed il 1985, sono state dedicate al cardinal Baronio. Mentre nella prima solo un intervento toccava le imprese artistiche del grande oratoriano, nella seconda l'opera dello storico e quella del mecenate occupano due volumi di uguale spessore.

Prima che nel caso di una singola personalità tuttavia, il richiamo di Haskell al ruolo del mecenatismo s'è dimostrato fruttuoso nel caso piú problematico di un gruppo definito. In un convegno sul barocco e i gesuiti i cui atti sono usciti

nel 1972, Haskell stesso ha dimostrato come, seguendo nel tempo la politica dei vari generali dell'ordine, sia dato effettivamente di registrare un progressivo superamento della diffidenza iniziale nei confronti dell'arte. Lo studio con cui Howard Hibbard partecipò allo stesso convegno ha messo però in evidenza che non si tratta di una evoluzione unitaria, giacché fin dalla primitiva decorazione del Gesú l'orientamento austero dei gesuiti dovette fare i conti con i gusti dei privati che esercitavano diritto di patronato sulle singole cappelle. Il risultato di un evidente conflitto di interessi fu che alla fine del Cinquecento il Gesú comprendeva tra il resto dipinti di Giuseppe Valeriano, Francesco Bassano il Giovane e Hans von Aachen. Di fronte a questo stridente accozzo di stili in uno stesso contesto passa in secondo piano il contrasto, che pur non è difficile visualizzare, tra il quadrone del Muziano già sull'altare del Gesú e la scintillante pala contemporaneamente dipinta da Christoph Schwartz per i bellicosi gesuiti di Monaco di Baviera. È comunque sintomatico che, al di là di ogni aspettativa, il trattato scritto dal gesuita Giovan Domenico Ottonelli con la collaborazione di Pietro da Cortona dedichi nel 1652 un lungo elogio al pittore tedesco e neanche una parola all'italiano.

In effetti, lungi dal voler tornare a formule onnicomprensive, la necessità di considerare l'arte della **c** in un raggio piú ampio di quello oggi solito scaturisce dai risultati stessi degli studi. Per mettere la questione nei termini piú brutali: è piú controriformistico il rinnovamento tardocinquecentesco delle chiese fiorentine di Santa Croce e Santa Maria Novella, accuratamente studiato da Marcia B. Hall nel 1979, o la splendida fioritura tardobarocca dei territori strappati ai protestanti, in cui ancor oggi Wolfgang Braunfels legge un «segno di vittoria» della **c**? Non è possibile ovviamente dare una risposta esclusiva, ma è necessario avere chiaro che la **c**, in entrambi i casi, non sta in primo luogo nello stile, ma nella funzione e nell'iconografia. Quando sugli incantevoli soffitti delle chiese e delle biblioteche tedesche la Fede trionfa sull'Eresia, quando i quadroni fiorentini vengono riproposti come corretto strumento di culto, allora l'elemento di consapevole opposizione insito nella parola «controriforma» conferisce finalmente a quest'ultima un significato chiaro. È in questa direzione che le ricerche che Giuseppe Scavizzi conduce dal 1974 si rivelano di grande importanza. Inda-

gando in profondità la fitta polemica tra cattolici e calvinisti intorno alle immagini, egli viene fornendo un quadro dettagliato dei punti di contrasto. Ognuna delle due parti aveva i suoi martiri, ma solo la chiesa cattolica ne promuoveva la raffigurazione nei luoghi di culto. David Freedberg, cui si deve un interessante articolo del 1971 sul teorico fiammingo Molano, ha studiato nel 1976 il diffondersi del tema del martirio sugli altari delle chiese di Anversa in seguito alla riconquista cattolica del 1585. Dipinti murali analoghi compaiono anche in Santo Stefano Rotondo e in San Vitale a Roma, e sono stati studiati, con competenti considerazioni sul revival palcocristiano, da Thomas Buser nello stesso 1976. Se nei «martirologi» dipinti di Roma e di Anversa la **c** imprime un impulso evidente, in gran parte della produzione sacra che si sviluppa in area cattolica tra Cinque e Settecento sembra piú giusto vedere all'opera quello che Jean Delumeau ha chiamato nel 1971 «il cattolicesimo tra Lutero e Voltaire». I sette sacramenti, le opere di misericordia, l'intercessione della Vergine, il culto dei Santi: questi e altri motivi con cui si sono confrontati pittori diversissimi tra loro fanno parte del *bonum fidei* tenacemente ribadito a Trento, ma non sono riducibili alla loro valenza controversistica. In uno studio serio, favorevolmente accolto dagli studiosi della pittura spagnola del *siglo de oro*, Jonathan Brown ha dimostrato nel 1978 come si possano affrontare in una giusta prospettiva storica i grandi cicli religiosi di Zurbarán, Murillo e Valdés Leal. Senza ricorrere ad ogni pie' sospinto alla **c** o al misticismo, la documentatissima analisi dello studioso riesce convincentemente a scoprire dietro le opere la strana mescolanza di pietà e terrore che caratterizza l'aristocratica Confraternita della carità a Siviglia, come l'ottica retrospettiva dei certosini di Guadalupe, ormai in ombra nel favore reale. Temi propriamente controriformistici sono stati scovati invece nella produzione profana. Per fare un esempio strepitoso basta citare la serie di affreschi con cui, nel 1572-73, la decorazione della Sala regia in Vaticano si concluse con una odiosa quanto tempestiva celebrazione del massacro di San Bartolomeo. Sembra impossibile, ma il generale disinteresse per i contenuti ha ritardato lo studio approfondito di questo interessantissimo gruppo d'affreschi al 1974-1975, quando, in seguito al quarto centenario del massacro, Philip P. Fehl e Harald Röttgen lo hanno analizzato

in due importanti articoli. Come altri cicli monumentali dedicati alla storia contemporanea, gli affreschi vaticani costituiscono l'esatta controparte visiva della storiografia «ufficiale».
Giorgio Vasari, l'artista che sotto Gregorio XIII completò la Sala regia, aveva iniziato la sua attività in Vaticano sotto il papa precedente, san Pio V. Nel 1567-68, su commissione dello stesso Pio V, l'artista aveva dipinto anche l'altar maggiore di Santa Croce a Boscomarengo, il grande convento domenicano, valorizzato in una mostra recente, con cui il pontefice aveva voluto onorare insieme il proprio ordine e il proprio paese natale. Se si confrontano gli affreschi vaticani e le tavole piemontesi tra loro e con la produzione precedente del Vasari, una conclusione scettica è d'obbligo: nella stanca applicazione della «maniera» che caratterizza entrambe le imprese non esiste una variante stilistica che non possa essere spiegata con la ferrea legge dei generi e la constatazione che il Vasari impiegò col tempo aiuti diversi. In effetti, proprio perché Pio V e Gregorio XIII si dedicarono con tanto zelo alla **c**, sembra ingenuo aspettarsi da essi un interesse troppo specifico per l'arte. Ma accanto ai papi esistevano altri ecclesiastici che avevano il tempo e la voglia di fare dell'arte l'oggetto di un'attenzione profonda. Già nel 1549 l'aquilano Bernardino Cirillo era ricorso al concetto classico di «decoro» per segnalare l'inopportuna mescolanza di sacro e profano che in quegli anni si registrava a Roma tanto nelle forme musicali, quanto in quelle pittoriche. La musica diede subito una risposta grande e durevole con il Palestrina, mentre per la pittura dovettero passare degli anni perché si affermasse un Barocci. Sarebbe tuttavia arbitrario pensare che l'efficace stile sacro che il pittore urbinate oppose alla «maniera» sia frutto solo delle richieste degli ecclesiastici. Non minor peso dovette avere in esso la constatazione che, in quanto potenziamento di mezzi sganciati da un fine, la «maniera» aveva fatto imboccare all'arte un vicolo cieco. In un denso ed equilibrato saggio del 1979 Bruno Toscano ha dimostrato come, anche nel caso piú documentato, l'influsso degli «esperti del sacro» sullo stile del Barocci come di altri artisti rimanga sfuggente. Nella stessa linea si potrebbe aggiungere che la particolare insistenza con cui il sinodo urbinate del 1569 traduce in termini di «affetti» le prescrizoni di Trento sulle immagini costituisca piú un

precoce riflesso dell'arte del Barocci che un'indicazione di stile per il pittore. (*mc*).

### *conversation piece*

Termine inglese (scena di conversazione) che designa una certa categoria di quadri, a mezza strada fra il ritratto, la scena di genere e il paesaggio: vi compaiono numerosi personaggi identificabili, rappresentati in genere nella loro dimora, nel loro castello o nel loro giardino, che hanno fra loro rapporti di conversazione o di comunicazione.
Il ***c p*** si distingue dal ritratto di gruppo per il fatto che i personaggi descritti, non idealizzati, non sono legati da relazioni ufficiali, bensí intime (si tratta infatti, di solito, dei membri di una stessa famiglia); e si distingue dalla scena di genere o d'interno per il fatto che l'ambiente descritto è quello familiare reale, dettagliatamente riprodotto. I rapporti psicologici fra i vari personaggi, spesso indicati da un gesto o da uno sguardo, oppure fra tali personaggi e l'ambiente nel quale vivono, o persino fra loro e lo spettatore, che essi sembrano invitare a condividere la loro vita, restano le caratteristiche essenziali del ***c p***, che appare, nel suo aspetto domestico e sociale, un genere borghese. Per questo motivo i due paesi nei quali questo tipo di pittura soprattutto si diffuse furono l'Olanda e l'Inghilterra. Tuttavia, il ***c p*** designa di solito piú specificamente le scene di società dipinte in Inghilterra nel XVII sec.
L'origine della «scena di conversazione» si colloca non in Italia (i ritratti di gruppo veneziani non possono infatti considerarsene i precursori), ma nelle Fiandre. Il prototipo ne è il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Van Eyck (Londra, NG): i due personaggi sono dipinti nella loro camera nuziale; e, attraverso lo specchio, sono legati allo spettatore. Si possono pure prendere in considerazione nella scia degli Arnolfini, come prototipi del genere, le serie di cambiavalute e banchieri create da Van Eyck e proseguite da P. Christus (*Sant'Elia e i fidanzati*: New York, MMA, coll. Lehman) e da Q. Metsys (il *Cambiavalute e sua moglie*: Parigi, Louvre). Ma solo nel XVIII sec. nelle Fiandre (Gillis van Tilborch, Gonzales Coques) e in Olanda (Jan Quinkhard, Gabriel Metsus, Adriaen van Ostade, Thomas de Keyser, Pieter Codde) si sviluppò questa concezione antiaristocratica del ritratto di gruppo situato in un interno (Van Tilborch: *Famiglia in un*

*interno*: Rotterdam, BVB; Van Ostade, la *Famiglia de Goyer*, 1650: L'Aja, Museo Bredius; Rembrandt, *L'architetto navale e sua moglie*, 1633: Londra, Buckingham Palace), in un cortile (Pieter de Hooch, *Famiglia in un cortile*: Vienna, GG), in un giardino (Rubens, *Rubens e sua moglie nel loro giardino*: Monaco, AP; Jordaens, *Famiglia in un giardino*: Madrid, Prado; Hals, *Coppia in un parco*: Amsterdam, Rijksmuseum). In Francia, la scena di conversazione è piuttosto rara (Largillière, *Ritratto di famiglia*: Parigi, Louvre); si tende piuttosto ai quadri di moda e alle feste galanti, che possono considerarsi l'esatto opposto del ***c p***. Tuttavia fu l'influsso francese (con i viaggi di Largillière e di Watteau in Inghilterra, e il diffondersi dell'opera di Watteau attraverso Gravelot), unitamente alla forte corrente proveniente dall'Olanda e dalle Fiandre, a conferire al ***c p*** inglese del XVIII sec. il carattere che conosciamo.

Uno dei primi ***c p*** venne dipinto da P. Mercier, artista di origine francese: *Federico principe di Galles e le sue sorelle* (1733: Londra, NPG); fu lui, inoltre, a creare il ***c p*** musicale, certo derivante dai «momenti musicali» olandesi, ma che resta tipico del genere in Inghilterra (*Riunione musicale*: Londra, Tate Gall.; i *Cinque sensi*: New Haven, Yale Center). La scena di conversazione, riflesso dell'Inghilterra parlamentare del XVIII sec., è rivelatrice di questo gusto per il ritratto di famiglia di formato piccolo o medio, la cui libertà lo contrappone al ritratto di corte. Dopo Mercier, il genere venne illustrato da Dandridge (la *Famiglia Price*: New York, MMA), Francis Hayman (la *Famiglia Tyers*: New Haven, Yale Center), ed ebbe culmine con Hogarth (*Riunione a Wanstead House*: Filadelfia, AM; le *Nozze di Stephen Beckingham e di Mary Cox*: New York, MMA; la *Famiglia Cholmondeley*: coll. Cholmondeley; la *Famiglia Strode*: Londra, Tate Gall.; la *Riunione di famiglia*: New Haven, Yale Center; *David Garrick e sua moglie*: castello di Windsor) e con Zoffany, il quale, assai legato all'attore Garrick, creò il ***c p*** di teatro (*Charles Towneley nella sua biblioteca*: Burnley, Towneley Hall Art Gallery and Museum; il *Minuetto*: Glasgow, AG; la *Famiglia Drummond*: New Haven, Yale Center; *La regina Carlotta e due dei suoi figli*: castello di Windsor; la *Famiglia Bradshow*: Londra, Tate Gall.). Artisti come Gainsborough (*Conversazione in un parco*: Parigi, Louvre; *Mr e Mrs Andrew*: Londra, NG), Romney (*Peter e James Romney*: New Haven, Yale Cen-

ter), Stubbs (*Il colonnello Pocklington e le sue sorelle*, 1769: Washington, NG) o Reynolds (*Lady Cockburn con i figli*, 1733: Londra, NG) prolungarono brillantemente il genere del ***c p***, che si andò dissolvendo all'inizio del XIX sec.
Alla fine del XVIII sec. e durante tutto il XIX sec. la scena di conversazione si diffuse in tutti i paesi europei e fin negli Stati Uniti; ma la precisione quasi fotografica dei gruppi era un segno di declino. Paradossalmente, il genere si conservò piú a lungo in Francia, con tutta la spontaneità e la naturalezza che avevano saputo dargli gli artisti inglesi del XVIII sec.: con Vincent (la *Famiglia Boyer-Fonfrède*: Versailles), Boilly (la F*amiglia Gohin*, 1787: Parigi, MAD), Gauffier; e soprattutto nei disegni di Ingres (la *Famiglia di Luciano Bonaparte*: Cambridge Mass., Fogg Museum; la *Famiglia Stamaty*, la *Famiglia Forestier*: Parigi, Louvre; la *Famiglia Lethière*: Boston, MFA). (*jv*).

## Cook, Francis

(Clapham (Londra) 1817 - Richmond 1901). Ricco industriale tessile, acquistò nel 1860 ca. Doughty House a Richmond; con i consigli di Charles Robinson, sovrintendente ai quadri della regina, vi raccolse una delle piú ricche e rappresentative raccolte di maestri antichi dell'Inghilterra vittoriana (seicento dipinti circa). Tale collezione era in gran parte dedicata alla pittura italiana, soprattutto rinascimentale, e comprendeva, tra molti altri capolavori, l'*Adorazione dei magi* di Filippo Lippi (Washington, NG), la *Discesa dello Spirito Santo* di Botticelli (Birmingham, City Museum), *Medea e i suoi figli* di Ercole de' Roberti (Washington, NG), una predella di Raffaello, un bel paesaggio del Domenichino (Cambridge, Fitzwilliam Museum), e opere di Francesco di Giorgio, Signorelli (*Nudi*: Toledo), Moretto (*Deposizione*: Washington, NG). Spiccava pure un'importante raccolta del XVII sec. fiammingo e olandese, con opere di Rubens, Van Dyck, Teniers, notevoli esempi dell'arte di Metsu, Ter Borch, Wouwerman e significativi Rembrandt, tra cui *Tobia e sua moglie*. La collezione conteneva pure complessi meno numerosi di primitivi fiamminghi, come le *Tre Marie al sepolcro* di Van Eyck (Rotterdam, BVB), quadri spagnoli (*Vecchia che fa friggere le uova* di Velázquez: Edimburgo, NG) e francesi (parecchi Lorrain e il *Ratto delle Sabine* di Poussin: New York, MMA), nonché di scuola inglese: *Mulino a vento*

*e chiusa* di Turner. **C** si distinse per non possedere nella sua collezione alcuna tela inglese successi va al 1820. La raccolta era in mostra in gallerie appositamente costruite allo scopo, ed era in ogni momento accessibile agli specialisti.
Il figlio **Herbert** (1868-1939) ereditò la maggior parte della collezione, cui aggiunse alcune tele, tra cui la *Vergine con iris* attribuita a Dürer, il ritratto di *Caterina Cornaro* di Tiziano (ambedue oggi a Londra, NG), il ritratto di *Tito* di Rembrandt (Pasadena, Norton Simon Found.), il *Buffone Calabazas* di Velázquez (Cleveland, AM). La raccolta fu venduta gradualmente (in particolare presso Christie nel marzo 1965). Alcune tele appartengono ai procuratori di Cook. (*jh*).

## Cooper, Douglas

(Londra 1911). Scrittore, si è costituito una magnifica raccolta di dipinti del XX sec., tra i quali è privilegiato il cubismo. I meglio rappresentati sono Braque, Gris, Léger e Picasso; ma vi si trovano pure opere di Laurens, Giacometti, De Staël, Sutherland, César, Guttuso. **C** ha organizzato un certo numero d'importanti mostre dedicate a tali artisti in Francia, Svizzera, Italia, America (in particolare *The Essential Cubism*, Londra 1983). Gli si deve il catalogo dei dipinti della coll. Courtauld (1954), nonché numerosi contributi alla storia della pittura: *Georges Seurat*; *Une baignade à Asnières* (London 1945); *Fernand Léger et le nouvel espace* (Genève 1949); *Paul Klee* (London 1949); *Fernand Léger: dessins de guerre* (Paris 1950); *Manet* (Paris 1950); *Sutherland* (London 1961); *Pablo Picasso: les Déjeuners sur l'herbe* (Paris 1962); *Great Formerly Collections* (London 1965). Ha pure tradotto in inglese le *Lettere di Van Gogh a Emile Bernard* (1938) e le *Lettere di Juan Gris* (1956). (*jh*).

## Cooper, Samuel

(? 1609 - Londra 1672). Fu allievo del fratello Alexander e del loro zio John Hoskins, presso il quale fece apprendistato. Si pose a lavorare in proprio dopo il 1634, ed effettuò numerosi viaggi sul continente fino al 1642, quando si stabilí a Londra. Si fece rapidamente conoscere in Inghilterra e all'estero come il «Van Dyck in piccolo». Presto si liberò dello stile tradizionale della miniatura, rappresentato da Oliver, Hilliard e Hoskins, ed ottenne numerosi incarichi, sia dai realisti sia dai puritani, poiché aveva l'arte d'intuire l'in-

timo carattere del modello. Lo si può confrontare con Hilliard, e considerarli i due massimi miniaturisti inglesi. I suoi ritratti di *Carlo II* e di *Cromwell* sono conservati a Londra (Wallace Coll.), e cosí pure il suo *Autoritratto* (VAM).

**Alexander** (Londra 1605 ca. - Stoccolma 1660 ca.). Autore di disegni e acquerelli (paesaggi) oltre che miniatore, visse in Olanda, poi si stabilí in Svezia, dove divenne il ritrattista della regina Cristina. Il Rijksmuseum di Amsterdam ne conserva due ritratti del re Giacomo II d'Inghilterra. (*jns*).

## Coornhert, Dirck VoIckertsz

(Amsterdam 1522 - Gouda 1590). Figlio del mercante Volckert Dircksz Coornhert, si recò prestissimo in Portogallo e in Spagna; poi, nel 1560 ca., si stabilí a Haarlem. Soggiornò piú volte all'Aja e infine, dal 1587, a Gouda. Amico di Frans Floris, di Goltzius e di Van Heemskerck, è noto soprattutto per la sua opera d'incisore. Eseguí una serie di stampe da Van Heemskerck, rappresentanti *Allegorie bibliche e cristiane*. Nel 1556 fece pubblicare presso Cock ad Anversa una serie d'incisioni su legno con la *Vita di Carlo V*. Maestro di Philipp Galle e di Hendrick Goltzius, **C** formò la generazione degli incisori manieristi di Haarlem. (*jv*).

## Coorte, Adriaen

(attivo a Middelburg alla fine del XVII sec.). Si ignorano i dati biografici e se ne conoscono soltanto nature morte, datate dal 1683 al 1707. Subí senza dubbio l'influsso di Isaac van Duynen di Dordrecht, attivo all'Aja. Si tratta di un maestro minore molto piacevole, quasi naïf nella sua limitata perfezione, che predilige dipingere, con una maniera tutta fondata sulla finezza, un grappoletto d'uva o di ribes, due o tre pesche, *Conchiglie* (Parigi, Louvre), un semplice *Mazzo d'asparagi*, come nel suo capolavoro del Rijksmuseum di Amsterdam, posati all'estremità di una lastra di pietra, e distaccati in modo quasi illusionistico su un fondo scuro e vuoto di affascinante astrattismo. Raggiungendo cosí una rara poesia dell'oggetto in un'atmosfera di grande modestia, **C** si riallaccia all'antica tradizione di Bosschaert e di Van der Ast, o persino di un Jan van de Velde, e rappresenta il tipo per eccellenza dei maestri minori, giustamente rivalorizzati dalla nostra epoca. (*jf*).

## Copenhagen

**Den Hirschsprungske Samling** Nel 1902 Heinrich Hirschsprung (1836-1908), ricco fabbricante di sigari, e sua moglie, Pauline Jacobsen (1845-1912), offrirono allo stato la loro notevole raccolta d'arte danese. Ad essa venne destinato un nuovo edificio, posto nell'Ostre Anlaeg a **C**; il museo fu aperto al pubblico nel 1912. La collezione presenta cronologicamente lo sviluppo dell'arte danese dal 1800 al 1910; conta circa seicento dipinti, duemila acquerelli, pastelli e disegni. In particolare contiene un bel complesso di opere di Eckersberg (*Ritratto detto di Anna Maria Magnani*), *Kobke* (*Ritratto di F. Sødring*), Lundbye; paesaggi e scene popolari della scuola nazionale e della scuola di Skagen, opere di Lauritz Tuxen (*Ritratto della regina Vittoria*), dipinti religiosi di Skovgaard e scene naturaliste dei pittori di Fionie; un'intera sala è dedicata al pittore Peter Severin Krøyer, allievo di Bonnat.

**Kunstakademiet** Fondata dal re Federico V nel 1754, l'accademia reale di belle arti era destinata a formare giovani artisti danesi, capaci di sostituire gli artisti stranieri che il re aveva chiamato a **C**, come Nattier e Tocqué, che fecero ambedue parte dell'accademia danese. Essa conserva un notevole numero di quadri, in particolare ritratti di artisti legati all'attività di quest'istituzione (*Ritratto di Nattier* di Tocqué, *Ritratto di Tocqué* di Nattier, *Ritratto di Thorvaldsen* di Eckersberg). Tra i pittori danesi della prima generazione formatisi all'accademia, si possono citare Jens Juel, C. W. Eckersberg, C. A. Jensen, C. G. Pilo.

**Ny Carlsberg Glyptotek** Venne fondata da Carl Jacobsen, proprietario delle birrerie Carlsberg, che nel 1888 decise di trasformare la propria collezione, essenzialmente composta di oggetti antichi, in un'istituzione pubblica indipendente. Il governo danese e la città di **C** contribuirono alla formazione del museo, che occupa ancor oggi l'edificio costruito negli anni successivi alla sua creazione. Alla collezione di antichità e di sculture francesi del XIX sec. raccolte da Carl Jacobsen si aggiunse nel 1927 un complesso di dipinti francesi offerto da suo figlio, Helge Jacobsen. Il museo si è continuamente arricchito di depositi permanenti concessi da altri musei. Tale collezione illustra la storia della pittura francese del XIX sec., a partire da David (*Ritratto del conte di Tu-*

*renna*, 1816), con opere caratteristiche e di alta qualità, come lo schizzo per la *Battaglia di Nancy* di Delacroix, il *Monte Bianco* di Th. Rousseau, la *Foresta di Fontainebleau* o *Tre fanciulle inglesi al balcone* di Courbet, paesaggi e figure di Corot (la *Pensosa*). Gli impressionisti e i loro successori sono rappresentati da una raffinata scelta di opere di Manet (*Madame Lemonnier*), Degas, Toulouse-Lautrec, Monet, Sisley, Berthe Morisot (*Julie Manet e la sua nutrice*), Renoir, Cézanne (*Bagnanti*, *Autoritratto*), Van Gogh (*Ritratto di padre Tanguy*), Gauguin (venticinque tele, tra cui *Paesaggio*, *Ritratto di una tahitiana*), Bonnard, poi Signac e Cross. Infine il museo possiede una collezione piccola ma assai rappresentativa di tele di maestri danesi della fine del XVIII e del XIX sec., come Jens Juel (*Madre e bambino*), Eckersberg, Købke (il *Ponte*), o Theodor Philipsen, che tende all'impressionismo. (*gb*).

**Ordrupgaard Samlingen** Nella sua dimora di campagna di Ordrupgaard, posta fra i giardini, nel sobborgo residenziale di Ordrup presso **C**, Wilhelm Hansen (1868-1936), direttore di una compagnia di assicurazioni, collocò la sua raccolta di opere d'arte; un'ala della casa era stata costruita appositamente a questo scopo nel 1918. Egli aveva cominciato a raccogliere opere di artisti danesi contemporanei nel 1890. Piú tardi, poiché i suoi affari lo conducevano sovente a Parigi, dove frequentava una cerchia di amatori come il dott. Viau e Paul Jamot, egli s'interessò appassionatamente della pittura francese del XIX sec.; acquistò principalmente opere impressioniste, ma anche dipinti di maestri piú antichi (Courbet, Corot, Delacroix), nelle grandi aste parigine, in particolare quella di Alphonse Kahn (Degas). In seguito ad una crisi finanziaria, Wilhelm Hansen fu costretto, nel 1922, a vendere una parte della collezione; alcune delle tele piú belle passarono allora alle raccolte Oskar Reinhart (Winterthur) e Matsukata, nonché alla NCG di **C**. Fu piú tardi in grado di riprendere gli acquisti, senza peraltro poter compensare totalmente la perdita di alcuni capolavori. Dal 1918 Wilhelm. Hansen s'impegnò nella diffusione in Scandinavia dell'arte e dello spirito francese, organizzando mostre a **C**. Quindici anni dopo la morte del collezionista, sopravvenuta nel 1936, la vedova offrí allo stato la sua casa, i terreni che la circondavano e le collezioni. Tra le opere impressioniste si può citare uno *Studio* per la *Famiglia Belelli* e

*Corte a Nouvelle Orléans* di Degas, *Foresta di Fontainebleau* di Monet, *Giovani per la strada* di Renoir, le *Rive della Senna a Bougival* di Sisley, la *Parigina* di Manet, *Bagnanti* di Cézanne, e numerosi Gauguin. Tra i dipinti piú antichi vanno segnalati parecchi Corot, il *Ritratto di George Sand* di Delacroix, il *Cambio* di Courbet; e tra i piú recenti *Fiori e frutta* di Matisse. (*gb* + *bb*).

**Statens Museum for Kunst** Il nucleo iniziale del museo reale di belle arti fu costituito dalla collezione che il re Federico III (1648-70), sull'esempio di tutti i sovrani europei, cominciò a raccogliere nel suo gabinetto di curiosità; alla piccola collezione di quadri ereditati da Cristiano IV (1588-1648) e dai suoi predecessori (*Ritratto di Cristiano II, 1481-1559* di M. Sittow) egli aggiunse un notevole numero di opere, principalmente olandesi e tedesche (Cranach). Alla sua morte era stato impostato un autentico museo reale, collocato, come la biblioteca, in un edificio eretto presso il palazzo. Nel XVIII sec. l'opera di Federico III venne ripresa da Federico V (1746-66), principe fastoso, che protesse le arti, chiamò in Danimarca artisti francesi (Tocqué), e arricchí notevolmente il museo reale con dipinti che i suoi agenti ricercavano in tutte le grandi città europee; gran numero di essi venne acquistato in Olanda, particolarmente ad Amsterdam (1763), nella vendita di Silvio Valenti Gonzaga (Mantegna, *Cristo morto sostenuto da due angeli*). Il museo è aperto al pubblico dal 1827. Le raccolte non hanno cessato di ampliarsi da allora, grazie all'aiuto della Società degli amici del museo e della fondazione Ny Carlsberg. Uno sforzo particolarmente interessante è stato compiuto a favore della pittura moderna; l'ampiezza delle collezioni rese necessaria tra il 1889 e il 1896 la costruzione di un nuovo edificio, completamente riorganizzato verso il 1970. Le scuole dei Paesi Bassi, e in specie la scuola olandese, sono particolarmente ben rappresentate da opere del XVI sec. (Heemskerck) e soprattutto da un complesso molto esauriente di opere del XVII sec.: paesaggi (Asselijn, Van der Hagen, Koninck, Backhuyzen, Moucheron, Saftleven, Everdingen, Jacob Ruisdael e Salomon Ruysdael, i Van de Velde), ritratti (Frans Hals), scene d'interno (Dou, Steen, Pieter de Hooch), alcune opere di Rembrandt (*Pellegrini di Emmaus*, 1648) e di Bol (le *Tre Marie al sepolcro*, 1644); vanno aggiunte tele di Jordaens (*Ercole e Achelao*, 1649; il *Tributo di san Pietro*) e di

Rubens (*Ritratto dell'abate Yrsselius*, *Giudizio di Salomone*). La scuola tedesca è illustrata da numerosi Cranach il Vecchio. Nel piccolo numero di dipinti italiani, vanno citati, oltre al Mantegna, l'*Incontro sulla porta d'oro* (1497) di Filippino Lippi; il *Ritratto di Lorenzo Cybo* (1523) del Parmigianino; alcuni dipinti veneziani (*Ritratto d'uomo* di Tiziano, opere di Tintoretto, dei Bassano, di Guardi, di Tiepolo), e una bella serie di Salvator Rosa. La scuola francese è rappresentata da Poussin (il *Roveto ardente*, 1641; il *Testamento di Eudamida*), Oudry, Tocqué, Perronneau, Nattier e soprattutto da maestri del XX sec.: Matisse (un complesso di prim'ordine), Braque, Derain, Estève. Un posto importante è assegnato agli artisti danesi del XVIII (Abildgaard, Jens Juel), del XIX (Eckersberg, Christen Købke, Constantin Hansen, J. Th. Lundbye) e del XX sec. (Richard Mosteuse, I. C. Dahl, T. Philipsen). Il gabinetto delle stampe e dei disegni, che fa oggi parte dello SMFK, comprende circa 165 000 stampe, ventimila disegni di artisti danesi e diecimila di maestri stranieri dal XV sec. ai giorni nostri.

**Thorvaldsen Museum** Il museo municipale venne edificato e sistemato tra il 1839 e il 1848 dall'architetto M. G. Bindesball, grazie alla cooperazione finanziaria dei re Federico VI e Cristiano VIII, della città di **C** e di cittadini di ogni classe. Ospita le opere dello scultore Bertel Thorvaldsen (1770- 1844), tra cui numerosi disegni, nonché le sue collezioni di oggetti antichi e d'arte, di libri, monete, disegni e dipinti. Il complesso era stato lasciato in eredità dall'artista alla città di **C** nel 1837. I dipinti sono in gran parte dovuti agli artisti che costituivano la «cerchia internazionale» operante a Roma all'epoca in cui lo stesso Thorvaldsen vi risiedeva, tra il 1796 e il 1838. Vanno particolarmente ricordate le opere di A. J. Carstens, G. A. Koch, Léopold Robert, P. Chauvin, assai rappresentative del gusto della prima metà del XIX sec. Tra i dipinti di artisti danesi, si possono citare: *Veduta sul Petit-Belt* di Jens Juel, *Addii fra Ettore e Andromaca* di Eckersberg, il *Tempio di Poseidone a Paestum* di Constantin Hansen, *Tumulo antico presso Raklev* di J. Th. Lundbye, *Feste popolari fuori le mura a Roma* di Marstrand, la *Baronessa Stampe* di **C**. A. Jensen. I soffitti dipinti, che riproducono motivi antichi, sono stati in generale eseguiti da artisti danesi. L'esterno dell'edificio è decorato da un fregio in cemento dipinto dovuto a Jorgen Sonne, che rappre-

senta il ritorno di Thorvaldsen a **C** e l'arrivo per mare delle sue opere. (*gb*).

## copia

Imitazione o riproduzione di un'opera d'arte. **Occidente** Si distinguono diverse categorie di **c**: le ripetizioni, **c** di dimensioni uguali a quelle dell'opera originale, eseguite e firmate dall'autore stesso; le repliche, **c** eseguite con misure uguali o differenti da quelle dell'originale, dall'autore stesso o sotto la sua sorveglianza; le copie, eseguite fuori dall'influenza diretta dell'autore o dopo la sua morte senza intenzione fraudolenta (**c** da maestri, principio fondamentale dell'insegnamento artistico); riduzioni, **c** eseguite in dimensioni minori dell'originale; **c** ottenute per fotografia o altri procedimenti di riproduzione: quando esse sono fedeli, vengono chiamate facsimili.
I pittori medievali si sono spesso dedicati a copiare modelli precedenti. Negli *scriptoria* il capo del laboratorio fissava le linee principali della composizione, imponendo talvolta modelli già pronti, o *patrons* (nel 1350, Jean Coste, pittore di re Giovanni il Buono, si recò a Parigi per procurarsi un manoscritto ove trovare modelli). La ripetizione, mediante **c**, dei medesimi motivi ha dato alle opere di quest'epoca un carattere collettivo, destinato a durare fino al XV sec. I pittori abbandonarono in seguito schemi e modelli precedenti: si posero a imitare la natura, che rifletteva, secondo Marsilio Ficino e la *Poetica* di Aristotele, un pensiero divino, poiché le bellezze della creazione manifestano il volto stesso del divino. La **c** non entrò allora piú in gioco come ripetizione e trasmissione dei «modelli», ma fu utilizzata come mezzo per far circolare opere originali apprezzate dal pubblico. Nelle botteghe del XV sec., gli allievi, qualche volta, erano tenuti ad imitare la maniera del maestro anche per poter realizzare **c** delle sue opere, che egli potesse firmare e riconoscere, come se le avesse eseguite di sua mano. Alcune botteghe si trasformarono in vere e proprie fabbriche di quadri di cavalletto per soddisfare il gusto esigente della clientela. Alla fine del XV sec., cominciò a manifestarsi la coscienza dell'individualità artistica. «Nessuno deve imitare la maniera di un altro, perché egli non sarebbe che il nipote e non il figlio della natura, quanto all'arte» (Leonardo). Ma le **c** fedeli di opere famose erano sempre molto richieste (Ottaviano de' Me-

dici fece fare da Andrea del Sarto una **c** del *Ritratto di Leone X* dipinto da Raffaello, e la inviò a Federico II duca di Maritova, al posto dell'originale). Alcuni pittori furono piú copiati di altri (si contano attualmente oltre sessanta **c** antiche della *Gioconda*, e piú di quaranta della *Vergine delle Rocce* di Leonardo da Vinci). Nel XVI e XVII sec. gli originali venivano considerati temi sui quali si potevano apportare varianti; l'imitazione e la **c** erano soprattutto mezzo di studio (ai pensionanti delle accademie veniva richiesto di eseguire la **c** di un'opera originale). Federico Barocchi si «fece la mano» copiando Correggio, Michelangelo e Tiziano. Claude Lorrain fu imitato tanto spesso che conservò in un libro di duecento fogli (*Liber Veritatis*: Londra, BM) disegni e note sulle dimensioni esatte di ciascuno dei suoi quadri. A partire dal XVII sec. la **c** è inoltre divenuta un genere praticato dai maggiori maestri, che la consideravano un esercizio di stile, come omaggio reso ad altri maestri o come promemoria. Si conoscono cosí ammirevoli e di Rubens da Raffaello (*Baldassare Castiglione*: Londra, coll. del conte Seilern) o Tiziano (Madrid, Prado), di Watteau da Rubens, di Manet da Delacroix, di Degas, che fu un «copista» stupefacente.

Nel XVIII sec. il mercato della **c** superò i confini europei: a Boston, nel New England, i collezionisti possedevano **c** di opere italiane (*Venere nuda con Cupido*, copiata da Tiziano, e appartenuta al granduca di Toscana), e cosí pure a Filadelfia (**c** da Correggio, da Tiziano, appartenenti a William Allen).

Nel XIX sec. la **c** venne utilizzata per salvaguardare il ricordo di pitture murali del medioevo in via di deterioramento. Prosper Mérimée fece rilevare all'acquerello tali pitture, facendone conservare le **c** al Musée national des monuments français (circa duemila documenti di formato «grande aquila»).

Dopo la fine dell'Ottocento, la **c** non ha piú la stessa voga di una volta nelle scuole di pittura: ha cessato di essere letterale per divenire interpretativa. Le interpretazioni di Millet da parte di Van Gogh, di Delacroix da parte di Renoir, di Cézanne da parte di J. Gris, di D. de Heem da parte di Picasso, di Velázquez; e Van Gogh da parte di F. Bacon, di Ingres da parte di certi artisti della Pop'Art, sono, piú che **c**, variazioni plastiche in omaggio ad artisti ammirati. (*mtb*).

**Cina** La nozione di **c** appare tra le piú originali in Cina, qui, come altrove, essa fu uno dei procedimenti impiegati dai pit-

tori per perfezionare il proprio mestiere, ma mirò ben oltre. Ce lo conferma il sesto principio di Xie He, che riguarda la «trasmissione dello spirito degli antichi maestri mediante la **c**». Il grande teorico e pittore Dong Qichang ha potuto affermare che era «facile fare una **c**, ma difficile trasmettere lo spirito», e che, «quando a fare **c** fedeli sono persone ordinarie, non trasmettono nulla alla posterità». Una **c** non può essere puramente meccanica, e l'artista deve anzitutto sentire il proprio soggetto come l'avrebbe sentito il maestro che egli studia.
Esistono tre maniere di «copiare»: le prime due – ricalco (*mofang*) o **c** a vista (*lin*) – a rigore sono ammissibili per un tirocinio puramente tecnico; ma soltanto il terzo tipo – interpretazione libera, «nello stile di», «alla maniera di» (*fang*) – è quella giusta. Non si tratta di impasticciare la visione di un maestro, ma di integrarla a sé, allo scopo di arricchire un giorno le proprie stesse concezioni. Ora, se un pittore ritiene di essere giunto ad assimilare tale visione, è fondato sostenere che egli non c'entra affatto nel risultato finale, e c'entra invece totalmente il maestro; di conseguenza, l'opera realizzata è di tale maestro: che egli la firmi col nome del suo ispiratore non ne fa dunque un falso nel senso occidentale del termine. Se non la firma, o se non contiene la menzione classica «dipinto da X nello stile di Y», potrà benissimo accadere che, alla generazione seguente, l'opera venga attribuita al maestro Y, vale a dire autenticata mediante colophon. Essa potrà allora servire di soggetto di meditazione sullo spirito del maestro Y, per essere «copiata» a sua volta e divenire fonte di nuove imitazioni. Va da sé che piú ci si allontana nel tempo, meno tali interpretazioni successive possono essere realmente fedeli all'aspetto dell'originale: il che spiega come mai la critica moderna, nella sua ricerca di esattezza, non possa sempre accettare le attribuzioni tradizionali, e neppure conoscere, se non attraverso fonti letterarie, la fattura di un certo maestro antico quando le sue opere personali siano scomparse e le pitture che si proclamano della sua scuola o sono raccolte sotto il suo nome presentino troppe disparità. (*ol*).

## Copley, John Singleton

(Boston 1738 - Londra 1815). Autodidatta, fu il primo artista di fama internazionale nato in terra americana. Dal

1755 s'impose come ritrattista nell'ambiente borghese di Boston, sua città natale. La sua fama gli procurò incarichi a New York e Filadelfia nel 1771-72. Con notevole intuizione, adattò lo stile di pittori inglesi – a lui noti solo da incisioni – alla rappresentazione della società puritana dell'Est. Piuttosto maldestri nella disposizione dei personaggi, i suoi ritratti rivelano una rara acutezza d'osservazione, che si traduce in un meticoloso realismo e in una grande probità di mestiere (*Mrs Sylvanus Bourne*: New York, MMA).
Il carattere provinciale dello stile di **C** scomparve quando giunse a Londra nel 1774. Assimilò rapidamente la tecnica pastosa e velata dei contemporanei, in particolare di Reynolds. Seguendo l'esempio del contemporaneo Benjamin West, praticò pure la pittura di storia. Tre sue composizioni storiche vanno qui citate: *Brook Watson e lo squalo* (1778: molte versioni, in particolare a Londra, Christ's Hospital, e Detroit, Inst. of Arts), ove trasformò un fatto di cronaca in evento eroico; la *Morte di Chatham* (1780: Londra, Tate Gall.); e la *Morte del maggiore Peirson* (1783: ivi); esempi convincenti dell'applicazione delle teorie neoclassiche all'illustrazione di avvenimenti della storia contemporanea. Con B. West, egli contribuí cosí a creare il genere della pittura di storia in Inghilterra. Il suo successo fu tale da valergli nel 1792 la carica di presidente della Royal Academy dopo Reynolds.
La parte piú apprezzata e piú popolare della sua opera è tuttavia costituita dai ritratti americani . È rappresentato in numerosi musei degli Stati Uniti, in particolare a Boston (MFA), nonché a Londra (Tate Gall.). (*sc*).

## Copley, William Nelson

(New York 1919 - Miami 1996). Formatosi alla Phillips Academy, poi alla Yale University, si dedicò sin da allora alla pittura, impegnandosi a Los Angeles, a New York e a Parigi, ove si reca regolarmente dal 1951, su una strada ricca di risonanze dadaiste e surrealiste (impiego di giochi di parole, di situazioni assurde e grottesche), interpretate rapidamente con un realismo narrativo che lo collegherà alla Pop'Art: un repertorio d'immagini forzate, costituito partendo da oggetti della vita quotidiana (il *Ditale*, 1971: Parigi, MNAM) e *sex symbols*, ma legato a una poetica, a volta a volta ingenua ed esuberante o nostalgica e feroce, che è sua

propria (il *Pomeriggio di un guidatore*, 1955; *Mercato comune*, 1961; Last Kiss, 1965).
Con particolare felicità usa grandi campi di colori vivi, carte dipinte e linee rapide e sensuali. È stato a lungo associato alle grandi mostre surrealiste del dopoguerra, presso Daniel Cordier nel 1959-60 e alla Gall. Charpentier nel 1964, o alle esposizioni della Pop'Art, come quella dell'Oakland Museum nel 1963; ma la sua originalità è stata riconosciuta sin dal 1966, con una personale allo Stedelijk Museum di Amsterdam.
Le sue scelte come mercante di quadri e collezionista vanno, naturalmente, nella medesima direzione. Alle Copley Galleries, che egli apre nel 1947 a Beverly Hills con John Ployardt (il quale lo coinvolge nella conoscenza del surrealismo), propone successivamente in due anni – sostenuto dall'amicizia di Man Ray che lo presenta a Marcel Duchamp, e dalla collaborazione di Sidney Janis, Alexandre Iolas e Pierre Matisse – l'opera di Magritte, Joseph Cornell, Matta, Tanguy, Man Ray e Max Ernst, mostrando cosí per la prima volta sulla costa orientale la pittura surrealista.
Dinanzi all'insuccesso dell'impresa, chiude la galleria nel 1949. La stretta amicizia con questi pittori lo sollecita ugualmente a costituirsi una collezione personale, che per la sua qualità resta tra le piú importanti raccolte di opere surrealiste degli Stati Uniti, contenendo in particolare il *Surrealismo e la pittura* di Max Ernst, *All'ora dell'Osservatorio* e gli *Innamorati* di Man Ray, il *Pomo della sapienza* di Matta, la *Notte spagnola* di Francis Picabia e il *Liberatore* di Magritte. (*alb*).

## Coppo di Marcovaldo

(Firenze, documentato dal 1260 al 1276). I documenti precisano qualche elemento della sua biografia: nel 1260 prese parte alla battaglia di Montaperti e fu condotto prigioniero a Siena; l'anno seguente firmò la *Madonna del Bordone* della chiesa dei Servi a Siena (i volti della Vergine e del Bambino furono ridipinti da un pittore duccesco nel secolo successivo); nel 1265 affrescò la cappella di San Giacorno nel duomo di Pistoia e nel 1274, con il figlio Salerno, dipinse per lo stesso luogo una serie di tavole (perdute) e la *Croce* tuttora in loco. Gli sono stati assegnati altri importanti dipinti, ma il solo la cui attribuzione a Coppo sia tuttora rite-

nuta valida è la *Croce* del museo di San Gimignano. La *Madonna del Carmelo* in Santa Maria Maggiore a Firenze infatti è oggi per lo piú, riferita a Meliore, mentre un'altra opera fino a pochi anni fa ritenuta uno dei capolavori di Coppo, la *Madonna col Bambino* di Santa Maria dei Servi a Orvieto, si è rivelata ridipinta in parti essenziali: la pittura originaria sembrerebbe inoltre opera di un altro artista, anche se vicino al suo ambiente. È stato accostato al suo nome, in ragione di una straordinaria somiglianza espressiva, il mosaico dell'*Inferno* nel battistero di Firenze. **C** perseguí, ma con vigore ancora maggiore, l'accentuazione plastica già netta a Firenze nelle opere di artisti come il Maestro di Vico l'Abate o il Maestro del San Francesco Bardi. Mentre il suo contemporaneo Cimabue trae i modelli dal periodo classico dell'arte bizantina, **C** fonda il proprio linguaggio sulle formule dell'ultima ondata del bizantinismo tardo, di cui esaspera l'espressività drammatica accentuando linearismo e contrasti chiaroscurali. Soltanto nel *Crocifisso* di Pistoia, opera tarda, dal plasticismo relativamente meno veemente, traspare l'influsso di Cimabue (sulla cui attività iniziale tuttavia fu Coppo ad agire sensibilmente). Il lungo soggiorno di **C** a Siena fu certamente uno tra i fattori piú importanti che favorirono la fioritura della scuola senese; i suoi dipinti per Pistoia furono attentamente considerati dal piú importante dei pittori locali della fine del sec. XIII, Manfredino di Alberto. (*bt* + *sr*).

## Coppola, Giovanni Andrea

(Gallipoli 1597-1659). Nato da famiglia aristocratica, segue studi di medicina e coltiva contemporaneamente l'interesse per la pittura. La sua cultura fonde un raffinato sostrato neomanieristico con forti influssi classicisti tratti direttamente dalle fonti (Reni, Domenichino, Lanfranco), conosciute durante soggiorni d'istruzione in Italia centrale. A Lucca lascia la sua prima opera nota, una *Pentecoste* del 1636. Tornato a Gallipoli, tra il 1637 e il 1645 esegue le grandi tele per la cattedrale (*Martirio di sant'Agata*, *Assunta*, *Madonna in gloria e santi*, *Miracolo di san Francesco di Paola*). Negli anni '50 si accosta ai pittori napoletani attivi in Puglia, come attestano le opere di Tricase e di Lecce. (*ils*).

## copta, pittura

Il periodo copto propriamente detto è quello in cui il cristianesimo si diffuse in Egitto, cioè dall'editto di Costantino (313) alla conquista araba (641), ma si trovano tardive testimonianze dell'arte copra fino ai giorni nostri; infatti, le comunità locali hanno continuato a proclamare l'appartenenza al cristianesimo monofisita che le caratterizza. I documenti oggi in nostro possesso non consentono sfortunatamente di giudicare con precisione la pittura copra, né di tracciare un quadro esatto della sua evoluzione. Molti monumenti sono andati distrutti o sono estremamente deteriorati; in quelli rimasti in piedi le pitture originarie sono state ricoperte da altre piú recenti: le ultime delle quali, uniche visibili, non risalgono a piú di due o tre secoli fa. In base a quanto sussiste, sembrerebbe che nei primi tempi dell'arte copta particolarmente in auge fosse il ritratto, mentre i dipinti di grandi dimensioni avrebbero visto la luce relativamente tardi, al momento della conquista musulmana dell'Egitto; e che la miniatura stessa abbia cominciato a comparire in epoca ancora successiva.

**Ritratti** Il ritratto copto è erede del ritratto romano-egizio su legno, che nei sarcofaghi egiziani di epoca greco-romana sostituiva, sul volto del defunto, la maschera di cartone che faceva corpo col sarcofago faraonico. Già i ritratti romano-egizi, per la loro collocazione e la ricerca di verosimiglianza, rievocavano la presenza dell'estinto. Nelle icone cristiane, quella riguardante il personaggio rappresentato si colloca su un piano religioso piú alto, poiché implica un culto. In un'epoca in cui l'immagine dell'imperatore è oggetto di una devozione analoga, un simile ruolo aveva ogni probabilità di ampliarsi, ed era accettabile per cristiani che intendessero onorare un martire, un santo riconosciuto oppure un angelo. Il legame dell'icona copta col ritratto romano-egizio è manifesto pure nell'uso dell'encausto, presto abbandonato a favore di una tecnica piú semplice. Cosí, un dipinto a encausto del Museo copto del Cairo presenta il busto di un evangelista barbuto, il cui nimbo è scomparso; il realismo dell'espressione, unitamente all'esecuzione sommaria, consentono di datarlo al piú presto al V sec. Invece si osserva la tecnica della tempera in un ritratto del vescovo Abraham proveniente da al-Bāwīṭ (VII sec. ca.: conservato a Berlino).

La testa barbuta è stilizzata curiosamente a forma di otto; i toni sono semplici e leggeri, con predominio del rosa e del giallo oltre al violetto. La personalità del modello si traduce con tanto maggior vita nello sfavillio e nella fissità delle pupille. Tale tecnica viene impiegata in un'icona della stessa epoca intermedia tra il ritratto e la scena di genere. E il celebre dipinto su legno del Louvre di Parigi, anch'esso proveniente da al-Bāwīṭ, che rappresenta *Cristo che protegge l'abate Mena*. Taluni dettagli, frequenti nell'arte bizantina, possono sulle prime trarre in inganno circa l'origine dell'immagine: nimbi intorno alle teste, pietre preziose sul libro, giustapposizione dei personaggi. Ma l'aspetto tozzo dei corpi, la rigidezza delle positure, l'ordinamento a curve stilizzate delle pieghe delle vesti, che tanto piú fanno spiccare il gesto di protezione di Cristo, di un'umanità assai familiare, rivelano l'origine copta, confermata dall'iscrizione.

**Pitture murali** Il carattere copto si manifesta pure nelle pitture murali e absidali, malgrado influssi bizantini e siriaci. Nel convento di Geremia a Ṣaqqarā, una piccola nicchia era occupata da una Vergine allattante del VI sec. (Cairo, Museo copto). Essa è china di tre quarti verso il figlio; al suo livello si trova il busto di un monaco che la guarda e, di lato, si ha un angelo in piedi visto di faccia. Se i tratti della Vergine hanno qualcosa di bizantino, la disposizione dei personaggi è tipicamente copta. I toni sono caldi e valorizzano i volti, piú chiari, e gli atteggiamenti. La vivacità dei gesti consente di attribuire al VI sec. i dipinti rupestri, sfortunatamente molto deteriorati, di Deir Abū Ḥennis e di Deir al-Qanadla (a nord-ovest di Asyūṭ). Le scene evangeliche, dipinte in tonalità assai dolci, sono ancora di fattura classica. A Ṣaqqarā e nel monastero di Apollo ad al-Bāwīṭ, nonché ad Abū Sarğa, lo stile evolve molto rapidamente verso una composizione a motivi giustapposti, che si ritrova anche parecchio dopo la conquista musulmana. I soggetti del Vecchio e del Nuovo Testamento sono riservati alla decorazione delle chiese (al-Bāwīṭ, pannelli del ciclo di Davide), mentre nelle cappelle votive figurano soprattutto martiri o monaci santi. I colori restano molto ricchi, ma lo stile è stereotipo. A partire dal IX sec. la pittura propriamente copta sembra inaridita. I soggetti evangelici della chiesa di al-'Adhrā' a Deir as-Suryānī del wādī an-Natrūn sono trattati al modo bizantino. Compare una pittura composita

(chiesa vecchia a Sant'Antonio nel Deserto, XIII sec.), cui s'ispirano le icone copte.

**Miniature** La miniatura copta ha inizi modesti, con disegni ornamentali. Si affermerà soltanto a partire dall'VIII sec., con scene colorate ove la giustapposizione dei personaggi denuncia il legame con la pittura murale, per diffondersi nel IX sec. in una ricchissima iconografia. Il quadro generale e i temi sono forniti dai Bizantini, con i quali l'Egitto dei Tulunidi riallacciava relazioni commerciali; ma le opere se ne distinguono per la sensibile gerarchia delle proporzioni, che si manifesta fin nelle pieghe delle vesti (*Vergine in trono* di un manoscritto della Pierpont Morgan Library di New York). I caratteri copti si mantengono sino al XII sec.; poi s'introduce uno stile di origine musulmana (*Evangeliario*: Parigi, BN, copte 13). Nel XIII sec. si notano tracce di stile bizantino in un evangeliario copto-arabo (Roma, BV, copto 9) e sopravvivenze copte in un altro evangeliario (Roma, BV, copto 8). Da allora l'influsso musulmano predomina, manifestandosi in manoscritti oggi al Vaticano o al Cairo, nell'*Evangeliario* dell'Institut catholique di Parigi (copto-arabo 1), nell'*Epistolario* del Museo copto del Cairo (ms 94), nell'*Evangeliario* del British Museum di Londra (ms or. 1316), datato al XVII sec. (*pdb*).

## Coques, Gonzales

(Anversa 1618-84). Soprannominato dai contemporanei «il piccolo Van Dyck», fu soprattutto pittore di ritratti e di gruppi di personaggi in piedi presentati a scala ridotta, nello spirito delle scene di genere. Allievo di Pieter Bruegel III nel 1626-27, poi di David Ryckaert II, di cui sposò la figlia in prime nozze, fu ammesso tra i maestri ad Anversa nel 1641. Viaggiò in Inghilterra e in Olanda, e in quest'ultimo paese partecipò, dal 1645 al 1648, alla decorazione della Huis ten Bosch all'Aja, per la quale eseguí pitture mitologiche e allegoriche. Nel 1648 era ad Anversa, ove lo si ritrova decano della corporazione di San Luca nel 1665-66 e nel 1680-81. Nel 1671 veniva nominato pittore di corte dal governatore dei Paesi Bassi, conte di Monterey. Assai di moda tra le famiglie patrizie di Anversa, produsse molto e numerosi sono i quadri a lui attribuiti e conservati in musei di Anversa, Bruxelles (AMA), Londra (NG), Parigi (Louvre), Kassel (SKS), Norimberga; pochi, però, sono firmati. Tra essi il

piú piacevole è il *Giovane studioso con la sorella* (1640: Kassel, SKS), di esecuzione fine ed armoniosa. La medesima delicata fattura si riscontra nella *Famiglia Van Eyck* (1640: Budapest) o nel *Pranzo di artisti* (Parigi, Petit-Palais), e la stessa ricerca di atmosfera familiare e poetica si nota nel *Gruppo di famiglia* a Londra (1647: Wallace Coll.). **C** lavorò talvolta in collaborazione con numerosi artisti come J. d'Arthois, J. Wildens o P. Bout. Ebbe come allievi **C**. van den Bosch e F. Verdussen. (*jl*).

## Coquiot, Gustave

(Puits (Costa d'Oro) 1865 - Parigi 1926). Amico di Huysmans, di Rodin, di Jean Lorrain e della maggior parte dei pittori impressionisti, pubblicò numerosi saggi di critica d'arte (*Cubistes, futuristes, passéistes, essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture*, Paris 1914; *Les Indépendants*, 1884-1920, 1921), nonché monografie (*Rodin*, 3 voll., 1913, 1916, 1917; *Lautrec ou quinze ans de mœurs parisiennes*, 1921; *Bonnard*, 1922; *Van Gogh*, 1923; *Degas*, 1924; *Monticelli*, 1925). Come scrittore e autore drammatico fu autore di quadri di vita parigina (i *Bals publics*, 1895; i *Cafés-concerts*, 1896; le *Féeries de Paris*, 1909), di romanzi e di lavori teatrali. Gli si deve pure un *Manuel complet du peintre décorateur de théâtre* (Paris 1910). Il suo ritratto, dipinto da Picasso (1901), è conservato a Parigi (MNAM). (*sr*).

## corame

(dal lat. med. *coriamen* (a sua volta da *corium* 'cuoio'), cuoio lavorato: coiame, cuoiame). Antichissima è la lavorazione della pelle attraverso processi di ammorbidimento, rimozione del pelo, colorazione e modellamento con forme o attorno a un'anima. Nell'VIII sec. la città di Cordova divenne famosa per la produzione di cuoi bianchi, colorati di rosso ma anche ricoperti con oro o argento in foglia. Oltre alla colorazione con tinture vegetali e minerali, un genere di brunitura era ottenuta con strumenti metallici molto riscaldati. Nel medioevo per la realizzazione di pannelli in cuoio o di oggetti modellati venivano combinate piú tecniche: l'incisione, l'intaglio, la stampigliatura e la modellazione per compressione della pelle umida su un rilievo di legno o per impressione tramite un pannello ligneo scanalato, che creava una serie di linee parallele. Sempre a Cordova nel XIV sec.

furono perfezionate le tecniche decorative con punzoni a mano o ornati dipinti e, agli inizi del secolo, artigiani moreschi si trasferirono dalla Spagna nei Paesi Bassi, che sarebbero diventati nel XVI sec. il centro principale per la produzione di cuoio decorato a rilievo, colorato e impiegato per grandi pannelli o per interi parati di stanze e piccoli oggetti. Nelle grandi residenze gentilizie il disegno per parati in **c** era commissionato, insieme alla decorazione a fresco, ad artisti di rilievo come Girolamo Muziano che, secondo la testimonianza dei documenti, il progettò per Villa d'Este a Tivoli. (*svr*).

## Corano

Il **C** (o Koran, un tempo Alcoran, dall'arabo *al-Qur'ān* 'lettura'), libro santo dei musulmani, integra le rivelazioni giudaica e cristiana che l'hanno preceduto e vi pone termine. Considerato come Parola increata di Dio, trasmessa al profeta Maometto dall'angelo Ǧibrīl (Gabriele) nella lingua araba del Ḥiǧāz, nei primi tempi venne conservato a frammenti scritti su cocci d'argilla, foglie di palma o scapole di cammello, in vari piccoli corpus detenuti dai compagni del Profeta, che li avevano raccolti nel corso delle varie rivelazioni. Questi vari corpus vennero riuniti dopo la morte di Maometto, e verso la metà del VII sec. il califfo 'Uthmān ne fece fissare una versione ufficiale, la Volgata, dopo aver distrutto le varie redazioni precedenti. Tale testo ufficiale, tuttora in uso, comporta 114 *sūra* (capitoli), divise in *'āyāt* (versetti) e classificate in ordine di lunghezza decrescente, a parte la *sūra* iniziale (*fātzḥa*), che è una sorta di dossologia.
Considerato la riproduzione fedele di un archetipo che si trova in cielo, questo testo sacro è stato oggetto di grandissima venerazione nel corso dei secoli e ha dato luogo alla nascita di un vero e proprio culto del libro, che conferirà alla calligrafia e alla miniatura del **C** una suprema dignità.
I **C** manoscritti sono distribuiti fra un certo numero di biblioteche orientali e occidentali; ma la raccolta piú ricca è probabilmente quella conservata nel Museo etnografico di Istanbul, che conserva oltre 15 000 frammenti di antichi **C**, provenienti dalla celebre moschea degli Omayyadi di Damasco (che era stata, sin dagli inizi dell'Islam, un grande centro di studi religiosi), nonché numerosi e ricchi esemplari di varia epoca. Come la maggior parte degli antichi manoscrit-

ti, sono eseguiti su pergamena, su codici di formato diverso, ma per la maggior parte orizzontali. Esiste però in questa raccolta un piccolo numero di **C** scritti su rotoli, nei quali i pezzi di pergamena sono stati accuratamente cuciti con una sottile correggia di pelle. Questo tipo di **C** si trova raramente, ed ha una decorazione molto sobria. Benché i **C** su codice presentino una grande varietà nell'ornamentazione, sembra però possibile raggrupparli in alcuni tipi principali, angolosi (cufico arcaico e cufico spezzato), o corsivi (corsivo orientale e corsivo magrebino).

**L'ornamentazione angolosa** I **C** piú antichi vennero copiati in scrittura cufica, le cui caratteristiche geometriche, eseguite a inchiostro nero o seppia, costituiscono da sole tutta la decorazione. Gradatamente si prese l'abitudine di separare le *sūra* mediante fasce geometriche dello stesso inchiostro del testo. Tali fasce, molto grezze, erano composte da una semplice linea ondulata o da una linea adorna di punti disposti a quinconce, o ancora da triangolini chiusi tra due linee parallele. Pressappoco nella stessa epoca si cominciò pure a contrassegnare la separazione dei vari versetti mediante gruppi di piccoli tratti obliqui e a scrivere il titolo delle *sūra*. In seguito si iniziò ad impiegare il colore per ornare le fasce, la cui composizione si fece piú elaborata: motivi geometrici che si arricchirono di nuove figure, tra cui il quadrato e il cerchio; motivi vegetali e floreali come una palma orizzontale, verde e rossa, che porta due file di datteri simmetriche rispetto al tronco. I colori impiegati sono pochi: seppia, rosso e verde, essi servono pure ad adornare i cerchi e le rosette ancora piuttosto elementari che contrassegnano la separazione di gruppi di cinque, sette o dieci versetti. Nell'epoca successiva si arricchiscono e si affinano gli elementi decorativi delle fasce e delle rosette; ai colori gia impiegati si aggiungono tocchi di giallo e di blu. Lo splendore dell'ornamentazione risulta accresciuto dall'introduzione del vocalismo nel testo, contrassegnato da grossi punti rossi, poi da punti policromi; e vi contribuisce pure l'inserimento di fasce e persino di frontespizi dorati. A partire dall'XI sec., l'ornamentazione si trasforma in una vera e propria miniatura del testo sacro.

**L'ornamentazione corsiva** I caratteri arcaici angolosi evolvettero verso una scrittura piú corsiva, a mano a mano che i caffigrafi arabi apprezzarono meglio le qualità di morbi-

dezza e malleabilità insiti nella loro grafia. L'oro si sostituisce allora alla pittura sia nelle fasce che, ormai, inquadrano interamente i titoli, sia negli elementi decorativi posti a separazione tra i versetti. In seguito i frontespizi decorativi coprirono le prime pagine dell'opera. Essi si componevano spesso di un intrico ornamentale formato da parecchi quadrati incrociati all'interno di un cerchio, esso stesso inscritto entro un grande rettangolo. Quando il campo rettangolare di cui l'artista disponeva era vasto, egli doveva trovare motivi supplementari per equilibrare il disegno; aggiungeva pertanto lateralmente un tema floreale composto da un gioco di fioroni e di foglie stilizzate, eseguiti in seppia e campiti in oro. La superficie bianca all'interno dell'intreccio era spesso ornata da fini disegni geometrici. La Chester Beatty Library di Dublino conserva un **C** (ms 1431) della prima metà del X sec., che sarebbe opera di 'Alī ibn Hilāl, noto sotto il nome di Ibn a-Bawwāb, il piú celebre tra tutti i calligrafi musulmani.

**Il corsivo magrebino** Un altro tipo di miniatura si riscontra nei **C** copiati nel XII sec. nel mondo musulmano occidentale. I piú celebri furono quelli eseguiti a Córdova in una scrittura detta «magrebina». Appartengono alle manifestazioni dell'arte ispano-moresca, che accolse con favore le forme siriane; donde la comparsa di un certo arcaismo. Il **C** redatto a Valencia nel 1182 (Istanbul, Bibl. dell'università, n. 6754) ha formato quadrato; venne eseguito su pergamena, mentre, dall'XI sec., si era ormai generalizzato nel mondo musulmano orientale l'impiego della carta. Il medaglione centrale, che occupa quasi tutta la superficie inclusa nel quadrato (quest'ultimo delimitato da una complessa treccia d'oro), appare come una rete di nastri stretti e bianchi disposti contro uno sfondo la cui tessitura ricorda quelli dei **C** del califfato orientale.

**I nuovi stili decorativi** Nella stessa epoca fioriva a Baghdād la celebre scuola di Yāqūt al-Musta'simī, che condusse senza dubbio all'apogeo il tipo arrotondato di calligrafia che ormai si usava per copiare il **C**. I frontespizi di tali **C**, ornati di arabeschi dai colori splendenti, non sono inferiori in bellezza alle loro pagine calligrafiche.

Durante la seconda metà del XII sec. compare un nuovo stile internazionale, fondato su configurazioni stellate estremamente complesse, che toccherà il culmine alla metà del

XIV sec. con l'avvento dei Mamelucchi d'Egitto e di Siria, i quali fecero eseguire **C** miniati di dimensioni e qualità davvero notevoli. Tutti questi **C** vennero copiati su carta rossastra e crema, che usciva dalle cartiere di Fusṭāṭ. L'abbozzo del disegno viene tracciato in linee bianche, i colori si limitano ai blu e ai rossi, le dorature sono protette mediante una velatura di lacca porpora che conferisce loro uno splendore metallico. Un tratto nero segna i contorni e vi profila ornamenti tipici. Il frontespizio di uno di questi grandi **C** (Cairo, BN, ms n. 54) rappresenta bene il nuovo stile. Al centro della pagina, una composizione a forma di stella a sedici punte, oro, rosso e blu, riempie il quadrato centrale e si prolunga in configurazioni poligonali. Tale quadrato è a sua volta circondato da una fascia ove compaiono peonie bianche e fiori di loto azzurri su fondo bianco, eredità cinese trasmessa dai Mongoli. In alto e in basso, due larghe fasce attestano l'integrazione della scrittura nel tema generale, con uno pseudocufico spezzato che qui appare arcaico in relazione al testo scritto in corsivo. Il medaglione di margine è associato al campo centrale, perché ripete come un'eco il contorno rotondo del tema centrale stellato, e impiega gli arabeschi e i fiori stilizzati che ornavano il bordo esterno del grande rettangolo. Tali configurazioni di poligoni stellati riguardano la simbologia solare, come indica d'altra parte il loro nome arabo (*shamsah*, dal termine *shams* 'sole'); per la loro appartenenza al mondo delle forme astratte, convenivano all'illustrazione di un testo religioso in un ambiente ostile alla rappresentazione iconica.

Molto resterebbe da dire sui **C** persiani e ottomani, che, benché piú tardi, presentano nondimeno una calligrafia e un'ornamentazione degne d'interesse. La scrittura particolarmente accurata, ove ora abbondano i pieni e i filetti, evoca gli arabeschi e si armonizza perfettamente con i disegni estremamente fini delle miniature: piccoli fiori bianchi e rossi su fondo blu si dispiegano su arabeschi d'oro, ravvivati da leggeri punti rossi.

Sono queste inoltre le uniche pitture delle quali possa seguirsi senza interruzioni la storia; e le loro composizioni astratte esercitarono un grande fascino sull'Occidente. Le raccolte di modelli prodotti in Occidente hanno spesso fatto ricorso ai temi «mauri»; e la loro presenza si può riscontrare fin negli studi di grandissimi artisti rinascimentali. Per

questo, secondo alcuni studiosi, le composizioni del frontespizio del **C** magrebino sono servite direttamente di modello ad alcune pagine di nodi come quelle dell'Accademia Leonardo da Vinci, che, a loro volta, sono all'origine dei *Sei nodi* di Albrecht Dürer. (*so*).

## Corbie

L'arte della miniatura venne praticata nell'abbazia di **C** (Somme) sin dall'VIII sec.; i manoscritti usciti dallo scriptorium dell'abbazia in quel periodo sono tra gli esempi piú caratteristici della miniatura merovingia, per la decorazione composta da iniziali zoomorfiche dai vivaci colori. All'inizio del IX sec. spicca un artista molto originale, improntato dall'influenza della Gran Bretagna. È autore di un *Salterio* (Amiens, Bibl. municipale) ove l'illustrazione viene impiegata con un'audacia senza precedenti come elemento costitutivo delle maiuscole. Tali esperienze furono interrotte dall'orientamento classicheggiante conferito alle arti plastiche dai sovrani carolingi. L'attribuzione a **C** della serie di lussuosi manoscritti eseguiti per Carlo il Calvo e raggruppati intorno al copista Liuthard sembra oggi problematica. L'origine a **C** di tutto un gruppo di manoscritti patristici dalla decorazione piú spoglia, le cui maiuscole s'ispirano a manoscritti di Reims e francosassoni, è invece ben dimostrata. Dopo una lunga interruzione, la vita artistica riprese nell'abbazia in epoca romanica. Risalgono a tale periodo un *Libro di Vangeli* (Amiens, Bibl. municipale), con dipinti dallo stile tormentato, e una serie di quadri dedicatori che rappresentano vari copisti mentre offrono il proprio lavoro a san Pietro, patrono dell'abbazia, come nella raccolta dovuta al monaco Nevelon, all'inizio del XII sec., e, alla fine dello stesso secolo, in numerosi manoscritti copiati dal monaco Herbert Dursens. (*fa*).

## Cordier, Daniel

(Bordeaux 1920). Segretario di Jean Moulin durante la Resistenza, nel 1958 fondò il Club Jean-Moulin. Nel 1944, dopo la prigionia nel campo di concentramento di Miranda de Ebro in Spagna, scoprí al Prado la pittura, e dal 1945 iniziò una collezione ove figuravano Braque, Rouault, Soutine, Hartung, de Staël, Dewasne, Hundertwasser, Hantaï, Mathieu, Tobey, Wols, Tapiés, César, Tinguely, Stakiewicz.

Per dieci anni viaggiò attraverso l'Europa, l'Africa, la Russia, e conobbe Dewasne, Requichot e Dubuffet. Nel 1956 aprí una galleria, prima a Parigi, al n. 8 di rue de Duras, poi nel 1958 a Francoforte e di nuovo nel 1959 a Parigi, n. 8 di rue de Miromesnil, e a New York nel 1960. Ha esposto in particolare Dubuffet, cui ha dedicato un'opera riguardante i *Disegni*, Matta, Michaux, Fahlström, Rauschenberg, Kalinowsky, Millarès, Schulze, Dado, Bettencourt, Bellmer, Dewasne, Viseux, Requichot, Baj, Goetz, Wols, Bissier. La sua galleria rappresentava un centro vivente di ricerca e di creatività, poiché **C** era soprattutto affascinato dalle manifestazioni della rivolta, dell'inquietudine o dell'erotismo dell'arte contemporanea.
Le sue scelte, non conformiste, che si volgono verso lo strano e l'irrazionale, sono esposte nel manifesto *Huit Ans d'agitation*, pubblicato nel 1964 in occasione della chiusura della galleria parigina, decisa come forma di protesta contro alcune forme di speculazione sul mercato dell'arte. (*fma*).

## Cordova

Centro dell'impero omayyade occidentale, **C** conobbe particolare splendore sotto al-Ḥakam II, che fece ampliare la moschea iniziata nell'VIII sec. La porta del *miḥrāb* e la cupola della sala dinanzi al *miḥrāb* vennero rivestiti di mosaici eseguiti, secondo i testi, da un artista bizantino inviato da Niceforo II Foca. L'ispirazione bizantina è meno netta nella decorazione della porta ovest, detta di «Passaggio»: datata 965 da un'iscrizione contenente versetti del Corano, rivela una concezione tipicamente araba mescolata a tratti greci e desiderosa di rivaleggiare con l'arte bizantina. (*sr*).
Troppo vicina a Siviglia, e da essa eclissata sin dalla fine del medioevo, **C** non ha avuto una scuola di pittura omogenea e continua, paragonabile a quelle di Siviglia o di Granada. Ma ha avuto numerosi pittori di valore, autoctoni o provenienti dall'esterno, che ha spesso trattenuto solo per una fase della loro carriera: il nomade cordovano Bermejo nel XV sec., la cui carriera conosciuta si sviluppa in Aragona e in Catalogna; all'inizio del XVI sec. Alejo Fernández, che si stabilirà a Siviglia; il pittore umanista e poeta rinascimentale Pablo de Céspedes, la cui opera si trova in parte a Roma; nel XVII sec. Valdés Leal, che, nato a Siviglia, si sposò a **C**, ove risiedette per qualche tempo e dove tornò a piú riprese. Tut-

tavia, e soprattutto nella prima metà del XVII sec., un certo numero di buoni pittori (Penãlosa, Zambrano, Sarabia, e soprattutto Antonio del Castillo, allievo di Zurbarán a Siviglia, che, tornato nella sua città natale, ne domina l'attività pittorica dalla metà del secolo) definiscono un certo «stile cordovano», piú rude e piú enfatico di quello dei maestri sivigliani. **C** serba ancora un posto onorevole nella prima metà del XVIII sec. grazie a un pittore che prosegue con talento la tradizione realista del secolo d'oro, José Cobo y Guzmán. Le chiese di **C** consentono, quanto e forse meglio del museo, di conoscere questi pittori. In primo luogo la cattedrale, che possiede alcune opere fondamentali di varie epoche: *Annunciazione* di Pedro de Córdoba (1475), *Cenacolo* di Pablo de Céspedes, *Martirio di san Sebastiano* di Zambrano e *Martirio di san Pelagio* di Antonio del Castillo, che figura pure a Santa Marina e all'ospedale di Gesú Nazareno. Le chiese di San Lorenzo e di San Nicola destano l'interesse per le pitture murali del XV sec., mentre il periodo cordovano di Valdés Leal è brillantemente rappresentato dal *Sant'Andrea* in San Francisco (1649) e dal focoso e magnifico polittico del Cármen (*Storia di Elia e di Eliseo*, 1658). Infine, le migliori scene della *Storia di san Piero Nolasco* di Cobo y Guzmán si trovano nell'ospedale della Merced. (*pg*).

**Museo provincial de bellas artes** Collocato nel bell'ospedale della Caritad, fondazione dei re cattolici, raccoglie un importante complesso di dipinti di varia provenienza (Ribera, *Riposo durante la fuga in Egitto*; Zurbarán, *Santi* e *Fondatori di ordini*), ma piú spesso cordovani: tra essi si nota specialmente il gruppo di primitivi (fine del XV e inizio del XVI sec.: *Polittico dell'ospedale* di Alfonso de Aguilar, 1494; *Cristo alla colonna* di Alcio Fernández; *Vergine col Bambino* di Pedro Romano) e la sala ricca e varia dedicata ad A. del Castillo (*Calvario*, 1645; *San Martino*; *San Bonaventura*; *Battesimo di san Francesco*). Una buona scelta di disegni ricorda che quest'artista resta uno dei rari spagnoli per i quali il disegno fosse un mezzo di espressione personale ed autonomo.

**Museo Romero de Torres** Edificio annesso che presenta in numerose sale una vasta scelta di questo pittore cordovano (1885-1930), molto in voga all'inizio del secolo e forse prigioniero della moda e della facilità. Messi insieme, questi nudi e questi volti di donne «brune e tristi» colpiscono, mal-

grado lo stile sorpassato, per un certo accento voluttuoso e malinconico, abbastanza tipicamente cordovano. (*pg*).

## Corea

La **C**, già soggetta all'influsso cinese in epoca preistorica, lo avvertí ancor di piú quando gli Han vi impiantarono quattro postazioni militari, la piú celebre delle quali fu quella di Lo-lang (108 a. C. - 313 d. C.). In una tomba di questa regione è stata ritrovata la piú antica pittura coreana nota, decorazione in lacca dipinta su un recipiente (conservata a Seul), benché non sia certo che essa non sia dovuta a mano cinese. Si tratta infatti di piccoli pannelli di 36 × 12 cm, che illustrano scene edificanti di pietà filiale, fedeltà coniugale e lealtà politica in tutto rispondenti allo spirito della pittura confuciana degli Han, di cui si ritrovano qui la tecnica e lo stile.

Dei Tre Regni che si spartirono la penisola coreana dal I al VII sec. d. C., quello di Kokuryô (ca. 37 a. C. - 668 d. C.) approfittò ampiamente dell'esistenza sul suo territorio di fiorenti colonie cinesi. Le antiche tombe di questo regno, particolarmente nella regione di Pyôngyang, sono coperte di affreschi che dimostrano caratteri piú originali della carta dipinta, benché siano altrettanto cinesizzati. Vi si riscontrano infatti la rapidità di grafia e il movimento esaltato dell'arte cinese del IV-VI sec. della nostra èra, unitamente a uno spirito rustico piú vicino all'indole dei Barbari del Nord. E questo il caso delle pitture della tomba di Daemyô, ove sono rappresentati i temi cinesi degli animali delle Quattro Direzioni (l'Uccello rosso, fenice del Sud; il Guerriero nero – testuggine e serpente o drago allacciati – del Nord; il Drago verde dell'Est; e la Tigre bianca dell'Ovest), trattati con un intenso naturalismo, che ne fa una delle rappresentazioni di animali piú dinamiche dell'arte dell'Estremo Oriente.

Alcuni rari materiali illustrano la pittura del regno di Paekche (18 a. C. - 663 d. C.) in uno stile analogo. Quantunque la scultura vi sia stata particolarmente fiorente, nulla conosciamo della pittura del regno di Silla, né all'epoca dei Tre Regni (dal 57 a. C. al 668 d. C.), né nel momento in cui l'intera penisola cadde sotto il suo dominio (Grande Silla, 668-935).

Gli stessi Koryô (818-1392) non conobbero grandi sviluppi pittorici. Sappiamo soltanto che la pittura era interamente

sotto l'influsso dell'arte dei Song, benché uno degli imperatori-pittori di questa dinastia, Gong-min, ci abbia lasciato le interessanti scene di caccia di Cheon-san.
Malgrado alcuni accenti originali, la pittura degli Yi (o Li, 1392-1910) segue con uno scarto cronologico l'evoluzione generale della pittura cinese; un'accademia di pittura («Ufficio delle arti») venne d'altronde creata sul modello cinese. Tranne alcune eccezioni, la condizione sociale dei pittori era mediocre; nell'epoca degli Yi si ha l'avvento di una classe media entro la quale, come in Cina, si reclutano pittori disinteressati che considerano la propria arte un passatempo. La storia pittorica di questo periodo è articolata tra gl'inizi e la fine della dinastia; l'età d'oro si pone nel XVIII sec., dopo un'eclissi dovuta alle invasioni giapponesi e manciú della fine del XVI sec. e dell'inizio del XVII sec. Lo scorcio del XV sec. è dominato dalla personalità di An Kyun (attivo alla fine del XV sec.), che si ispirò al paesaggista cinese Kouo Hi. La pittura di animali venne rappresentata nel XVI sec. da Yi Am, il cui genio naïf, incurante di regole prospettiche o proporzionali, ben riflette la freschezza dell'animo coreano, che piú tardi ritroveremo nei dipinti di gatti o di uccelli di Pyon Sang-byok (attivo all'inizio del XVIII sec.).
L'influsso di Li T'ang, per il quale un quadro doveva essere uno stato d'animo, unitamente alla tecnica della scuola Ma Xia, conferisce alle opere di Yi Sang-chwa (seguito, nel XVIII sec., da Kim Tu-ryang) un'atmosfera poetica di miglior lega, mentre l'arte calligrafica dei letterati s'incarna successivamente nei bambú di Yi Chong e nei ritratti di patriarchi di Kim Myong-guk; nel XVII sec., Cho Sok dipinge uccelli nello stile letterato dei Song del Sud, la cui pura tradizione di paesaggio si ritroverà nel XVIII sec. presso Sim Sa-jong o Chong-son, suo contemporaneo; la fattura realistica e vigorosa di quest'ultimo seppe tradurre la forza dell'universo con grandioso dinamismo. Quanto allo stile neo-arcaicizzante dei Ming, esso trovò eco nell'opera raffinata di Yi In-mun.
Si deve peraltro notare che, qualunque fosse la loro subordinazione alla pittura cinese, i pittori coreani furono tutti assai eclettici e non si confinarono entro una maniera determinata. Il paesaggio resta, è vero, del tutto cinese per concezione ed espressione (tranne forse Chong-son), ma non cosí accade per la rappresentazione di scene familiari. Lo hu-

mour e lo spirito di osservazione, molto acuti, dei coreani giungono qui a uno stile incontestabilmente personale come può avvertirsi dinanzi alle opere di Kim Duk-sin e di Sin Yun-bok, i quali, nella scia della scuola del Ch'ô, manifestarono nel XVIII sec. un gusto pronunciato per la liricità campestre e i soggetti rustici. Questa medesima facoltà di cogliere un'espressione sul vivo ha reso tanto celebre la pittura coreana di ritratti, dovuta a pittori di corte di solito anonimi; essa è senza dubbio la migliore del genere in Estremo Oriente.
L'occupazione giapponese dal 1910 al 1945, e i turbamenti che la **C** ha vissuto in seguito, avrebbero potuto impedire lo sviluppo di una pittura contemporanea. Tuttavia non fu cosí; i gruppi, numerosi, testimoniano della sua grande vitalità. Nel gruppo 2.9, il piú dotato sembra Lee Dai-won, che utilizza motivi tradizionali combinati in apparente disordine. Il gruppo Mokuk-hoe, fondato nel 1955, raccoglie una quarantina di artisti figurativi desiderosi di contrapporsi alla tendenza astrattista del gruppo Sinsang-hoe, senza che si possa dire che i pittori coreani si siano ancora del tutto liberati degli influssi formali occidentali, appresi presso le accademie giapponesi o grazie a frequenti soggiorni all'estero. (*ve*).

## Corenzio, Belisario

(Arcadia (Morea) 1558 - Napoli 1643). Di origine greca, si trasferí a Napoli nel 1570. Benché la sua attività si svolga in prevalenza nel primo terzo del XVII secolo, resta artista tipico della Controriforma, affine per certi versi ai toscani e ai fiamminghi allora operosi nel vicereame. Fu profondamente influenzato dalla presenza nella città del Cavalier d'Arpino, impegnato negli affreschi della Certosa di San Martino, conseguendo, in dipinti quali *L'adorazione dei Magi* (Nola, Annunziata) o nella *Deposizione* affrescata nel 1601 nel Monte di Pietà a Napoli, un risultato di compromesso fra tradizione cinquecentesca e apporti tosco-romani di fine secolo. Numerosi i suoi cicli ad affresco in palazzi (palazzo Sanseveri di Sangro) e chiese (Santa Maria la Nova, Sant'Andrea delle Dame, 1591-92; Gesú e Maria; Montecassino, 1605-1609; Santi Severino e Sossio, 1609 e 1640; Santa Maria di Costantinopoli, 1610; Gesú Nuovo, 1635; La Sapienza, 1639-41; e infine Santa Maria degli Angeli al-

le Croci). E, di fatto, il primo dei grandi decoratori napoletani, ed è nella sua opera d'instancabile frescante, piú che nei quadri d'altare, che si possono apprezzare i suoi caratteri piú originali: fantasia e felicità d'invenzione, spregiudicatezza nell'utilizzo dei modelli, sapienza compositiva e piacevolissimi effetti coloristici, il tutto in un gusto narrativo quasi da «teatro popolare» (Previtali). (*sr*).

## Corinth, Lovis

(Tapiau (Prussia orientale) 1858 - Zandvoort (Olanda) 1925). Entrò nel 1876 nell'accademia di pittura di Königsberg e proseguí la sua formazione presso quella di Monaco (1880-84). Dopo un viaggio in Olanda e ad Anversa (1884), partí per Parigi (1884-87), ove fu allievo di Bouguereau. all'Académie Julian ed eseguí numerosi studi di nudo (1885). Venne allora attratto da varie correnti, dal realismo del XVII sec, fiammingo-olandese (Hals) a Courbet, Manet e Bastien-Lepage. Dopo un lungo soggiorno a Monaco (1891-1900) si stabilí a Berlino, ove svolse un ruolo importante nella Secessione, di cui divenne presidente nel 1911. Fino a questo momento, all'incirca, **C** era restato fedele a un realismo possente e patetico, che talvolta interferisce con la nostalgia classicheggiante della fine dell'Ottocento, ed è impiegato in un'opera assai varia: composizioni religiose (*Deposizione dalla croce*, 1906: Lipsia, MBK) e bibliche (*Salomè*, 1899: ivi), scene di genere già ai confini dell'espressionismo, tradotte con un tocco e un colore che derivano da una sintesi originale tra Hals e l'impressionismo (tema del *Macello*, 1892 e 1893: Stoccarda, SG), nudi di robusta sensualità, vicina a quella di un Courbet (1899: Brema, KH; 1906: Amburgo, KH), ritratti e autoritratti (1901: Winterthur, KM). Una grave malattia nel 1911-12 fece precipitare l'evolversi della sua visione. La foga e la potenza dell'esecuzione, quasi in una sorta di creazione spontanea, tendono spesso alla distruzione del motivo, in particolare nella serie di paesaggi, sovente costruiti su una dominante di blu e di verdi, che gli vengono ispirati tra il 1918 e il 1925 dalla regione di Walchensee in Baviera (1921: Saarbrücken, Moderne Galerie; *Pasqua a Walchensee*, 1922: New York, coll. priv.). Ostile all'espressionismo, occasionalmente si dedicò tuttavia alla semplificazione della superficie in zone piatte (*Italiana con sedia gialla*, 1913: New York, coll. priv.); meno nei suoi de-

cisi autoritratti (1918: Colonia, WRM; 1921: Ulm, Museo), che in talune opere tarde come il *Cristo rosso* (1922: Monaco, NP), o il ritratto di *Bernt Grönvold* (1923: Brema, KH). Gli ultimi dipinti associano paradossalmente al loro aspetto monumentale una certa dissoluzione della struttura formale a causa della scomposizione del tocco (*Susanna e i vecchioni*, 1923: Hannover, Landesgalerie; *Ecce homo*, 1925: Basilea, KM). Con Lieberman e Slevogt, **C** è il rappresentante piú caratteristico dell'«impressionismo tedesco». Sue opere figurano nei musei svizzeri e tedeschi; il MNAM di Parigi ne conserva il *Ritratto di Meier-Graefe* (1917). L'opera dipinta conta quasi mille esemplari, l'opera incisa ne comprende piú di novecento, soprattutto puntesecche e litografie, realizzate a partire dal 1891. Il tratto rapido, aguzzo, mischiato, fa emergere il soggetto da una ricca orchestrazione di grigi (*Susanna al bagno*, 1920: puntasecca; la *Barca di Dante*, 1921-22, id., da Delacroix; *Amanti in un paesaggio*, 1923, id.); mentre come litografo **C** procede mediante velature dinamiche (*Morte di Gesú*, 1923); si è ispirato al XVI sec. in numerosi cicli litografati (*Lutero*, *Anna Bolena*, *Götz von Berfichingen*). (*mas*).

## Corinto

Città greca posta in fondo al golfo sull'istmo omonimo; fu tra i massimi centri ceramici greci, dalla fine del IX sec. a. C. alla metà del VI sec., grazie alla qualità della sua finissima argilla chiara e in ragione della sua influenza durante il periodo della colonizzazione.

Lo stile geometrico vi si sviluppò soprattutto dopo il 750 e vi si mantenne a lungo nel corso del VII sec. È chiamato «protocorinzio geometrico» e «subgeometrico». Sia nel caso dei grandi vasi (crateri, oinochoe) dell'VIII sec., sia, nel VII sec., degli innumeri piccoli vasi diffusi in tutto il Mediterraneo occidentale (arballi, skyphoi), la decorazione, essenzialmente lineare, è caratterizzata da una sobrietà che la contraddistingue da quella dei vasi dell'Attica: i motivi figurati vi si assoggettano strettamente alla costruzione generale (file di uccelli acquatici alla fine dell'VIII sec., cani correnti e lepri, a profilo nero, alla fine del VIII sec.). Tali vasi subgeometrici sono contemporanei dei vasi a figure nere protocorinzi (attribuiti a Sicione prima dello scavo del quartiere dei vasai a **C**), i piú belli dei quali (stile «magnifico»), di dimensione as-

sai piccola, recano a scala ridottissima le prime grandi scene d'ispirazione epica della ceramica greca. La libertà del disegno, che sfrutta l'incisione e i risalti rossi, e il senso compositivo, che consente persino lo scalare della grandezza dei personaggi secondo la profondità, sono unici nel VII sec. (ariballo col *Ratto di Elena* (Parigi, Louvre); oinochoe Chigi con scene di caccia e di combattimento (Firenze, MA), che segna la transizione col periodo «corinzio»).
La ceramica corinzia propriamente detta accusa, sui vasi sempre piú grandi (vasi per profumi o per bere, poi oinochoe, crateri e anfore), un progressivo decadimento nella qualità della decorazione. Nel corinzio antico, gli animali reali e fantastici, in file o in gruppi antitetici, invadono i fregi sovrapposti, con un vero e proprio orrore del vuoto, che colma il fondo di ornamenti monotoni. Tali motivi degenerano nel corinzio medio e poi nel corinzio recente, mentre sui grandi vasi compare uno stile a figure nere, piú accurato, con scene figurate (combattimenti, banchetti, danze) e, nel corinzio recente, scene talora mitologiche, a viva policromia rossa, bianca e nera su ingobbio color arancione, che vogliono rivaleggiare con la pittura maggiore e rappresentano un ultimo tentativo dei laboratori di **C**, la cui produzione cessa bruscamente alla metà del VI sec.
La cronologia della ceramica di **C** si lega direttamente a quella della fondazione delle colonie in Sicilia e guida quella di tutte le altre ceramiche greche arcaiche. Il sistema dell'archeologo inglese H. G. Payne, detto «radizionale» e spesso criticato, non è stato soppiantato da alcuna classificazione coerente; esso fissava l'inizio dei vasi protocorinzi figurati al 750 ca., quello del corinzio antico al 625 ca. Molti specialisti preferirebbero oggi avvicinare quest'ultima data di una ventina d'anni. (*cr*).

## Cormon

(Fernand-Anne Piestre, *detto*) (Parigi 1845-1924). Membro dell'Institut de France (1898), **C** diresse all'Ecole des beaux-arts un corso molto frequentato, cui partecipò Toulouse-Lautrec. Buon ritrattista (*Ritratto di Gérôme*, 1891: Vesoul, Municipio) ed erudito pittore di storia (i *Vincitori di Salamina*, 1887: Rouen, MBA), raffigurò con grande successo una preistoria convenzionale (l'*Età della pietra*, 1884: Saint-Germain-en-Laye) ed eseguí quadri sacri d'una fred-

dezza alquanto letteraria (*Gesú resuscita la figlia di Giaire*, 1877: Coutances). Gli schizzi mostrano invece molta scioltezza e abilità. Dipinse decorazioni murali equilibrate e sintetiche a Parigi per il municipio del IV arrondissement (la *Benevolenza* e l'*Educazione*, 1878) e per il Museo di storia naturale (la *Caccia* e la *Pesca*, 1897-98), e a Tours per la sala dei matrimoni del municipio (1901). Vi si ritrova la solidità delle sue tele realistiche dai toni sordi illuminati da brevi bagliori (la *Forgia*, 1894: Tourcoing). La *Storia della scrittura* nel municipio di Parigi e i tre soffitti del Petit-Palais (*Visione della Parigi primitiva*, la *Rivoluzione francese* e i *Tempi moderni*, 1911) si rivelano piú mediocri. (*tb*).

## Corneille

(Corneille Guillaume Beverloo, *detto*) (Liegi 1922). Dal 1940 al 1943 seguí i corsi dell'accademia di Amsterdam; ma è soprattutto autodidatta. La sua prima mostra si tenne a Groninga nel 1946; l'anno successivo soggiornò per vari mesi a Budapest, ove espose *Giardini*. Co-fondatore del gruppo Cobra nel 1948, si liberò durante questa fase di attività collettiva dei riferimenti picassiani che ne avevano accompagnato gli esordi, acquisendo un mestiere di disegnatore libero e inventivo. Nel 1950 lasciò Amsterdam per Parigi; effettuò poi vari viaggi nell'Africa settentrionale, nel Sahara (1948, 1949, 1952, 1957), nell'America del Nord e del Sud e nelle Antille (1958), determinanti per l'evoluzione della sua arte: trasposizioni liriche in un colore caldo e sfumato, impianto grafico, nel contempo meditato e leggero, di sensazioni immediate (*Giochi tra il sole e le onde*, 1958: L'Aja, GM; *Splendore tropicale*, 1958: coll. priv.; la *Grande Terra aspra*, 1957: Eindhoven, Van Abbe Museum). Ne sollecitano ugualmente l'ispirazione i paesaggi e le città; egli li restituisce con immagini che sono frutto di un'esperienza eminentemente fisica (*Immagini di New York*, disegni,1960). Negli anni '60, il ritorno a una nuova figurazione ha incitato l'artista a introdurre nei suoi dipinti motivi piú leggibili (uccelli, fiori, figure umane), dal disegno contornato e dal colore piú vivo. Gli elementi di tale sintesi, un poco eclettica, sembrano parzialmente ripresi dal vocabolario plastico di Cobra. **C** è rappresentato soprattutto nei musei olandesi. (*mas*).

## Corneille, Michel I, *detto* il Vecchio

(Orléans 1603-64). Allievo di Simon Vouet, di cui sposò la nipote nel 1636, fu uno dei dodici fondatori dell'accademia di pittura. Lasciò numerose composizioni religiose, tra cui due «quadri di maggio» di Notre-Dame (quello del 1644, *San Paolo e san Barnaba a Lystre*, è in deposito ad Arras, MBA; quello del 1658, *San Pietro che battezza il centenario*, si trova nella chiesa di Saint-Pierre a Tolosa; schizzo inedito e anonimo a Leningrado, Ermitage). Il suo *Esaú che cede a Giacobbe la primogenitura* (1630: Orléans, MBA), opera giovanile che resta il suo capolavoro e vera scena di genere, è tra i primi dipinti «realistici» del XVII sec. francese. La tonalità del colore rivela un artista sensibile al luminismo di Gentileschi, ma la composizione deve altrettanto a Vouet che a Champaigne.

Figlio di Michel I, **Michel II**, *detto* **il Giovane** (Parigi 1642-1708), fu allievo del padre, poi di Le Brun e di Mignard, e subí l'influsso di quest'ultimo. Si recò in Italia nel 1660 ca. (certamente dal 1659 al 1663), e al suo ritorno fu accolto nel 1663 nell'accademia con la *Vocazione degli apostoli* (Rennes, MBA); fu nominato professore aggiunto nel 1673 e professore nel 1690. Autore di composizioni sacre, la *Strage degli innocenti* (Tours, MBA), l'*Assunzione* (Digione), il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Parigi, Louvre), la *Vocazione di san Pietro e di sant'Andrea* (quadro di maggio del 1672: Arras, MBA), Michel II lavorò anche a Versailles nel salone dei nobili della regina (soffitto rappresentante *Mercurio circondato dalle Scienze e dalle Arti*, nonché quattro specchi d'arco) e al Trianon (*Flora e Zefiro*, il *Giudizio di Mida*). Le sue figure, dal canone tozzo e dal volto paffuto, sono direttamente tratte da Mignard, per il quale eseguí una *Copia a grisaille della cupola del Valde-Grâce* (Parigi, Louvre), che Mignard donò all'accademia. Incisore prolisso, lasciò numerosi disegni (circa quattrocento) al Louvre.

Il fratello **Jean-Baptiste** (Parigi 1649-95) sposò al ritorno dal suo viaggio in Italia (1665-71) Marie-Madeleine, figlia di Pierre II Mariette, mercante di stampe. Fu pittore di storia, tentò di trascrivere, in un linguaggio vicino a quello di Le Brun, la lezione dei grandi maestri bolognesi (*Resurrezione di Lazzaro*: Rouen, MBA; *Morte di Catone*, 1687: Digione). Il suo lavoro per l'ammissione all'accademia (1675), *Ercole che*

*castiga Busiride*, si trova all'ENBA di Parigi. Pubblicò nel 1684 i *Premiers éléments de la peinture pratique*. Fu importante incisore di composizioni dei Carracci e sue proprie, e sorprendente disegnatore (gabinetti dei disegni del Louvre di Parigi e del British Museum di Londra). (*pr* + *iv*).

## Corneille de Lyon (Corneille de la Haye)

(L'Aja 1500-10 ca. - Lione 1574 ca.). Venne soprannominato Corneille de Lyon, benché provenisse dall'Aja, a causa della sua lunga residenza a Lione, dove senza dubbio viveva già da un certo tempo quando il poeta Jean Second andò a visitarlo nel 1534. E menzionato come pittore del Delfino, il futuro Enrico II; naturalizzato nel 1547, nel 1551 ha il titolo di pittore e valletto di camera del re. La sua ultima menzione a Lione risale al 1574; morí probabilmente poco dopo. Il ritratto di *Pierre Aymeric* (entrato al Louvre di Parigi nel 1976), che reca sul rovescio un'iscrizione secondo la quale venne dipinto nel 1533 da Corneille de la Haye, può servire di base per l'attribuzione di un gran numero di ritratti.

Se ne ignorano gli esordi; la tecnica e le caratteristiche dei suoi dipinti fanno ritenere che si formasse nelle Fiandre. H. Bouchot ne ha ricostituito l'opera partendo dai dipinti a lui attribuiti nella collezione di Roger de Gaignières (1641-1715). Alcuni sono stati ritrovati a Versailles (*Mme de Pompadour della casa dei Cars*; *Beatrice Pacheco*), a Chantilly (*Madame de Lansac*), al Louvre (*Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan*; *Jacques Bertaut*). A questi sono stati aggiunti alcuni dipinti recanti sul rovescio la marca di Colbert de Torcy, che vendette per il re, nel 1715, la coll . Gaignières (*Charles de Cossé-Brissac*: New York, MMA). Per confronto si possono attribuire a **C** rari dipinti: il *Ritratto presunto di Clément Marot* (Parigi, Louvre). Le sue opere, dipinte su fondo blu o verde, di esecuzione minuziosa e di linguaggio raffinato, sono sempre di piccole dimensioni (ritratti a busto della nobiltà e dei personaggi rappresentativi francesi tra il 1530 e il 1570), all'epoca molto di moda, come attestano antiche menzioni e l'esistenza di numerose copie.

La bottega di **C** fu prospera; lo aiutarono il figlio, Corneille, e la figlia, che anch'essa ebbe fama di eccellente pittrice. Il suo influsso è avvertibile su alcuni artisti (come il Maestro di Rieux-Châteauneuf), e sembra abbia avuto diffusio-

ne internazionale. Non gli si può attribuire con certezza alcun disegno. (*sb*).

## Cornelis van Haarlem

(Cornelis Cornelisz, *detto*) (Haarlem 1562-1638). Con Van Mander e Hendrick Goltzius è tra i piú brillanti esponenti del manierismo di Haarlem. Figlio di Cornelis Thomasz, fu allievo di Pieter Pietersz Aertsen a Haarlem nel 1573; nel 1579 viaggiò in Francia, dove subí, come Wtewael, l'influsso della scuola di Fontainebleau. Restò qualche tempo nella bottega di Gillis Coignet ad Anversa. Nel 1583 si stabilí a Haarlem, nel pieno della grande fioritura manierista suscitata da Spranger. Dal 1585 cominciò a dipingere le prime opere; a questo periodo risale la *Carità* (Valenciennes, MBA), profusamente descritta e lodata da Van Mander, dallo stile morbido ancora influenzato dalla scuola di Fontainebleau. Uno o due anni piú tardi ha inizio la sua fase propriamente manierista, col *Battesimo di Cristo* (1588: Parigi, Louvre) e *Susanna e i vecchioni* (Norimberga, NM), ove l'allungamento delle figure e la tensione superano Spranger, che peraltro ispirò **C**. Nel 1589 **C** dipinse la *Famiglia di Noè* (oggi a Quimper), sorprendente studio di nudi ampollosi, parodia della grande scultura antica e in particolare dell'Apollo del Belvedere. La *Strage degli innocenti* (1591: Haarlem, Museo Frans Hals) è un esempio di pittura manierista, esasperatamente violenta. Al 1593 risalgono le *Nozze di Teti e Peleo* (ivi), omaggio a Spranger ma influenzate pure dai nudi di Abraham Bloemaert. Verso quest'epoca il suo stile si placa tendendo a un accademismo piú armonioso, manifesto nel *Battesimo di Cristo* (1593: Utrecht, CM), ove la tranquillità formale e la gamma dei colori alla veneziana ricordano ad esempio l'opera di un Dirck Barendsz. Tale manierismo pacato si ritrova in *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre* e soprattutto nella *Betsabea* del 1594 (Amsterdam, Rijksmuseum), uno dei capolavori dell'artista. Nel 1596 una curiosa *Natura morta in cucina* (Linz, coll. priv.), opera eccezionale in **C**, va accostata ad Aertsen. Nello stesso anno dipinge il *Giardino d'amore* (Berlino, castello di Grünewald), composizione sensuale ma idealizzata, punto di partenza dello stile di Esaias van de Velde e dei pittori della società galante di Haarlem e di Amsterdam (Dirck Hals, Buytewech). Dopo il 1600, **C** predilesse la rappresentazione di numero-

se scene di genere, mitologiche o bibliche, caratterizzate da figure femminili e maschili dai volti rotondi e piatti, dalle curve ondulate, che si distaccano a mezzo busto su fondo scuro o sono collocate entro un paesaggio (*Venere e Adone*, 1614: Caen, MBA; la *Corruzione del genere umano prima del diluvio*, 1615: Tolosa). Continuò inoltre ad eseguire scene religiose, come *Cristo e i fanciulli* (Haarlem, Museo Frans Hals) e gruppi di dèi e dee languidamente raggruppati sotto gli alberi (*Cerere, Bacco, Venere e Amore*, 1624: Lilla, MBA). (*jv*).

## Cornelisz, Albrecht

(? - Bruges 1532). È citato a Bruges a partire dal 1513. Un processo intentatogli nel 1519 dimostra che è l'autore del dipinto dell'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa di Saint-Jacques a Bruges. Ma i documenti relativi specificano che egli si fece aiutare da un altro pittore, cosí che il quadro non consente di ricostituire l'opera sconosciuta di **C**. Eseguito in stile arcaico, vicino a G. David e A. Isenbrant, il quadro accusa mancanza di spazio e di profondità. Wescher ha tentato di attribuire a **C** alcuni ritratti. (*wl*).

## Cornelisz, Pieter, *detto* Kunst

(Leida 1490 - ivi, dopo il 1542). Figlio maggiore di Cornelis Engebrechtsz, pittore su vetro, è citato a Leida nel 1514, nel 1519 e di nuovo nel 1530, data del suo secondo matrimonio. Secondo Van Mander, fu molto legato a Luca di Leida, particolarmente nel periodo in cui quest'ultimo apprendeva a disegnare; a lui Luca di Leida dovrebbe il gusto per la pittura su vetro. Di fatto se ne conoscono soltanto disegni – spesso disegni preparatori per vetrate – e le ipotesi di Hoogewerff relative alla sua eventuale produzione pittorica, su cui peraltro Van Mander tace, sono inaccettabili. Il suo stile, invariabile e minuzioso, è tinto di un vigore un po' pesante, ma pieno di gusto narrativo. Citiamo in particolare *Visitare i carcerati* (1524: Londra, BM), un *Arciere* (Stoccolma, NM), *Dar da mangiare agli affamati* (1531: Rotterdam, BVB).
Assai meno chiara è la personalità degli altri due figli di Cornelis Engebrechtsz, in mancanza di documenti sicuri; si sono avute identificazioni fragili e dubbie (dovute specialmente a Beets, Hoogewerff e Pelinck).

**Cornelis Cornelisz**, *detto anche* **Cornelis Kunst** (Leida 1493-1544), che soggiornò parecchi anni a Bruges facendo il fabbricante di tessuti, è stato identificato (da Pelinck) con lo Pseudo - Jan de Cock immaginato da Friedländer, che mostra invece un «manierismo di Anversa» nettamente piú antico (1510-30 ca.). Per di piú, Van Mander definisce Cornelis Kunst un eccellente seguace di Engebrechtsz. J. Bruyn ha proposto, in modo molto allettante, di attribuire a lui il *Cristo che porta la croce* del Museo della Certosa di Douai, tanto notevole per lo stile agitato e il colore brillante, che lo collocano in immediata prossimità di Luca di Leida. **Lucas Cornelisz de Kock** (il Cuoco, cosí denominato a causa della sua doppia professione) (Leida 1495 - ?), altro fratello di Cornelis Kunst e anch'egli allievo del padre, Engebrechtsz, non è meno enigmatico. Pittore attivo a olio e ad acquerello, ancor oggi neppure una sola opera può essergli attribuita con certezza; e anche in questo caso i tentativi di Beets e di Hoogewerff (che inoltre lo confonde col Maestro LCZ) d'identificarlo con lo Pseudo - Jan de Cock non sono convincenti. Secondo Van Mander, si recò a lavorare in Inghilterra. (*jv*).

## Cornelisz van Oostsanen (van Amsterdam), Jacob

(Oostsanen (Amsterdam) 1470 ca. - Amsterdam 1533). Padre di Dirck Jacobsz, formatosi probabilmente a Haarlem, è tra i migliori rappresentanti della scuola di Amsterdam della prima metà del XVI sec.; la sua opera datata si estende dal 1506 al 1533, ed è firmata dal 1523 al 1533. **C** si stabilí ad Amsterdam nel 1500 ca.; fu maestro di Van Scorel nel 1512; nel 1518 lo si trova menzionato ad Alkmaar.
Le sue prime opere, come il *Cristo morto* (1510 ca.: Anversa, MMB), sono influenzate da Gérard de Saint-Jean e dal Maestro della Leggenda di santa Lucia. Come incisore su legno **C** è memore della lezione di Dürer: lo dimostra la serie di tavole rappresentanti la *Passione di Cristo* (1512-17). Le prime opere mature sono soprattutto ritratti: *Jan Gerritsz van Egmond* (1516 ca.: Amsterdam, Rijksmuseum), *Due sposi* (Bruxelles, MRBA) e *Augustin de Teylingen e Judeca van Egmond van de Nieuwburg* (1520 ca.: Rotterdam, BVB). Affrontò in seguito i temi religiosi: risale al 1524 la *Salomè con la testa di san Giovanni Battista* (Amsterdam, Rijksmuseum). Citiamo ancora il *Calvario* e il *Giudizio universale* (ivi), la

*Vergine col Bambino* (Strasburgo), *Saul dalla pitonessa di Ensor* (1526: Amsterdam, Rijksmuseum), l'*Adorazione del Bambino* (Utrecht, CM), la *Circoncisione* (Vienna, KM), il trittico della *Vergine con angeli* (Berlino-Dahlem), ove il paesaggio ha un ruolo assai importante, e *Noli me tangere* (Kassel, SKS), nella quale il pittore ha reso con particolare minuzia le erbe, i drappeggi e le lussuose vesti di Maria Maddalena.
**C** illustra il passaggio dalle forme gotiche, esasperate nella loro fase estrema alle forme nuove scaturite dal Rinascimento; all'inizio della sua carriera, stirava esageratamente i personaggi, spezzava e gualciva le vesti; le sue opere mature, unendo un certo rigore alla raffinatezza psicologica, dimostrano come egli si fosse liberato della tradizione medievale. (*jv*).

## Cornelius, Peter von

(Düsseldorf 1783 - Berlino 1867). Fatti gli studi tra il 1795 e il 1809 all'accademia di Düsseldorf, ove subí prima l'influsso della scuola di David, poi quello dei primitivi tedeschi, **C** si stabilí a Francoforte fino al 1811. Qui iniziò un ciclo di disegni dedicati al *Faust* goethiano, terminato nel 1816. Nel 1811 partí per Roma, aderendo al gruppo dei Nazareni, in seno ai quali svolgerà presto, con Overbeck, un ruolo preponderante. Nel suo stile, intriso allora dell'arte di Raffaello e di Michelangelo, si fondono l'ideale nazareno e un classicismo ispirato a Carstens (le *Vergini sagge e le vergini stolte*: Düsseldorf, KM). Dal 1816 al 1818 collaborò coi Nazareni agli affreschi della Casa Bartholdy, dimora del console generale di Prussia a Roma (*Giuseppe riconosciuto dai fratelli*: Berlino Est, NG), e, nel 1817, a quelli della villa del marchese Massimo, ove eseguí uno schizzo di soffitto ispirato al *Paradiso* di Dante. Nel 1819 fu chiamato dal principe Luigi di Baviera a Monaco per decorare la gliptoteca, ove trattò soggetti ispirati ad Esiodo e Omero. Dal 1830 al 1840 eseguí affreschi nella chiesa di San Luigi a Monaco, e in particolare il piú vasto (tuttora esistente): il *Giudizio universale*. Direttore dell'accademia di Düsseldorf (1821-25), poi di quella di Monaco (1825-41), esercitò profondo influsso ed è considerato il rappresentante della pittura di storia idealistica, caratterizzata da tendenze insieme cristiane e umanistiche. Nel 1840 venne chiamato da Federico Guglielmo IV di Prussia a Berlino; eseguí allora schizzi (Berlino, NG) per

affreschi destinati alla decorazione di un sepolcro degli Hohenzollern, il Campo Santo, che non vennero mai realizzati: i *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, influenzati da Dürer e dalle opere di Fidia, che vide a Londra. Anche se il suo influsso sui contemporanei venne fortemente contrastato, a partire dal 1840, dal progredire del realismo, gli si deve un tentativo di riesumazione dell'arte monumentale mediante l'affresco, che sta all'origine dell'arte «colossale» tedesca della fine dell'Ottocento. Ebbe in Francia grandi ammiratori, come Ingres, Gérard e Delacroix. (*law*).

## Corot, Jean-Baptiste-Camille

(Parigi 1796-1875). Nacque da un'agiata famiglia della piccola borghesia parigina. Il padre, prima parrucchiere, vendeva stoffe; la madre, modista, aveva una bottega bene avviata in rue du Bac. Ambedue progettavano per il figlio una carriera di negoziante; ma egli manifestò al riguardo tale ripugnanza e, avendo cominciato a lavorarvi, si comportò in modo talmente disastroso, che nel 1822 i genitori acconsentirono ai suoi desideri e gli assegnarono una piccola rendita perché potesse dedicarsi alla sua vocazione di pittore. Il giovane chiese consiglio a un contemporaneo, Michallon, il primo vincitore del prix de Rome per il paesaggio storico, istituito nel 1817. Questi lo spinse verso la pittura dal vero, invitandolo a dipingere quello che vedeva. La morte di Michallon mise presto fine a tali lezioni; **C** si rivolse allora al maestro del defunto, J.-V. Bertin. Da quest'ultimo, formatosi alla scuola neoclassica, apprese la scienza della disposizione di qualcuno dei suoi paesaggi storici, ove sopravviveva un ricordo di Poussin. Ma, da buon discepolo di P.-H. de Valenciennes, anche Bertin lo incoraggiò a lavorare dal vero. L'amico e storiografo di **C**, A. Robaut, ci ha serbato il ricordo di una quarantina di studi degli anni di apprendistato: paesaggi e figure che preludono all'intera sua opera. Nel 1825 **C** partí per l'Italia, dove restò tre anni. A Roma vigeva uno spirito nuovo tra i paesaggisti che vi accorrevano da tutta Europa. Nordici, tedeschi, britannici, russi si sforzavano di rompere con l'accademismo studiando all'aperto. Per le strade di campagna ricreavano nello splendore della luce mediterranea, con l'aiuto dell'armonioso equilibrio della natura, un'arte classica e realistica che non faceva appello ai maestri del passato. **C** visse emulando il gruppo di

francesi, presso Aligny, Bodinier, E. Bertin, Léopold Robert. Nel corso di questo primo soggiorno non vide né Michelangelo né Raffaello. Non si deve scorgere in tale mancanza di curiosità, davvero sorprendente, né deliberata ostentazione né disprezzo, ma un'indifferenza profonda per gli esempi del passato. Tale fiducia nel proprio istinto non tradí **C**, di cui Millet ha potuto dire: «Ecco infine la pittura spontaneamente ritrovata». Già i primi studi italiani sono, per la loro autorità, quadri compiuti. Se l'artista s'impegnò a trarne dipinti piú «nobili», che dovevano piacere alla tradizionalista giuria del *salon*, non li migliorò. Si confronti lo schizzo del *Ponte di Narni* (1827: Parigi, Louvre) col quadro che ne è derivato per il *salon* del medesimo anno (Ottawa, NG). Quest'ultimo non presenta piú la freschezza di visione, l'emozione del tocco che attestano, nello studio, la maestria che l'Italia rivelò in **C**. Se la critica avesse conosciuto prima quelle piccole vedute, il *Colosseo*, la *Passeggiata di Poussin*, *Trinità dei Monti* (1826-28: Parigi, Louvre), o anche quelle figure d'italiani rapidamente dipinte, si sarebbe mostrata meno severa.

Viaggiando senza posa, l'artista percorse la Normandia, la Bretagna, la Borgogna, il Morvan, l'Alvernia, il Saintonge, la Piccardia, la Provenza, prolungando quest'incessante peregrinazione fino in Svizzera, nei Paesi Bassi, a Londra. Bazzicò i dintorni di Parigi (abitava per un certo periodo dell'anno a Ville-d'Avray) e rivide due volte l'Italia. Ovunque dipinse con la nozione (che sarà essenziale per gli impressionisti) che la luce crea la vita (*Cattedrale di Chartres*, 1830: Parigi, Louvre; *Saint-Paterne d'Orleans*, 1843: oggi a Strasburgo; il *Molino di Saint-Nicolas-lés-Arras*, 1874: Parigi, MO). Lavorò anche a Barbizon e fu sensibile, come gli artisti che vi si raccoglievano, all'influsso dei pittori olandesi del XVII sec., benché esso sia temperato in lui dalla rivelazione italiana e dal suo spirito d'indipendenza. Lo attestano la *Foresta di Fontainebleau* (1831, Washington, NG), la *Veduta di Soissons* (1833: Otterlo, Kröller-Müller), il *Porto di Rouen* (1834: Rouen, MBA). Queste tele esprimono un sentimento diverso da quelli dei paesaggisti di Barbizon. Mentre Rousseau caricava la sua pittura d'intenti filosofici, **C** rappresentò una natura serena, conferendole con la sua sensibilità «ingenua» piú anima che «intelligenza». L'Italia gli insegnò la potenza creatrice della luce, i cieli dell'Ile-deFrance gliene

insegnarono la modulazione, espressa con un cromatismo madreperlaceo che inargenta tanto i dipinti riportati dal secondo viaggio in Italia nel 1834 (vedute di Volterra, Firenze, Venezia) quanto gli studi fatti ad Avignone nel 1836 (Parigi, Louvre; Londra, NG; L'Aja, Museo Mesdag). Egli condusse alla perfezione un'arte che suscita l'atmosfera mediante le variazioni sottili di una tonalità cromatica. Moltissimi capolavori ne segnano le tappe: il *Porto di La Rochelle* (1852: New Haven, AG), la *Cattedrale di Mantes* (1868 ca.: Rcims, MBA), la *Torre campanaria di Douai* (1871: Parigi, Louvre), l'*Interno della cattedrale di Sens* (1874: ivi), di un **C** quasi ottuagenario. Non soltanto la sapienza dei valori cromatici, ma anche la varietà della tecnica dà vita a questi paesaggi immutabili che ignorano il torpore: impasti, velature, strisciate si alternano sulla medesima tela. Dopo il 1835 la notorietà di **C** è assicurata non per questi schizzi, che per molti sono i piú attraenti, ma per i suoi invii ai *salons*. Si tratta di composizioni elaborate che presentano vasti paesaggi animati da figure bibliche o mitologiche: *Sileno* (1838: Stati Uniti, coll. priv.), la *Fuga in Egitto* (1840: chiesa di Rosny), *Omero e i pastori* (1845: Saint-Lô), *Distruzione di Sodoma* (1857: New York, MMA), *Macbeth e le streghe* (1859: Londra, Wallace Coll.), o anche paesaggi evocativi popolati di ninfe, *Ricordi* di Ville-d'Avrai o dell'Italia, ancor piú numerosi dopo il terzo viaggio nella penisola nel 1843. Questo aspetto dell'opera di **C**, che assicurò il successo del pittore, è stato troppo deprecato. Senza dubbio molti di questi quadri dalle nebbie iridate non giungono alla pienezza del *Ricordo di Mortefontaine* (1864: Parigi, Louvre); alcuni non sono che caligini grigiastre, dal tocco triolle, di una soavità che sfiora la sdolcinatezza. Vanno messi da parte quelli invecchiati male, rosi dal bitume, quelli che si moltiplicarono per le esigenze della committenza. Si comprende l'intransigenza della critica circa questa produzione commerciale, ulteriormente avvilita dalla folla degli imitatori, anzi dei falsari, fecondi in «Corot per piccole borse». Tuttavia molti critici ne compresero il genio. Tra i primi lo riconobbe Baudelaire; Delacroix lo ammirò, benché personalmente **C** lo sconcertasse per il suo candore.

In ogni tempo l'artista s'interessò della figura umana e piú particolarmente della donna: nudi casti o conturbanti (*Marietta*, 1843: Parigi, Petit-Palais; *Ninfa coricata*, 1856 ca.:

conservato a Ginevra), che avviano al capolavoro della *Toeletta* (1859- Parigi, coll. priv.), italiane in costume colorato schizzate dal vivo, ritratti dei parenti, emozionanti per la loro ingenua verità (*Claire Sennegon*, 1838: Parigi, Louvre) o per la loro tenerezza nostalgica che cela qualche segreto rimpianto (*Dama in blu*, 1874: ivi), figure di fantasia, ninfe o orientali sortite dal sogno, dai curiosi travestimenti, dalle toclette insieme semplici e ricercate (*Lettura interrotta*, 1868: Chicago, Art Inst.; *La giovane greca*, 1869 ca.: New York, MMA; *Fanciulle di Sparta*, 1869 ca.: New York, Brooklyn Museum; *Algerina sdraiata*, 1873 ca.: Amsterdam, Rijksmuseum), fino al loro coronamento, la *Donna con la perla* (1869 ca.: Parigi, Louvre).

Benché **C** non fosse un «disegnatore» vero e proprio, lasciò circa seicento disegni (di cui moltissimi sono conservati al Louvre), dalla tecnica e dal carattere diversi. Si tratta ora di un fine e agile reticolo, che dissecca foglie e rami, e analizza la struttura del suolo (*Civita Castellana*, 1827: Parigi, Louvre), ora di masse violentemente contrastate a carboncino (*Macbeth*, 1859: Copenhagen, Ordrupgaard Samling); essi sono generalmente appunti o indicazioni in vista del quadro. Taluni, all'opposto, costituiscono opere finite, ritratti (*Fanciulla col basco*, 1831: Lilla, MBA) o figure (*Fanciullina accoccolata*, 1838 ca.: Parigi, Louvre). Approdò con ritardo alla stampa; ma ne fu maestro: gli si debbono una quindicina di acqueforti e altrettante litografie, per la maggior parte paesaggi. La sua opera è piú ricca di pitture su vetro (quasi settanta), eseguite dal 1853 seguendo il nuovo procedimento messo a punto dai suoi amici di Arras, i fotografi Grandguillaume e Cuvelier e il pittore Dutilleux (la BN di Parigi ne conserva trentadue lastre).

L'opera di **C** è stata catalogata da A. Robaut, e pubblicata nel 1905 da E. Moreau-Nélaton. In quest'opera sono elencati quasi 2500 dipinti. Vanno loro aggiunti circa quattrocento pezzi autentici scoperti dopo l'inizio dei secolo. Quest'opera, già abbondante, è abusivamente cresciuta. Compiacenti e lucrose attribuzioni hanno introdotto col nome di **C** opere di Aligny, Bodinier, Bertin o Marilhat, approfittando della loro contemporaneità e della loro appartenenza a un'analoga poetica. Mani criminali hanno persino cancellato una firma travestendo cosí qualche loro quadro in **C** anonimo (per esempio, *Villeneuve-lès-Avignon* (Reims, NMA), po-

co dopo restituito a Marilhat). Il mercato è saturo di copie, eseguite in perfetta buona fede ad Arras dagli amici del maestro, Dutilleux e Desavary, e dai suoi allievi (Français, Lapito, Poirot, Prévost), che hanno favorito moltissime frodi. Infine, la lista dei falsari, già lunga, è certo ben lontana dall'essere conclusa.
Pochi artisti come **C** hanno stimolato il gusto dei collezionisti per le serie. Alcune di tali collezioni sono finite integralmente nei musei. Il Louvre di Parigi, che possiede 125 dipinti di **C**, accolse le collezioni Thomy Thiery, Moreau-Nélaton, Chauchard. Il MBA di Reims, tra i musei francesi di provincia il piú ricco di **C**, ha avuto in dono numerose collezioni della città. I quadri di **C** sono sparsi in tutto il mondo. Non c'è quasi museo che non ne possieda; ma la concentrazione piú importante, sia per numero che per qualità, si trova in America, in collezioni sia private sia pubbliche. La sua influenza fu minore di quanto si ritenga: uomo di grande riservatezza, fuggiva la dottrina, e limitava il proprio insegnamento ad esempi e consigli i cui confidenti furono spesso pittori modesti, amici devoti o persino plagiari. Aprí la strada a una moda creando un genere che provocò infatuazione (al di là dei numerosi seguaci, il piú valido dei quali resta Trouillebert), ma non improntò la generazione dei pittori che gli succedettero. (*ht*).

## Corpora, Antonio

(Tunisi 1909). Dopo una prima formazione alla scuola d'arte di Tunisi, nel 1930 lasciò la città natale per recarsi a Parigi. Dal 1932 si stabilí in Italia, e opera attualmente a Roma. Le prime opere – nature morte, marine, fiori – risentono del soggiorno parigino nella loro ricerca di astrattismo formale, assai vicino a Braque; ma sono pure sensibili al colore di Bonnard e Matisse. Dal 1945 il suo itinerario artistico riflette le svariate ricerche della pittura italiana del dopoguerra: fece parte del gruppo neocubista di Roma, poi del Fronte nuovo delle arti. Nel 1948 si orientò decisamente verso l'astrattismo, sulle posizioni del cosiddetto «astratto-concreto», partecipando in tal senso al Gruppo degli Otto (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova: 1952-1954); approdò infine ad una pittura tendenzialmente «informale». Il colore è in lui il fattore essenziale di un'interpretazione non figurativa, che esprime

una sensibilità personale, istintiva e lirica: *Tempo sulle rupi antiche*, 1959: Roma, Gall. Pogliani. Piú puro e smaltato, il colore si articola poi in ampie superfici piane orizzontali e verticali, con una piú evidente ricerca di organizzazione razionale (*Memoria di un mattino*, 1966; *Deserto e oasi*, 1966: Roma, coll. Bozzi).
I dipinti presentati nel giugno 1972 a Parigi, Gall. Villand-Galanis, attestano una sicura evoluzione; nei campi colorati, spesso in tonalità vicine, sopravviene la trama cupa d'una rete grafica che conferisce allo spazio cromatico dinamismo e sensibilità (il *Mattino di tutti i giorni*, 1972: coll. priv.). Opere di **C** sono conservate in numerosi musei d'arte moderna, in particolare a Roma, Trieste, Parigi, San Paolo, New York (MOMA), Pittsburgh, Amburgo (KH), Stoccolma. (*lm*).

## corporazione, ritratto di

Ritratto di gruppo praticato in Olanda, e particolarmente ad Amsterdam, sin dal XVI sec. La categoria piú antica di tali ritratti collettivi è il ritratto delle guardie civiche, effettuato in occasione di un banchetto o di una sortita, e destinato ad ornare i locali della corporazione. Piú tardi, anche gli altri organismi corporativi (sindaci, reggenti, ghilda dei chirurghi) si fecero rappresentare. Tra i piú celebri citiamo il *Banchetto degli ufficiali di san Giorgio* (1627: Haarlem, Museo Frans Hals) e *Le Reggenti dell'ospizio dei vecchi* (1664: ivi) di Frans Hals; e la *Ronda di notte* (1642: Amsterdam, Rijksmuseum) di Rembrandt. (*db*).

## Correa de Vivar, Juan

(attivo a Toledo tra il 1539 e il 1566). Sembra svolgesse a Toledo, alla metà del XVI sec., un importante ruolo come pittore della cattedrale; lavorò pure per vari conventi della Spagna centrale, nelle province di Ávila e di Guadalajara. Ma la sua biografia resta pressoché ignota. Tra le sue opere sussistono il polittico di San Juan de los Reyes a Toledo (*Storia di sant'Elena e della santa Croce*, 1552), proveniente dall'ospedale della Santa Cruz, e quello del convento di Almonacid de Zurita (1554: Guadalajara), nonché i pannelli dei monasteri di Guisando e di San Martin de Valdeiglesias (*Infanzia di Cristo*, *Vite di san Benedetto e di san Bernardo*) e del Transito di Toledo (*Morte della Vergine*), acquisiti dal

Prado a Madrid. **C** appare un romanista raffaellesco abile e placido, sensibile al paesaggio ma privo di vigore. Le sue opere migliori sono quelle ispirate dalla cronaca monastica (*San Benedetto che benedice san Mauro*, *Morte di san Bernardo*); non mancano di emozione discreta e di un fascino un poco arcaico. (*pg*).

## Correggio

(Antonio Allegri, *detto* il) (Correggio (Parma) 1489 - ? 1534).
**Gli esordi** Verso il 1510 ha inizio l'attività del **C**, benché la sua prima opera documentata, la *Pala di san Francesco* (Dresda, GG) risalga solo al 1514-15. Gli storici locali, seguiti da A. Venturi, hanno fatto di lui un allievo di Francesco Bianchi Ferrari. In realtà nella sua giovinezza **C** fu influenzato soprattutto da Mantegna, alla cui opera poté in particolare avvicinarsi quando lavorò a Mantova nella chiesa di Sant'Andrea, dipingendo gli *Evangelisti* nella cappella funeraria di Mantegna e, un po' piú tardi, i due affreschi della *Sacra Famiglia* e della *Deposizione* nell'atrio. Altre opere degli anni 1510-12 (*Matrimonio mistico di santa Caterina*: Washington, NG; *Madonna col Bambino e santa Elisabetta*: Filadelfia, AM, coll. Johnson; *Matrimonio mistico di santa Caterina*: Detroit, Art Inst.; *Madonna col Bambino e due angeli musici*: Firenze, Uffizi) rivelano già una tenerezza di chiaroscuro che addolcisce la durezza della linea mantegnesca. Dipinge nel 1513-14 ca. «notturni» che per la loro singolarità sembrano anticipare modi manieristici: la *Giuditta e la sua ancella* (conservato a Strasburgo) e la *Natività* (Milano. Brera), ancora nella scia di Mantegna, ma assai prossime anche a Dosso Dossi, presente a Mantova nel 1512; il contatto con Dossi traspare inoltre nella *Sacra Famiglia* della coll. Orombelli Barbo di Milano. Infine, la *Madonna di san Francesco* (1514: Dresda, GG), pur rammentando la *Madonna della Vittoria* di Mantegna (Parigi, Louvre) o le opere di Costa nel periodo mantovano, nonché le composizioni dei grandi ferraresi, soprattutto Ercole, si libera della eredità quattrocentesca e si anima per respiro piú largo e una maggiore dolcezza. L'accostamento del **C** a significativi esponenti dell'ambiente emiliano (Aspertini, Pirri, Dossi, Mazzolino, Garofalo) e lombardo (opere di Leombruno nel Palazzo ducale di Mantova) determina gli sviluppi evidenti nell'*Adorazione dei magi* (1516-18 ca.: Milano, Brera). Il ritmo equilibrato

delle opere precedenti lascia il posto a una composizione dinamica, dai colori vibranti. Ormai fuori dalle forme mantovane, **C** creò in questa fase alcuni tra i suoi capolavori: la *Madonna Campori* (Modena, Gall. Estense), i *Quattro Santi* (New York, MMA), la *Vergine detta «la Zingarella»* (Napoli, Capodimonte), il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Firenze, Uffizi), la *Madonna di Albinea* (1517 ca.: nota solamente da copie, tra cui quella di Parma, GN). Ma il pittore fu parimenti aperto ad altre suggestioni, come quella del Beccafumi per il tramite dell'Anselmi, che giunge proprio allora da Siena a Parma. Si spiegano cosí, nell'*Adorazione dei magi* (Milano, Brera), il gusto del movimento e taluni motivi come il gruppo d'angeli; inflessioni senesi che si ritrovano nelle *Sacre Famiglie* di Orléans (MBA), di Chicago (Art Inst.) e di Hampton Court. In questa tendenza a muoversi oltre la tradizione regionale, il **C** avverte il fascino dell'arte leonardesca, la cui influenza si coglie nel *Cristo giovane* (Washington, NG, coll. Kress) e nella *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Milano, Castello), o in quella del Prado di Madrid. Il viaggio a Roma rappresenta l'inevitabile coronamento della formazione del **C**.

**La Camera di San Paolo (1519)** Per gli anni dal 1517 al 1520 non siconoscono opere documentate del **C**; sono gli anni del suo soggiorno romano (per lungo tempo negato, ma messo in evidenza da R. Longhi), durante il quale egli giunse a uno stile fortemente personale, abbandonando, come dice Mengs, «la maniera secca dei suoi maestri (Mantegna) per lo stile grandioso e nobile che doveva d'ora innanzi seguire»; adottò allora un classicismo pieno di vita, di ispirazione naturalista, foggiato a contatto con le opere di Raffaello e di Michelangelo; come dimostra la decorazione del piccolo refettorio del convento delle monache benedettine di San Paolo a Parma (noto col nome di Camera di San Paolo, 1519). È una stanza quadrata, di media grandezza, le cui pareti erano coperte da arazzi, mentre la cappa del camino presentava, dipinta a fresco, *Diana sul carro*. Al di sopra di un fregio in *trompe-l'œil*, all'imposta della volta, si aprono sedici lunette in grisaille (quattro su ogni parete), ornate da finte sculture, con l'effetto di un vero e proprio *antiquarium* umanistico: *Bellona* contrapposta alle *Tre Grazie*, la *Fortuna* e la *Virtú*, le *Parche* e il *Tempio di Giove*, *Vesta* e il *Genio*, simboli dei quattro elementi della vita. Illuminate da una lu-

ce artificiale che sembra provenire dal camino, queste figure, d'una tonalità rosa dorato, allungano le proprie ombre violacee sulle finte concavità delle lunette. Da queste partono i sedici spicchi concavi della volta, specie di pergolato formato da sedici giunchi che si congiungono al centro, legati da un nodo di nastri da cui pendono festoni di frutta; la luce del giorno appare negli oculi aperti nella pergola da cui si affacciano coppie di gioiosi putti. Questa Camera riflette la cultura raffinata della badessa Giovanna da Piacenza, consigliata dal poeta umanista Giorgio Anselmi: e inoltre allude alla vittoria della badessa-Diana, indipendente dai vincoli della clausura imposta dal pontefice. Si notano in quest'opera numerose reminiscenze di Mantegna (il pergolato, gli oculi), e soprattutto il ricordo di Raffaello nella Sala di Psiche alla Farnesina, in cui il paganesimo sorridente e la capacità di far rivivere l'antico posero le basi alla evoluzione del **C**. Egli aveva trovato, grazie a Raffaello, il proprio linguaggio, d'un classicismo caldo e profano, lontano da ogni preoccupazione monumentalistica, e ove i problemi spaziali vengono risolti in termini di luce. Al di là di tali influssi, la Camera di San Paolo resta l'inveramento di un sogno poetico, evocato per la prima volta dal **C** con una freschezza che egli non ritroverà piú, e che costituirà fonte d'ispirazione per il Parmigianino, poco piú tardi, nella «Stufetta» di Fontanellato.

**Gli affreschi di San Giovanni Evangelista (1520-23)** Nel 1520 il **C** ricevette l'incarico della decorazione (documentata dal 26 luglio 1520 al 23 gennaio 1524) della chiesa di San Giovanni Evangelista di Parma. Decorò successivamente la cupola, l'abside (1522-23; demolita nel 1587 per essere ampliata, e la cui decorazione venne rifatta da Cesare Aretusi), gli intradossi degli archi della cupola, il fregio della navata principale (eseguito su suoi disegni da Rondani e altri), e, infine, il fregio nel coro (1523-24). Sembra che sia stato lo stesso artista a concepire l'architettura della cupola (A. C. Quintavalle), in funzione della pittura. Nei sottarchi in terretta rossa e ocra sono rappresentati entro ghirlande profeti e personaggi dell'Antico Testamento. Si pensa qui a Raffaello, ma anche a Leonardo, cui è ispirato il gusto delle ombre trasparenti e di una nuova fluidità. Nella cupola è rappresentata la *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos*. San Giovanni tende il volto alla visione di Cristo

che discende in una gloria di luce; gli undici apostoli assistono alla scena, assisi su nuvole sostenute da putti. Libera da partizioni architettoniche, la scena è costruita sugli andamenti circolari delle nuvole e ritmata dalle figure degli apostoli, raggruppate a due a due. Il **C** dà prova qui di un'audace conoscenza della prospettiva e dell'anatomia, fondata sugli esempi di Raffaello e di Michelangelo, e anche una sensibilità atmosferica ereditata da Leonardo e dai veneziani. Nello stesso tempo egli crea il modello della decorazione barocca delle cupole, cui s'ispirerà Lanfranco. In ogni pennacchio, un dottore della chiesa e un evangelista, seduti su nuvole, tengono un'animata e appassionata discussione. Completata la cupola, il **C** rappresentò nel catino dell'abside, su uno sfondo di festoni di fiori e frutta ancora mantegneschi, l'*Incoronazione della Vergine con santi ed angeli*. Di quest'opera, distrutta mezzo secolo dopo, rimangono solo la parte centrale con *Cristo e la Vergine incoronata* (Parma, GN) e tre teste d'angeli (Londra, NG). Il fregio lungo la navata (1522-24), che presenta nei soggetti principali il *Sacrificio pagano* e il *Sacrificio ebreo*, fu giustamente apprezzato solo dopo che Popham identificò quindici studi disegnati dal **C** per quest'opera (Francoforte, sia; Londra, BM; Rotterdam, BVB; e Parigi, Louvre), rivelandone la qualità rispetto all'esecuzione del Rondani. In compenso, il fregio del coro è di mano del maestro (1523-24), e conclude il tema della navata rappresentando il *Sacrificio cristiano*, simbolo dell'eucaristia. Va inoltre menzionata la lunetta, nel transetto sinistro, con *San Giovanni Evangelista*, reminiscenza della lunetta di Sebastiano del Piombo nella Sala di Galatea alla Farnesina.

**I quadri dipinti verso il 1524-26** Durante gli anni 1524-26 (tra la cupola di San Giovanni e quella della cattedrale), il **C** esegue un gran numero di quadri che rivelano una netta evoluzione stilistica: il ritmo si fa frenetico, il colore intenso, i sentimenti piú contrastati. Tali opere, che annunciano il barocco, vennero apprezzate dagli artisti del XVII sec., soprattutto la *Deposizione* e il *Martirio di san Placido e di santa Flavia* (Parma, GN), che appartengono rispettivamente all'inizio e alla fine di questa fase. Alla ricerca psicologica, al carattere patetico, alla composizione decentrata della *Deposizione* si accosterà Annibale Carracci, che ne eseguirà la copia. Agli stessi anni appartengono numerosi capolavori: il *Noli me tangere* (Madrid, Prado), *L'adorazione* (Firenze, Uffizi), l'*Ecce*

*Homo* (Londra, NG), la *Vergine della cesta* (ivi), il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Parigi, Louvre), che presenta una composizione circolare, cui corrisponde un colore fortemente timbrato, nonché due opere mitologiche, l'*Educazione di Amore* (Londra, NG) e *Giove e Antiope* (Parigi, Louvre), ove il ritmo è impresso non tanto dall'agitarsi delle figure quanto dalle macchie di luce. Nella Madonna di san Sebastiano (1525 ca.: Dresda, GG) la composizione «da sotto in su» è ispirata all'*Assunta* di Tiziano ai Frari e riprende le complesse scansioni della decorazione della volta del coro di San Giovanni Evangelista. In queste opere è la premessa immediata della fase grandiosa segnata dalla decorazione della cupola del duomo e, nello stesso tempo, la prefigurazione di alcuni tra gli esiti piú alti dell'arte dell'età barocca.

**Gli affreschi del Duomo (1526-29)** Nel 1522, mentre operava ancora in San Giovanni Evangelista, il **C** ricevette l'incarico della decorazione del coro, della cupola e dei sottarchi della cattedrale di Parma. Della vasta impresa non eseguí, tra il 1526 e il 1529, che una parte: gli affreschi della cupola (*Assunzione della Vergine*), dei pennacchi rappresentanti i quattro santi protettoti della città (san Giovanni Battista, sant'Ilario, san Tommaso apostolo e san Bernardo) e dei sottarchi, rappresentanti mimi e danzatrici in monocromo. Senza dubbio indispettito dinanzi all'incomprensione locale, non eseguí la decorazione del coro e dell'abside, che fu affidata, alla sua morte, a Giorgio Gandini del Grano (1535), quindi, alla scomparsa di quest'ultimo (1538), a Girolamo Mazzola Bedoli. La decorazione della cupola della cattedrale, punto culminante dell'attività del **C**, è la logica conseguenza delle ricerche già compiute nella Camera di San Paolo e in San Giovanni Evangelista. Tuttavia, diverso era il problema da risolvere, a causa delle imponenti misure della cupola (molto profonda, a base ottagona forata da otto oculi). Il **C** giunse a suggerire uno spazio infinito e luminoso, legando intimamente tamburo e cupola in un soggetto unitario e smussando ogni contrasto di piani: il tamburo assume l'aspetto d'una balaustra dinanzi alla quale sorgono le grandi figure degli apostoli in piedi, completamente rivolti verso il cielo. Ma sulla terra, simboleggiata dal bordo del parapetto, si svolgono le *Esequie della Vergine*, mentre, senza soluzione di continuità tra tamburo e calotta, un turbine d'angeli solleva la Vergine al cielo, trasportando con lei san-

ti e personaggi biblici verso san Michele, che scende ad incontrarla. Il colore, meglio apprezzabile dopo i restauri (1972-80) resi necessari dal precario stato delle superfici, contribuisce con le sue dominanti calde e dorate a comunicarci il senso dell'evento eccezionale, tra natura e cosmo, che ci sovrasta. Per il moto concentrico impresso all'insieme, malgrado la sezione ottagonale, la cupola annuncia la grande decorazione dei soffitti barocchi e rivela l'evoluzione compiuta dopo San Giovanni Evangelista: da un cielo evocato popolandolo di cherubini a un sapiente accentramento di angeli e santi in movimento.

**I quadri dell'ultimo periodo** Una simile ricerca di ritmo, in cui i corpi si vedono in movimento nella luce, si ritrova nei dipinti religiosi o mitologici che egli esegue parallelamente: la *Madonna di san Gerolamo* (1527-28: Parma, GN), o *Il giorno*; l'*Adorazione dei pastori* o *La notte* (1530: Dresda, GG), opere costruite su giochi di linee oblique e tagli di luce; la *Madonna dalla scodella* (1529-30: Parma, GN); due tempere rappresentanti *San Giuseppe* e un *Devoto* (Napoli, Capodimonte); infine la *Madonna di san Giorgio* (1531-32: Dresda, GG). Dal 1530 il **C** fu incaricato dal duca di Mantova, Federico Gonzaga, di rappresentare la serie degli *Amori di Giove* per l'imperatore Carlo V (*Danae*: Roma, Gall. Borghese; *Leda*: Berlino-Dahlem; *Io* e *Ganimede*: Vienna, KM). In questo periodo dipinse pure a tempera le due allegorie del *Vizio* e della *Virtú* per lo studiolo di Isabella d'Este (Parigi, Louvre). In tutte queste opere si ritrovano motivi e forme già sperimentati nella cupola del Duomo, e dominati da un movimento ondeggiante mirabilmente fuso con il colore.

**I disegni** L'opera grafica del **C** è stata catalogata nel 1957 da Popham e nel 1988 da M. di Giampaolo. Si tratta soprattutto di studi preparatori a sanguigna per i dipinti o le grandi opere decorative.

**La fortuna critica** La fortuna critica del **C** si apre con la biografia di Vasari (1550 e 1568), che è all'origine del mito del **C**, genio solitario e autoctono, ai margini della linea dorsale del Rinascimento, a causa dell'equivoco della mancanza di disegno e della estraneità alla cultura toscano-romana. Malgrado l'ammirazione di tutti gli artisti barocchi, solo nel XVIII sec. la sua opera venne considerata da un punto di vista piú obiettivo; Mengs ritrovò in **C** quell'unione tra «grazia» e «regole», tra «grazia» e «disegno» che i neodassici

propugnavano. I romantici dimostrarono pari entusiasmo, ponendo l'accento sul lato piú ambiguo e sensuale del **C**. Seguí una fase di singolare discredito, sia d'ordine morale, sia perché lo si considerava piú un grande decoratore che un pittore (Kugler, Burckhardt, Springer, Strzygowski). Infine, venne il tempo delle grandi monografie fondate su studi storici: Meyer (1871), Ricci (1896 e 1930), Thode (1898), Venturi (1926), che posero soprattutto l'accento sulla «grazia femminile», molto apprezzata già nel XVIII sec., che l'artista aveva saputo esprimere. Soltanto, però, con la messa a punto di R. Longhi (1956) si poté cogliere la natura reale della complessa formazione del **C**, e il suo posto nel Rinascimento italiano e parmense. Il recente restauro degli affreschi del duomo di Parma è stata occasione, oltre che di un dibattito sui criteri e i risultati dell'intervento, di una ripresa sia delle indagini documentarie sia degli studi sullo stile del **C** nello svolgimento dell'arte del Rinascimento. (*sde* + *sr*).

## Corrente

Movimento artistico italiano, sviluppatosi a Milano tra il 1938 e il 1943. Rappresentò, sul piano formale, una presa di posizione polemica contro la disciplina estetica del Novecento, a favore di nuovi mezzi espressivi liberi da qualsiasi dogma formale, e di una pittura «grido espressivo e manifestazione d'ira, d'amore, di giustizia agli angoli delle strade... piuttosto che nell'aria triste del museo...» Oltre a una libertà formale assoluta, **C** rifletteva l'esigenza d'una rottura con la retorica ufficiale, senza per questo cadere in forme d'arte gratuite e prive di un preciso contenuto. Il tema del ruolo dell'artista all'interno della società e delle sue responsabilità politiche e sociali fu, di fatto, uno dei motivi essenziali del movimento. «Vogliamo fondare il linguaggio pittorico su una base rivoluzionaria... Mediante la pittura, vogliamo levare in alto le bandiere». Contro l'autonomia e l'isolamento culturale del regime fascista, e la retorica della «tradizione italica», **C** rappresentò un importante momento della pittura italiana, a causa del suo tentativo di riallacciarsi ad una corrente culturale piú ampia, che rinviava e si riferiva alla pittura romantica francese, a Van Gogh, ad Ensor, agli espressionisti tedeschi, ai *fauves*. Gli inizi teorici di **C** si trovano nel quindicinale «Vita giovanile» (poi «Corrente di vita giovanile»), fondato nel gennaio 1938 a Mila-

no dal pittore Ernesto Treccani, nel quale venivano espressi i principi che davano vita al movimento. Questo era costituito da un gruppo di pittori per la maggior parte residenti a Milano: Birolli, Cassinari, Migneco, Arnaldo Badodi, Sassu, Italo Valenti, Guttuso, Morlotti, Treccani, Vedova, Peverelli; contava pure alcuni scultori: Sandro Cherchi, Luigi Broggini, Giovanni Paganin ed i critici Raffaele de Grada, Marchiori e Morosini. Loro fine comune era la lotta contro l'arte ufficiale, l'affermazione della libertà espressiva, consapevole dei propri diritti e pronta a sostenerli anche all'interno del movimento; ma si profilarono subito due tendenze: la prima, piú realista, orientata verso un impegno politico e sociale piú forte e diretto (Guttuso, Morlotti, Treccani), l'altra che ricercava piuttosto una forma di espressionismo lirico e poetico (Birolli, Cassinari, Valenti). Altri artisti rappresentarono, in seno a **C**, un'interpretazione fantastica e surreale dell'espressionismo, assai vicina alla «scuola romana» (Sassu e Arnaldo Badodi, morto giovanissimo in guerra nel 1942). Oltre agli artisti e ai critici d'arte si raccolsero intorno a **C** anche letterati, filosofi, poeti, uomini di cinema, in un arco assai ampio. La prima mostra di **C** si tenne nel marzo 1939, nel palazzo della Permanente a Milano e riuniva anche artisti piú anziani; ma già la seconda (dicembre 1939) era piú ristretta e qualificata in senso innovatore. Numerose mostre vennero in seguito organizzate presso la Bottega di Corrente, galleria che fu il centro del movimento, e che ebbe pure un'attività letteraria, pubblicando una serie di monografie e la rivista «Corrente» (dicembre 1939; ebbe vita brevissima: fu soppressa nel giugno '40 dalle autorità fasciste). La galleria d'arte proseguí la sua attività fino al maggio 1941, grazie anche al mecenate genovese Alberto Della Ragione, la cui collezione si trova attualmente a Firenze ed accoglie opere particolarmente significative del movimento. La partecipazione degli artisti di **C** al premio Bergamo del 1940 e del 1942 fece di questa manifestazione un'importante affermazione del movimento. Nel 1942 ebbe luogo la polemica a proposito del premio (secondo) conferito alla celebre *Crocifissione* di Guttuso: la traduzione di un'iconografia tradizionale in un linguaggio brutale, violentemente espressionista, e la trasposizione del soggetto religioso nell'attualità drammatica della guerra, fanno di questo quadro una specie di manifesto figurativo; le

opere presentate alla mostra di Guttuso nella Gall. Barbaroux di Milano (1941) ne contenevano già, d'altra parte, i segni precursori. Dal 1942, centro del movimento divenne la Gall. della Spiga a Milano; ma gli artisti si dispersero, per la maggior parte partecipando ai contemporanei eventi politici. Le opere di quegli anni sono, in realtà, vivamente condizionate da quest'impegno politico e sociale (serie di disegni sugli orrori della guerra, di Guttuso e Birolli, 1944). In seguito, dopo la Liberazione, gli artisti di **C** si ritrovarono in un gruppo ampliato, il Fronte nuovo delle arti: la prima mostra del dopoguerra, che riuniva gli artisti del Fronte e tutto l'ex gruppo di **C**, ebbe luogo a Milano nel 1947. Il problema, già posto da **C**, dell'impegno sociale dell'artista e la ricerca di una figuratività che potesse corrispondere nel modo migliore a tali esigenze, ne caratterizzarono l'orientamento generale. Durante gli stessi anni, un influsso dell'espressionismo picassiano di *Guernica* svolse un ruolo, prima ancora etico che formale, determinante sugli artisti precedentemente legati a **C**. Un'importante mostra antologica del movimento venne organizzata nel 1963 presso il centro Olivetti di Ivrea. (*lm* + *sr*).

## «Corrente di vita giovanile»

Rivista quindicinale fondata nel 1938 da Ernesto Treccani col nome di «Vita giovanile» e divenuta poi «Corrente di vita giovanile» e infine «Corrente». Attorno alla rivista, che ebbe vita assai breve (fu chiusa dal fascismo nel 1940), gravitarono molti intellettuali di diversa estrazione, ma tutti legati dal desiderio di opporsi ai movimenti europei contemporanei e di contrapporsi alla politica culturale del fascismo. Aderirono all'iniziativa filosofi della scuola di A. Banfi, tra cui E. Paci, L. Preti, P. Formaggio, L. Anceschi, R. De Grada; uomini di cinema, letterati, poeti (soprattutto gli ermetici fiorentini), pittori e critici. Vanno ricordati A. Badoli, R. Birolli, B. Cassinari, R. Guttuso, E. Morlotti, G. Migneco, A. Sassu, E. Treccani, I. Valenti, E. Vedova, G. Manzú, S. Cherchi, V. Sereni, G. Contini, M. Valsecchi, M. De Micheli e tanti altri. Dal punto di vista delle arti figurative, le preferenze piú esplicite erano per Van Gogh, Ensor e, in particolare, per il dipinto *Guernica* di Picasso; sebbene gli artisti collegati alla rivista e al gruppo portassero avanti – ciascuno – ricerche linguistiche differenti, tutti

sostenevano la necessità di un'arte impegnata, in opposizione al favore goduto della poetica decadente e dall'arte per l'arte. Due numeri della rivista, il 6 e il 22 del 1939, furono interamente dedicati a due mostre tenute dal gruppo di pittori di Corrente alla galleria La Bottega di Corrente a Milano, nello stesso anno. (*sr*).

## Corsham Court

La collezione inglese di Lord Methuen ebbe come punto di partenza i ca. 350 quadri comperati da **Paul Methuen** (1672-1757), diplomatico che aveva ogni libertà di acquistare sul continente; suo cugino, che ereditò la collezione, comperò **C C** (Wiltshire) per ospitare i dipinti, che erano prima a Londra, e fece costruire a questo scopo una galleria. La raccolta conteneva soprattutto tele italiane di Andrea del Sarto, Bonifacio de' Pitati, Tintoretto, Carracci, Cignani, Carlo Dolci (il *Cristo a casa di Simone Fariseo*), Guercino, Pietro da Cortona e B. Strozzi; vi si trovavano pure due Holbein (ritratti di *Dama Alice More* e di *Sir Bryan Tuke*: Washington, NG), numerosi Van Dyck (il *Cristo tradito* e il *Duca di Richmond*: New York, MMA), il *Ritratto di Orientale* di Rembrandt (ivi), due bei paesaggi di Lorrain (uno oggi a Ottawa, NG), nonché opere di Elsheimer, Le Sucur, Lairesse e Rubens.

Nel 1844 il secondo **Lord Methuen** (1777-1855) sposò la figlia del reverendo John Sanford, ereditando cosí quanto non era stato venduto da Sanford presso Christie nel 1839: l'importante raccolta di primitivi italiani e tele piú recenti comperate durante il soggiorno di Sanford a Firenze nel 1830; vi erano compresi l'*Incoronazione della Vergine* di Gentile da Fabriano, *Morte e assunzione della Vergine* di fra Angelico (Boston, Gardner Museum), l'*Annunciazione* di fra Filippo Lippi, il *Ripudio di Agar* di Pinturicchio, due episodi della *Storia di Giuseppe* di Bacchiacca (Londra, NG), un cartone di Correggio (*Angelo*), un ritratto di gruppo di Sofonisba Anguissola, esempi dell'arte di Lorenzo di Credi, fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Albani, Domenichino, Guido Reni (*Ritratto di Paolo V*), tre bei Salvator Rosa; tra le altre scuole, spiccava il *Paesaggio con Orione* di Poussin (New York, MMA). Presso Christie, nel maggio 1840, e presso Foster nel marzo 1846, vennero venduti 65 dipinti della collezione di Paul Methuen; altre tele, comprese quelle di Sanford, an-

darono disperse presso Christie nel maggio 1899 e nel maggio 1920, oppure furono vendute privatamente; tuttavia il resto della collezione si trova tuttora a **C C**, con la maggior parte dei quadri nella collocazione originaria. (*jh*).

## Corsi, Carlo

(Nizza 1879 - Bologna 1966). Dopo gli studi all'Accademia Albertina a Torino la sua produzione si orienta verso la scomposizione impressionista che si unisce a un vivace interesse cromatico (*La veste a strisce*, 1915: Venezia, Ca' Pesaro) di derivazione *fauve*. Intensa l'attività negli anni '10 ('12-16 Biennale di Venezia; '13-16 Secessione romana) e '20, ma il periodo di maggior fortuna è quello del secondo dopoguerra caratterizzato dai *Collages* (*I grattacieli*, 1948: Torino, GAM) e da composizioni astratte.(*ddd*).

## Corsini, Lorenzo

(Firenze 1652 - Roma 1740). Apparteneva a una famiglia di collezionisti impegnata a Firenze e a Roma in imprese architettoniche e nel collezionare dipinti; nel XVII sec. aveva fatto costruire a Firenze i palazzi Corsini sul lungarno da Pier Francesco Silvani e Antonio Ferri, tra il 1649 e il 1656, e la cappella di Sant'Andrea Corsini nella chiesa del Carmine (1675-83) da P. F. Silvani (cupola decorata da Luca Giordano nel 1682: Sant'Andrea in gloria). **C**, divenuto papa col nome di Clemente XII (1730-40), sviluppò a Roma una grande attività edilizia, facendo restaurare il Vaticano e costruire la fontana di Trevi, nonché le facciate di San Giovanni in Laterano e San Giovanni dei Fiorentini. A lui si deve il Museo capitolino, primo grande museo di antichità in Europa.
Furono i nipoti del papa, **Lorenzo** (1683-1752) a Firenze, e il cardinal Neri a Roma, a costituire le collezioni di pittura della casata. Lorenzo raccolse nell'ala sinistra del palazzo fiorentino i quadri fino ad allora dispersi nelle varie residenze familiari, e ne affidò la collocazione e il restauro al pittore Ignazio Hugford. Tale collezione sarebbe stata sviluppata da Tommaso (1767-1856), che ne fece una vera e propria piccola pinacoteca di tredici sale, tuttora esistente, per conservare opere di tutte le scuole dal XIV al XIX sec., e in particolare di Botticelli, Signorelli, Filippino Lippi, Giovanni Bellini (Calvario), Ridolfo Ghirlandaio, Sebastiano

del Piombo, Rosso, Puligo, Bronzino, Domenico Fetti, Luca Giordano.
A Roma, il cardinal **Neri** (1685-1770) acquistò nel 1736 palazzo Riario alla Lungara, dove Cristina di Svezia, cui era appartenuto, era morta nel 1689. Lo fece trasformare e in parte ricostruire da Ferdinando Fuga, e decorare con affreschi dai maggiori esponenti della pittura dell'epoca (Guglielmi, Conca, Parrocel, Meucci), e fece sistemare una galleria per ospitare la collezione di dipinti che aveva cominciato a raccogliere con l'aiuto del suo segretario, monsignor Bottari. Il 1° marzo 1754 questa galleria venne aperta al pubblico, cosa, per l'epoca, eccezionale. La collezione romana, acquisita dallo Stato italiano nel 1883, è ora parte delle raccolte della GNAA (suddivisa tra i palazzi Corsini e Barberini). (*gb* + *sr*).

## Corso, Nicolò

(Nicolò di Lombarduccio) (Pieve di Vico 1446 ca. - Genova 1513). Originario della Corsica, viene citato a Genova nel 1446. Ricordato suecessivamente a Pietrasanta nel 1478, nel 1484-1485 risulta aiuto di Giovanni Mazone. Le prime opere che gli si possano attribuire fra 1480 e 1490, la *Madonna col Bambino* (già Amsterdam, coll. Lanz) e gli affreschi con la *Crocefissione*, *Santi* negli oculi (Portovenere, ex Convento di Santa Maria delle Grazie), rivelano la conoscenza della lezione fiamminga evidente anche nella zona superiore della *Crocefissione* riferita al Mazone (Genova, palazzo Bianco), nella quale si è riconosciuto il suo intervento. Il *Polittico di san Gerolamo*, oggi diviso tra Genova (Accademia ligustica di belle arti) e Filadelfia (coll. Johnson), databile alla metà degli anni '90, mostra un maggiore avvicinarsi al mondo lombardo, in particolare alle opere del Maestro dell'Annunciazione del Louvre. Sulla stessa linea s'inseriscono il *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, smembrato fra Taggia (Santa Maria della Misericordia) e Roma (palazzo Venezia), del 1501, il frammento raffigurante l'*Annunciazione* (Gazzada, Fond. Cagnola) e gli affreschi con *San Benedetto*, *Santi* negli oculi (oggi Genova, Museo di Sant'Agostino) staccati e datati 1503. (*agc*).

## Corso di Buono

(Firenze, seconda metà sec. XIII). Firma «Corsvs me pinxit») e data (1284) gli affreschi con i *Miracoli di san Giovanni*

*Evangelista* nella ex chiesa del santo a Montelupo Fiorentino. Nel 1294 e nel 1295 è documentato come rettore dei pittori fiorentini («rettor pictorum»). Gli affreschi sono di buona qualità e si avvicinano molto, dal punto di vista stilistico, alle opere attribuite a Cimabue, in particolare alla *Maestà* di Santa Trinità. (*gp*).
Prima di questi andrebbero collocate alcune opere a lui attribuite di recente, la *Madonna col Bambino* (Worcester, AM) e la tavola della pieve di San Giovanni Battista a Remole, presso Firenze, debitrici della cultura del Maestro della Maddalena; mentre le ultime opere, anch'esse di recente attribuzione (*Madonna col Bambino e Angeli*: Lastra a Signa, Misericordia; *Madonna della Misericordia*: Signa, San Lorenzo) mostrano una forte tendenza realistica. (*sr*).

## Corvi, Domenico

(Viterbo 1721 - Roma 1803). Fu allievo a Roma di F. Mancini (1738 ca.). La sua formazione si svolse quindi entro la metà del secolo, nel primo decennio del papato di Benedetto XIV Lambertini (1740-58), periodo del quale sono ormai ben note la complessità e l'importanza nelle dinamiche della pittura settecentesca. Non sono state individuate le prove giovanili che il **C** fornì certamente all'interno di questo articolato ambito culturale, prima di opere già mature quali gli affreschi della chiesa del Gonfalone a Viterbo, eseguiti con il concittadino Vincenzo Strigelli nel 1756 (anno che vide anche il suo ingresso nell'Accademia di San Luca). Il frontespizio per gli Offizi della settimana santa del 1744, inciso su disegno del **C**, non offre particolari indicazioni sui suoi inizi in pittura, mentre maggiormente significativo sarebbe stato indubbiamente il perduto disegno raffigurante *Giuseppe che si rivela ai fratelli*, che nel 1750 gli valse il primo premio in un concorso all'Accademia di San Luca. La piccola *Natività* donata come *pièce de reception* all'Accademia nel 1756, e la *Morte di sant'Andrea Avellino* (Senigallia, Duomo), sono i piú antichi tra i dipinti ad olio pervenutici del **C**, e ne mostrano, insieme agli affreschi del Gonfalone il percorso attraverso la cultura rococò di Giaquinto e Guglielmi; evidenziandone contemporaneamente le capacità di spericolato sperimentatore di soluzioni coloristiche, all'interno di una consapevole rievocazione della precedente, illustre tradizione pittorica da Correggio a Barocci, da Lan-

franco a Maratta. Quattro tele oggi nella certosa di Vedana, destinate forse in origine a un monastero presso Palestrina (1758) il coevo *San Michele* nella chiesa della Trinità dei Monti, il *Battesimo dei SS. Processo e Martiniano* e la *Liberazione di san Pietro* in San Salvatore in Lauro, i laterali nella cappella dell'Addolorata in San Marcello al Corso (*Sacrificio d'Isacco* e *Ritrovamento di Mosè*, 1762) e la pala – di ignota provenienza – nella Galleria nazionale d'arte antica a Roma (*Madonna con i SS. Giuseppe, Caterina e Nicola*, 1763 ca.), esemplificano al meglio questa volontà di rivisitazione della tradizione sei-settecentesca, preludendo ad un tempo alle prossime aperture in direzione dei fermenti innovativi che all'inizio del settimo decennio del secolo faranno di Roma uno dei principali centri di elaborazione di un precoce neoclassicismo: talvolta sommosso, nel **C**, da trasalimenti «preromantici». Studi recenti (Clark, Faldi, Rudolph) hanno ormai ampiamente dimostrato il primato che **C** esercitò nell'ambito della cultura figurativa romana, con un ruolo paragonabile solo, per importanza, a quello svoltovi da Batoni e da Mengs; e hanno giustamente rivendicato a lui l'avvio della pittura «storica» con personaggi in costume d'epoca – in anticipo anche rispetto ai francesi – tramite le tele eseguite intorno al 1764 nell'appartamento settecentesco di palazzo Barberini, e in particolare con la sapientissima e spettacolare composizione raffigurante *Un prodigio di Vittorio Amedeo I di Savoia* (1766: Torino, San Domenico).
Entro il 1769-70 **C** eseguí il grande affresco con *David e Abigail* in palazzo Doria Pamphili, di poco successivo all'*Apoteosi di Andrea Doria* (1768) nello stesso luogo (perduta, nota da un bozzetto ora a Minneapolis, Inst. of Arts), e il dipinto con *Gregorio VII spegne l'incendio appiccato al Vaticano dalle truppe di Enrico IV* (Roma, Santa Caterina a via Giulia). Fu questa la prima di una serie di commissioni dei Borghese, i quali lo impiegarono successivamente per la decorazione del loro palazzo (*Sacrificio di Ifigenia*, 1772) e per il restauro degli affreschi di Lanfranco nella galleria della villa di Porta Pinciana (1779-81), dove ancora nel 1782 **C** decorò la stanza dell'Aurora. Tra il *Sacrificio di Ifigenia* – uno dei suoi capolavori, un sublime «notturno» impiantato con un ardito sott'in su, le cui statuarie figure femminili nobilmente atteggiate sono in effettivo anticipo su certa pittura davidiana – e il restauro degli affreschi di Lanfranco, **C** in-

viò quattro tele (*Ultima cena*, 1774; *Incoronazione della Vergine*, 1775; *Pentecoste* e *Incredulità di san Tommaso*, 1778) alla cattedrale di Soletta. Successivamente, tra il 1784 e il 1797, soddisfece numerose commissioni, in prevalenza religiose, per varie località (Macerata, Ravenna, Montecelio, Pisa, Pontremoli, Senigallia, Urbino, Cascia, Spoleto e Viterbo). Al 1785 risalgono il *Compianto sul corpo di Ettore* (Montserrat), nel quale **C** offre la sua meditata interpretazione di un soggetto caro alla pittura «stoica» di età neoclassica, e il *Sacrificio di Polissena* (Viterbo, Palazzo comunale): opere che introducono alla fase conclusiva del suo percorso, caratterizzata da una sobria e spoglia concezione dell'impianto compositivo, e dal ricorso a una gamma di toni smorzati e trattenuti. Un apice in questa progressiva semplificazione di mezzi pittorici e concentrazione emotiva è rappresentato dall'*Elemosina di san Tommaso da Villanova* (1795: Viterbo, Trinità), seguita dalla *Pietà* (1797: Terraia (Spoleto), cappella di villa Pianciani).
Il **C** fu anche straordinario ritrattista (*Ritratto di David Allan*, 1774 ca.: Edimburgo, NPG; *Autoritratto*: Roma, Accademia di San Luca; un altro a Firenze, Uffizi). Suoi allievi furono due tra i principali pittori neoclassici italiani, Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi. (*lba*).

## Corvino, Mattia

(Máthiás Hunyadi, *detto*) (Kolozsvár 1440 - Vienna 1490). Figlio di Giovanni Hunyadi, celebre capitano delle lotte contro la Mezzaluna, divenne re d'Ungheria nel 1458. Fece ampliare i palazzi reali di Buda e di Visegrád, di cui completò la costruzione. Invitando umanisti e artisti, vi creò una corte rinascimentale e rafforzò i legami, già stretti, con l'arte italiana. Possedeva opere di inestimabile valore, tra cui dipinti di Filippo Lippi e Leonardo da Vinci, sculture del Verrocchio e di Benedetto da Maiano, nonché un baldacchino da trono su cartone di Botticelli.
Ma l'ornamento piú prezioso della sua collezione fu la Biblioteca Corvina. Fondata prima dei 1460, alla morte del re contava circa duemila volumi illustrati, costituendo cosí la massima raccolta di manoscritti miniati italiani (in particolare fiorentini). Il principale consigliere del re per la scelta dei testi e degli artisti fu Antonio Bonfini, umanista legato alla corte; la maggior parte delle opere venne acquistata o

commissionata a pittori di Firenze, come Attavante degli Attavanti, Francesco del Cherico, Boccardino Vecchio, i del Flore, nonché a botteghe di Napoli, Ferrara (Ercole de' Roberti) e dell'Italia settentrionale. Infine **C** creò un laboratorio a Buda, ove fece lavorare italiani (Bandius, Francesco Rosselli, Antonio Cattanco) e miniatori locali. Alla morte del re, la biblioteca cominciò ad andare dispersa, benché venisse dichiarata «tesoro nazionale» dal Parlamento; e i re Iagelloni vi attinsero per i propri doni diplomatici. Nel 1541, dopo la presa di Buda da parte dei Turchi, Solimano II fece trasportare a Istanbul la totalità dei volumi trovati nel palazzo reale; e i suoi eredi seguirono la pratica degli Iagelloni. Nel 1877 'Abd ul-Ḥamīd II restituí quanto ne restava all'Ungheria. Dei 171 volumi oggi noti, 47 sono conservati a Budapest (BN), gli altri sono suddivisi tra le bibboteche e le collezioni di Berlino, Besançon, Ferrara, Firenze, Gottinga, Lipsia, Londra, Milano, Modena, New York, Parigi, Roma, Salisburgo, Varsavia, Venezia e Vienna. (*dp*).

## Cosci → Balducci, Giovanni

## Cossa, Francesco del

(Ferrara 1436 ca. - Bologna 1478 ca.). È noto da una serie di documenti che si riferiscono ad opere sue, conservate o perdute. La prima notizia (1456) riguarda l'incarico per una *Deposizione* a fresco, oggi scomparsa, per il duomo di Ferrara; nel 1467 il pittore è a Bologna, ove esegue il cartone di una vetrata per la chiesa di San Giovanni in Monte, rappresentante la *Vergine in trono e angeli*, già pienamente in accordo con il suo stile maturo. Nel 1469 è impegnato a Ferrara nella decorazione murale di palazzo Schifanoia: in una celebre supplica indirizzata al duca Borso d'Este, dichiara (1470) di aver eseguito tre scomparti del ciclo dei mesi, con le allegorie di *Marzo*, *Aprile* e *Maggio* (quest'ultimo in realtà è dovuto a un collaboratore) e lamenta – senza successo – una mercede troppo bassa rispetto alla qualità dell'opera e alla considerazione di cui egli già gode. Tornato definitivamente a Bologna, nel 1472 – come documentava una scritta scomparsa – restaurò, praticamente rifacendola, un'antica *Madonna con angeli*, dipinta a fresco nella chiesa di Santa Maria del Baraccano; nel 1473 terminò il polittico per la cappella Griffoni in San Petronio e forní i cartoni per un *San*

*Petronio* e un *Sant'Ambrogio*, realizzati a tarsia da Agostino de Marchi da Crema, nei due stalli centrali del coro di San Petronio; nel 1474 dipinse la grande «tempera», già nel Palazzo dei mercanti, con la *Vergine in trono tra san Petronio e san Giovanni Evangelista* (oggi Bologna, PN). Morí di peste nel 1477-78 ca., mentre era occupato negli affreschi della cappella Garganelli nella chiesa di San Pietro, completati in seguito da Ercole de' Roberti e distrutti quando l'edificio venne rinnovato nel sec. XVII.

Per analizzare il linguaggio di **C** e la sua formazione, si deve ricordare che dopo il soggiorno di Tura a Padova l'arte dei ferraresi aveva subito una svolta decisiva. Agli influssi di Venezia, del gotico internazionale e degli inizi del Rinascimento, che avevano già toccato Ferrara, si era aggiunto l'aspro linguaggio di Mantegna; il genio Sottile e inventivo di Tura aveva operato la fusione fra tali elementi. Muove dalla considerazione di questo complesso ambito culturale l'ipotesi di R. Longhi che attribuisce alla giovinezza di **C**, verso il 1460, la *Pietà con san Francesco* (Parigi, Museo Jacquemart-André), nonché la *Santa Giustina con un donatore* (Madison University, coll. Kress), dove la grafia esacerbata d'origine padovana viene adattata alla severità monumentale e misurata di Piero della Francesca e dell'Alberti, i quali, presenti dieci anni prima a Ferrara e a Rimini, avevano determinato un clima culturale che avrebbe avuto conseguenze di rilievo nella regione con **C**, i Lendinara, Bonascia, gli Erri, Marco Zoppo e Roberti. È questo riferimento alla linea Alberti - Piero della Francesca che distingue **C** da Tura e che piuttosto lo accosterebbe, per arialogia, a fiorentini come Lippi e Andrea del Castagno; lo testimonia la vetrata del 1467 a San Giovanni in Monte, e anche quella, forse piú tarda, della *Vergine col Bambino* del Museo Jacquemart-André a Parigi. Soprattutto nella *Vergine col Bambino ed angeli* (Washington, NG) si percepiscono la fermezza e la solennità che **C** ha saputo riprendere da Piero della Francesca. Nella decorazione di palazzo Schifanoia, **C** rivela ormai la sua piena maturità. I riquadri di *Marzo* e di *Aprile* sono tutti di sua mano; nel mese di *Maggio*, si nota l'intervento di collaboratori. Ciascun riquadro è suddiviso in tre registri orizzontali sovrapposti: in alto è rappresentato il carro di trionfo della divinità patrona del mese, circondata da gruppi di figure allegoriche; nella fascia mediana appaiono i se-

gni dello zodiaco e le personificazioni delle tre decadi del mese; in basso si hanno scene di vita cittadina e rappresentazioni della vita di corte, ove figura il duca Borso circondato da cavalieri e cortigiani. La concezione iconografica di tutto il complesso va assai probabilmente attribuita a Pellegrino Prisciani, professore di astronomia a Ferrara e storico della casa d'Este. Ma, al di là del significato simbolico, il pittore ha saputo magistralmente rappresentare il senso della vita umana, e insieme illustrare la cronaca quotidiana del duca e dei sudditi, con un tono festoso perfettamente conveniente alla decorazione di un luogo di «delizie».
Il secondo e definitivo soggiorno di **C** a Bologna si aprí probabilmente con l'*Annunciazione* (Dresda, GG; predella con la *Natività*, pilastrini con *Santa Chiara* e *Santa Caterina* a Lugano, coll. Thyssen) dipinta per la chiesa dell'Osservanza. Il suggerimento piú manifesto di Piero della Francesca è dato dalla costruzione dello spazio tramite la prospettiva e la luce, mentre i caratteri ferraresi della sua arte emergono con lucidità e finezza prodigiose nella disposizione dei drappeggi e nelle parti decorative. Dopo i suoi lavori nella chiesa del Baraccano, del 1472, **C** intraprese il polittico Griffoni per la chiesa di San Petronio, rimosso nel 1725 e oggi smembrato. Al centro si trovava la tavola con *San Vincenzo Ferrer* (Londra, NG), circondato da *San Pietro* e da *San Giovanni Evangelista* (Milano, Brera); la *Crocifissione* e due pannelli con *San Floriano* e *Santa Lucia* (Washington, NG) erano collocati nel registro superiore, e con essi due piccoli tondi con l'*Angelo* e la *Vergine dell'Annunciazione* (Gazzada, Fond. Cagnola), che recentemente sono stati proposti come opera di Ercole de' Roberti, il quale eseguí senza dubbio i pilastrini laterali e la predella (*Miracoli di san Francesco Ferrer*: Roma, PV). Il grande polittico, malgrado la complessità della sua struttura, rivela un'unità di concezione nuova e solenne; precede di poco la grande tempera su tela del 1474, eseguita per il Palazzo dei mercanti (*Madonna e santi*: Bologna, PN). Qui **C** ha espresso con una potenza affatto rustica i caratteri piú autentici della propria arte, che va al cuore delle cose e perviene ad un'interpretazione vera, autentica delle forme plastiche. Appartiene pure al suo secondo soggiorno bolognese un *Ritratto d'uomo* (Lugano, coll. Thyssen). (*rr* + *sr*).

## Cossiers, Jan

(Anversa 1600-71). Fu autore di ritratti, scene di genere, soggetti religiosi e mitologici. Fu allievo del padre Anthony; entrò nella bottega di Cornelis de Vos nel 1615. Viaggiò fino al 1628-29; in quest'ultimo anno divenne libero maestro ad Anversa. Verosimilmente si recò in Italia; lo si trova citato ad Aix-en-Provence tra il 1623 e il 1626. Nel 1635 collaborò, sotto la direzione di Rubens, alle decorazioni eseguite in occasione della «felice entrata» del cardinale-infante a Gand. Eseguí pure incarichi per il re di Spagna e per gli arciduchi Ferdinando e Leopoldo Gughelmo. La sua opera catalogata non è troppo nutrita. I quadri noti sono conservati in musei di Abbeville, Anversa (il *Fumatore* o i *Preparativi della flagellazione*), Bruxelles (MRBA), Dunkerque, Lilla, Parigi (Louvre), in chiese di Anversa e di Malines (chiesa del Beghinaggio). Il piú importante è l'*Adorazione dei pastori* (Kassel, SKS), di cui esistono tre altre versioni: due ad Anversa e una nel municipio di Lovanio. Le sue numerose variazioni sul tema della *Buona ventura* (Valenciennes, MBA; Karlsruhe, KH; Stoccolma, NM; Monaco, AP; Leningrado, Ermitage) attestano che venne influenzato, come T. Rombouts e Gerard Seghers ad Anversa, G. Douffet a Liegi, o T. van Loon a Bruxelles, soprattutto dal caravaggismo, nonché dal suo maestro Cornelis de Vos e da Jordaens.
Il misterioso **Simon Cossiers**, che firma e data (1626) i *Fumatori* del Louvre di Parigi, appartenne forse alla medesima famiglia. (*jl*).

## Cossío, Manuel Bartolomé

(Logroño (Vecchia Castiglia) 1857 - Madrid 1935). Elevata figura di «santo laico», interessa in primo luogo la storia della pittura. Fu professore all'università di Madrid e direttore del Museo pedagogico. Incarnava una tradizione «liberale» e non ufficiale, quella dell'Institución libre de Enseñanza, che si preoccupava anzitutto di rinnovare i metodi dell'insegnamento in Spagna. Ma, in gioventú, **C** aveva insegnato storia dell'arte a Barcellona e si era entusiasmato per El Greco, allora pressoché ignorato. Non cessò di approfondirne lo studio e, dopo venticinque anni di ricerche, nel 1908 pubblicò la sua grande opera: *El Greco*. Prima biografia fondata su dati sicuri, costituiva pure il primo studio

critico dell'opera e il primo sforzo per integrare El Greco nella tradizione occidentale celebrandone l'attività (senza dubbio con qualche eccesso) come l'espressione maggiore della sensibilità e della spiritualità castigliana. Superata nella biografia e nel catalogo (**C** d'altronde rifece i capitoli sulla vita di El Greco e sulla *Sepoltura del conte d'Orgaz* alla luce dei documenti pubblicati nel 1910 dall'archivista toledano San Roman), l'opera serba valore esemplare per la penetrazione delle analisi, il senso umano e la sobria eleganza della forma; ancor oggi figura come un grande classico. (*pg*).

## Costa, Giovanni, *detto* Nino

(Roma 1826 - Marina di Pisa 1903). Dopo gli studi accademici compiuti a Roma con il Coghetti e il Podesti, una frequenza nello studio del Camuccini e l'intermezzo garibaldino del 1848-49, lasciate le ambizioni della pittura storica, tentò di rifare, nella campagna intorno a Roma (1849-59 ca.), una pittura di paesaggio che fosse vicina al sentimento della natura di Corot e dei maestri di Barbizon, spintovi in parte dai consigli di Emile David, pittore svizzero affine al Calame, conosciuto nel '55. Già prima era diventato amico dei due giovani pittori inglesi, Frederick Leighton e George Mason, il cui gusto insieme classicista e arcaizzante eserciterà un certo influsso sulla produzione piú tarda del **C**. Il suo soggiorno a Firenze (1859-70), dove fu subito a contatto con il gruppo dei giovani artisti del Caffè Michelangelo, ebbe un'importanza determinante per la formazione della pittura macchiaiola e per la svolta naturalistica di Fattori. I principî della «macchia», elaborati nell'ambiente fiorentino, furono accettati tuttavia dal **C** solo parzialmente, e la sua pittura – basata su calibrati rapporti di tono e di valore – restò obbediente all'impostazione degli anni romani (*Donne sulla spiaggia d'Anzio*, 1852: Roma, GNAM; *Bocca d'Arno*, 1859: Firenze, coll. priv.; *Il carro rosso*: Roma, coll. priv.). Tra il 1860 e il 1863 fu piú volte a Parigi e una volta anche a Londra; poi ripetutamente a Roma e di nuovo a Londra. Piú tardi, piú stabilmente a Roma, fu attivo organizzatore di gruppi artistici di orientamento purista aggiornato sulle recenti esperienze preraffaellite. **C** ebbe un ruolo importante, con la fondazione, nel 1878, del Golden Club (poi Scuola Etrusca), e soprattutto, nel 1885, della società In Arte Libertas (che allestí anche mostre di preraffaelliti

inglesi, di Böcklin, ecc.), in opposizione alle tendenze superficialmente moderne della pittura spagnoleggiante a Roma e a Napoli. Le opere dell'ultimo periodo della sua vita sono caratterizzate da un gusto particolare del ritmo decorativo e da un tendenziale neorinascimentalismo (*Leda e il cigno*, 1900: Pisa, eredi Costa). (*amm* + *sr*).

## Costa, Lorenzo

(Ferrara 1460 - Mantova 1535). Si formò con l'eserapio di Ercole Roberti quando il grande maestro ferrarese operava in Bologna alla corte di Giovanni II Bentivoglio. Già nel 1483 (Ghirardacci, *Cronaca*) dipingeva nel palazzo di questo signore una *Rovina di Troia*; e comunque i documenti lo ricordano attivo in Bologna a partire dal 1485. A questo primo tempo, ispirato all'arte del Roberti, appartiene la bella ancona con la *Madonna e Santi* di Berlino (già in Santa Maria delle Rondini a Bologna), le cui parti minori sono disperse in vari musei. Del pari di quei primi anni sono, fra l'altro, la *Crocifissione* (Altenburg, SM), il *San Sebastiano* (firmato; Dresda, GG) o il cartone per la vetrata centrale di San Giovanni in Monte. Nel 1488-1490 dipinge le grandi tempere su tela della Cappella Bentivoglio in San Giacomo, con la *Madonna in trono adorata dalla famiglia del committente*, il *Trionfo della Morte* e il *Trionfo della Fama*; e nel 1492, per la Cappella De Rossi in San Petronio, firma la pala d'altare, che è il massimo risultato delle severe esperienze dell'artista, erede di quella tradizione stilistica ferrarese che nel frattempo aveva trovato a Bologna terreno piú propizio che nella stessa Ferrara. Nella città dei Bentivoglio rimarrà infatti il **C** seguendo una evoluzione che lo avvicina dapprima ai modi toscani, come si vede nella bella *Madonna e Santi* della Cappella Ghedini in San Giovanni in Monte (1497); e infine svolgendo con inquieta fantasia premanieristica, fin dal 1499 (predella con l'*Adorazione dei Magi*: Milano, Brera), l'ideale di squisito classicismo ritmico del Perugino (di cui giungeva una grande opera in Bologna nello stesso anno) verso piú capziose cadenze, ricche di umore elegiaco, sulle quali si fonderà la formazione di Amico Aspertini. Con tale orientamento si succedono le molte opere bolognesi dell'artista fino al 1506, dalla grande pala d'altare di San Giovanni in Monte (*Madonna e Santi*) a quella in San Martino (*Assunzione*), agli affreschi, eseguiti accanto al Francia e

all'Aspertini, nell'Oratorio di Santa Cecilia, presso San Giacomo (1505-1506). Lasciata definitivamente Bologna, dopo la cacciata dei Bentivoglio, per la corte mantovana di Isabella d'Este, produsse colà opere che nel volgere di pochi anni tradiscono il rapido declino del maestro. Esprimono ancora il miglior talento del pittore e la sua intellettuale ispirazione, mista di antico e di moderno, le due composizioni mitologiche eseguite per lo studiolo di Isabella d'Este (*Il regno delle Muse* e la *Storia del dio Como*: Parigi, Louvre). (*cv*).

## Costa, Ottavio

(? 1554 - Roma 1639). Originario della Liguria, arrivò a Roma in gioventú e intraprese l'attività di banchiere associandosi a G. H. de Herrera, il committente degli affreschi di A. Carracci e aiuti in San Giacomo degli Spagnoli a Roma. **C** divenne uno dei piú importanti banchieri romani e ottenne importanti cariche durante il papato di Gregorio XIV. S'imparentò con importanti famiglie genovesi, come i Doria e i Malaspina, e fu amico di Cassiano del Pozzo. Nella villa di famiglia ad Albenga **C** formò un'importante collezione di pittura e scultura. Non si hanno notizie sicure sulle opere presenti nella collezione, fatta eccezione per quelle di Caravaggio. Egli però riferí in una lettera di possedere pitture di Guido Reni e del Cavalier d'Arpino. A Guido Reni è stato attribuito un *Martirio di santa Caterina* nella chiesa di Sant'Alessandro a Conscente (Albenga), costruita dai **C**, che sarebbe stato eseguito nel primo decennio del Seicento. Da un suo testamento nel 1606 risulta che **C** donò all'abate Rugero Tritonio un *San Francesco* del Caravaggio (quasi sicuramente quello di Hartford), e al suo socio Herrera una *Marta e Maddalena* dello stesso artista. Al momento della sua morte **C** possedeva tre opere del Caravaggio: una *Giuditta*, identificata con quella alla GNAA di Roma; un *San Giovanni Battista* (forse quello di Kansas City); e infine un *San Francesco* di difficile identificazione. Il Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura*, ci informa che un *Cristo che va in Emmaus* del Caravaggio fu comprato a Roma dal **C**, ma, se si esclude un'improbabile identificazione con la tela di Brera a Milano, la localizzazione dell'opera rimane un problema insoluto. **C** era membro dell'Ordine di Malta e possedeva terre nell'isola. Questo fatto fa ipotizzare che sia stato lui a

raccomandare il Caravaggio alle autorità maltesi intorno al 1607. (*came*).

## Costa, Vasco

(Lisbona 1917). Prima decoratore, lavorò per l'esposizione internazionale di New York nel 1940, poi si arruolò nell'esercito americano e partecipò alla campagna d'Europa. Una volta congedato, si stabilí nei dintorni di Parigi e si dedicò, verso il 1959, alla pittura astratta. La sua opera, già assai vasta (*Composizione*: Lisbona, Fond. Gulbenkian), rivela un artista potente, la cui violenta esecuzione, non senza rapporti con la tecnica dell'informale, è al servizio di una ricca sensualità (*Tuono*, 1973: Lisbona, coll. priv.). Ha esposto per la prima volta nel 1969 (Parigi; e Lisbona, Fond. Gulbenkian). (*jaf*).

## Costabili Containi, Giovanni Battista

(Ferrara 1755-1841). Il generale Bonaparte gli affidò il governo provvisorio di Ferrara nel 1799. Durante i primi anni del XIX sec., consigliato da Ubaldo Sgherbi, raccolse la piú grande collezione di opere d'arte di artisti ferraresi che mai fosse stata messa insieme. Approfittò della secolarizzazione delle chiese e dei conventi locali per raccogliere ca. 385 dipinti ferraresi dagli inizi della scuola al XVIII sec., nonché oltre duecento quadri di altre scuole italiane. La collezione venne catalogata da Camillo Laderchi nel 1838-41. Dopo la morte di **C**, i suoi eredi la dispersero a poco a poco in una successione di vendite alla NG di Londra, a Austen Henry Layard, a Charles Eastlake; nel 1872 venne esposta per essere venduta in via privata nel palazzo di Ferrara. Quanto ne restava passò in vendita pubblica a Milano nel 1885. Le iniziali CGBC sono o marcate a ferro rosso, o dipinte sul retro di molti quadri della collezione. Tra le opere importanti appartenute a **C**, si possono citare *San Vincenzo Ferrer* di Francesco del Cossa (Londra, NG), la *Vergine col Bambino, san Giorgio e sant'Antonio* di Pisanello e l'*Allegoria della primavera* di Cosme Tura (ivi), *Lionello d'Este* di Pisanello (Bergamo, Carrara), *San Giacomo della Marca* di Cosme Tura (Modena, Gall. Estense), *San Sebastiano* di Lorenzo Costa (Drescla GG), *Pietro Lardi presentato alla Vergine da san Maurelio* attribuito ad Antonio Alberti (New York, MMA). (*eg*).

## Costantinopoli

L'odierna Istanbul fu l'antica capitale dell'impero romano d'Oriente (330-1204), dell'impero latino di **C** (1204-61), e infine dell'impero bizantino dei Paleologhi (1261-1453). Numerosi santuari contengono ancora bellissimi mosaici e pitture.

**Santa Sofia** Edificata nel 537 da Giustiniano sulle rovine di un'antica chiesa, questa basilica non conteneva rappresentazioni figurative, ma alcune dovettero venirvi inserite piú tardi, poiché i testi menzionano le distruzioni degli iconoclasti, senza precisare i soggetti delle immagini. I mosaici attuali, e quelli ancora visibili durante i restauri effettuati nel 1847-49, sono successivi al trionfo dell'ortodossia nell'843. La figura maestosa della *Vergine in trono col Bambino* occupa il catino dell'abside, e l'*Arcangelo Gabriele*, in costume imperiale, l'imposta dell'arco a destra. La corrispondente figura dell'*Arcangelo Michele* è stata distrutta. Tali mosaici, di grande bellezza, risalgono all'867. Tre ordini di figure decoravano i timpani: vescovi nelle nicchie della zona inferiore, profeti nella zona mediana e probabilmente angeli in quella superiore. Sono conservati soltanto i ritratti di *Giovanni Crisostomo*, di *Ignazio il Teoforo* e del patriarca *Ignazio il Giovane*, nel timpano nord. Tali potenti figure, dai volti personalizzati, possono attribuirsi alla fine del IX sec. Nel timpano della porta principale del nartece un imperatore, verosimilmente *Leone VI* (886-912), è prosternato ai piedi del *Cristo* in maestà, che tiene il libro aperto del Vangelo: immagine che rappresenta probabilmente il Cristo-Sapienza, cui la chiesa era dedicata. Ai lati del *Cristo*, due medaglioni contengono i busti della Vergine in preghiera e di un angelo, di faccia. Nel vestibolo sud, sui timpani della porta d'ingresso alla chiesa, la Vergine in trono col Bambino riceve l'offerta della città di **C**, presentatale dall'imperatore Costantino, e quella della chiesa di Santa Sofia, presentatale da Giustiniano. La snellezza dei personaggi e la fattura dettagliata dei volti consentono di datare questa composizione intorno all'anno mille. Nelle tribune si trovano numerosi mosaici votivi. Nella tribuna nord, sulla faccia del pilone nord-est, l'*Imperatore Alessandro* (912-13) è in piedi di fronte, con il globo in una mano e nell'altra il sacco a forma di rotolo contenente terra (akakion). Sulla parete est della

tribuna sud l'*Imperatore Costantino Monomaco*, che tiene la borsa di monete d'oro (apocombion), e l'*Imperatrice Zoe*, che ha in mano la carta delle donazioni, sono in piedi ai lati del Cristo in trono e benedicente (le tre teste sono state rifatte). Sul pannello attiguo, eseguito attorno al 1118-20, *Giovanni II Comneno* e l'*Imperatrice Irene* sono raffigurati nel medesimo atteggiamento ai lati della Vergine in piedi col Bambino. A fianco, su un pannello distinto, è rappresentato il loro figlio *Alessio*. I volti sono modellati con fini tratti bianchi per indicare le luci. Sulla faccia est del pilone sud-est di questa stessa tribuna, un grande mosaico, la cui parte inferiore è andata distrutta, rappresenta la *deisis*, vale a dire la Vergine e Giovanni Battista in preghiera ai lati di Cristo. In quest'opera potente (scorcio XII sec. - inizio XIII sec.), improntata da un seritimento profondo, il mosaicista ha impiegato tessere molto piccole, e la tecnica imita quella della pittura. Accanto a tali mosaici, che tappresentano il culmine dell'arte bizantina, vanno menzionati i resti di un considerevole complesso che decorava le pareti e la volta di una camera posta al di sopra del vestibolo sudovest. Sono conservati soltanto una parte della *deisis*, alcune figure di apostoli, i ritratti dell'imperatore Costantino e dei patriarchi di **C**: Germano, Tarasio, Metodio e probabilmente Niceforo (IX sec.). Infine, sui pennacchi della cupola della chiesa, sotto lo strato d'imbiancatura, sono in parte visibili figure di serafini.

**Sant'Eufemia** Negli immediati dintorni dell'ippodromo, una sala esagonale del palazzo era stata adattata a santuario nel VI sec. per ospitare il corpo della martire. I dipinti che decorano quest'edificio in rovina sono datati alla fine del XIII sec. Le parti conservate rappresentano, su due registri, scene della vita e del martirio di sant'Eufemia, i miracoli da lei fatti dopo la morte, la composizione dei *Quaranta martiri di Sebaste* e qualche altro frammento.

**Kariye Camii** La chiesa della Chora, ricostruita e decorata per l'impegno di un grande dignitario, Teodoro Metochita, tra il 1315 e il 1321, è l'opera principe dell'arte dei Paleologhi a **C**. Dei mosaici della navata sopravvivono soltanto le figure del *Cristo* e della *Vergine col Bambino*, in piedi sui piloni dinanzi al santuario, e la *Dormizione della Vergine*, sopra la porta ovest; ma l'uno e l'altro nartece serbano la maggior parte del vasto complesso che si dispiega sulle cupole, le

volte e le pareti. Il busto del *Cristo* e quello della *Vergine orante*, col medaglione di Cristo sul petto e adorata da due angeli, ornano il timpano e la lunetta al di sopra delle porte del nartece esterno, mentre nel timpano della porta del nartece interno il fondatore, in ginocchio, offre il modello della chiesa a Cristo in trono. Sulla parete, a destra di tale porta, un grande mosaico rappresenta la *Vergine in preghiera presso Cristo*. Il programma iconografico, che illustra l'opera della salvezza mediante l'incarnazione e la missione di Cristo tra gli uomini, ha come punto di partenza la decorazione delle due cupole del nartece interno, ove i medaglioni di Cristo e della Vergine sono circondati dai ritratti dei loro antenati. Il ciclo molto dettagliato della vita apocrifa della Vergine occupa la maggior parte del nartece interno; gli episodi della vita di Cristo si dispiegano nella parte sud di tale nartece e in quello esterno. Abbondano i dettagli pittoreschi o familiari: la preghiera di Anna, madre di Maria, e la Natività sono collocare in un paesaggio idillico; nelle scene nelle quali Maria è accarezzata dai genitori, oppure fa i primi passi, si esprime un sentimento di delicata tenerezza. Altre composizioni sono piene di vita e di movimento; l'eleganza e la grazia (che non escludono un profondo sentimento religioso), la sapienza compositiva, la finezza dell'esecuzione e la ricchezza del colore sono tra le caratteristiche salienti di tali mosaici. La cappella meridionale è interamente decorata con pitture apparentate stilisticamente ai mosaici della navata e dei due nartece. Elemento centrale della decorazione della metà est è il tema della *Resurrezione*. La *Discesa al Limbo*, con la bella figura luminosa di Cristo circondato da un'aureola azzurra, occupa l'abside; le *Resurrezioni della figlia di Jaire e del figlio della vedova* sono rappresentate sulle imposte dell'arco, e il *Giudizio universale* si dispiega sulla volta e sulle pareti. La parte ovest è dedicata all'esaltazione della Vergine. La sua immagine brilla sulla cupola, circondata da dodici angeli; gli innografi che hanno composto canti in sua lode occupano i pennacchi, e sulle due pareti sono raffigurate scene bibliche che sono prefigurazioni della Vergine e dell'Incarnazione. La *Vergine con Bambino*, a destra dell'abside, e la serie di santi nella parte inferiore delle pareti completano questa decorazione, concepita con grande sapienza artistica.
**Fetiye Camii Theotokos Pammakaristos** A sud-est di questa chiesa la vedova di Michele Glabas Tarchaniotes, mor-

to nel 1315, fece erigere e decorare musivamente una cappella funeraria. Cristo in trono è rappresentato nel catino dell'abside e, a causa delle esigue dimensioni, le due altre figure della *deisis*, la Vergine e Giovanni Battista, sono collocate nelle nicchie delle pareti laterali. Il *Cristo Pantocrator*, circondato da dodici profeti, occupa la cupola centrale; numerosi santi e quattro arcangeli sono rappresentati sulle volte; il *Battesimo* è l'unica composizione che sussista tra quelle che decoravano le zone alte delle pareti. Il modellato delicato, gli atteggiamenti variati dei profeti e l'espressione di dolcezza del volto di Cristo manifestano le medesime tendenze artistiche dei mosaici di Kariye Camii, ma l'esecuzione è dovuta ad altri artisti. Frammenti di affreschi del XIV sec, sono stati scoperti sulla facciata sud della chiesa principale. Rappresentano la *Vergine dinanzi alla sua casa*, con le mani levate verso Cristo, *San Pietro* e parte di prefigurazione biblica dell'Incarnazione, cioè la figura della Vergine dinanzi a una porta chiusa e tre preti che muovono verso un altare. Tali dipinti, di stile delicato, sono uno dei rari esempi bizantini di decorazione in facciata.

**Kilise Camii** I mosaici del XIV sec. che decoravano le cupole sono stati assai danneggiati, e tutte le tessere del fondo d'oro sono state strappate. Nella cupola sud si scorge ancora la *Vergine col Bambino*, circondata da otto re biblici suoi antenati. Nella cupola principale resta soltanto l'arcobaleno circolare che cingeva la figura di Cristo.

**Kalenderhane Camii** In occasione dei lavori effettuati nel 1967 sono state scoperte in una piccola cappella numerose scene di un ciclo della *Vita di san Francesco d'Assisi*, dipinte tra il 1228 e il 1261. Tali affreschi sono gli unici esempi di pittura occidentale conservati a **C**. (*sdn*).

## Costanzi, Placido

(Roma 1702-59). Figlio di un noto incisore di gemme. Suo primo maestro fu F. Trevisani e, successivamente, B. Luti, dal quale desume le componenti stilistiche di base del suo linguaggio figurativo assimilate insieme ad elementi derivati da S. Conca e con riferimenti alle decorazioni del Ricci, dell'Odazzi e del Gaulli. L'esigenza di un composto classicismo orienta poi **C** verso i modelli proposti da Annibale Carracci e dal Domenichino. Acquistò fama precocemente e svolse un'intensa attività sia per committenti italiani che

stranieri (tra gli altri Acquaviva, Alberoni, Zondadari, Orsiní, conte di Harrach, Keith, duca di Northumberland). Partecipò ad importanti imprese decorative nelle chiese di Roma: *Assunzione di san Gregorio e san Romualdo* in San Gregorio al Celio (1727); tribuna di Santa Maria in Campo Marzio (1730); *Miracolo di san Giuseppe da Copertino* (con datazioni divergenti, 1729 e 1750: Roma, GNAA); *Resurrezione di Tabita* (1736-40) per San Pietro, ora nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. Collaborò coi paesaggisti G. B. Busiri e J. F. Van Bloemen detto l'Orizzonte; con quest'ultimo partecipò alla decorazione del Caffehaus al Quirinale (1741-43). Fu membro dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon e di quella di San Luca, di cui fu eletto principe (1758-59). (*amr*).

## Costa-Pinheiro

(Moura 1932). Dopo aver frequentato la scuola di belle arti di Lisbona, emigrò in Germania, operò a Parigi e infine si stabilí a Monaco nel 1958. Cominciò con una pittura espressionista lirica, insieme violenta e delicata, in cui intervenivano chiazze scure e una grafica assai libera. Ha adottato, nel 1965 ca., schemi figurativi, rivelanti una sorta di umorismo incantatore. Molto originale è la serie delle tele sulle *Principesse del Portogallo* (1968-70: Lisbona, Fond. Gulbenkian; e Germania, coll. priv.). L'artista tocca il mito mediante un'ironia che esclude ogni critica sociale (l'*Astronauta e il pianeta delle polveri cosmiche*, 1971-73: Monaco, coll. priv.). Si è dedicato verso il 1970 a progetti di ambiente (*project art*) a carattere utopico, ove non manca l'elemento fiabesco. Ha spesso esposto in Germania e vive a Monaco. (*jaf*).

## Costetti, Giovanni

(Reggio Emilia 1874 - Settignano (Firenze) 1949). Giovanissimo si lega al gruppo fiorentino di A. Soffici e del Caffè Gambrinus. Nel 1900 si reca a Parigi dove resta affascinato dall'opera di Cézanne. Tornato a Firenze si dedica all'arte applicata e collabora alla rivista «Leonardo». Partecipa alla prima mostra del Novecento italiano. Dalla fine degli anni '20 abbandona l'Italia e soggiorna nelle maggiori capitali europee (Parigi, Oslo, Londra) e in Olanda, maturando una forte opposizione al fascismo. La sua pittura, nata all'insegna dei valori fantastici, non tradisce mai le matrici sim-

boliste di ascendenza nordica anche nella predilezione di temi satanici e maledetti. (*mdl*).

**costruttivismo**

E termine si riferisce a un movimento nato nell'ambito del Primo gruppo di lavoro costruttivista a Mosca. Di questo gruppo, fondato ufficialmente nel marzo del 1921, facevano parte A. Gan, A. Rodčenko, V. Stepanova, K. Joganson, i fratelli V. e G. Stenberg e K. Meduneckij. Gli ultimi tre sottoscrissero la dichiarazione nel catalogo della loro mostra (al Caffè dei poeti, Mosca, gennaio 1922) dove il termine **c** venne pubblicato per la prima volta. L'ideologia costruttivista di un oggetto artistico che riflettesse l'immagine dell'ingegneria e superasse le barriere estetiche della divisione fra le arti, attraverso l'uso delle nuove tecnologie, si era tuttavia formata in precedenza all'interno del dibattito su «costruzione» e «composizione» all'Istituto di cultura artistica di Mosca (INCHUK) nel gennaio-aprile 1921. Promotore di questo dibattito era stato il Gruppo di lavoro di analisi oggettiva di cui facevano parte, fra gli altri, sia i futuri costruttivisti che gli architetti V. Krinskij e N. Ladovskij, gli scultori B. Korolev e A. Babičev, la pittrice L. Popova. Nel programma del gruppo Babičev dichiarava che l'oggetto estetico andava esaminato «scientificamente» attraverso un lavoro «di laboratorio». Soprattutto nella prima fase il e fu debitore verso le teorie dell'arte nella produzione, cosí come erano state formulate nella raccolta collettiva *L'arte nella produzione* (Mosca 1921) in cui O. Brik ed altri negavano qualsiasi differenza sostanziale fra l'arte e il lavoro e affermavano che la progettazione di forme non era altro che creazione di oggetti utili. Il Gruppo di lavoro di analisi oggettiva accusò perciò di soggettivismo il programma dell'INCHUK, elaborato soprattutto da Kandinskij, in quanto l'attenzione era rivolta soprattutto agli aspetti psicologici della creazione, costringendo quest'ultimo a dare le dimissioni nel gennaio del 1921. In una delle prime sessioni del dibattito su «costruzione» e «composizione» Rodčenko formulò in modo chiaro una posizione costruttivista affermando che il concetto di «composizione» era anacronistico e apparteneva completamente alla sfera «estetica» del gusto: «Ogni nuovo approccio all'arte nasce dalla tecnologia e dall'ingegneria e si muove verso l'organizzazione e la costruzione». Un'ap-

plicazione pratica di queste teorie erano le costruzioni spaziali di Rodčenko, cerchi, ovali, triangoli ed esagoni pieghevoli ritagliati in cerchi concentrici, presentati alla III mostra dell'OBMOCHU (Associazione dei giovani architetti) del maggio 1921. Questa mostra può essere considerata il manifesto pratico del **c**. Vicino alle opere di Rodčenko (che tuttavia non apparteneva al gruppo originario) si affiancavano le severe costruzioni spaziali di Meduneckij realizzate con forme geometriche di diversi metalli e le scheletriche strutture dei fratelli Stenberg in cui l'inclusione di tiranti e di vetri alle strutture base di legno e metallo conferivano l'aspetto di progetti d'ingegneria. Un'altra mostra fondamentale per la definizione del **c** pittorico fu 5 × 5 = 25, che si tenne a Mosca nel 1921 e alla quale Rodčenko espose tre tele monocrome. Nel 1922 A. Gan pubblicò a Tver´ il testo *Costruttivismo*, che intendeva porsi sia come definitiva formulazione teorica sull'argomento, che come esempio concreto di tipografia costruttivista. Al centro del libro c'era l'interpretazione data da Gan ai termini *faktura*, *tektonika*, *konstrukcija*, termini già usati nell'avanguardia russa, ma totalmente rivisitati. Secondo Gan: «Tettonica è sinonimo di organicità, di esplosione dall'essenza interiore... testura è lo stato organico del materiale elaborato... costruzione deve essere intesa come la messa in forma di un progetto attraverso l'impiego del materiale elaborato». Nel 1925 Gan entrò a far parte dell'organizzazione degli architetti costruttivisti OSA (Associazione di architettura contemporanea) alla quale collaboravano anche Rodčenko e Stepanova. In seguito l'etichetta costruttivista fu applicata, con maggiore o minore pertinenza, all'architettura (in particolare ai fratelli Vesnin) ed anche al teatro, le cui realizzazioni piú coerenti in quest'ambito sono le macchine sceniche di V. Stepanova e di L. Popova rispettivamente per *La morte di Tarelkin* e per *Le Cocu Magnifique* realizzate entrambe nel 1922 per il regista V. Mejerchol´d.

Al **c** vengono attribuite anche le opere di V. Tatlin, il quale, benché vicino al movimento, non si dichiarò mai tale, e quelle di N. Gabo che, pur dichiarandosi costruttivista, non fu mai in alcun modo formalmente legato al movimento russo. Le loro opere tuttavia incarnano quei principi di sintesi tecnologica che sono una componente del **c** e il *Monumento alla III Internazionale* di Tatlin (1919-20) rappresenta sicu-

ramente l'espressione piú compiuta della teoria costruttivista-produttivista.
Il termine **c** è stato poi usato per coprire contemporanei movimenti geometrici astratti europei. L'equivoco fu generato dagli stessi artisti sovietici, in particolare da El Lisickij (rimasto sempre un suprematista) che, attraverso la costituzione della cosiddetta internazionale costruttivista, nel 1922, organizzò un convegno a Düsseldorf a cui parteciparono Theo van Doesburg, Hans Richter, Stanislaw Kubicki e altri e pubblicò la rivista «Veš» (L'Oggetto) che non giunse neppure al terzo numero dedicato proprio a Rodčenko e al e russo. (*nmi*).

## Cosway, Richard

(Devonshire 1742 - Londra 1821). Bambino prodigio, inviato a studiare a Londra prima che compisse i dodici anni, dal 1750 al 1760 ottenne numerosi premi di disegno. Allievo agli inizi di Thomas Hudson, frequentò in seguito la scuola di disegno di Shipley. Divenne membro dell'Incorporated Society of Artists nel 1766 e, nel 1770, associato della Royal Academy, dove entrò nel 1771. Nel 1781 sposò Maria Hadfield, anch'ella miniaturista, poi si recò nel 1785 a Parigi, ove tornò a soggiornare nel 1790-91. Benché abbia lasciato qualche grande quadro a olio, fu soprattutto miniaturista; il meglio della sua produzione si colloca tra il 1790 e il 1810: *John Philip Kemble* (1795), *Sir Thomas Stepney* (1787), *Ritratto di donna* (1798), la *Principessa Amelia* (1802): tutti a Londra (VAM). Bellimbusto ed eccentrico, incostante, fu per breve tempo intimo del principe di Galles, di cui fece il ritratto; eseguí pure quello della celebre *Mrs Fitzherhert* (coll. reali britanniche). Le sue miniature riflettono il mondo dell'alta società londinese alla fine del XVIII sec. e all'inizio del XIX. (*jns*).

## Cotelle, Jean il Vecchio

(Meaux 1607 - Parigi 1676). Allievo di Vouet, fu soprattutto disegnatore e pittore di ornati. J. Boulanger e F. de Poilly ne interpretarono l'opera con incisioni.
Il figlio e allievo **Jean il Giovane** (Paris 1642 - Villiers-sur-Marne 1708) fece carriera come ritrattista e miniaturista del re. La sua opera piú importante resta però la serie di ventuno vedute del parco di Versailles eseguite nel 1688-90 per la galleria del Grand Trianon, tuttora in luogo: l'esattezza to-

pografica è qui animata da piccole scene mitologiche nello stile dell'Albani. (*as*).

## Coter, Colijn de

(menzionato dal 1479 al 1510). Nel 1493 fu ammesso come libero maestro nella ghilda dei pittori di Anversa, decorando con angeli il soffitto della cappella della stessa corporazione. Tuttavia la sua attività sembra svilupparsi soprattutto a Bruxelles, città di cui fa figurare il nome accanto alle sue tre firme note. La sua opera arcaicizzante molto trae dal Maestro di Flémalle, in particolare la composizione della *Trinità* (o trono di grazia) del polittico proveniente da Saint-Omer (Parigi, Louvre). Il medesimo influsso si riscontra nel *San Luca mentre dipinge la Vergine* (chiesa di Vicure, Allier), concepito d'altronde su uno schema vicino a quello già impiegato da Rogier van der Weyden, ma con una fermezza e un'ampiezza personali. Un *Compianto di Cristo* (Amsterdam, Rijksmuseum) riprende un tema di Van der Weyden (originale perduto). L'artista si sforza di ritrovare la pienezza volumetrica e il potente accento del maestro di Tournai, in un'armonia cromatica, peraltro, piú contrastata. Tale carattere sembra confermato dalle fonti, secondo cui **C** fu affrescatore e cartonista. (*ach*).

## Cotes, Francis

(Londra 1725-70). Studiò pastello presso Knapton, quando quest'ultimo faceva ritratti per la Dilettanti Society, e una delle sue prime opere è infatti un pastello (*Ritratto d'uomo*, 1747: oggi a Leicester). Continuò a praticare tale tecnica fino al 1760 ca., ispirandosi a Rosalba Carriera (*Ritratto del padre*, 1757: Londra, Royal Academy). Nello stesso periodo cominciò ad essere notato come rappresentante del nuovo stile del ritratto, molto vivace, nella linea di quelli di Reynolds e di Ramsay (*Ritratto di Paul Sandby*, 1761: Londra, Tate Gall.). Stabilitosi in Cavendish Square nel 1763, si dedicò alla pittura a olio e nel 1764 divenne un professionista alla moda (*Ritratto d'uomo*, 1765: ivi). Fu un serio concorrente di Reynolds e Gainsborough; i prezzi delle sue opere equivalevano a quelli delle loro. Nel 1767 eseguí un ritratto in piedi della regina, e nel 1768 venne nominato membro fondatore della Royal Academy. Esempio tipico del suo stile è il *Ritratto di ignota* (1768: Londra, NG), dove riesce a ren-

dere nel contempo il fascino e la vivacità, la giovinezza e il vigore del modello. (*jns*).

## Cotman, John Sell

(Norwich 1782 - Londra 1842). Giunse a Londra nel 1798, lavorando per l'editore Ackermann, poi presso il Dr Monro, grazie al quale divenne un personaggio in vista tra gli acquerellisti della cerchia di Girtin. Dal 1800 al 1805, in seguito a numerosi viaggi nel Galles e nello Yorkshire, acquisí progressivamente un personalissimo stile, utilizzando semplici acquerellati a tinte piatte su superfici pressoché geometriche (*Chirck Aqueduck*, 1804 ca.: Londra, VAM; *Greta Bridge*, 1805: Londra, BM). Espose presso la Royal Academy dal 1800 al 1806, ma dal 1807, tornato a Norwich, non espose piú che alla Norwich Society, di cui divenne presidente nel 1811. Nel 1812 si stabilí a Yarmouth, ove Dawson Turner ne incoraggiò il gusto per le antichità ; pubblicò le sue incisioni sulle antichità di Norfolk (1817-18) e della Normandia (1822), conseguenti ai soggiorni fatti in tali regioni nel 1817, 1818 e 1820. Nel frattempo si sforzava di conferire al suo stile assai analitico un andamento piú pittorico, servendosi di azzurri intensi, e cominciava a praticare sempre piú spesso la pittura a olio (*The Drop Gate*, 1826: Londra, Tate Gall.). Nel 1834 tornò a Londra per insegnare disegno al King's College. La sua opera si accostò allora di piú a quella di Turner; egli aggiunse al suo medium un miscuglio di farina e di pasta di riso per conferirgli una densità che non si trova nei suoi precedenti acquerelli: *Tempesta sulla spiaggia di Yarmouth* (1830: Norwich, Castle Museum); *Paesaggio roccioso*; *Tramonto* e il *Lago* (Londra, VAM). Benché all'inizio della sua carriera venisse considerato uno dei maestri dell'acquerello in Inghilterra, perse poi il favore del pubblico: meno, però, di quanto si sia ritenuto. Oggi peraltro le piú stimate sono le sue opere precoci, poiché si apparentano a tendenze posteriori come il cubismo. È rappresentato a Edimburgo (NG), Leeds (AG), Londra (BM, NG, Tate Gall., VAM). Il museo di Norwich possiede un'importante raccolta di suoi disegni e acquerelli. (*wv*).

## Cottet, Charles

(Le Puy 1863 - Parigi 1925). Allievo dell'Académie Julian, amico dei Nabis, non ne accolse però quasi per nulla il lin-

guaggio (*Messa dei morti a Camaret*: conservato a Brest). Era pittore realistico, attento all'espressione; non sempre evitò lo scoglio di un moralismo aneddotico e colto. Dopo alcune solide nature morte (1883-87) e appunti di viaggio (Spagna, Algeria Italia, Egitto), si dedicò alla celebrazione del paese bretone, che scoprí nel 1888 (*Nel paese del mare*, 1898; *Vittime del mare*, 1907; *Crepuscolo sul mare*: tutte e tre a Parigi, Louvre, MAM). Nel 1889 espose al *salon* e l'anno seguente aderí alla Société nationale; espose pure presso Le Barc de Boutteville. (*gv*).

## Coty, François

(Ajaccio 1874 - Louveciennes 1934). La collezione di questo celebre profumiere, dispersa in vendita pubblica il 28 e 29 novembre 1936 alla Gall. Charpentier, rappresenta piuttosto bene quel tipo di collezione che si orienta su una determinata epoca – in questo caso il XVIII sec. francese e inglese – con pochi pezzi, ma di bella qualità e di illustre provenienza. La maggior parte dei quadri e dei disegni avevano fatto parte delle collezioni S. Doucet e Pardinel. Tra i diciotto disegni citiamo un *Ritratto di donna* di Ingres, eccezionale entro questo complesso settecentesco, e affascinanti Saint-Aubin, Hubert Robert, Fragonard. Il dipinto piú bello era senza dubbio la *Bella strasburghese* di Largillière, oggi a Strasburgo e già nella collezione di Lalive de Jully nel XVIII sec.; citiamo pure nella collezione **C** un'allegoria dell'*Aurora* di Fragonard, proveniente dal castello di Louveciennes (già coll. Sedelmeyer), *Fuoco alle polveri* dello stesso artista (oggi a Parigi, Louvre), e infine l'*Isola incantata* di Watteau, appartenuta a J. Reynolds (oggi in coll. priv.). Questi dipinti erano evidentemente inseparabili dal complesso di mobili, oggetti d'arte e arazzi che li circondavano, anch'essi venduti nel 1936. (*ad*).

## Couder, Auguste

(Londra 1789 - Parigi 1873). Fu allievo di Regnault e di David, e seguí una carriera di pittore ufficiale, alimentata da numerosi incarichi dello stato (specchiatura del vestibolo della galleria di Apollo al Louvre di Parigi, 1819; dipinti di storia per Versailles). Come pittore di genere s'ispira alla letteratura preromantica (*Scene di Ossian*: oggi a Quimper e a

Digione, Museo Magnin) e romantica (episodi di *Notre-Dame de Paris*, 1833: Parigi, Museo Victor-Hugo). (*ht*).

## Cougnac

Curiosamente scoperta, nel 1949, su indicazione di un radioestesista, questa grotta alle porte di Gourdon (Lot) è decorata sulla parete sinistra della galleria da dipinti studiati da **C**. Méroc. Il pannello principale è preceduto da numerosi bastoncel tracciati in nero con tre dita; presenta prima una raffigurazione umana, fantomatica, con abbozzo di braccia in croce e due teste a forma di sudario, simili a quelle di Pech-Merle. Tre magnifici cervi megaceri a contorni neri, dal muso affilato e dal capo ornato da larghe membrane, recano in sovrimpressione uno stambecco e un uomo privo di membra che fugge davanti a giavellotti, tre dei quali lo trapassano. Piú lontano stambecchi maschi e femmine dànno un perfetto esempio dell'arte convenzionale dello stile III. Tracciati a ocra, con la testa piccola e il corpo sproporzionato, col pelame reso utilizzando le variazioni di spessore della roccia, gli stambecchi di questa grotta sono uno dei punti supremi dell'arte paleolitica. Il pannello si conclude con mammut disegnati a tratto rosso e con una silhouette umana dal volto a muso di animale e dal corpo trapassato da sette frecce. La grotta di **C**, originale nella composizione degli animali, tra i quali è assente il cavallo, apparterrebbe al Magdaleniano antico. (*yt*).

## Courajod, Louis

(Parigi 1741-96). Uscito dall'Ecole des chartes, entrò sulle prime al gabinetto delle stampe della BN di Parigi, poi passò al Louvre (1874), ove si svolse il resto della sua carriera. Nel 1893 divenne conservatore del nuovo dipartimento di scultura medievale e moderna. Intendeva ricostituire al Louvre l'antico museo dei monumenti francesi, creato da Alexandre Lenoir (1761-1839) e disperso sotto la Restaurazione. Dal suo sforzo di riclassificazione e di critica storica derivò la sua opera piú importante: *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français* (3 voll., Paris 1878-87). Incaricato, dal 1877, del corso di storia della scultura francese alla scuola del Louvre, fu indotto da tale insegnamento ad alcune messe a punto teoriche, raccolte poi col titolo *Louis Courajod, leçons professées à l'Ecole du Louvre* (Paris

1899-1903), il cui terzo volume contiene una bibliografia completa dei suoi lavori. Si concentrò in particolare sull'evoluzione della scultura francese nel XIV e XV sec.; ma gli si deve pure la nozione di «gotico internazionale», le cui applicazioni furono importanti nel campo della pittura. (*sr*).

## Courbet, Gustave

(Ornans 1819 - La Tour de Peliz (Svizzera) 1877). Apparteneva a un'agiata famiglia di agricoltori della Franca Contea; la sua vocazione artistica si risvegliò precocemente. Apprese i primi rudimenti dell'arte alla scuola di disegno di Besançon; nel 1839 partí per Parigi, per dedicarsi alla pittura. Studiò all'Académie Suisse sul modello dal vero e copiò al Louvre i maestri. Si indirizzò, fra essi, a quelli che lo attiravano per lo splendore dei colori e la ricchezza della materia pittorica, Veronese, Velázquez, Zurbarán, ed ebbe per Hals e Rembrandt una predilezione che si rafforzò durante il suo viaggio nei Paesi Bassi nel 1847. Sin dagli esordi affrontò generi molto diversi: paesaggi della Franca Contea natia, composizioni (*Lot e le sue figlie*, 1841 ca.: Parigi, coll. priv.), allegorie (la *Notte di Walpurga*, 1841 ca.: *salon* del 1848, distrutta poco dopo). Ma il meglio dei suoi primi anni è nei ritratti, effigi dei parenti e soprattutto autoritratti, la cui prestigiosa galleria scandí la sua carriera. Comparve al salon nel 1844 con uno di essi, l'*Uomo con cane* (1842: Parigi, Petit-Palais), seguito presto dall'*Uomo ferito* (1844: Parigi, MO), dagli *Amanti felici* (*salon* del 1845: Parigi, Petit-Palais; e Lione, MBA), dall'*Uomo con la pipa* (1846: Montpellier, Museo Fabre). Piú che di narcisismo ingenuo, quest'inclinazione a rappresentare se stesso attesta una ricerca su di sé tipicamente romantica. Le figure femminili dipinte in gioventú sono talvolta ispirate dagli scritti di Victor Hugo o di George Sand, come il *Nudo sdraiato* (1841 ca.: Boston, MFA) o poeticamente trasposte dalla realtà (l'*Amaca*, *salon* del 1845: Winterthur, coll. Oskar Reinhart). Quando aderí risolutamente al realismo, **C** non dimenticò completamente quel romanticismo iniziale: le squillanti vesti delle *Demoiselles des bords de la Seine* (1856: Parigi, Petit-Palais), che sfidano la moda, suggeriscono un mondo fatato, che è lo stesso della *Dama di Francoforte* (1858: Colonia, WRM) e del *Traliccio* (1863: Toledo O., AM).

L'anno 1846 segnò una svolta nella carriera di **C**. Invitato

in Olanda da un amico, ebbe dalla visione dei quadri di Rembrandt lo choc che determinò l'orientamento definitivo della sua arte. La *Ronda di notte* e la *Lezione d'anatomia* di Rembrandt gli rivelarono i mezzi per raggiungere il suo ideale di realismo. Tornato a Parigi dipinse il *Pomeriggio a Ornans* (grande quadro che lo stato acquistò dal salon del 1849, oggi a Lilla, MBA). S'indovina in questo quadro, malgrado ciò che esso deve all'esempio dei Paesi Bassi, l'attenzione alla realtà vissuta che animò i due capolavori intrapresi nello stesso anno: gli *Spaccapietre* (distrutto a Dresda durante la seconda guerra mondiale) e *Funerale a Ornans* (Parigi, MO), scandalo del *salon* del 1850, che inaugurò le polemiche suscitate dal pittore. Gli stessi suoi ammiratori, come Delacroix, gli rimproverarono d'aver posto la potenza del suo mestiere al servizio della volgarità. In questa composizione **C** raffigurò come universalità storica la quotidianità; infuse in personaggi che conosceva (di tutti si può fare il nome), in una scena paesana e familiare, una grandiosità e una nobiltà monumentali. Un medesimo sentimento improntò il *Ritorno dalla fiera dei contadini di Flagey* (1850: Besançon, MBA) e le *Vagliatrici* (1854: Nantes, MBA). La sua famiglia gli forniva i modelli di questi dipinti, che superano la scena di genere per fermare un istante storicamente vissuto. L'*Incendio* (1851: Parigi, Petit-Palais), immenso quadro incompiuto e unica scena urbana di **C**, è anch'esso opera magistrale, una specie di risposta moderna alla *Ronda di notte* di Rembrandt. Il pubblico, già adombrato per la prosaicità dei soggetti, giudicò indecente il realismo dei suoi nudi. Al *salon* del 1853 le *Bagnanti* (Montpellier, Museo Fabre) furono criticate violentemente. Ritrattista fedele della natura, fu geniale interprete della chiara luce tanto particolare della Franca Contea (le *Signorine in campagna*, 1852: New York, MMA) e di quella secca luce meridionale che **C** conobbe a Montpellier nel 1854 in occasione di un primo soggiorno presso un suo protettore, il collezionista Bruyas. Immortalò questa visita con l'*Incontro*, ovvero la *Fortuna saluta il genio*, noto come *Bonjour, monsieur Courbet!* (Montpellier, Museo Fabre). Scoprí allora il mare, di cui lasciò immagini tanto concrete (il *Mare a Palavas*: oggi a Sète), e che ritrovò dal 1865 sulle coste della Manica (Trouville, Etretat), traducendone le ondate e i movimenti con un tocco robusto (l'*Onda*, 1870: Parigi, MO; il *Mare*, 1870: Berlino Ovest, NG). Allo scopo di

presentarlo all'esposizione universale del 1855 **C** concepí l'*Atelier* (Parigi, MO), composizione magistrale, paradossalmente sottotitolata *Allegoria reale*. Volle simboleggiare con l'ausilio di personaggi autentici le sue amicizie e i suoi ideali, le sue disapprovazioni e i suoi odi, fondendo i suoi sentimenti d'uomo con le sue preferenze di pittore. Ritratti, nature morte, paesaggi illuminati dalla presenza d'uno dei piú bei nudi femminili della pittura francese compongono questa sintesi. Ma la giuria rifiutò l'opera, e con essa il *Funerale a Ornans* che l'accompagnava. Il pittore raccolse la sfida e costruí ai margini dell'esposizione una baracca chiamata «Padiglione del realismo». Vi presentò una *Mostra di quaranta quadri...* pubblicando nel catalogo il Manifesto del realismo; tra schiamazzi, sarcasmi e incoraggiamenti fu consacrato maestro del movimento. In seguito ogni *salon* fu un pretesto di lotta. Le tappe piú notevoli furono: nel 1856 le *Demoiselles des bords de la Seine* (Parigi, Petit-Palais); nel 1861 *Il cervo stancato* (Marsiglia, MBA), testimonianza della sua genialità nel dipingere la tragedia delle scene di caccia; nel 1866 il *Rifugio dei caprioli* (Parigi, MO); nel 1869 l'*Hallali del cervo* (Besançon, MBA); nel 1870 infine la *Scogliera di Etretat* (Parigi, MO), che unisce alla limpida luminosità dell'atmosfera l'affastellarsi massiccio delle rocce. La sua vita a Parigi fu intramezzata da numerosi spostamenti. Oltre ai frequenti soggiorni ad Ornans, viaggiò in Francia e all'estero. Tornò da Bruyas a Montpellier, nel 1858 percorse per cinque mesi un itinerario ricco di successi in Germania, e nel 1862 riportò da un giro in Saintonge le sue piú belle nature morte di fiori e di frutta. Le coste normanne lo attirarono dal 1865; vi dipinse nello stesso anno la *Fanciulla dei gabbiani* (New York, coll. priv.), lo splendente quadro delle *Fanciulle inglesi davanti alla finestra* (Copenhagen, NCG), nonché bagnanti dagli accenti del tutto moderni (la *Signora col podoscafo*, 1865: Parigi, coll. priv.), o ancora classici (*Bagnante*, 1868: New York, MMA). Durante questo periodo, tra il 1864 e il 1870, dipinse i suoi nudi piú belli, la cui diretta sensualità è piena di poesia e di emozione, malgrado l'audacia di alcune presentazioni (*Donna dal pappagallo*: New York, MMA; le *Dormienti*, 1866: Parigi, Petit-Palais), pressappoco contemporanee del *Bagno turco* di Ingres.
Un padiglione collocato al pont de l'Alma accolse nel 1867 una mostra di un centinaio di sue opere. Raggiunse allora il

culmine della gloria, e quando scoppiò la guerra del 1870, la sua fama era assicurata. Questo successo crollò dopo la Comune. La terza Repubblica lo accusò falsamente di complicità con gli insorti che avevano rovesciato la colonna Vendôme e lo condannò, in seguito a un velenoso processo, alla rovina e all'esilio. Incarcerato a Sainte-Pélagie, dipinse un ultimo *Autoritratto* (conservato a Ornans) e nature morte. Poi, costretto ad espatriare nel 1873, venne accolto dalla Svizzera. Spogliato dei suoi beni, minato dalle sofferenze morali e fisiche, il suo genio s'indebolí rapidamente: con le sue audacie, col suo disprezzo delle convenzioni, esasperò le opinioni piú sagacemente espresse dai suoi amici: Baudelaire, Castagnary, Duranty, Vallès e soprattutto Proudhon, che esercitò su di lui un cosí profondo influsso e di cui onorò la memoria nel 1865 col toccante ritratto del Petit-Palais *Proudhon e i suoi figli*. **C** fu sedotto dall'idea generosa e rivoluzionaria del socialismo, ma nel suo impegno manifestò piú ingenuità che fanatismo. La rivoluzione da lui introdotta nell'arte della pittura non si limitò a una scelta di temi tratti dalla vita quotidiana; egli vi aggiunse una tecnica nuova. Erede del realismo di Géricault, non ne praticò la maniera focosa: il suo tocco, massiccio e solido, ricorda la fatica dell'operaio e conferisce alla sua pittura una presenza concreta. Scambiò coi suoi contemporanei, che frequentò assiduamente (Corot, i pittori di Barbizon, Boudin, piú tardi Manet, Jongkind e Whistler), le nozioni luministiche che aprirono la via all'impressionismo; ma in Francia il suo influsso si limitò a un rinnovamento della visione e delle fonti d'ispirazione. La sua fattura energica non ebbe successori diretti in patria. Invece all'estero Repin in Russia, De Groux e Meunier in Belgio e soprattutto il tedesco Leibl ne compresero la lezione. È rappresentato in Francia, principalmente a Parigi (MO e Petit-Palais), Montpellier, Besançon, Caen, Lilla, e in importanti musei stranieri (New York (MMA), Winterthur, Colonia, Budapest, Zurigo, Berna). Nella casa natale del pittore a Ornans è stato costituito un Museo Courbet. (*ht*).

## Cournault, Etienne

(Malzéville (Nancy) 1891 - Parigi 1948). Proveniente da un ambiente di aristocrazia di provincia, visse la fase dell'esaltazione del regionalismo e della fioritura delle arti decorati-

ve a Nancy. Dal 1920 ebbe uno studio a Parigi, senza peraltro abbandonare la tenuta di famiglia, dove si stabilí dopo il 1938. Fino al 1930 si occupò di ricerche decorative (oggetti di cristallo, specchi incisi). Bulinista di precoce maestria, divenne membro fondatore della Jeune Gravure Contemporaine nel 1928. Le esperienze cubiste e surrealiste contribuirono alla formazione del suo linguaggio. I suoi graffiti, che sfruttano precedenti chiazze, ricordano le ricerche di Klee (*Paesaggi lorenesi*, ritratti, uccelli, insetti). Noto soprattutto come incisore (*Giochi estivi*, 1928; la *Grossa Testa*, 1929-46; *Sigillo di Penelope*, 1944), fu pure autore di pastelli (*Uomo con la pipa*, 1925-35), dipinti a olio (*Uomo con la sigaretta*, 1925-30: Londra, coll. D. David) e soprattutto di pitture a sabbia (la *Strada*, 1925-30: Nancy, coll. Kroehl; *Maschera sdraiata*, 1925-30: Parigi, MNAM) e affreschi (*Gente che passeggia sulla spiaggia*, 1935-37; *Danze in riva al mare*, 1937: coll. priv.; *Incantatore di uccello*, 1945; *Rag-Time*). La sua opera è particolarmente rappresentata in Francia a Parigi (MNAM e BN) e a Nancy. (*sr*).

## Courtauld, Samuel

(Boking Place (Braintree, Essex) 1876 - Londra 1947). Di ricca famiglia di fabbricanti di seta discendente da ugonotti francesi, dedicò gran parte della sua fortuna all'arte. Viveva «per gli occhi»; stimolato dall'opera di Cézanne, che scoprí per la prima volta in un'esposizione del 1922, si costituí (dal 1922 al 1929 e dal 1936 al 1938) una magnifica collezione d'impressionisti e di post-impressionisti francesi appartenenti agli anni 1860-1900; fu la prima del genere in Inghilterra, e rifletteva il gusto di **C** per la natura, nonché la sicurezza del suo giudizio. La collezione conteneva, in particolare, il *Bar alle Folies-Bergère* di Manet, il *Palco* di Renoir, la *Montagna Sainte-Victoire*, il *Lago di Annecy* e i *Giocatoti di carte* di Cézanne, *Nevermore* e *Te Rerioa* di Gauguin, *Jane Avril* di ToulouseLautrec; nel 1931 **C** la donò all'Istituto di storia dell'arte, da lui fondato quell'anno a Londra. Si era prefisso di far apprezzare il piú ampiamente possibile la pittura francese nel XIX sec.; e nel 1923 donò pure 50000 sterline alla Tate Gallery di Londra, per l'acquisto di capolavori come la *Serveuse de bocks* (La cameriera che porta la birra) di Manet, la *Prima uscita* di Renoir, *Campo di*

*grano e cipressi* di Van Gogh, *Une baignade* di Seurat (trasferiti alla NG). (*jh*).

## Courtin, Jacques-François

(Sens 1672? - Parigi 1752). Allievo di Louis de Boullogne (prima del 1700), fu accademico (*Lot e le sue figlie*, 1710: Parigi, Louvre, ENBA) ed eseguí l'ultimo quadro di maggio di Notre-Dame (*Resurrezione di San Paolo*, *Eutichio*, 1707: Tolosa, chiesa di Saint-Etienne). Gli si debbono scene di genere, rese popolari dalle incisioni (il *Biglietto galante*, *Fanciulla in maschera*). (*cc*).

## Courtin, Pierre

(Rebréchien (Loiret) 1921). Cominciò ad apprendere l'incisione col bulinista Soulas nel 1939 a Orléans; nel 1942 si trasferí a Parigi. Lavorò con Jacques Villon; membro della Jeune Gravure Contemporaine dal 1949, dal 1950 espone al Salon de mai a Parigi. Vuol essere incisore puro; per lui, cioè, si tratta «di incidere profondamente il metallo con un utensile tracciante e senza l'aiuto di alcun acido corrosivo, di scavare piú o meno nello spessore di una lastra di zinco, di rame o di qualsiasi altra materia dura», ottenendo cosí una terza dimensione «reale, misurabile, sensibile al tatto». Cosí, «l'incisione assomiglia a un piccolo bassorilievo». Ha inciso pezzi unici per il libro delle *Immagini per Eluard*. Nel 1966 ha cominciato a dipingere (oli, guazzi, tempere su tela o su tavola); in uno spazio bidimensionale si dispongono simmetricamente motivi decorativi e simbolici piú o meno derivanti da culture arcaiche (*Grande Onnisciente*, 1966, guazzo: Parigi, coll. priv.). È rappresentato a Parigi (MNAM). (*rvg*).

## Courtois, Jacques, *detto* il Borgognone

(Saint-Hippolyte (Doubs) 1621 - Roma 1676). Giunse intorno ai quindici anni in Italia e vi compí tutta la sua carriera. Prima soldato nelle truppe spagnole, studiò in seguito pittura con maestri ignoti; passò a Bologna dove incontrò Guido e l'Albani, a Firenze dove lavorò con Asselyn, poi a Siena ove le fonti lo dicono allievo di Astolfo Petrazzi. Giunse a Roma nel 1640 ca., dipingendovi a fresco un soffitto nel convento di Santa Croce in Gerusalemme. Frequentò l'ambiente dei bamboccianti; per influsso di Cerquozzi e probabilmente di Salvator Rosa (la cui prima *Bat-*

*taglia* nota è datata 1637), **C** si specializzò nella pittura di battaglie, di cui diventò il piú celebre esponente in tutta Europa; mentre il fratello Guglielmo, nell'orbita di Pietro da Cortona, si dedicherà piuttosto alla pittura sacra. Benché la cronologia sia incerta (**C** non firmò pressoché mai le sue opere), i suoi primi quadri noti (Roma, Gall. Doria Pamphili e Gall. Capitolina) lo rivelano molto vicino a bamboccianti come Van Laer, Miel o Cerquozzi; dipinge nelle tradizionali impaginazioni, ove il gruppo principale è posto su un primo piano elevato, e la battaglia è relegata sullo sfondo. Negli anni '50 del secolo, **C** viaggiò per l'Europa: venne impiegato a due riprese (1652 e 1656-57) da Matteo de' Medici, governatore di Siena (quattro grandi *Battaglie*: Firenze, Pitti), soggiornò a Friburgo (1654-55), a Venezia (dipinti per palazzo Sagredo, in parte conservati nella coll. Derby e a Dresda, GG). Tornato a Roma entrò nell'ordine dei gesuiti (dicembre 1657) e continuò a dipingere opere religiose (affreschi al Collegio Romano, 1658-1660; *Martirio di quaranta padri gesuiti* al Quirinale), e soprattutto battaglie, spesso di grande formato e liberamente eseguite (numerose a Monaco AP). È responsabile di una trasformazione del *genere*, sostituendo alle vedute a volo d'uccello e alle battaglie ispirate ai bassorilievi antichi, scontri tra cavalieri ispirati ad un forte realismo che cattura immediatamente l'attenzione dello spettatore. **C** eccelle nel collocare tali combattimenti entro vasti paesaggi, ove il fumo delle armi da fuoco si fonde nelle nuvole dal delicato colore, che possono persino trasformarsi nel soggetto vero e proprio del dipinto (*Paesaggio con viaggiatori*: Vaduz, coll. Liechtenstein). Fu pure autore di alcune stampe, di bei disegni a penna e ad acquerellato di bistro (Parigi, Louvre; Londra, BM; firmati quasi tutti con una croce). Il suo nome viene facilmente applicato, a causa del suo influsso sullo sviluppo del genere in Francia (Joseph Parrocel) e in Italia (Monti, Simonini), a qualsiasi pittura di battaglia; ma i suoi dipinti autentici sono di alta qualità e giustificano l'immensa reputazione di cui godette ai suoi tempi, testimoniata ancora dai suoi biografi del XVIII sec., Pascoli e Dezallier d'Argenville. (*as*).

Il fratello **Guglielmo**, *detto* **Guglielmo Cortese** (Saint-Hippolyte (Doubs) 1628 - Roma 1679) si recò presto a Roma e vi rimase. Si formò nella bottega di Pietro da Cortona, il cui influsso ne caratterizzò la pittura per tutta la sua carriera;

fu in modo «cortoniano», animato e sonoro, che, impiegato da Bernini, egli produsse un certo numero di decorazioni nelle chiese edificate sotto il pontificato di Alessandro VII Chigi. I suoi primi lavori noti sono quelli della chiesa di San Mario (1653). Lavorò quindi in San Giovanni in Laterano, poi nel palazzo del Quirinale (*Battaglia di Giosuè*, 1656-57). Agli anni '60 del secolo risalgono il quadro d'altare della cappella Chigi a Castelgandolfo (1662), la decorazione dell'abside della chiesa dell'Ariccia, i due dipinti della cappella Cesi (Roma, Santa Prassede), nonché quelli della Galleria Corsini a Roma (*Adorazione dei magi* e *Adorazione dei pastori*, già attribuiti a Passeri). Il suo *Buon samaritano* (Besançon, MBA), vicino a Mola e di effetto assai romantico, fa pensare a Delacroix. La personalità di Guglielmo Courtois, ben distinta da quella del fratello maggiore con il quale talvolta collaborò (affreschi della cappella Prima Primaria al Collegio Romano), e il cui linguaggio resta piú nervoso ed esatto, solo recentemente è stata riportata in luce; i suoi dipinti, brillantemente colorati e fortemente contrastati, fatti con un tocco ampio e una saporosa maniera, nonché i suoi disegni, attribuiti spesso, in passato, a Lanfranco (Roma, Düsseldorf), ne fanno, prima forse di Ciro Ferri e di Lazzaro Baldi, uno degli allievi piú brillanti di Pietro da Cortona. (*jpc*).

## Cousin, Jean, *detto* il padre (il Vecchio)

(Sens 1490 ca. - 1560 ca.). Dopo esordi piuttosto modesti, come geometra esperto, nella città natale, è citato, dal 1530, per lavori di pittura (abbazia di Vauluisant) e come autore di vetrate (cattedrale di Sens). Si reca a Parigi verso il 1538, ove i suoi mezzi gli consentono di svolgere una carriera indipendente. Opera per i licciai ed i vetrai: arazzi della *Vita di santa Genoveffa* per Sainte-Geneviève-du-Mont (1541: perduti); arazzi di *Saint Mammès* per il cardinale di Givry (1543), tre dei quali tuttora sussistono a Langres (Cattedrale) e a Parigi (Louvre); cartoni per le vetrate della cappella dell'ospedale degli orafi. Esegue molte incisioni (*Deposizione nel sepolcro*; *Sacra Famiglia*, 1544: oggi perduta). A lui, o al figlio, sono state attribuite altre incisioni, come la *Conversione di san Paolo*. Infine, l'incisione di Delaune *Mosè mostra al popolo il serpente di bronzo*, le incisioni del Maestro I. V. (*Uomo nudo a cavallo*) e soprattutto quelle del Maestro

H. (*Mausoleo*, *Giove e Antiope*) hanno contribuito ad ampliare l'idea che sino ad oggi si aveva della sua personalità. Nel 1549 partecipò con Jean Goujon all'entrata di Enrico II a Parigi, ornando uno degli archi di trionfo con una *Pandora* di cui riprese il tema in un dipinto, l'*Eva Prima Pandora* (Parigi, Louvre). Ormai la sua fama aveva superato le frontiere nazionali, e Vasari lo menziona con lode nella prima edizione delle *Vite* (1550). Fece anche opera d'illustratore (*Orus Apollo*, 1543; *Livre des coutumes de Sens*, 1556). Terminò nel 1558 un *Livre de perspective*, sintesi delle sue ricerche, che apparve nel 1560, data probabile della sua morte. Oltre l'*Eva Prima Pandora*, gli si attribuiscono rari dipinti (la *Carità* conservata a Montpellier) o disegni (*Deposizione nel sepolcro*: Edimburgo, NG; *Martirio di un santo*: Parigi, BN). Tradizionalmente gli vengono assegnati i ritratti della famiglia Bouvier, sui quali è difficile pronunciarsi (*Jean II*, *Etienne II Bouvier* e *Marie Cousin*: coll. priv.). Celebre da vivo, **C** è sempre stato considerato figura eminente del Rinascimento francese. Influenzato dalla scuola romana e dagli incisori nordici, subí pure l'influsso della scuola di Fontainebleau e piú specialmente di Rosso, di cui assimilò lo stile con originalità e grandiosità. La sua personalità resta peraltro ancora difficile da distinguere da quella del figlio.

**Jean il Giovane** (Sens 1522 ca. - Parigi 1594 ca.) fu come il padre pittore e incisore. Nel 1563, poi nel 1564, venne chiamato a Sens per l'*Entrata di Carlo IX*, con Nicolas Couste (che sarà pure collaboratore di Caron). In questo periodo operò al castello di Fleurigny. Forní i disegni del *Livre de Fortune* (1568), pubblicò il *Livre de pourtraicture* (1571), forse dopo le ricerche del padre. Delaune ne incise il *Serpente di bronzo* e Gaultier la *Fucina di Vulcano* (1581). Diede certamente molti disegni agli incisori: *Metamorfosi di Ovidio* (1570-74), *Epistole di Ovidio* (1571-80), *Favole di Esopo* (1582). Gli si possono attribuire solo rari dipinti: *Giudizio universale* (Parigi, Louvre), proveniente dai Minimes di Vincennes, inciso sotto il suo nome, e, forse, due dei ritratti di Bouvier tradizionalmente attribuiti al padre (*Jean III Bouvier* e *Savinienne de Bornes*: coll. priv.). I suoi disegni (Vienna, Albertina; Parigi, Louvre; Leningrado, Ermitage), molto vicini a quelli di Delaune, riprendono in modo manierato e prezioso l'esempio del padre. (*sb*).

## Couture, Thomas

(Senlis (Oise) 1815 - Villiers-le-Bel (Seine-et-Oise) 1879). Entrò nello studio di Gros nel 1830; alla morte di quest'ultimo fu allievo di Paul Delaroche. Vinse il prix de Rome nel 1837, ma ebbe successo solo piú tardi, con la *Sete dell'oro* (1845: oggi a Tolosa), e fu definitivamente consacrato nel *salon* del 1847 con i *Romani della decadenza* (Parigi, MO). Dai suoi maestri diretti apprese un disegno coscienzioso; ma attinse molto di piú dagli antichi, plagiandoli, come egli stesso dichiara. Cosí i due *Ritratti di Alfred Bruyas* (oggi a Montpellier), commissionati nel 1850, vennero eseguiti «seguendo gli elementi di Tiziano» per il primo e «gli elementi di Van Dyck» per il secondo. Non seppe elaborare un linguaggio veramente personale entro quell'eclettismo che fu una delle caratteristiche dell'arte del secondo Impero; contrariamente al suo allievo Manet, il cui genio si alimentò a fonti altrettanto diverse. Trasse dai suoi predecessori alcuni effetti, e impiegò procedimenti facili, impasti, contorni colorati, tocchi luminosi che comportarono una fattura pesante. Autore di vaste composizioni e decoratore (Parigi, cappella di Saint-Eustache), espresse maggior sincerità nelle opere di piccolo formato (il *Folle*: Rouen, MBA) e maggior vigore negli studi. È rappresentato in numerosi musei francesi, particolarmente in quelli di Beauvais (*Arruolamento dei volontari del 1792*, 1848), Digione (Museo Magnin), Lione, Senlis, Strasburgo, nonché al castello di Compiègne, che conserva una bella serie di studi per il *Battesimo del principe imperiale* (1856), mai condotto a termine. (*ht*).

## Couwenbergh, Christiaen van

(Delft 1604 - Colonia 1667). Allievo di Jan van Nes, si recò in Italia, dove ammirò la pittura dei caravaggeschi; tornato nei Paesi Bassi, s'iscrisse alla ghilda di San Luca di Delft nel 1627. Nel 1647 era all'Aja e verso il 1651 partecipava alla decorazione della Huis ten Bosch nei dintorni della città, dipingendovi trofei di armi; nel 1654 si stabilí a Colonia, dove rimase fino alla morte. Le prime opere, *Gesú con Marta e Maria* (1629: Nantes, MBA), i *Giocatori di tric-trac* (1630: Los Angeles County Museum), *Sansone e Dalila* (Dordrecht, Municipio), per i soggetti e il trattamento dimostrano l'influsso che ebbero sulla sua arte i caravaggeschi di Utrecht. Do-

po il 1635 dipinse quadri mitologici e religiosi, nonché qualche soggetto di caccia, ma in formato minore. A Colonia fu noto come ritrattista: *Ritratti di famiglia* (1654: Tours, MBA; 1666: Parigi, Museo Marmottan) che rivelano reali qualità decorative e soprattutto un ideale arcadico che lo accostano al classicismo italiano. Le sue opere firmate con il monogramma C. B. sono state spesso attribuite a Cornelis Bloemaert, a Cornelis Brizé o a Cornelis Bisschop. (*jv*).

## Covalanas

A due chilometri da Ramales (provincia spagnola di Santander), padre Sierra e H. Alcade del Rio scoprirono, nel 1903, la grotta di **C**, dove l'abate Breuil effettuò dei rilevamenti. L'interesse della decorazione sta nella semplicità e insieme nell'originalità della composizione. Come nella grotta di Las Chimeneas, la distribuzione convenzionale degli animali si presenta chiaramente in questo corridoio, ove l'animale all'ingresso, indistinto, sembra sia un cervo. La parete destra è omata da un cavallo accompagnato da dodici cerve trattate a puntinati rossi. Tale tecnica a stampino s'incontra pure a La Pasiega e a La Haza. Le cerve sembrano sorprese, pronte alla fuga; una di esse è di eccellente fattura. È raro trovare la cerva associata al cavallo nella composizione principale delle figurazioni paleolitiche, dove, secondo Leroi-Gourhan, essa occupa le posizioni laterali. Lo stile della grotta di **C** è paragonabile a quello di La Pasiega e apparterrebbe al Magdaleniano antico. (*yt*).

## Cowper

La collezione inglese dei conti di **C** venne costituita dal **secondo conte** (1709-64), che comperò alcuni dipinti, soprattutto olandesi, tra i quali il grande *Ritratto di un cavaliere* di Rembrandt; il **terzo conte** (1738-89) acquisí nel 1754, per eredità, altre opere, tra cui la *Famiglia dei Nassau* di Van Dyck, già del conte di Grantham. Nel corso della sua ambasceria a Firenze, durante la quale Zoffany dipinse le *Famiglie Cowper e Gore*, il conte mise insieme una raccolta di opere italiane del XVI e del XVII sec., i cui capolavori erano due *Madonne* di Raffaello, una *Sacra Famiglia* di fra Bartolomeo, vari Andrea del Sarto, un ritratto di Puligo, un Moroni, begli esempi di Guercino, Guido Reni, Salvator Rosa, e parecchi Carlo Dolci. La raccolta si ampliò sotto il **quinto**

**conte** (1778-1837), che ereditò le *Famiglie Melbourne e Milbanke* di Stubbs, e comperò un ritratto di *Piero de' Medici*, un quadro d'altare di Veronese, l'*Ecce Homo* di Correggio, due Salvator Rosa, *Fetonte* di Wilson e tele di Both, Pijnacker e Teniers. **Il settimo conte** (1834-1905), che da parte di madre ereditò opere appartenenti ai Lucas, tra cui figuravano *Lavinia* di Tiziano, *Venere e Cupido* di Paris Bordone, ritratti di Van Dyck, acquistò pure tele di Burne Jones. I due Raffaello (*Piccola* e *Grande Madonna Cowper*) furono venduti a Duveen nel 1914 e nel 1928 (oggi a Washington, NG), il Rembrandt è stato acquistato dalla NG di Londra nel 1960. Una parte della collezione passò in eredità a Lady Lucas, che vendette alcune tele presso Christie nel maggio 1922; il resto andò in possesso di Lady Gage, figlia di Lady Desborough, la cui collezione si trova oggi a Firle Place nel Sussex, e di Lady Salmond; nell'ottobre 1953 circa 160 dipinti vennero venduti presso Christie. (*jh*).

## Cox, David

(Birmingham 1783-1859). Nel 1804 giunse a Londra divenendo allievo di Varley, il cui lirismo si riflette in opere come *Mulino nel nord del Galles* (1804 ca. - 1814: Londra, VAM). Visse delle sue lezioni, pubblicando numerosi libri sulla pittura, il piú noto dei quali è il *Treatise on Landscape Painting and Effect in Water Colour* (1813-14). Dal 1814 al 1827 insegnò a Hereford; il suo stile andò progressivamente affermandosi. Dopo numerosi soggiorni all'estero (1826, 1829 e 1832), **C** acquisí una fattura assai vigorosa (*Sole, vento e pioggia*, 1845: Birmingham, City Museum), interessandosi in modo particolare di effetti assai semplici, accentuati, dopo il 1836, dall'impiego di carta rugosa leggermente colorata. Si ritirò nel 1841 a Birmingham, dedicandosi alla pittura a olio: *Funerali gallesi*, *Bettws-y-Coed* (1845-50 ca.: Londra, Tate Gall.). Un certo numero di sue opere si trova a Londra (Tate Gall., una cinquantina di acquerelli; e VAM). (*wv*).

## Coxcie, Michiel

(Malines 1499 ca. - 1592). Quasi certamente allievo di B. van Orley prima di lasciare le Fiandre per un lungo soggiorno a Roma, ove Vasari lo incontrò nel 1532 e ove divenne membro dell'Accademia di San Luca nel 1534, dopo aver dipinto, dal 1531 a quella data, gli affreschi della cappella di San-

ta Barbara in Santa Maria dell'Anima. Nel 1539 era a Malines, nel 1543 a Bruxelles, divenendo pittore del re di Spagna Filippo II. Nei suoi dipinti religiosi (*Cenacolo*, 1567: Bruxelles, MRBA; *Santa Cecilia*, 1569: Madrid, Prado; il *Calvario*, 1589: Bruxelles, Saint-Michel), come pure nelle incisioni, nei cartoni per arazzi (*Storia di Psiche*) e nei progetti di vetrate (per la cappella del Santo Sacramento in Saint-Michel a Bruxelles), attesta un'arte accademica e romanizzante fortemente ispirata a Raffaello (venne chiamato «il Raffaello fiammingo»). Gli si debbono alcuni solidi ritratti (*Cristina di Danimarca*, 1545: Oberlin College, Ohio).
Ebbe due figli pittori: **Raphael** (Malines 1540 - morto nel 1616), che eseguí per il re di Spagna gran numero di ritratti di corte, e **Michiel II** (1569 ca. - 1616), influenzato da Maerten de Vos. (*jl*).

## Coypel, Antoine

(Parigi 1661-1722). Fu precocissimo allievo del padre Noël, che lo condusse con sé a Roma, ove diresse l'Accademia di Francia dal 1673 al 1675. Il giovane Antoine appare un *enfant prodige* (avrebbe stupito Bernini e Carlo Maratta) mentre studia Raffaello, i Carracci, gli antichi e, sulla via del ritorno in patria, il Correggio (di cui si rammenterà per tutta la vita), Tiziano e il Veronese. Le sue prime opere sono sfortunatamente andate perdute, in particolare quelle di cui ornò la chiesa dell'Assomption presso La Fosse. Tuttavia la *Concezione della Vergine*, nota da un'incisione di Tardieu, mostra un virtuosismo illusionistico stupefacente per un artista non ancora ventenne. Si conserva invece il lavoro presentato all'accademia per esservi accolto, nel 1681: un'*Allegoria delle vittorie* [*di Luigi XIV*], oggi a Montpellier (un'altra Allegoria di stile e data molto vicini si trova a Versailles); qui il suo linguaggio è perfettamente formato, caratterizzato dall'abbondanza di figure piú o meno disarticolate e fortemente espressive, da un colore caldo e da un virtuosistico disegno. L'influsso del padre – in particolare in una certa arbitrarietà delle forme e nell'aspetto metallico dei drappeggi – e soprattutto di Le Brun nella ricerca sistematica dell'espressione delle passioni, durerà per tutta la sua vita. Ebbe, per Marly, Trianon, Meudon, Versailles, numerosi incarichi dal re; ma soprattutto dai duchi d'Orléans, di cui divenne primo pittore. Intorno al 1690-92, quando disegnò

le medaglie della vita del re, il suo stile pittorico è fortemente influenzato da Rubens (Democrito: Parigi, Louvre; *Battesimo di Cristo*: Parigi, chiesa di Saint-Riquier). Dipinse poi le sue opere piú celebri, incise e spesso copiate, ma perdute (*Bacco e Arianna* e il *Trionfo di Galatea*), che aprono la strada a tutta l'arte del XVIII sec. per la loro grazia un po' artificiosa. Nello stesso linguaggio la *Diana al bagno* (conservata a Epinal) e il *Sileno imbrattato di more*, dipinto nel 1701 per Meudon (Reims, Museo). Nel 1695-1697 dipinse un'importante serie su soggetti dell'Antico Testamento (che riprese in grande formato intorno al 1710 per farne cartoni per arazzi), la cui composizione è ora piú leggibile e ordinata: *Ester e Assuero*, *Atalia scacciata dal tempio* (Parigi, Louvre), *Sacrificio di Jaffe* (Digione), *Susanna giustificata* (Madrid, Prado). Nello stesso filone, ringiovanendo la tradizione classica col fascino dei volti e la gaiezza del colore, rientra l'*Eliazaro e Rebecca* dipinto per il re nel 1701 (Parigi, Louvre). Alla fine della sua vita, oltre a grandi quadri perduti per Notre-Dame, **C** dipinse due cartoni per arazzi tratti dall'*Iliade*: *Collera di Achille* e *Addio tra Ettore e Andromaca* (Tours, MBA). Inoltre, e soprattutto, **C** era grande decoratore. Se l'ostilità del sovrintendente Hardouin-Mansart, nemico personale del padre, lo escluse dal cantiere degli Invalides, egli si prese una splendida rivincita decorando la galleria di Enea nel Palais-Royal. Eseguí anzitutto la volta (1703-1705), il cui ricordo è serbato dall'incisione e da un bello schizzo della parte centrale (Angers, MBA), impresa grandiosa che, superando le gallerie dal timido illusionismo di Versailles, rinnova la tradizione illustrata alla metà del XVII sec. da Perrier e Le Brun, associando forature fittizie, quadri riportati e complessi ornamentali. Dal 1714 al 1717 **C** decorò le pareti con grandi quadri ispirati all'*Eneide* (molti in cattivo stato al Louvre di Parigi; *Enea e Anchise* e *Morte di Didone* a Montpellier; *Enea e Acate appaiono a Didone* ad Arras), che uniscono colore rubensiano e grazia correggesca. Nel frattempo (1709) **C** ornava la volta della cappella del castello di Versailles con una vasta composizione che trae intelligentemente partito da una volta assai poco comoda. Anche qui, forature fittizie e ornamenti in *trompe-l'œil* costituiscono un complesso degno delle decorazioni romane di Gaulli, che senza dubbio **C** ammirò. Divenne direttore dell'accademia e primo pittore del re nel

1716 (e grazie a ciò il Louvre conserva molte centinaia dei suoi mirabili disegni, spesso alle tre matite); e fu fatto nobile nel 1717. Pittore letterato, pubblicò nel 1721 interessanti *Discours* sulla sua arte; l'interesse per il teatro divenne una vera e propria passione nel figlio, il pittore Charles-Antoine, la cui arte sotto molti aspetti prolunga la sua.
**Noël** (Parigi 1628-1707) fu allievo di Quillerier. Venne notato da C. Errard e collaborò con lui, in particolare a Parigi al Louvre e soprattutto nel Parlamento di Rennes (decorazioni conservate). Accademico nel 1663, lavorò molto per le Tuileries (1666-70: alcuni dipinti sono conservati al Louvre e in musei di Lione, Nancy e Fontainebleau). Diresse per un certo tempo l'Accademia di Francia a Roma, ove dipinse una parte della decorazione (conservata) della Sala delle guardie della regina a Versailles, preparando inoltre diversi quadri per il Grand Trianon (1688). La fine della sua carriera fu turbata dall'ostilità del sovrintendente Hardouin-Mansart; partecipò alla decorazione della chiesa degli Invalides e dipinse una nuova serie di quadri per il Trianon (oggi raggruppati). Partendo da un linguaggio morbido che non manca d'ispirarsi a Le Sueur, la sua arte si fa sempre piú scultorea, non senza ricercare colori discreti e raffinati. (*as*).
**Noël-Nicolas** (Parigi 1690-1734), fratellastro di Antoine e come lui allievo di Noël, venne accolto nell'accademia (*Ratto di Amimone da parte di Nettuno*, 1720: Valenciennes, MBA). Dipinse dapprima quadri sacri sotto l'influsso del padre (la *Manna* e il *Sacrificio di Melchisedec*, 1713: Parigi, chiesa di Saint-Nicolas-du-Chardonnet). Benché non ricevesse mai incarichi ufficiali, si tratta di un buon pittore di storia, che ama particolarmente i colori chiari (*Giudizio di Paride*, 1728: Stoccolma, NM).
**Charles-Antoine** (Parigi 1694-1752), allievo del padre Antoine, fu accademico (1715) e direttore dell'accademia (1746); ebbe numerosi incarichi religiosi (*Pellegrini ad Emmaus*, 1746: Parigi, chiese di Saint-Merri e Saint-Louis-en-l'Ile, con disegno al Louvre). I suoi ritratti (*Philippe Coypel*, 1732: Parigi, Louvre) ne dimostrano la capacità di osservazione e di effetto decorativo. Pittore letterato (le *Folies de Cardenio* 1721), eseguí, in particolare dopo il 1740, numerosi quadri ispirati dal teatro (il *Paramento di Dresda*, 1748-50). Ma soprattutto volle riesumare la pittura come espressione delle passioni, qual era stata definita da Pous-

sin, Le Brun e da suo padre Antoine. Da qui il carattere «drammatico» della sua opera, fondata sui legami possibili tra il teatro e la vita, e l'importanza dei quadri il cui soggetto è teatralizzato (*Perseo libera Andromeda*, 1727: Parigi, Louvre; *La Francia rende grazie al cielo per la guarigione di Luigi XV*, 1744: chiesa di Clairvaux). Intraprese la *Storia di Don Chisciotte* (28 cartoni, 1716-25: conservati a Compiègne) e operò in numerose cortine (quella del Vecchio Testamento: *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, 1725: Parigi, Museo di Cluny; quella dell'Iliade: *Partenza di Achille*, 1723: conservata a Auxerre). (*cc*).

## Cozens, Alexander

(Russia 1717 ca. - Londra 1786). Era forse figlio naturale di Pietro il Grande. Si sa per certo soltanto che trascorse l'infanzia alla corte di Russia. Giovanissimo venne inviato in Italia a bordo di una nave svedese; ma era tornato in Russia sin dal 1730. Durante un soggiorno a Roma lavorò nella bottega di Vernet. Nel 1742 si trovava in Inghilterra, dove si stabilí nel 1746. Cominciò ad esporre nel 1760, insegnò disegno al collegio di Eton (1763-68) e nel 1764 effettuò un nuovo viaggio sul continente : Dal 1771 al 1785 pubblicò numerosi trattati sull'arte. Prima del 1780 divenne amico intimo del famoso mecenate William Beckford, il cui gusto preannuncia il romanticismo. Paesaggista preromantico, **C** deve la fama sia alle pubblicazioni teoriche sia alla sua pittura. In *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* afferma che una semplice macchia può dar luogo a una composizione; l'idea ricorda quella di Leonardo sulla contemplazione di un muro scrostato. Dopo la comparsa di quest'opera, l'acquerellista Edward Dayes lo soprannominò «Blot-Master of the town» (il maestro delle macchie della città). **C** svolse un ruolo notevole nella storia dell'arte, riscattando l'acquerello dalla semplice riproduzione topografica. Spogliò il suo lavoro di ogni carattere regionale, elevandolo al livello del paesaggio europeo. Aprí la strada a Girtin e a Turner, sia come pittore sia come teorico. Suoi disegni degl'inizi sono conservati a Londra (BM), ove la Tate Gallery possiede il *Rodano*, *Paesaggio* (1763) e *Paesaggio classico*, e il VAM sei disegni, tra cui *Paesaggio di montagna* e *Borgo italiano*. E pure rappresenta-

to a Cambridge (Fitzwilliam Museum), a Leeds (AG) e a Manchester (WAG).
Il figlio **John Robert** (Londra 1752-99) cominciò a esporre nel 1767; ma l'unica opera che espose alla Royal Academy fu un quadro a olio: *Annibale passa le Alpi* (1776), che influenzò il giovane Turner. Partí nel 1776 per l'Italia, in compagnia dello scrittore Richard Payne Knight, e cominciò a dipingere località alpine. Soggiornò a Roma (1778) e tornò a Londra nel 1779. La sua *Veduta dell'Etna oltre la grotta del Capro* (1777: Londra, BM) Costituisce il piú notevole ricordo di questo viaggio in Italia. Poco tempo dopo si legò all'intimo amico del padre, il romantico William Beckford, grazie al quale tornò in Italia nel giugno 1782. Da tale soggiorno derivarono numerose grandiose tele rappresentanti i laghi italiani e la campagna romana presso il lago di Nemi: *Lago di Nemi* (1783-88 ca.: Londra, Tate Gall.; Manchester, WAG), *Lago di Albano e Castelgandolfo* (1783-88: Londra, Tate Gall.). Vedendo tali opere, Constable dichiarò che si trattava del «massimo genio che mai avesse affrontato il paesaggio». John Robert tornò in Inghilterra nel 1783. Nel 1794 diede segni di squilibrio mentale: si presero allora cura di lui il dr. Moriro e George Beaumont, protettore di Constable. Girtin e Turner, in occasione di un soggiorno presso il dr. Monro, scoprirono la sua opera, che li influenzò notevolmente. John Robert riprese numerose idee del padre, bandendo dal paesaggio sia la resa topografica sia il pittoresco. La sua pittura, nella tradizione del paesaggio europeo, non deriva semplicemente da quella di Claude Lorrain o di Gaspard Dughet; esprime un sentimento di solitudine e di pace, manifesto nei suoi paesaggi svizzeri e italiani, immersi nella pace vespertina. John Robert (come anche il padre Alexander) appartiene alla «scuola meridionale» del paesaggio inglese, data la predilezione per i soggetti dell'Europa meridionale. È rappresentato a Londra (VAM: trenta opere; Tate Gall.: cinque acquerelli; BM: 24 disegni del suo viaggio in Svizzera del 1776) e in musei di Birmingham, Leeds, Manchester. (*jns*).

## Cozia

La principale chiesa di **C** (Romania) venne fondata nel 1386 dal principe valacco Mircea, ma soltanto gli affreschi del nartece datano al XIV sec. Vi si scorgono le rappresentazioni dei

concili ecumenici, l'illustrazione del calendario liturgico e quella dell'inno acatisto, ove le legende esplicative accompagnano composizioni molto semplificate. I colori hanno serbato la propria freschezza, e conferiscono a questi dipinti, di livello medio, un certo fascino. La decorazione della chiesa in se stessa, che risale probabilmente al rinnovamento del principe Mihnea II (1580-90), è stata fortemente ritoccata nel 1707, allorché si decorò anche l'esonartece. (*sdn*).

## Cozza, Francesco

(Stilo 1605 - Roma 1682). La figura di questo interessante comprimario del Seicento romano è stata messa a fuoco in tempi relativamente recenti. Originario della Calabria, si stabilí a Roma, probabilmente già dal secondo decennio del secolo; la sua presenza vi è comunque attestata da documenti dal 1631 al 1634. Nel 1635 seguí Domenichino a Napoli: già in precedenza dovette tuttavia far riferimento alla sua bottega, come dimostra la strettissima adesione a canoni classicisti-bolognesi del *San Giuseppe col Bambino* (1632) di Sant'Andrea delle Fratte a Roma, e delle *Allegorie* affrescate nei pennacchi di Sant'Ambrogio alla Massima, memori di quelle di San Carlo ai Catinari. Durante i suoi anni napoletani eseguí alcuni dipinti per Molfetta (*Madonna del cucito* e *Fuga in Egitto* in San Bernardino). Di ritorno a Roma intorno al 1640, reagí positivamente alla mutata temperie culturale: il classicismo «statuino» dei suoi dipinti viene animato da incisive notazioni naturalistiche (*Natività della Vergine*: Roma, Gall. Colonna; *San Francesco di Paola davanti al Crocefisso*, affresco nell'omonima chiesa), e il pittore appare impegnato in quella meditata revisione della cultura artistica della prima metà del secolo cui partecipano, a livelli e con esiti differenti, altri «immigrati» come Sassoferrato e Cerrini. Nella bellissima *Cleopatra* di Nîmes (Museo Chéret) è evidente quella riflessione su Guercino e Lanfranco che condurrà a capolavori quali la *Madonna del riscatto* (1660: Collegio nepomuceno). La sua attività di frescante (cappella di San Carlo Borromeo in Sant'Andrea delle Fratte, 1656-57; **C** vi eseguí anche la pala con *San Carlo fra gli appestati*) si dispiega al meglio nelle commissioni Pamphili (*Mito del fuoco*, 1658-61, nel palazzo di Valmontone, e *Trionfo della saggezza divina*, 1667-73, nella volta della biblioteca del Collegio innocenziano a Roma) e Altieri (*Stagioni*, 1676, nel

palazzo romano della famiglia), dove, oltre che da Lanfranco, **C** attinge – riconducendone i motivi entro le forme cristalline a lui proprie – da Maratta e Gaulli. Nei bellissimi quadri di paesaggio e di storia (*Agar e Ismaele*, 1655: Amsterdam, Rijksmuseum; *Storia di Mosè*: Stanford, coll. privata), accanto a un sentimento appassionato e malinconico della natura che lo avvicina a Pietro Testa è leggibile la profonda e acuta comprensione dell'opera di Poussin. (*sr*).

## Cozzarelli, Guidoccio

(Siena 1450-1517). Fu seguace di Matteo di Giovanni e ne imitò la maniera. Riprese spesso il tema della *Madonna col Bambino* a mezza figura, non di rado con santi in secondo piano, che Matteo aveva divulgato (in particolare negli esempi della PN di Siena, della NG di Washington, del BIFA di Birmingham, o di Berlino-Dahlem). Tra le opere piú personali di **C** si possono citare l'*Annunciazione e partenza per Betlemme* del Museo di Coral Gables, e il *Battesimo di Cristo* in San Bernardino a Sinalunga. (*cv*).

## Crabbe van Espleghem, Frans

(Malines 1480 ca. - 1552). Entrò nella ghilda di San Luca nel 1501 e ne fu piú volte decano tra il 1533 e il 1549. I suoi dipinti, che second Van Mander ricordavano quelli di Luca di Leda, sembra siano tutti scomparsi. Gli si attribuisce peraltro una grande quantità d'incisioni su rame firmate con un granchio (significato del suo cognome) e col monogramma F. C. I soggetti e lo stile, ispirati al Rinascimento italiano e tedesco, mostrano un certo eclettismo. Venne piú direttamente influenzato, nella sua prima maniera, da Gossaert, e in una seconda fase da Hogenberg, col quale sembra abbia collaborato. (*wl*).

## Crabeth

Pittori olandesi su vetro del XVI sec., attivi soprattutto a Gouda: **Adriaen Pietersz** (morto nel 1553), **Dirck Pietersz** (morto nel 1577) e **Wouter Pietersz I** (morto prima del 1590), figli di Pieter Dircksz, eseguirono cartoni di vetrate per la chiesa di San Giovanni a Gouda. Il piú importante fu Wouter Pietersz I, che, come Adriaen Pietersz, soggiornò in Francia e in Italia. Citato a Gouda dal 1555 al 1557 e dal 1561 al 1564, lavorò anche a Bruxelles e ad Anversa tra il

1525 e il 1540. Il nipote **Wouter Pietersz II** (Gouda 1593 ca. - 1644) fu pittore, allievo di Cornelis Ketel ad Amsterdam e di Bloemaert a Utrecht; soggiornò tredici anni in Francia e in Italia e tornò a Gouda nel 1628. Le sue opere (*Incredulità di san Tommaso*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Deposizione nel sepolcro*: Berlino-Dahlem) si caratterizzano, entro il caravaggismo olandese, per una certa ricerca di pose animate, e talvolta persino esasperate. (*jv*).

## Cracovia

**Muzeum Narodowe** Il Museo nazionale polacco, fondato nel 1879, è tra i piú antichi e ricchi musei del paese. Fino alla prima guerra mondiale fu l'unico centro di cultura nazionale della Polonia; divenne poi, grazie agli acquisti, alle donazioni e all'ingresso di grandi collezioni private, un'istituzione ricca di opere d'arte, nonché di archivi e manoscritti. Dopo la seconda guerra mondiale è stato nazionalizzato. Si compone oggi di sette edifici.

Il palazzo di Emeryk Hutten-Czapski contiene il gabinetto numismatico e il gabinetto delle stampe e dei disegni (85 000 pezzi ca.), dovuti ad artisti polacchi antichi e moderni: Orłowski, Grottger, Michałowski, i fratelli Gierymski, Pankiewicz, Wyczółkowski, e artisti che hanno operato prevalentemente all'estero, come Dolabella, Hondius, Falck, Chodowiecki.

La Sukiennice (sala dei drappieri), monumento storico del XIV sec. rimaneggiato nel XVI e XIX sec., conserva la pittura polacca dal XVIII sec. alla fine del XIX sec. Questo dipartimento contiene cinquemila opere che rappresentano tutte le correnti e tendenze: *Serata in riva alla Senna* e *Tiro a quattro* di Aleksander Gierymski, *Hold pruski* di Jan Matejko, nonché opere di A. Grottger, J. Kossak, J. Malczewski, L. Wyczółkowski, O. Boznańska, S. Wyspiański, Ks. Dunikowski, P. Potworowski, T. Brzozowski, T. Kantor.

Il nuovo edificio (iniziato nel 1934, terminato nel 1957) è dedicato alle raccolte di pittura e scultura polacca del XX sec. e alla biblioteca (ca. 20 000 stampe antiche e i 167 provenienti dall'antica biblioteca Emeryk Hutten-Czapski). La Kamienica Szolayskich (dimora della famiglia Szolayski) contiene la galleria di pittura e scultura polacca dal XIV sec. al 1764. Comprende ca. 2000 opere, di cui 970 eseguite dagli artisti membri delle corporazioni, che rappresentano l'arte

medievale polacca: pala della chiesa dei domenicani e degli agostiniani, polittico di san Giovanni Elemosiniere.
La casa di Jan Matejko è oggi un museo dedicato a questo celebre pittore di storia e alle sue opere.
L'antico Museo Czartoryski ospita le collezioni raccolte da questa famiglia nel XIX sec.
La biblioteca e gli archivi Czartoryski si trovano in un edificio moderno terminato nel 1961.
**Museo Czartoryski** L'antico Museo Czartoryski, filiale dal 1951 del Museo nazionale di Cracovia, fu fondato sulla base delle ricche collezioni appartenenti alla famiglia di principi polacchi Czartoryski. L'arte antica vi è rappresentata da circa 1500 opere di notevole qualità (Egitto, Grecia, Mesopotamia, Etruria, Roma). L'arte europea, con ca. 550 dipinti, miniature, sculture, si estende dal XIV al XVIII sec.; particolarmente ben rappresentata è la pittura italiana, fiamminga e olandese. A una notevole collezione di oggetti d'arte islamica, persiana e turca, si aggiungono ricordi familiari provenienti da Pulawy, che rappresentano personaggi storici polacchi e stranieri. Il gabinetto delle stampe conta ca. 35 000 opere di artisti polacchi e stranieri dal XV al XIX sec. (Dolabella, A. de Bruyn, R. de Hooghe, W. Hondius, J. de Gheyn, J. Falck, A. Orłowski, M. Plonski, J.-P. Norblin). La biblioteca contiene ca. 150000 volumi, tra i quali le opere impresse nei laboratori di Cracovia nel XVI sec., rilegature originali, ex-libris. (*wj*).

## Craesbeeck, Joos van

(Neerlinter (Tirlemont) 1608? - Bruxelles, tra il 1654 e il 1662). Prima fornaio, si stabilí ad Anversa, dove conobbe Brouwer. Pittore di genere, specialista in «pezzenti» e «scene di taverna», eseguí pure soggetti religiosi, ritratti o teste di espressione, e paesaggi. In assenza di dipinti datati, è difficile stabilite una cronologia della sua opera. Fino al 1640 è influenzato da Brouwer; in seguito i suoi lavori attestano una fattura piú accurata, per esempio *Gli studiosi di retorica* (Bruxelles, NMBA), o la *Riunione di bevitori* (Kassel, SKS). Dipinti piú colorati, a molti personaggi, costituiscono un gruppo a parte (*Piccola taverna fiamminga*: Vienna, KM; *Osteria fiamminga*: conservato ad Anversa). (*jl*).

## Craig, Edward Gordon

(Stavenage (Hertfordshire) 1872 - Vence (Alpes-Maritimes) 1966). Figlio di una celebre attrice, Ellen Terry, e di un architetto, dopo aver fatto apprendistato di attore s'iniziò nel 1893 il disegno e all'incisione su legno con William Nicholson e James Pryde. Nel 1898 cominciò a pubblicare le sue incisioni su «The Page», rivista teatrale che aveva allora fondata e che uscí fino al 1901; la sostituí «The Mask» (uscita dal 1908 al 1915, nel 1918 edal 1923 al 1929), anch'essa illustrata e riconosciuta come il periodico teatrale piú originale e meglio informato del suo tempo. Queste varie pubblicazioni, e i suoi scritti, raccolti nel 1911 col titolo *Dell'arte del teatro*, contribuirono ampiamente a sostenere **C** e a diffonderne la fama. Per la maggior parte di essi egli è insieme editore, autore e illustratore; e, a parte le sue qualità di uomo di teatro, divenne non soltanto eccellente incisore, ma anche grafico di grande talento. Varie gallerie e musei d'Europa gli hanno dedicato mostre. È rappresentato a Londra (VAM). (*mri*).

## Cranach, Lucas, *detto* il Vecchio

(Cranach 1472 - Weimar 1553). Denominato «il pittore Lucas» negli antichi documenti, deve il nome alla città della Franconia di cui fu originario. I suoi esordi non sono noti; le prime opere pervenuteci sono cariche di reminiscenze dell'*Apocalisse* di Dürer (1498); vennero eseguite a Vienna immediatamente dopo il 1500. Si possono datare al 1501 ca. una *Crocifissione* (Vienna, KM) e due pannelli d'altare che rappresentano *San Valentino* e *San Francesco mentre riceve le stigmate* (Vienna, GG), seguiti nel 1502 da un pannello con *San Girolamo penitente* e da tre incisioni su legno: due *Crocifissioni* e un *Santo Stefano*, datato. Tutte queste opere rivelano una predilezione per le espressioni contratte dei volti e le forme ossute, e un gusto assai vivo per l'elemento vegetale; esso si manifesta sia nella predominanza del paesaggio, sia, come nel Santo Stefano, mediante un bordo composto da due alberi carichi di draghi e di angeli, che serve da cornice. Il dinamismo di tali composizioni colpisce in particolare in un'incisione su legno, *Cristo sul monte degli Ulivi*, eseguita nel 1503 ca. (pezzo unico: New York, MMA) e nella *Crocifissione* del 1503 Monaco, AP), ove le croci, per il

modo in cui sono collocate, risultano integrate nel paesaggio assai piú di quanto risulterebbe in una disposizione frontale; procedimento che sottolinea l'aspetto umano e tragico dell'evento, piuttosto che il suo significato di redenzione. I rapporti stretti di **C** con gli umanisti di Vienna sono messi in luce dal doppio *Ritratto dell'umanista viennese Cuspinian e di sua moglie* (Winterthur, coll. Oskar Reinhart), eseguito nel 1502-1503 ca., nonché dal doppio ritratto del rettore dell'università di Vienna *Johann Reuss* (1503: Norimberga, NM) e di sua moglie (Berlino-Dahlem); infine, da una serie di disegni rappresentanti i *Mesi*, incarico del dottor Fuchswagen eseguito in base al modello antico del *Filokalus* (Vienna, BN). La rappresentazione di tali modelli in una cornice naturale è caratteristica di questa scuola. Il *Riposo durante la fuga in Egitto* (1504 ca.: Berlino-Dahlem) – verosimilmente uno degli ultimi dipinti eseguiti in Austria – è celebre per il fascino del suo idillico paesaggio. Chiamato nel 1504 da Federico il Saggio a Wittenberg, **C** vi dimorò quasi cinquant'anni come pittore di corte, al servizio di tre elettori. Vi acquistò grande fama, fu borgomastro nel 1537 e nel 1540, intrattenne relazioni di amicizia con Lutero e Melantone, il che tuttavia non gli impedí di eseguire incarichi per il cardinale Alberto di Brandeburgo, uno dei grandi mecenati del tempo. Si constata un'evoluzione confrontando l'opera piú antica del periodo di Wittenberg, il Polittico di santa Caterina del 1506 (Dresda, GG), con un pannello sul medesimo tema (Budapest, coll. priv.) databile alla fine del soggiorno in Austria. Qui le figure plastiche, dinamiche e aggressive del pannello di Budapest hanno lasciato il posto a personaggi controllati e senza rilievo; è scomparso lo slancio che caratterizzava le prime opere. Nel campo dell'incisione – per esempio il Sant'Antonio del 1506 – lo stile degli esordi si conserverà piú a lungo; ma le caratteristiche che abbiamo or ora segnalato nel *Polittico di santa Caterina* di Dresda si verranno sempre piú affermando. Un viaggio nei Paesi Bassi aumenterà notevolmente il suo repertorio di motivi, ma avrà scarso influsso sul suo stile. Durante gli anni che seguirono, lo stile che **C** aveva trovato a Wittenberg e che, non senza ragione, è stato considerato un impoverimento della sua arte, non muterà quasi piú. Dimenticherà allora interamente l'impegno predominante nella sua giovinezza – l'integrazione delle figure entro un insieme – e le

sue ricerche si orienteranno verso un obiettivo del tutto diverso. Nel *Polittico della Sacra Schiatta* del 1511 (Vienna, GG) le figure che si distaccano su un sobrio sfondo architettonico si presentano isolate. Tale tendenza all'isolamento è ancor piú nettamente sottolineata in un polittico datato 1526, nel quale **C** parafrasa l'incisione magistrale di Dürer, rappresentante il *Cardinale Alberto di Brandeburgo in foggia di san Girolamo nel suo studio* (Sarasota, Ringling Museum). La resa dell'atmosfera che avvolge ogni cosa e costituisce il fascino dell'incisione di Dürer è totalmente eliminata dal quadro di **C**, ove ciascuna figura e ciascun oggetto sono nettamente delimitati. Si aggiunga una prospettiva piú vasta, che consente di isolare le figure sparpagliandole. Lo stesso paesaggio – in altri tempi spazio vitale per la figura umana – svolge ora un ruolo decorativo. Questa caratteristica sarà particolarmente sensibile nei dipinti a orizzonte alto, come nella *Caccia al cervo* del 1529 (Vienna, KM). Tale tendenza all'isolamento è manifesta nelle sue numerose *Veneri* e *Lucrezie*, che si distaccano su un fondo oscuro e richiamano, nell'atteggiamento, le *Veneri* botticelliane. Soprattutto sotto il regno di Giovanni il Costante gli vennero commissionati (1526-32) dipinti con figure di donne nude e soggetti mitologici (oggi ripartiti fra musei di tutto il mondo, particolarmente al Louvre di Parigi), mentre la sua produzione precedente consiste prevalentemente di opere religiose: polittici (quello di Torgau, uno dei piú importanti, o quello di Francoforte, SKI) e madonne. Quanto al ritratto, sin dall'inizio esso svolse un ruolo importante nella carriera del pittore. A **C** spetta il merito di averci trasmesso non soltanto le effigi degli elettori di Sassonia (*Federico il Saggio*, 1519-20 ca.: Zurigo, KH) e di altri personaggi principeschi (serie di Reims, Museo), ma anche quella di *Martin Lutero* (Berna, KM), di cui ha lasciato numerosi ritratti, che divulgò inoltre attraverso l'incisione su legno e su rame. I volti dai tratti rigorosamente disegnati si distaccano in modo decorativo su uno sfondo di solito uniforme, e con illuminazione omogenea. Pure grazie ai rapporti con Lutero doveva toccare in parte a **C** il compito di tradurre in immagini i soggetti piú importanti della nuova dottrina. Non sempre si tratta di opere molto incisive, come potrebbe lasciare sperare l'illustrazione didattica di soggetti teologici; ma il *Peccato originale* e la *Redenzione* possono considerarsi le prime codificazioni

dell'iconografia protestante, e il loro influsso fu assai vasto. Il catalogo delle opere di **C** comprende quattrocento esemplari, il che implica l'attività di una bottega ove si era soliti variare sempre leggermente le figure nelle repliche richieste da numerosi clienti, cosí che nessuna opera fosse esattamente uguale a un'altra. Il mutamento constatato a partire dal 1509 nella firma dell'artista (il drago ad ali alzate si trasforma in drago ad ali spiegate) è stato interpretato in modo diverso. L'ipotesi secondo la quale **C**, a partire da quella data, si sarebbe ritirato dalla bottega per lasciarne la successione al figlio Lucas il Giovane non sembra giustificata dalle opere note, eseguite dopo il 1537. Non esiste rottura stilistica tra i quadri dipinti prima e dopo questa data. L'*Autoritratto* (Firenze, Uffizi) realizzato nel 1550, tre anni prima della morte, attesta l'intatta forza creativa dell'artista. (*ar*). La lunga collaborazione di **Lucas** *detto* **il Giovane** (Wittenberg 1515 - Weimar 1586) con il padre cancellò a tal punto la personalità di questo artista, che resta difficile fissare la distinzione tra i due pittori. Sembra che Lucas il Giovane si sia limitato a proseguire l'opera del padre senza rinnovarne lo stile, che tende a farsi piú secco e meccanico, né mutarne i temi. Si vuol riconoscere la sua mano in due opere di bottega: un *Ritratto d'uomo* e un *Ritratto di donna* (Berlino-Dahlem), la cui rudezza un po' ingenua, tinta di tristezza, nulla deve all'eleganza manierata, e talvolta ironica, di **C** il Vecchio. Gli viene pure attribuito il *Ritratto di Leonhard Badehorn* (Berlino-Dahlem). Tuttavia, nei suoi piccoli studi a olio su carta, fatti dal vero ed eseguiti con tocco dolce e pittorico, l'artista dà il meglio di sé (*Ritratto di Augusto di Sassonia*: Reims, Museo). (*acs*).

**Hans** (? - Bologna 1537) era figlio, allievo e collaboratore di Lucas il Vecchio; le sue opere mal si distinguono da quelle del padre, che egli imita. Gli viene generalmente attribuito un quadro rappresentante *Ercole e Omfale* (1537: Lugano, coll. Thyssen), firmato con le iniziali H. C. (*sr*).

## Crane, Walter

(Liverpool 1845 - Londra 1915). Trasferitosi a Londra con la famiglia dal 1857, fu allievo del padre, il miniaturista Thomas Crane, e di William Linton. Si legò prestissimo ai preraffaelliti. Lo attrassero le idee di Ruskin e poi di William Morris; con quest'ultimo fu tra i pionieri del rinnovamento

delle arti decorative, che si sarebbero diffuse con l'Art Nouveau. Fu direttore della scuola d'arte di Manchester, creò modelli di carta dipinta, illustrò libri e sviluppò la sua teoria socialista dell'arte in numerose opere, tra cui *Claims of Decorative Art* (1892), *The Bases of Design* (1898), *Line and Form* (1900), editi a Londra e presto tradotti in tedesco. Come pittore espose alla Royal Academy sin dal 1862, ottenne medaglie a Parigi nel 1889 e nel 1900, e venne invitato dal gruppo dei Venti a Bruxelles nel 1891. Ha lasciato ritratti – quello della moglie, la pittrice Mary Frances Andrews, che aveva sposata nel 1871 (Parigi, Louvre, MAM), il proprio *Autoritratto* (1912: Firenze, Uffizi) –, paesaggi italiani (Londra, VAM) e soprattutto quadri d'ispirazione simbolista, come le *Tre strade* (ivi) o i fantastici *Cavalli di Nettuno* che emergono dalle onde (Monaco, NP). L'uso da lui fatto della mitologia e della leggenda lo colloca tra Millais, Burne-Jones e Puvis de Chavannes, e talvolta preannuncia Maurice Denis. (*gl*).

## Crayer, Gaspar de

(Anversa 1584 - Gand 1669). Allievo di Raphael Coxcie a Bruxelles, divenne libero maestro in questa città nel 1607, e decano della ghilda dei pittori nel 1614-16. Appartenente nel 1635 alla corte del cardinal-infante Ferdinando, venne in seguito nominato pittore del re ed eseguí numerosi ritratti ufficiali, come il *Ritratto di Carlo V e del Cardinal-Infante* (1635: Gand, Municipio). Nello stesso anno partecipò, unitamente a T. Rombouts, Gérard Seghers, C. Schut, A. van Hulle, J. Cossiers, alla decorazione della *Felice entrata* di Ferdinando a Gand il 28 gennaio. Il programma dei suoi lavori per tale *Entrata* è noto grazie alle illustrazioni del libro di G. Becanus, comparso ad Anversa nel 1636. **C** operò inoltre per l'arcivescovo di Malines, che gli fece eseguire parecchie tele importanti per l'abbazia di Afflighem. Nel 1644 si stabilí a Gand, divenendovi membro della ghilda dei pittori. La sua opera, composta soprattutto di grandi quadri chiesastici di larga composizione, è copiosa e fortemente contrassegnata dall'influsso di Rubens (chiese del Belgio; Louvre di Parigi; musei di Anversa, Bruxelles, Vienna, Grenoble, Rennes, Nantes, Nancy, Marsiglia). L. de Vadder e J. d'Arthois aiutarono forse l'artista per gli sfondi paesaggistici di alcuni suoi quadri. (*jl*).

## Cremona

La posizione geografica della città, fra Lombardia ed Emilia, ma non troppo lontana dal Veneto, ha dato alla pittura cremonese fra Quattrocento e Seicento il suo particolare tono «eclettico». Nel Quattrocento domina la famiglia dei Bembo, i cui maggiori rappresentanti, Bonifacio e Benedetto, attivi intorno e oltre la metà del secolo, sono ancora legati al tardo gotico lombardo, ma già con qualche eco della cultura padovana squarcionesca. Di tale cultura, con le derivazioni ferraresi, è esponente il miniatore Girolamo da Cremona, a cui si aggiungono sul finire del secolo Antonio della Corna e l'immigrato bresciano Giovan Pietro da Cemmo, attivi in palazzo Fodri. Partendo da tali premesse, Boccaccio Boccaccino si fa eco di una cultura piú aggiornata, da un lato umbra peruginesca, dall'altro e maggiormente veneta, sul tipo di Giambellino (è a Venezia nel 1499), e alla fine, negli affreschi del duomo, già romanofiorentina, fra Raffaello e Andrea del Sarto. Tale serie di affreschi, di vari artisti, nel secondo decennio del Cinquecento, è veramente il cardine della scuola cremonese del Cinquecento, aggiornata e persino all'avanguardia: il gusto ancora prevalentemente quattrocentesco del Boccaccino è ivi superato dai giovani Giovan Francesco Bembo e Altobello Melone, che possono già definirsi manieristi nell'accensione fantastica, di tipo nordico, che non esclude un'interpretazione dell'arte giorgionesca affine a quella del Dosso e una chiara eco lombarda del Bramantino. Ad essi si affiancano, per quanto non attivi in duomo, Giovanni Agostino da Lodi, l'anonimo bramantinesco autore delle quattro tavole già Ponzone del museo di Cremona e il figlio del Boccaccino, Camillo, che imprime una svolta in senso parmigianinesco, che avrà grande eco nella successiva cultura cremonese, accanto alla presenza nel 1519, in duomo, del Romanino e del Pordenone. Il filone piú propriamente manieristico emiliano è continuato da Bernardino Campi e, nel secondo Cinquecento, dai Gatti, Bernardino e il nipote Gervasio, detti Soiari, e dal Trotti detto il Malosso, pittori sacri correggeschi già nell'ambito controriformistico. Eclettici romaneggianti, inizialmente, sono invece i fratelli Campi, Giulio, Antonio e Vincenzo, che sono portati in seguito, dalla conoscenza della scuola bresciana, a un verismo brutale, con forti effetti lumini-

stici, che li pone legittimamente fra i «precedenti caravaggeschi» (Longhi). Nel Seicento, una cultura caravaggesca, con apporti nordici di «genere», è rappresentata da Pietro Martire Neri e soprattutto dall'iminigrato Luigi Miradori detto il Genovesino. (*mr*).

**Pinacoteca** È situata nel palazzo cinquecentesco Ugolani Dati e la sua formazione risale al secolo scorso. La sua importanza è legata soprattutto alla scuola pittorica locale, rappresentata in tutto l'arco storico. Le prime personalità notevoli sono quelle di Bonifacio Bembo e di Benedetto Bembo intorno alla metà del sec. XV, il primo presente con l'importante parte centrale del trittico *L'Incoronazione di Maria*; dipinti di Antonio della Corna di Asola chiudono il Quattrocento, mentre il Cinquecento è rappresentato da opere di Boccaccio Boccaccino e Altobello Melone. L'importante capitolo del manierismo cremonese è rappresentato da numerose opere di Giulio, Vincenzo e Antonio Campi (di quest'ultimo segnaliamo la *Visitazione*) e da G. B. Trotti detto il Malosso. La pinacoteca conserva un gruppo di opere dell'originale Luigi Miradori, detto il Genovesino dal luogo di nascita ma attivo a Cremona, dove morí nel 1654. Oltre alla scuola cremonese la pinacoteca ospita numerosi dipinti di pittori dell'Italia settentrionale tra i quali Girolamo Romanino, Lelio Orsi, Bonifazio Veronese e il Cerano. Un'intera sala è dedicata a pittori fiamminghi (Elsheimer, Provost) e un'altra sala a dipinti di Giovanni Carnovali detto il Piccio. (*lcv*).

## Cremona, Italo

(Cozzo Lomellino (Pavia) 1905 - Torino 1979). Formatosi a Torino sotto la guida di M. Gachet e V. Cavalleri, frequenta ben presto l'*entourage* di Casorati. Dal 1928 espone a varie mostre dei sodalizi torinesi. L'interesse per il cinema lo porta, dal 1937, a realizzare costumi e scenografie per numerosi film. Come scrittore e saggista ha collaborato a diverse riviste e ha pubblicato importanti saggi su artisti e movimenti dell'Ottocento e del Novecento. La resa realistica di oggetti inconsueti, tema dominante dei suoi quadri, suggerisce atmosfere oniriche in cui però mai si perde il senso costruttivo del racconto (*Metamorfosi*, 1936-37: Torino, GAM). (*mdl*).

## Cremona, Tranquillo

(Pavia 1837 - Milano 1878). Nel 1848 s'iscrisse alla scuola di pittura di Pavia diretta dal bergamasco G. Trecourt, amico di G. Carnovali detto il Piccio, la cui arte divenne il punto di partenza della ricerca pittorica cremoniana. Suo compagno di scuola fu F. Faruffini. Nel 1852 si trasferí a Venezia, iscrivendosi all'accademia di belle arti dove strinse amicizia con T. Signorini. Qui si avvicinò alla pittura dei grandi maestri veneti, rimanendo affascinato dalla ricchezza cromatica e dalla tendenza al dissolvimento del contorno caratteristica di alcune opere del tardo Tiziano. Nel 1859, per sfuggire alla coscrizione austriaca, si trasferí prima a Groppello Lomellina e poi a Milano, dove s'iscrisse all'Accademia di Brera. In questi anni, sotto l'influenza del Bertini e dello Hayez, **C** si dedicò alla pittura di storia (*Un falconiere del xvi secolo*: Milano, GAM). Decisivo per la maturazione del pittore fu l'incontro con l'ambiente milanese della Scapigliatura ed in particolare con Ranzoni. Le prime ricerche luministiche erano già presenti nel *Marco Polo* (Roma, GNAM) del '63, ma solo dopo il 1870 con il dipinto *I due cugini* (ivi), **C** realizzò la maniera che gli è caratteristica, costituita da una tecnica morbida e sfumata, dall'eliminazione dei contorni delle figure e dalla loro fusione con la luce, dal colore spesso dato quasi a secco sulla tela bianca. Tra i suoi quadri migliori si ricordano *Silenzio amoroso* (1873: Roma, GNAM), e *L'edera* (1878: Torino, GAM) che fu il suo ultimo dipinto. Dipinse inoltre alcuni eccellenti ritratti (*Signora Descamps*: Milano, GAM) e fu incisore e vivace acquerellista (*Hight Life*: Milano, GAM). (*cmc*).

## Cremonini, Leonardo

(Bologna 1925). Ha studiato all'accademia di Bologna e a Brera a Milano; lavora a Parigi, dove risiede dal 1951 e dove ha tenuto, in quello stesso anno, la prima personale. Agli esordi, i temi tipicamente espressionisti (buoi fatti a pezzi, figure umane monumentali, pietrosi paesaggi desolati e aspri) attestano già sollecitazioni surreali, che si precisano e prevalgono nella fase seguente, quando la deformazione espressionista lascia il posto a ricerche piú sottili e interiorizzate. Il complesso gioco di rapporti tra realtà e immaginazione viene tradotto da corrispondenze tra l'universo del quotidiano

e quello, ossessivo e angosciante, dell'inconscio. L'esplorazione di un mondo apparentemente familiare e domestico, l'esaltazione di taluni motivi che divengono simboli reiterati, come gli «specchi» nella serie degli «interni» (*Attraverso lo specchio*, 1963: Bertinoro, coll. Madonia), s'istituiscono in funzione di segrete e inquietanti «corrispondenze» con un clima soggettivo onirico. Lo stesso vale per la presenza lucida e precisa di motivi ispirati alla banalità consueta della vita moderna: il treno, le gremite spiagge estive (*Barricate del sole*, 1965-66; *Il treno di notte*, 1966). La tensione di un'atmosfera allucinata è accentuata dal contrasto tra il colore raffinato (apparentemente conforme al pezzo di «bella pittura»), unito all'eleganza di un arredo vagamente *modern style*, e la violenza delle immagini (*Parentesi dell'acqua*, 1968: Parigi, MNAM). Le sue personali sono state numerose in Italia, a Parigi e a Londra. A Roma ha tenuto mostre, in particolare, nella Gall. Il Fante di Spade (1967, con presentazione di L. Althusser), e nella Gall. Il Gabbiano (1972, con presentazione di L. Carluccio e A. Moravia). Ha partecipato, con una personale, alla Biennale di Venezia del 1964. (*lm* + *sr*).

## Crescenzi, Giovanni Battista

(Roma 1577 - Madrid 1635). Figlio del marchese Virgilio, è noto soprattutto per aver istituito, nel suo palazzo al Pantheon, un'accademia di pittura nella quale, secondo la testimonianza del Baglione, numerosi giovani pittori si esercitavano a ritrarre «del naturale», e che avrebbe quindi rivestito una particolare importanza nella diffusione e nell'affermazione della «natura morta» di origine caravaggesca (genere che egli stesso avrebbe praticato). La sola opera pittorica certa del **C** è una pala con *Sant'Antonio Abate* già riferita a Roncalli e nella quale un recentissimo restauro (1987) ha rivelato la data 1596 e la firma del nobile «dilettante» romano (Piedivalle di Norcia, San Giovanni Battista; proviene da Sant'Eutizio, di cui Giacomo Crescenzi – fratello di Giovanni Battista – era abate commendatario). Questo ritrovamento conferma appieno quanto finora non era stato provato, ossia un reale e impegnativo discepolato pittorico del giovane marchese presso il Roncalli; mentre del tutto ipotetica rimane la ricostruzione della sua attività come pittore di nature morte. Legato a san Filippo Neri, diresse

la decorazione della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, il cui programma iconografico fu stabilito nell'ambito degli oratoriani. Nel 1617 si recò in Spagna al servizio di Filippo III, dove fu impiegato essenzialmente come sovrintendente a costruzioni di committenza regia e realizzò alcune opere in pittura, nessuna delle quali tuttavia identificata a tutt'oggi con sicurezza. (*lba*).

## Crespi, Benigno

(Busto Arsizio 1848 - Torino 1910). Milanese, proprietario di grandi manifatture tessili, raccolse alla fine del secolo scorso, principalmente tra il 1880 e il 1900, una collezione di dipinti che, esposti nel suo palazzo (costruito da Agostino Perego nel XVII sec.), costituivano un vero e proprio museo di un centinaio di pezzi. La collezione era composta quasi esclusivamente di opere italiane, tra cui predominava la scuola lombarda: Borgognone, Foppa, Boltraffio, Luini, Marco d'Oggiono (*Polittico* oggi a Blois), Solario, la scuola di Leonardo, Gaudenzio Ferrari (*Pietà* oggi a Budapest). Parimenti ben rappresentate la pittura veneziana e in generale le scuole dell'Italia settentrionale: Bartolomeo Veneto, Moretto, Paris Bordone, Licinio, Canaletto, G. M. Crespi (la *Pulce*: oggi a Parigi, Louvre), M. e S. Ricci, G. B. Tiepolo). La collezione andò dispersa all'asta a Parigi il 4 giugno 1914. (*gb*).

## Crespi, Daniele

(Busto Arsizio 1597 ca. - Milano 1630). Non esistono prove della sua parentela con G. B. Crespi detto il Cerano, benché gli fosse vicino di casa a Milano. Allievo e collaboratore di Guglielmo Caccia il Moncalvo, rappresenta la generazione piú giovane dell'inizio del XVII sec. milanese: partito dallo stile «controriformista» di Cerano, patetico e drammatico (cui è assai vicino nell'*Adorazione dei magi*, dipinta a fresco in San Vittore a Milano), sfocia rapidamente nell'espressione d'una verità umana piú calma e naturale. La sua arte si colloca in parallelo diretto con alcuni aspetti della pittura spagnola (Zurbarán) o genovese (Assereto), come attesta il suo capolavoro, la *Cena di san Carlo Borromeo* in Santa Maria della Passione a Milano (se ne conservano numerosi schizzi preparatori, tra cui quello del Castello Sforzesco a Milano). Le sue prove nel campo della «sacra accademia», un po' piú severe e monumentali – come la *Cena*

(Milano, Brera), che deriva ancora dallo schema di Gaudenzio Ferrari, e il *Martirio di san Marco* (1626: Novara, San Marco) –, raggiungono il culmine negli affreschi delle *Scene di vita benedettina* (1629: Milano, Certosa di Garegnano). Qui, con ampio respiro narrativo' l'artista fornisce un equivalente a fresco dei cicli di grandi tele degli altri lombardi e di alcuni spagnoli della Controriforma, avvicinandosi a un tempo al gusto fiorentino d'un Poccetti. Molto piú debole, invece, è la replica di questo complesso nella Certosa di Pavia, eseguita (1630) col concorso di numerosi aiuti. (*mr*).

## Crespi, Giovambattista → Cerano

## Crespi, Giuseppe Maria, *detto* lo Spagnuolo

(Bologna 1665-1747). Si formò presso D. M. Canuti, poi nella bottega di Cignani (1684-86). Fra il 1686 e il 1689 fu in stretto rapporto con G. A. Burrini, che certamente contribuí ad orientarlo verso lo studio della pittura veneziana. Soggiornò due volte a Venezia e visitò anche Parma, Urbino e Pesaro. Le glorie della tradizione locale svolsero anch'esse un ruolo considerevole nella sua formazione, come l'arte di Ludovico Carracci e quella del Guercino, che egli si esercitò persino a copiare. La sua prima opera databile è il quadro d'altare della chiesa di Bergantino (provincia di Rovigo), del 1688, cui fa seguito, in modo del tutto coerente, la tela del 1690 rappresentante *Sant'Antonio abate tentato dai demoni* (Bologna, San Nicola degli Albari), barocca nell'impaginazione scenografica, ma costruita su qualità pittoriche sicure. Capolavoro di questi anni è la decorazione a fresco di due sale di palazzo Pepoli Campogrande a Bologna (1691): ogni pateticità di gesto o d'espressione, ogni violenza luministica si è placata in questa versione umana di temi mitologici peraltro piuttosto impegnativi (*Ercole sul carro tirato dalle ore* e *Convito degli dèi*). Il realismo di taluni dettagli è segno di una netta opposizione alle tendenze classicizzanti della scuola bolognese, rappresentate da Cignani, Franceschini e Creti.

Durante l'ultimo decennio del Seicento, **C** dipinse capolavori come la *Fanciulla con la tortorella* (Birmingham, City Museum) o la *Musicista* (Boston, MFA), di un naturalismo del tutto diretto. All'inizio del XVIII sec. eseguí per il principe Eugenio di Savoia l'*Educazione di Achille* (Vienna, KM), ope-

ra cui si possono accostare altri dipinti importanti, come *Enea, Caronte e la Sibilia* (ivi), *Tarquinio e Lucrezia* (Washington, NG), *Le Troiane accecano Polinestore* (Bruxelles, MRBA), e il quadro d'altare rappresentante l'*Estasi di santa Margherita* (Cortona, Museo diocesano), commissionato dal principe Ferdinando di Toscana. **C** offrí a quest'ultimo nel 1708 la *Strage degli innocenti* (Firenze, Uffizi), dipinta due anni prima, e in cambio fu ospite della corte di Firenze. Nel 1709 l'artista fu di nuovo ospite, con la famiglia, di Ferdinando di Toscana che per sei mesi lo accolse nella sua villa di Pratolino. Qui egli eseguí la celebre *Fiera di Poggio a Caiano* (Firenze, Uffizi), che attesta non soltanto ricordi bassaniani, ma anche l'interesse di **C** per la pittura olandese di genere, che egli aveva potuto studiare nelle collezioni medicee. Se la *Fiera* è una *tranche de vie* di grande abilità scenica, la serie dei *Sacramenti* (1712: Dresda, GG), dipinta per il cardinal Pietro Ottoboni, rivela come il pittore abbia considerato anche l'arte di Rembrandt. Questo complesso di sette tele è il capolavoro di **C** e uno dei massimi risultati della pittura italiana del XVIII sec. In questo spirito d'intima adesione alla realtà è pure concepito il *trompe-l'œil* dei *Libri di musica* (Bologna, Conservatorio). Le *Scene della vita di una cantante*, e quelle di *Bertoldo*, rispettivamente illustrate dai suoi quadri della *Pulce* (numerose varianti: Firenze, Uffizi; Parigi, Louvre) e dai quadretti su rame della Gall. Doria Pamphili a Roma, denotano nuovamente il suo gusto per il genere, di cui passò per maestro (la *Sguattera*: Firenze, Pitti, donazione Contini Bonacossi; la *Stamberga*: Bologna, PN). **C** trasmise tale gusto ad artisti come il Piazzetta e Pietro Longhi, che trascorsero qualche tempo nella sua bottega di Bologna. La sua attività tarda fu soprattutto dedicata all'esecuzione di numerosi dipinti religiosi (*Madonna col Bambino e tre santi*, 1722: Sarzana, Cattedrale; 1728-29: Bergamo, San Paolo d'Argon), dai colori piú scuri e dalla fattura piú pesante. Ma dipinse ancora alcune opere di grande importanza, come i quadri per il cardinal Ruffo (*Davide e Abigail*, *Mosè salvato dalle acque*: Roma, palazzo Venezia), l'ammirevole *Confessione della regina di Boemia* (Torino, Gall. Sabauda) e il *Ritratto del cardinal Lambertini* (Roma, PV), ultimo esempio d'una serie di ritratti di singolare penetrazione: il *Portalettere* (Karlsruhe, KH), il *Generale Pallfy* (Dresda, GG), una *Famiglia*, il *Cacciatore* (Bologna, PN). (*rr*).

## Crespi, Luigi

(Bologna 1708-79). Figlio di Giuseppe Maria diventò anch'egli pittore formandosi nella bottega del padre. Già dal 1753 aveva maturato l'idea – della quale aveva discusso con G. G. Bottari – di proseguire con un terzo volume la *Felsina pittrice* di **C**. Malvasia. Riprendendo biografie già note, egli ne aggiunse altre di pittori poco conosciuti e soprattutto delineò il quadro storico delle scuole bolognesi attive tra il Sei e il Settecento in un volume dal titolo *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice* (Roma 1769). Nella biografia paterna, in particolare, egli riuscí a tendere la qualità non conformista e poco accademica della sua pittura. In un linguaggio moderno e chiaro, **C** contribuí alla migliore conoscenza della pittura bolognese, anche se spesso con digressioni e giudizi poco equilibrati. In due lettere a Francesco Algarotti del 1756 esponeva le sue idee in materia di restauro delle opere d'arte. Da esse si deduceva una mentalità illuminista preoccupata dai restauri-rifacimenti come quelli eseguiti da C. Maratta sugli affreschi di Raffaello. **C** era poco fiducioso nei procedimenti di pulitura che toglievano le velature e nei ritocchi poco rispettosi dell'opera. Esprimeva rammarico rispetto all'alienazione delle pitture antiche benché come mercante e trafficante gli fosse capitato in prima persona di partecipare alla loro vendita all'estero. Come pittore, nel primo decennio della sua attività aderisce ai modi del padre. In seguito si specializza nei ritratti (alcuni a Bologna, PN e Gall. Davia Bargellini) dove sa cogliere con garbo e sottigliezza la psicologia dei personaggi, appuntando anche la propria attenzione sui particolari dell'abbigliamento, secondo il gusto internazionale del ritratto di parata. (*sag* + *ff*).

## Creswick, Thomas

(Sheffield 1811 - Londra 1869). Dopo studi a Birmingham si stabilí a Londra nel 1828 e cominciò ad esporre regolarmente alla Royal Academy, di cui divenne membro nel 1851. Nei suoi *Paesaggi*, molto realisti, appare piú un continuatore delle tradizioni di John Glover che un allievo di Constable. Dipingeva dal vero con tocco piuttosto secco e minuto, su una dominante di toni bruni: *Paesaggio della Cornovaglia* (1842: Londra, VAM), *Pomeriggio d'estate* (1844: ivi). (*mri*).

## Creta

Questa grande isola del Mediterraneo orientale ha avuto, grazie alla sua posizione strategica, una storia politica assai movimentata. Tuttavia restano testimonianze artistiche valide soltanto per il periodo pre-ellenico (detto pure «minoico» o «cretese-miceneo», o «egeo»), per quello ellenico dal X al VI sec. a. C., e per quello dell'occupazione veneziana (XII-XVII sec.).

**La pittura egea** La pittura a fresco e senza dubbio quanto l'arte cretese ci ha lasciato di piú prezioso (benché le vada riconosciuta anche una notevole produzione di ceramiche dipinte), in contrasto non soltanto con l'arte greco-romana, ma ancor piú con le civiltà ad essa contemporanee, particolarmente quella egizia e quella mesopotamica. Felicemente situata al punto di cerniera tra Oriente e Occidente, la **C** del II millennio a. C. si dotò di una marina che le consentí di allacciare o rompere, a suo piacimento, i contatti con le coste europee, asiatiche ed egiziane. Sviluppò inoltre una potenza economica favorevole alla fioritura delle arti e di una civiltà detta «minoica», che perdurò anche quando l'isola non fu piú che una provincia del mondo miceneo, a partire dal XIV sec. prima della nostra èra. Secondo l'aricolazione cronologica, peraltro controversa, proposta da Evans, fu durante il periodo del Minoico medio e del Minoico recente I e II che si svilupparono le massime forme artistiche cretesi; e, soprattutto, l'architettura del suoi palazzi, di imponenti dimensioni. La pittura a fresco fu l'ornamentazione principale dei palazzi reali e delle dimore dell'aristocrazia terriera o di corte, portati alla luce ad Amniso, Tilisso, Haghia Triada, Niru Khani, nonché nelle isole di Milo, Psira e Thera (Santorino). Fino ad oggi, i palazzi di Festo e di Mallia hanno dato soltanto frammenti di motivi decorativi dipinti; è in quello di Cnosso, costruito verso il 2000 a. C., rimaneggiato e decorato piú volte prima della sua distruzione (1400 a. C. ca.), che meglio si possono apprezzare l'abilità e il talento dei pittori cretesi, malgrado non ci siano giunti che piccoli frammenti, dai colori gravemente alterati dagli incendi. I procedimenti tecnici usati dagli artisti cretesi consistevano nel dipingere rapidamente a tempera, su rivestimento di stucco fresco, secondo un procedimento comune in Egitto. I colori semplici, di origine minerale e applicati a tinte piat-

te, sui frammenti meglio conservati presentano tuttora i loro toni chiari ma vivi (ad esclusione del rosso, quasi sempre scuro); senza preoccupazioni realistiche, si ricercavano soprattutto gli effetti violenti, poiché gli affreschi ornavano ambienti relativamente oscuri, ove la luce non penetrava direttamente. Pochi i colori: rosso, azzurro e bianco soprattutto, a volte anche bruno, giallo e verde, piú raramente grigio e rosa. Secondo un uso anch'esso egizio, le carni bianche delle donne contrastavano con la pelle bronzea degli uomini. In taluni casi i colori, composti in modo tale da creare un certo rilievo, davano luogo a una sorta di affresco modellato (il *Principe dai fiordalisi* ne è l'esempio piú celebre). I pittori cretesi appresero il mestiere in contatto con l'Egitto, e ne trassero senza dubbio molti temi, ma lo spirito e lo stile delle loro creazioni manifestano una grande indipendenza rispetto ai modelli sin dall'età dei primi palazzi.

**L'epoca dei primi palazzi: soggetti di piante e animali decorativi** Sin dalle pitture piú antiche (il *Raccoglitore di zafferano* di Cnosso, che è in realtà una scimmia azzurra, oppure i fregi di gigli bianchi e rossi di Amniso), l'osservazione acuta della realtà si unisce ad un'audace fantasia decorativa, spesso astratta. L'arte egizia e quella mesopotamica furono, certo, piú sensibili alla natura, ma la concepirono sempre in funzione dell'uomo; ad essa l'arte cretese contrappone paesaggi di sogno e fantastici. In principio su fondo uniforme, rosso o bianco creta, in seguito su uno sfondo ripartito in fasce irregolari, ondulate e di colori diversi, rosse, azzurre o bianche, si posano, galleggiano e si animano animali e fiori, reali o fantastici. A Cnosso, in un'atmosfera primaverile, un uccello azzurro solleva le ali tra le rose selvatiche e i gigli; un gatto,selvaggio, accovacciato dietro un cespuglio curvato dal vento, fa la posta a una specie di fagiano porpora; pesci volanti azzurri dalle ali gialle volano su uno sfondo roccioso. Da questa decorazione brulicante ma ordinata, nella quale flora e fauna si combinano, talvolta valicando la cornice del pannello (concepito come una vasta apertura spalancata sulla vicina natura), emana un fascino incomparabile. Il paesaggio montuoso viene indicato mediante una linea di rocce sospese, senza prospettiva né profondità, come nei nostri arazzi medievali.

**Epoca dei secondi palazzi: soggetti umani, affreschi-miniatura** All'inizio, piante ed animali occupano nella decorazio-

ne pittorica un ruolo piú considerevole rispetto alla figura umana. Essa diviene tuttavia assai presto il soggetto principale, addirittura esclusivo, in seguito senza dubbio a un'evoluzione sociale e religiosa. Del resto il senso raffinato della vita di società manifestato dall'architettura cretese indica già un'innegabile tendenza umanistica. Genere specificamente minoico è l'affresco-miniatura: a Cnosso se ne sono potuti ricostruire due, una *Festa rustica* e una *Festa di palazzo*. Esso rievoca l'animazione gioiosa delle feste cui partecipava l'intera popolazione. Su uno sfondo scuro si distingue, malgrado la riduzione di scala, il mareggiare di una folla anonima, costituita unicamente da volti di profilo che si sovrappongono ai piedi delle grandi dame di corte, in piedi dinanzi ai portici o sedute presso ampie aperture; un coro di danzatrici fa evoluzioni su un grande scalone, o danza su un prato all'ombra di olivi. Questa pittura vivace, quasi impressionista, nella quale rari sono i dettagli, possiede la purezza decorativa dei disegni giapponesi. Altri frammenti hanno rivelato, sempre a Cnosso. la medesima rapidità d'esecuzione delle figure, dalle inflessioni vivaci, e la stessa sicurezza del tratto, che coglie le pose piú fuggevoli: agili acrobati eseguono un esercizio di volteggio sopra un toro saltellante; un capitano guida con passo rapido le sue guardie nere; una danzatrice dal sorriso rigido, con i boccoli che le volteggiano attorno, vortica perdutamente; graziose dame in azzurro, sontuosamente abbigliate con vesti ricamate e lussuosi gioielli, chiacchierano e gesticolano con gesti minuti: la vivacità spirituale della piccola *Parigina*, dal naso all'insú e dalla chioma ribelle, è colta con lo stesso brio che anima i mietitori del celebre vaso in steatite di Haghia Triada. È difficile stabilire se danze e giochi erano cerimonie sacre o spettacoli per la corte o la città; è impossibile pure caratterizzare quella figura di favola dalla pesante acconciatura di fiori e piume che è il *Principe-sacerdote (?) dai fiordalisi*: modellato nello stucco e poi dipinto, di taglia monumentale, avanza ancheggiando, col torso in veduta frontale e la testa e le gambe di profilo, al modo egizio. Sulle pareti del corridoio della *Processione* si articolava in due zone sovrapposte un'imponente corteo di 56 metri di lunghezza, composto da oltre cinquecento personaggi rappresentati a grandezza naturale: dignitari e sacerdotesse dalle lunghe vesti ricamate, musici e portatori di offerte in perizoma manifestavano la gloria del

principe di Cnosso al culmine della sua potenza, e non piú la gaiezza regnante alla sua corte. Nella concezione, nelle dimensioni e nella solennità di questo affresco della *Processione* è avvertibile l'influsso egizio. Il *Portatore di vaso*, il meglio conservato, rosso su fondo giallo, ha corporatura snella e corpo flessuoso, ma la sua rigidezza è ufficiale, il profilo è piatto, i tratti stereotipi. Gli affreschi piú tardi presentano in effetti vita e spontaneità minore. Una tendenza all'astrattismo si manifesta pure in una scena di *Tauromachia* e nel fregio dei *Grifoni* araldici della sala del trono del palazzo, dagli eleganti contorni, ma secchi e stilizzati. Questo nuovo stile, piú spoglio, traduce forse un influsso della Grecia continentale. La decorazione del sarcofago in alabastro dipinto di Haghia Triada – offerte e sacrifici in onore dell'estinto –, ove si ritrovano figure analoghe a quelle dell'affresco della *Processione*, rievoca forse la divinizzazione di un principe defunto, e dunque le credenze egizie, quantunque il dettaglio del rito sia specificamente cretese.

**Periodo miceneo** La pittura a **C** è dunque strettamente legata all'architettura. All'epoca della loro preponderanza politica, nel Minoico recente III (1400 - 1200-1150 ca.), i Micenei adottano il sistema di decorazione murale dei palazzi e delle ville minoiche, ma i frammenti dipinti ritrovati a Micene, Tirinto, Orcomeno, Tebe e Pilo sono ancor piú insignificanti di quelli cretesi; e non sembra che la pittura abbia qui svolto un ruolo importante quanto nella grande isola. La tecnica è minoica, gli artisti spesso provengono, almeno all'inizio, da **C**. Il repertorio comporta processioni simili a quella del corridoio nord-ovest di Cnosso (corteo di donne a Tebe, donne e guerrieri a piedi e sul carro a Tirinto, un torero a Micene, donne alla finestra che assistono ad uno spettacolo). Alcune scene sono trattate in miniatura come a Cnosso, ma si vedono pure comparire soggetti nuovi: cacce al cinghiale in terreno paludoso, cervi e lepri, sfilate di carri ove gli uomini portano la tunica lunga e non piú il perizoma minoico, guerrieri armati del lungo giavellotto acheo (Tirinto). A Pilo, nel palazzo di Nestore, scavato a partire dal 1939, si trovano leoni (?) e grifoni, un uomo seduto che suona una lira a cinque corde, una lotta tra guerrieri. I palazzi del continente possedevano pure pavimenti in stucco dipinto, ripartiti in quadrati e ornati con motivi geometrici (Pilo) o figurativi (Tirinto: polipi e delfini): essi

denunciano una ricerca di simmetria che a **C** è assente. Due tratti contraddistinguono tali pitture dagli affreschi minoici dell'epoca d'oro: la geometrizzazione delle forme e il carattere convenzionale, puramente decorativo, del colore; i profili sono rigidi, le donne si sovraccaricano di gioielli; alcuni dettagli sono stati mal compresi, gli animali hanno perso agilità. La purezza del disegno si è indebolita.

**La ceramica dipinta del II millennio** Come la decorazione degli edifici, cosí pure quella piú modesta dei vasi in terracotta rivela l'estrema predilezione dei Minoici per il disegno e il colore; ma nella decorazione del vasellame la figura umana non compare pressoché mai, se non nel periodo miceneo; anche gli animali sono rari, tranne la fauna marina. I vasai cretesi usavano applicare i colori su forme di grande originalità (seconda metà del III millennio), sia chiari su fondo scuro, sia scuri su fondo chiaro. Nel II millennio, fiori e fogliame stilizzati, mazzi di spirali policrome – in rosso, bianco e giallo su nero – si dispiegano su vasi di una perfezione tecnica straordinaria (vasi «a guscio d'uovo» dello stile di Kamares, creato nella fabbrica reale di Cnosso). Invece nel Minoico recente (XVI sec.) la decorazione è monocroma, brunonera su fondo chiaro, e si fa piú naturalistica: fiori e fogliame, coralli, conchiglie, delfini, polipi e nautili si dispiegano in curve agili sulle pareti panciute dei vasi. Poi, come nella grande pittura murale, l'animazione si placa, l'ornamentazione si stilizza nelle grandi anfore dello «stile di palazzo» del Minoico recente II. I decoratori micenei semplificarono i motivi minoici e li ordinarono in monotona simmetria; imitarono pure scene rappresentate sugli affreschi, come sfilate di carri e di guerrieri. (*mfb*).

**La ceramica dipinta dei periodo ellenico** I laboratori cretesi fabbricarono, dal X al IX sec., una ceramica dipinta originale, piú fortemente influenzata dall'Oriente rispetto ai contemporanei prodotti della Grecia vera e propria; mai, però, di equivalente qualità. Spesso si notano, soprattutto nel periodo geometrico, forti differenze tra le varie regioni dell'isola. Dopo stili protogeometrici (X e IX sec.), nei quali motivi come la treccia, il triangolo e lo zigzag si mescolano a cerchi concentrici ereditati dall'epoca pre-ellenica, nonché a qualche figura di animale, vasi propriamente geometrici compaiono a partire dalla fine del IX sec., per influsso attico, senza che l'assimilazione sia totale (il motivo caratteristico del

meandro non viene mai veramente adottato); nell'VIII sec., i vasi sono talvolta decorati in nero su fondo di pittura bianca. La ceramica orientaleggiante del VII sec: contiene, nella regione di Cnosso, alcuni bel vasi policromi (azzurro e rosso su fondo chiaro), che rammentano la ceramica di Cipro, e talune scene con personaggi; ma i motivi, animali (particolarmente la sfinge) o vegetali (numerosi sono gli «alberi della vita» di tipo orientale), restano chiusi entro le pesanti cornici geometriche che scompartiscono la superficie. (*cr*).
**L'occupazione veneziana: influssi bizantini** L'isola di **C**, occupata dai Veneziani nel 1204, restò sotto il loro dominio fino al 1669. Le pitture del XIII e XIV sec., come quelle della chiesa di Kera a Kritia, della cappella sita presso Arkhanes e di San Michele Arcangelo a Kuneni, rimangono nella tradizione dell'arte popolare delle chiese monastiche della Grecia. L'influsso dei grandi centri dell'arte bizantina penetrò infatti lentamente a **C**. Lo si riscontra negli affreschi della chiesa di Valsamonero (1407-31), che rammentano quelli di Mistrà; ed esso cresce dopo il 1453, quando si stabiliscono a **C** artisti provenienti da Costantinopoli e da Mistra. A partire da questa data, e fino alla conquista turca nel 1699, **C** rimase uno dei centri piú attivi dell'arte post-bizantina. Lo stile detto «cretese», caratterizzato da composizioni sobrie, da atteggiamenti pacati e da un duro modellato, si forma a partire dal XVI sec. I pittori cretesi sono chiamati a decorare i grandi complessi monastici. Oltre a Teofane il Monaco, che è tra loro il piú celebre, si conoscono i nomi di numerosi pittori, come Zorzi e Antonio, che operarono nei monasteri di Dionysion e di Xenophon sul monte Athos. Alla fine del XVI e nel XVII sec. i cretesi sono soprattutto pittori di icone. L'influsso italiano, poco avvertibile nel XIV e nel XV sec., comincia a guadagnare terreno nelle pitture di Damaskinos, affermandosi soprattutto nel XVII sec. nelle opere di pittori come Tzane e Pulakis, che soggiornarono lungamente a Venezia. (*sdn*).

## Creti, Donato

(Cremona 1671 - Bologna 1749). Si formò nella bottega di Pasinelli a Bologna; poi, per oltre vent'anni, visse e lavorò presso i conti Fava nel loro palazzo in via Galliera, dove ebbe modo di studiare i fregi dipinti dai Cartacci e da Domenico Cesi. Del 1688 è il *Ritratto di ragazzo con due candele*

(Bologna, coll. priv.); del 1705 il quadro di una *Vecchia che racconta a una fanciulla la favola di Psiche* (Bologna, coll. priv.); del 1708 tre affreschi in palazzo Pepoli a Bologna, tra i quali *Alessandro mentre taglia il nodo gordiano*, che gli assicurano un vasto credito, dal quale scaturiscono le commissioni successive. Del 1713 è l'affresco commemorativo di G. B. Sbaraglia all'Archiginnasio, cui segue un'in tensa attività per collezionisti privati. Nel 1725 ca. vengono eseguiti i dipinti per il cardinal Ruffo (*Danza di ninfe*: Roma, palazzo Venezia; *Salomone e la regina di Saba*, *Salomone mentre incensa gli idoli*: conservati a Clermont-Ferrand); del 1729 sono le *Allegorie* per l'inglese McSwiny (*Tombe di Locke, Boyle e Sydenham*, *Tomba del duca di Marlborough*: Bologna, PN; *Tomba di J. Addison*, *Tomba del marchese di Wharton*: Roma, villa Wolkonsky; *Tomba di Charles Montagu*: Roma, coll. priv.). Risale alla fine della sua vita una serie di grandi quadri d'altare nelle chiese bolognesi: meno felici dei dipinti di piccolo formato e freddamente solenni, si riscattano nella resa dei particolari, dove sono sempre apprezzabili i valori squisitamente pittorici. I dipinti piú significativi sono quelli in San Domenico (1734), in San Pietro (1737 e 1740), nel santuario della Beata Vergine di San Luca, in San Paolo Maggiore. Tra le sue altre opere possono ancora citarsi la serie dei *Pianeti* (Roma, PV), le quattro tele della *Vita di Achille* (Bologna, Coll. Comunali d'Arte, dove si conservano altre tele di **C**) e *Filippo di Macedonia e Alessandro* (Washington, NG). **C** fu partecipe dapprima delle tendenze neoveneziane di Pasinelli, Burrini e G. M. Crespi, poi si orientò verso un classicismo delicato e misurato, un «classicismo arcadico» che reinterpretava con spirito tipicamente settecentesco gli ideali di Reni, dell'Albani e di Cantarini. Si accostava cosí a Franceschini, che superò peraltro per un maggiore senso poetico, in particolare nei dipinti di destinazione privata, dove espresse un sentimento della vita intimistico e lieve che lo fece definire «Watteau italiano» (Longhi). (*rr* + *sr*).

**cretto**

(screpolatura, *craquelure*). Danno irreversibile di natura meccanica che si manifesta come soluzione di continuità, interessante la pellicola pittorica e gli strati preparatori nel loro spessore. Sulla superficie dipinta si produce nel tempo co-

me un reticolo piú o meno uniforme, piú o meno serrato, di **c**, la cui formazione e morfologia dipendono dall'interazione di molteplici fattori, interni ed esterni al manufatto, inerenti alla tecnica di esecuzione (natura del supporto, caratteristiche del legante e dei pigmenti, spessore degli strati, ecc.), all'ambiente di conservazione (ritmo e qualità delle variazioni termoigrometriche, ecc.), all'intervento dell'uomo (manipolazioni, urti, ecc.). In assenza di una classificazione fondata sul rapporto causa-effetto, le differenziazioni tipologiche sono ancora affidate alle capacità evocative di locuzioni disparate – tra le piú note: *crow's foot*, *scurf and scab*, *alligatoring*. Per quanto invece attiene alla loro formazione i **c** si possono dividere in due categorie: **c** da essiccamento o prematuro e e da invecchiamento, con riferimento alle proprietà meccaniche che differenziano uno strato ancora fresco e perciò elastico da uno secco e quindi rigido e fragile. Nel primo caso il **c** inizia a formarsi in superficie a causa delle contrazioni imposte alla pellicola pittorica dai processi di ossidazione dei leganti, dalla perdita dei componenti volatili, ecc.; esso assume via via un profilo a V, dai bordi arrotondati in quanto lo strato può ancora deformarsi plasticamente, e dall'apertura piú o meno accentuata a seconda delle caratteristiche dello strato sottostante. Nel secondo tipo, l'invecchiamento, ovvero la graduale perdita di clasticità, determina invece una frattura netta e simultanea di tutti gli strati, provocata principalmente dalle variazioni dimensionali indotte nel supporto dall'oscillare dei valori di umidità e di temperatura, o dall'intervento dell'uomo (esempio: ritensionamento di una tela). (*mni*).

## Crippa, Roberto

(Milano 1921-1972). Formatosi a Milano, dove aveva studiato all'Accademia di Brera con Carpi, Carrà e Funi, aderí al «movimento spaziale» propugnato da Lucio Fontana, poi al «nuclearismo». Tale esperienza coincise per **C** con l'adozione di una pittura di segno e di gesto direttamente derivata dall'Action Painting americana, di cui egli fu uno dei primissimi interpreti in Italia (serie delle *Spirali*, 1947-52). Ebbe contatti produttivi con esponenti del surrealismo internazionale (Ernst, Brauner, Larn, Matta). In seguito adottò tecniche di collage introducendo sulla tela frammenti di sughero, legno, catrame e di altri materiali fino ad ot-

tenere delle vere e proprie «scultopitture». Sono numerose le esposizioni in Italia e a New York. Ha partecipato alla Biennale di Venezia del 1952; gli sono state dedicate personali allo Städtisches Museum di Leverkusen (1960), alla Kunsthalle di Mannheim (1965), al Palais des beaux-arts di Bruxelles (1968 e 1969), al Palazzo reale di Milano (1971). (*lm + sr*).

## Criscuolo, Giovan Filippo

(Gaeta 1495 ca. - Napoli 1570 ca.). Probabilmente allievo di Andrea Sabatini da Salerno, fu uno dei migliori interpreti meridionali della produzione romana di Raffaello. Fondamentale nella fase giovanile è la decorazione della Grotta d'oro, cioè la Cappella dell'Immacolata nella Casa Santa dell'Annunziata a Gaeta, dove gli vengono ascritte le ventidue tavole con *Storie della vita di Maria e di Gesú*, dipinte tra il 1531 e il 1535 ca. Lavorò sia a Napoli che nella provincia meridionale (*Dormitio Virginis*, 1531: Ausonia, Santa Maria del Piano; copia variata della *Madonna del pesce* di Raffaello, 1540: Novi Velia, Parrocchiale), aprendosi poi al manierismo di Polidoro da Caravaggio e di Vasari, ma sempre tenendosi entro una cifra di composto classicismo. (*rla*).

## cristianesimo orientale

Sotto questa denominazione generica si raggruppa attualmente l'arte delle varie chiese orientali divenute indipendenti in seguito alle eresie cristologiche del V sec., condannate dai concili di Nicea (431) e di Calcedonia (451). Si costituirono allora tre grandi gruppi: i nestoriani, i giacobiti e i melchiti. Mentre tutti serbarono grandi riserve nei riguardi della scultura figurativa, sia per evitare l'idolatria, sia probabilmente per conformarsi al divieto, imposto agli ebrei dal Decalogo, di «farsi immagini intagliate», tutti invece tennero nei riguardi della pittura lo stesso atteggiamento delle chiese greca e latina. Le opere che tali chiese ci hanno lasciato sono qui raggruppate sotto le voci delle varie regioni ove esse si radicarono: Egitto, Etiopia, Nubia, Palestina, Sinai e Siria. (*jle*).

## Cristiani, Giovanni di Bartolomeo

(documentato nel 1370-96 a Firenze e Pistoia). Attivo tra Pistoia, Firenze e Pisa, è conosciuto discretamente per un

gruppo di opere che fanno capo alla tavola di *San Giovanni Evangelista*, ora nella sacrestia della omonima chiesa pistoiese, firmata e datata 1370, al polittico con la *Madonna e quattro Santi* (smembrato tra Mosca, Leningrado e Fiesole) e alla *Madonna e Santi* dell'Oratorio di Montemurlo, firmata e datata 1390. Partito da modi alla Nardo di Cione, raggiunge spesso risultati deliziosi e intensi (come nelle *Storiette di Santa Lucia*: New York, MMA), forse dopo aver conosciuto esempi di pittura bolognese. (*lb*).

## Cristina di Svezia

(Stoccolma 1626 - Roma 1689). Fu tra i massimi collezionisti d'arte del suo tempo; durante il suo regno (1632-54) raccolse nel castello di Stoccolma dipinti, Sculture, monete, medaglie e oggetti di oreficeria. Secondo un inventario compilato a Stoccolma nel 1652, le sue raccolte contavano quasi 40000 pezzi (tra i quali ca. 800 quadri). La maggior parte proveniva dai tesori d'arte del palazzo imperiale di Praga, saccheggiato dagli Svedesi nel 1648. Altre opere erano state acquisite per eredità, doni, compere e ordinazioni a pittori stranieri ospiti della corte (ritratti di David Beck e di Sébastien Bourdon). Tra i 470 dipinti trasportati da Praga a Stoccolma si avevano opere del Rinascimento italiano: di Correggio (*Danae*: Roma, Gall. Borghese; Leda: Berlino-Dahlem), di Tintoretto (*Giovani donne mentre fanno musica*: Dresda, GG), di Tiziano (*Venere e Adone*: Roma, Gall. Barberini), nonché di Andrea del Sarto, del Bronzino e del Veronese (*Marte e Venere*: New York, MMA). Le scuole settentrionali erano rappresentate da Pieter Bruegel il Vecchio (i *Mendicanti*: Parigi, Louvre; il *Paese di Cuccagna*: Monaco, AP; *Dulle Griet*: Anversa, MMB); figuravano nella preziosa collezione *Adamo* ed *Eva* di Dürer (Madrid, Prado) e disegni di Holbein, Cranach il Vecchio, Pieter Aertsen, Jan Metsys, Botticelli, Bernini, Raffaello, Michelangelo, Claude Lorrain. Quando **C** lasciò la Svezia dopo aver abdicato nel 1654, portò con sé soprattutto i dipinti italiani, mentre la maggior parte delle opere tedesche ed olandesi, che ella stimava poco, restò in Svezia (molte sono oggi a Stoccolma, NM). A Roma, depositò i suoi tesori in palazzo Riario, che ne fu la residenza dal 1659 alla morte. Anche dopo l'abdicazione ella continuò a collezionare, malgrado la riduzione delle sue risorse finanziarie. Acquistò cosí altri dipinti di Tiziano, ope-

re di Raffaello, Rubens e Van Dyck, sculture antiche. Alla morte del suo crede universale, il cardinal Azzolini, una gran parte delle sue raccolte romane venne acquisita da Livio Odescalchi, principe dell'impero; ma andò dispersa dopo la morte di quest'ultimo nel 1713. (*tp*).

## Cristoforo di Jacopo

(documentato dal 1361 al 1410). È il **C** d'incerta cittadinanza (Modena o Ferrara) che Vasari rammenta fra i pittori dell'oratorio di Mezzaratta (le cui parti superstiti sono oggi a Bologna, PN). Qui si trovava, ed è poi pervenuta alla stessa PN la *Madonna della Misericordia*, firmata e datata 1380, punto fermo per la restituzione critica di **C**. A tale fase mediana, quando **C** è come un parallelo piú arrotondato e gentile di Simone dei Crocefissi, affine al modenese Serafini, corrispondono anche le *Storie di Cristo* conservate a Pesaro. Fra l'impossibile eredità di Vitale, fruita senza rischi, con un programma di dolce nitidezza, e lo spiazzamento sofferto con i ritorni giotteschi fra i due secoli, si profila comunque una carriera in discesa. Dove le *Storie di Mosè* di Mezzaratta (se si dà fede a Vasari), e anche le piú evidenti *Storie di santa Maria Egiziaca* (Bologna, San Giacomo), segnano un'assai alta fase di avvio; mentre il *San Cristoforo* di Montemaggiore (1395) rivela un effettivo scadimento d'intenti. (*mfe*).

## «Critica d'arte»

Rivista italiana fondata nel 1935 e diretta da Carlo L. Ragghianti (per l'estetica e l'arte medievale, moderna e contemporanea) e da R. Bianchi Bandinelli (per l'archeologia e l'arte antica). Nel 1938-40 alla direzione fu associato R. Longhi. Soppressa in seguito dal regime fascista, la rivista riapparve nel 1949 con la direzione di C. L. Ragghianti; divenne bimestrale e fu accompagnata da numeri speciali e monografici.

Concepita all'origine come organo parallelo, nel campo delle arti figurative, alla «Critica» di B. Croce, mirò ad affermare, sotto la dittatura fascista, il carattere sopranazionale degli studi e il diritto della cultura italiana alla libertà d'iniziativa e d'espressione: e questo appunto ne determinò la soppressione. La rivista ha praticato fino a questo momento l'aggiornamento costante dei metodi critici; in tal senso

è stata determinante l'elaborazione della «linguistica figurativa», formulata dal suo direttore. La rivista tratta problemi di estetica generale e nel contempo questioni specialistiche sui temi piú vari, tradizionali e d'attualità (cinema, teatro). Grazie alla collaborazione di gran numero di eminenti personalità della storia dell'arte (tra cui J. von Schlosser, A. Venturi, H. Focillon, W. Suida, G. Fiocco), «**C d'a**» ha pubblicato spesso saggi fondamentali. (*sr*).

## critica d'arte

**Definizioni** In senso stretto: genere letterario specifico, la cui tarda comparsa coincide con la ripresa, nel XVIII sec., della regolare organizzazione di esposizioni pubbliche. I *Salons* di Diderot ne sono il prototipo per eccellenza. Il critico d'arte si contrappone qui allo storico (prende partito e spesso cerca di influenzare la produzione contemporanea) e al teorico (di cui può utilizzare i principi, ma in una prospettiva che tiene sempre conto dell'individualità concreta dell'opera). In senso lato: qualsiasi commento su un'opera contemporanea o del passato. La **c d'a** può allora integrarsi ad altre discipline (estetica, poetica o teoria artistica, storia dell'arte) o ad altri generi (poesia, invenzione romanzesca, biografia, saggio, corrispondenza diario). I suoi inizi vanno ricercati in un procedimento letterario coltivato dai Greci col nome di *ekphrasis*, di cui viene spesso citata come primo esempio la descrizione omerica dello scudo di Achille.
Quale che sia l'ampiezza che si conferisce al termine, qualsiasi **c d'a** implica un giudizio, esplicito o meno, sull'opera considerata; il fatto di parlarne è in se stesso una scelta. Cosí, si sono potuti qualificare come «atti critici» (Longhi) l'acquisto, il furto, la falsificazione, la copia, il restauro o la distruzione di opere d'arte; mentre Panofsky vedeva nell'attribuzione l'essenza stessa di una comprensione critica, quella del «conoscitore», definito «storico dell'arte muto». Sia che voglia essere francamente normativa, sia invece oggettivamente analitica, la critica si riferisce inevitabilmente a una scala di valori e ad una certa concezione dell'opera d'arte. Vale a dire, non esiste critica innocente (già la semplice descrizione fa appello alla nozione di imitazione e presuppone una prima lettura, dunque un'interpretazione), e qualsiasi commento a un quadro impegna necessariamente un gusto, una prassi o una dottrina artistica, una visione della sto-

ria e un'estetica che, sia pure sottintesa, non può che rinviare a un'ontologia implicita, anzi a un'ideologia. Qualsiasi critica è dunque datata, in quanto si radica in un determinato contesto socioculturale che le ha suggerito sia le norme di riferimento sia le categorie di analisi. Donde l'interesse della storia della critica come ramo d'una «storia dello spirito», nonché come disciplina ausiliaria della storia dell'arte. E se lo studio dei commenti antichi è prezioso per restituire la situazione e gli intenti delle opere d'arte del passato, ne viene che qualsiasi buona critica non può essere che storica, cosí come qualsiasi storia dell'arte valida è tenuta ad essere critica, e le due attività convergono al limite verso una presa di coscienza che mira ad assumere la distanza tra due entità relative, quella dell'opera entro il suo ambiente e quella del critico entro il proprio.

La scoperta di quest'interdipendenza, nonché la riflessione costante, dal secolo scorso in poi, dell'opera d'arte stessa, che tende essa stessa ad assumere una dimensione critica, hanno favorito l'approfondimento recente di una doppia questione concernente lo status (natura, scopi, doveri, limiti) e la storia di un genere che, peraltro, il moltiplicarsi delle manifestazioni artistiche e la diffusione della stampa periodica e dell'editoria avevano contribuito a volgarizzare. L'interesse per tali problemi, cristallizzato sulle prime intorno ad alcuni centri (a Vienna: J. von Schlosser; in Germania: A. Dresdner; in Italia: L. Venturi e la rivista «L'Arte»; in Francia: A. Fontaine; in Inghilterra: D. Malion, A. Blunt, E. Gombrich; negli Stati Uniti: F. P. Chambers, E. Panofsky, R. W. Lee), sembra oggi generalizzarsi (P. Grate, R. Klein, J. Thuillier, B. Teyssèdre, N. Ivanoff, L. Grassi, G. Previtali, P. Barocchi, M. Bazandall, A. Brookner, U. Kultermann, J. Dobai).

**Gli esordi: l'antichità** La possibilità d'una **c d'a** presuppone, da parte di chi la scrive, una certa considerazione per gli artisti. Il suo avvento passa dunque attraverso l'emancipazione dello status sociale del pittore e dello scultore, per lungo tempo relegati nell'anonimato o disprezzati in quanto praticanti un mestiere manuale e retribuito. A tale disdegno da parte delle «arti liberali» si aggiunse la diffidenza dei filosofi, che svalutavano il sensibile a favore dell'intelligibile e preferivano la verità all'illusione, l'essere all'apparenza. Infine, la difficoltà precipua della **c d'a** era l'eterogeneità dei

linguaggi (far corrispondere parole a immagini); pertanto il suo successo dipende da un certo numero di conoscenze tecniche, nonché dall'elaborazione di una terminologia specifica. Tutto ciò spiega forse perché i primi tentativi siano stati spesso intrapresi dagli artisti stessi, come lo scultore Xenocrate, principale fonte di Plinio il Vecchio. Ma se la critica dei «professionisti» ha il merito di un certo tecnicismo, il suo orientamento teorico, anzi pedagogico, rischia di conferirle una caratteristica normativa; e la codificazione dei «canoni» (Prassitele), la definizione di modelli ideali (Apelle, Lisippo, poi Fidia) o di criteri dogmatici (verità dell'imitazione, armonia delle proporzioni numeriche) dovevano portarla, del tutto naturalmente, a concepire l'evoluzione come progresso e decadenza.

Con lo svilupparsi del mercato, col costituirsi di collezioni, con l'interesse per le arti visive della filosofia antica (Aristotele) e col moltiplicarsi dei viaggi (Pausania), compare una critica di amatori profani, spesso letterati, per i quali l'interesse di un quadro sta piú nel contenuto (soggetto) che nella modalità della rappresentazione (forma). Donde i primi conflitti tra artisti e critici, e la comparsa della disputa sulla competenza (Zeusi). Inoltre, la speculazione sulla corrispondenza tra arte e letteratura (Aristotele, Quintiliano, Cicerone, Orazio: *ut pictura poesis*), ponendo ancora l'accento sulla «storia» figurata, incoraggia la pratica dell'*ekphrasis* (Callistrato, Ovidio, Luciano, i Filostrati, ecc.), e conferisce ai commenti un carattere narrativo o descrittivo, che avrà anch'esso vita dura.

L'antichità non conobbe la **c d'a** *stricto sensu*, poiché nessun autore si pose a render conto di opere del suo tempo. D'altro canto, tutti i testi che qui c'interessano sono inseriti in generi non specifici (trattato, biografia, guida geografica, romanzo, ecc.). Ma, benché normativa o descrittiva, la riflessione antica sull'opera d'arte ha preparato gli strumenti della futura **c d'a**. Certo, la terminologia resta embrionale, ma si delineano i concetti, si precisano le categorie: «mimesis» (Platone, Aristotele), verosimiglianza e convenienza, bellezza (ma il campo estetico e quello artistico non sono ancora esplicitamente legati), edonismo, utilitarismo, mistica del numero, ecc.). Verso la fine dell'antichità sembra che gli ultimi ostacoli siano rimossi quando, nel contesto dello stoicismo e del neoplatonismo, si sviluppa la nozione di «fanta-

sia», antenata di quella di «immaginazione» e segno di un riconoscimento della creatività dell'artista.

**L'intermezzo medievale** Ma il quasi-monopolio della chiesa nell'organizzazione della produzione artistica, comportando un brusco mutamento delle condizioni socio-culturali, doveva presto bloccare l'emancipazione teorica del genio inventivo e ritardare di piú di un millennio la nascita di una **c d'a** vera e propria. Infatti, rinasce l'antica segregazione, che il medioevo sistematizzerà codificando le arti meccaniche, ove i pittori d'altronde solo col tempo troveranno posto, restando sulle prime di nuovo confinati nell'anonimato, e poi venendo tardivamente raccolti nelle ghilde professionali, accanto talvolta ai droghieri. Quando questi artigiani prenderanno in mano la penna, sarà solo per trasmettere procedimenti tecnici, ricette del mestiere; e gli unici scritti dedicati alla pittura saranno, per molto tempo, «manuali» di bottega (Eraclio, *Schedula* del monaco Teofilo, *Hermeneia* del Monte Athos, ecc.). Inoltre tutta la metafisica teologica tendeva a sviluppare un contesto pochissimo propizio al riconoscimento dell'opera d'arte come valore *sui generis*: diffidenza iconoclastica, ascetismo e svalutazione del mondo terreno, manícheismo dello spirito contrapposto alla materia sviano l'attenzione dalla singola, concreta forma, verso un contenuto trascendentale ed esclusivo di cui il clero si riserva la chiave. Per questo le poche notazioni critiche positive che emergono nella letteratura medievale, e che E. de Bruyne ha brillantemente reperito, assumono talvolta carattere quasi clandestino, e sono da cogliere, spesso fra le righe, in testi assai dispersi: mentre si perpetuano forme ereditate dall'antichità, come l'*ekphrasis* (descrizione di monumenti cristiani, reali o immaginari, ove l'accento cade sempre sul programma iconografico e sul suo valore edificante: Paolino da Nola, Gregorio di Nissa, Asterio, Giovanni di Gaza, Paolo il Silenzioso), i derivati dell'epigramma (*titulus*, poi sonetto o canzone), le guide topografiche (fondate sui tesori degli itinerari di pellegrinaggio), ecc., altri generi vanno presi in considerazione, come gli inventari, le cronache (Suger, Gervasio di Canterbury), o gli scritti polemici (*Libri Carolini*, Bernardo di Chiaravalle). Parallelamente, prosegue la speculazione estetica (sant'Agostino, san Bonaventura, san Tommaso), ma dissociata dalla teoria artistica, esatta-

mente come la riflessione sulla *perspectiva naturalis* e i problemi d'ottica (Witelo, Peckham, Grosseteste).
Tuttavia, e anche senza tener conto del XIV sec. fiorentino, ove l'importanza crescente delle arti visive nella vita culturale della città suscita un primo rinascimento della critica pittorica (Dante e Boccaccio su Giotto, Petrarca su Simone, Filippo Villani e i commentatori della *Commedia*), il bilancio resta positivo e alcune scoperte rimarranno acquisite, come quelle del valore morale o mistico del colore (Teofilo, Suger), o dell'interesse, per una lettura simbolica o allegorica dell'immagine, dei metodi dell'esegesi a piú livelli (Pseudo-Dionigi l'Areopagita, Scoto Eriugena).
**Le premesse teoriche: Rinascimento, manierismo, classicismo** Nel XV sec. si apre in Italia l'età dell'oro di quanto potrebbe chiamarsi la poetica artistica: il trattato succede al manuale e prepara l'avvento del saggio, che spesso fiorirà nel secolo seguente sotto forma di dialogo. Certo, i generi tradizionali sopravvivono e si sviluppano (cronache patriottiche, vite, inventari, *Mirabilia* e guide topografiche, novelle e romanzi allegorici, poemi, ecc.). Ma la subitanea proliferazione di testi teorici, a bisogno di principi e di regole, sono rivelatori della sete di rispettabilità che spinge la pittura a cercare nella pratica delle scienze (prospettiva geometrica, matematica delle proporzioni, anatomia) e nell'erudizione (Ghiberti) la giustificazione della sua pretesa allo status di arte liberale. Di questa ripresa dell'emancipazione sociale dell'artista, ben presto consacrato «divino» con Michelangelo, è inoltre testimone l'interminabile disputa sulla preminenza («paragone») che contrappone il pittore al poeta, al musicista, e anche allo scultore. Alberti, Leonardo, Dürer, Vasari, Zuccaro, Lomazzo, Poussin, Reynolds e molti altri s'iscrivono cosí in una genealogia di pittori-filosofi, umanisti eruditi di cui un Delacroix o un Paul Klee saranno i remoti eredi. Scrittori (l'Aretino, Dolce, R. Borghini, ben presto seguiti da Agucchi, Bellori, Baldinucci, Félibien) portano il loro avallo e partecipano a tale rinnovamento d'una riflessione estetica *ante litteram*, il cui effetto a lungo termine sarà l'elaborazione dei fondamenti teorici del discorso critico. Ma i criteri del giudizio si precisano, le categorie dell'analisi si cristallizzano. Invenzione, disegno, colore saranno le «parti» della pittura, la cui articolazione, ripresa dall'antica retorica, conoscerà una durevole stabilità. Teo-

rie della convenienza (*decorum*), dell'espressione delle passioni, dell'unità d'azione si definiscono in funzione della «storia» rappresentata e attestano inoltre il rinnovato influsso della critica letteraria. Quanto a concetti come quelli di «rilievo», «sfumato», o «unione cromatica», piú specificamente pittorici, essi segnano un arricchimento della terminologia. All'inizio, ogni ordine viene assoggettato alla misura, frutto dell'esperienza, e la pittura si afferma come un metodo razionale di conoscenza. Alla natura, che trova consistenza nuova nella riabilitazione dell'apparenza, si aggiunge un secondo oggetto dell'imitazione: l'antico, presto soppiantato dai grandi maestri, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, la cui opera è chiamata a recitare il ruolo d'una natura seconda, depurata, e fonte della «grande maniera». Donde l'oscillazione tra «naturalismo» e «idealismo», verità e bellezza, che accompagnerà a lungo questo primo superamento della dottrina della mimesis, ma il cui aspetto positivo sarà lo sviluppo progressivo della nozione di stile, scaturita precisamente dal moltiplicarsi dei confronti. In effetti la riscoperta della storia, annunciata sin dal XIV sec. fiorentino e culminante nelle *Vite* vasariane, doveva scatenare una meditazione sulle cause e sul senso dell'evoluzione delle forme. Ed è allora che si fissa il famoso schema ternario (età d'oro - decadenza - rinascita) che perverrà almeno fino a Winckelmann e le cui debolezze, definitivamente denunciate da Riegi, non dovrebbero mascherare l'abbozzo di una teoria dell'ambiente (le invasioni barbariche, responsabili delle tenebre medievali), promessa del piú radioso avvenire (Taine, sociologia dell'arte), né far dimenticare l'importanza della comparsa delle prime categorie storico-stilistiche, la cui origine polemica (maniere «greca», «gotica») e peggiorativa (definizioni negative, in opposizione ad una norma «classica», frutto dell'adattamento della condanna vitruviana della pittura di grottesche, come ha ben dimostrato E. Gombrich, non ne impedirà la fortuna (cfr. l'origine dei termini 'barocco', 'rococò', 'impressionismo', 'fauvisme', 'cubismo').

Tali elementi si sviluppano nel corso del periodo detto «manierista», prolifico quanto complesso. Il sentimento confuso d'una maturità sorpassata – quella nostalgia autunnale di cui tanto giustamente parla Schlosser –, congiunto all'ipercoscienza dei mezzi visivi messi in opera, sembra sfociare in

una sorta di distanza critica, di cui la nascita della caricatura è un'ulteriore manifestazione. Il termine 'arte', con un doppio movimento di liberazione e di sintesi, completa la mutazione dalla quale ne sortirà il significato moderno: estetico e visivo (le «arti del disegno»), mentre l'artista, lodato per la «virtuosità» con cui trionfa della «difficoltà», rivendica il rispetto per la propria «idea» e assume spesso l'iniziativa creativa, lasciando al collezionista, che non l'ha commissionata, la cura di comperare l'opera che gli sarà piaciuto produrre. Un vero e proprio culto dell'arte coincide con un rinnovamento della speculazione estetica, e la congiunzione infine esplicita delle riflessioni sull'arte e la bellezza, dovuta ad una recrudescenza dell'influsso neoplatonico, ne è la caratteristica principale. Ma il dualismo latente si aggrava a favore del dominante ffitellettualismo: il concetto chiave di «disegno», già suddiviso da Cermini, si frantuma in Zuccaro in «disegno interno» (la concezione) e «disegno esterno» (l'esecuzione). Emergono le nozioni di fantasia e di genio (Aretino, Giordano Bruno, Francesco Bacone), dando inizio a uno slittamento semantico che condurrà al romanticismo. È che il razionalismo è in ritirata: la matematica viene scacciata dal tempio della pittura, ove si preferiscono, dopo Vasari, la «grazia» alla «misura», la «licenza» alla «regola»; e l'evoluzione della parola 'gusto', studiata da R. Klein, puntualmente ce lo conferma.

E tuttavia, quest'epoca dedita alla libertà individuale è anche quella del ritorno all'autorità. Il risorgere di elementi medievali, veicolati dalla Controriforma, comporta un ricorso a criteri estrinseci (morale, dogma), e la lettura inquisitoria da parte della censura, che considera unicamente il contenuto dell'immagine e poggia su un'interpretazione restrittiva del *decorum*, inteso come decenza, ne farà le spese il *Giudizio universale* di Michelangelo. È l'età della foglia di fico, di cui Gilio, Molanus o Paleotti illustreranno la deviazione critica. Ancora autorità: la codificazione di precetti (Danti, Armenini) destinati a restaurare la buona pittura con la scusa di programmi pedagogici, ben presto sanzionati dalle accademie di recente creazione. Il rapido moltiplicarsi di tali istituzioni di prestigio, che detronizzano le antiche ghilde e in cui si investe la rivendicazione di «nobiltà» degli artisti, è nel contempo il segno d'una consacrazione e l'annuncio di un rischio: il patronato equivoco dell'aristocrazia

prepara il terreno all'uso delle accademie a favore del potere a fini centralizzanti e di propaganda (Colbert - Le Brun). Sfuggito sin troppo alla corporazione, il pittore cade in balia del principe.
E precisamente sull'insegnamento e le regole, piú che sul genio, punteranno i teorici del XVII sec., che nel complesso si pongono come prolungamento e come reazione all'estetica manierista. La lenta riscoperta della pittura medievale, iniziata sotto il segno dell'erudizione pia scaturita dal concilio di Trento, prosegue (Mancini), e culminerà sin dalla fine del secolo successivo con i movimenti «primitivi». Continuità anche nel campo dell'iconologia, ove il gusto manierista del geroglifico (Alciati, Ripa) sfocia nell'allegoria barocca (Tesauro, Menestrier), oggetto anch'essa di dotte esegesi. Resistenze corporative a nord delle Alpi provocheranno sequele della disputa sociale (in Francia: il brevetto contro il titolo di maestro, l'accademia del re contro quella di San Luca), che vengono a confermare la dicotomia tra cervello e mano, teoria e pratica (Félibien). Ma, se la dottrina accademica certo riprende elementi comparsi nel corso della seconda metà del XVI sec. come l'eclettismo o il *decorum* inteso come «buona creanza», si nutre pure d'una riflessione precedente, caratteristica della quale è il ritorno a una definizione neoaristotelica dell'imitazione ideale: la «bella natura» è certo la natura vista attraverso l'antico, ma è soprattutto la natura corretta da se stessa, colta nella perfezione della sua «intenzione», come *forma agens*, e restituita a quella che «dovrebbe essere» da un processo di selezione e generalizzazione che mira al tipo, alla *species*, processo di cui Alberti e Danti avevano posto le prime basi e che Diderot, Reynolds o Quatremère de Quincy a loro volta svilupperanno. Tale teoria dell'idea estratta dal sensibile s'inscrive entro un contesto il cui razionalismo, incoraggiato da Descartes, ha piú di un punto in comune col primo Rinascimento. Nell'ambito del classicismo razionalista francese si sviluppa pure una polemica sulla prospettiva, che mette alle prese tra loro Bosse, Huret e Chambray, traduttore di Leonardo, per il quale l'ottica è «l'arte di vedere le cose attraverso ragione». Chiarezza, equilibrio e misura costituiranno cosí i pilastri d'un classicismo rigorista, di cui l'esempio di Poussin sarà per lungo tempo il grande riferimento.
Di fatto lo stesso Poussin, di cui le lettere ci rivelano in par-

te la coscienza critica, si appoggiava su una tradizione in cui si era imbattuto a Roma, e di cui Agucchi, prima di Bellori, s'era fatto portavoce: la dottrina del giusto mezzo, che vede nei Carracci e nei loro discepoli bolognesi i salvatori della pittura, minacciata da un eccesso insieme di «naturalismo» (Caravaggio) e di «maniera» (Cavalier d'Arpino). L'ostilità verso Michelangelo, detronizzato a favore di Raffaello, e verso i veneziani comporterà in Francia una polemica analoga contro «libertini» e «cabalisti», mentre piú tardi, nel XVIII sec., Winckelmann e Reynolds proseguiranno questa lotta su due fronti: il rococò allora recitava la parte della «maniera», e i fiamminghi quella della natura volgare. Nella stessa Italia, mentre l'eredità vasariana dà frutto con gli scritti di Baglione, Baldinucci, Passeri, Pascoli, Bellori, che mescolano abilmente il genere teorico del trattato (introduzioni) e quello, storico, delle vite, si hanno opposizioni affermate contro l'imperialismo artistico romano-fiorentino: Lomazzo a Milano, Mancini a Siena, Malvasia a Bologna, Ridolfi o Boschini a Venezia sviluppano una storiografia locale spesso di alto valore critico, cui un certo sciovinismo non impedirà di contribuire alla presa di coscienza del relativismo degli stili.

La tabella dei generi evolve progressivamente anch'essa. Prima che giunga al termine l'èra dei trattati (quelli settecenteschi di Richardson, Hogarth o Liotard saranno tra gli ultimi saggi significativi), compare una variante, la cui origine deriva direttamente dall'organizzazione delle accademie: la conferenza (Zuccaro, Bellori, Le Brun, Ch.-A. Coypel, Reynolds, Füssli), che può assumere, come a Parigi, la forma del commento di un quadro modello. Le vite stesse dedicano sempre maggiore spazio allo studio delle opere, mentre i derivati dell'*ekphrasis* (Borghini, Bocchi sul *San Giorgio* di Donatello, Bellori sulle *Stanze* di Raffaello, De Piles sulla collezione del duca d'Orléans) guadagnano in precisione analitica. I racconti di viaggi (De Brosses, Montesquieu) si moltiplicano, e cosí le guide turistiche, specialmente in Inghilterra all'epoca del «Grand Tour». Il romanzo critico, grazie ai viaggi fittizi di Scaramuccio o di Boschini, oppure il poema (Dufresnoy, Molière, Watelet) conoscono il loro canto del cigno. Infine, la comparsa di dizionari tecnici, il cui prototipo è il *Vocabolario* di Baldimicci, segna un progresso importante nella definizione della terminologia.

La frontiera tra classico e barocco è, a livello dottrinario, assai difficile da tracciare. Nulla infatti somiglia di piú alle idee di Bernini (riferite da Baldinucci o Chantelou) di quelle di Bellori, che rifiutò di scriverne la biografia. E se uno dei criteri preferiti degli storici moderni, l'insistenza su una retorica della persuasione, sembra quasi un topos dell'epoca, l'estetica del sentimento quasi non appare prima della letteratura preromantica. Esiste tuttavia un campo nel quale si disegna uno stacco piú netto: è quello della critica d'arte propriamente detta, cui dovremo ormai ritornare, dopo averne esplorato i fondamenti e il contesto.

**Formazione degli strumenti critici: conoscitori e coloristi**

Se la teoria, necessaria all'inizio, può svolgere il ruolo di molla motrice della critica, può forse esserle anche di ostacolo, poiché i pregiudizi dottrinali impediscono di vedere l'opera singola e concreta. C'è chi l'ha affermato, asserendo un frequente divorzio apparente tra precetti e gusti reali, principî e pratica dell'arte (avvertibile, per esempio, in Le Brun). Un caso esemplare mostrerebbe il contrario: Vasari, cui il suo «sistema», esposto nelle prefazioni (e che certo non ha nulla di troppo rigido, come testimonia l'esitazione costante tra illusionismo ingenuo e «grande maniera»), non impedisce d'essere talvolta un critico notevole, le cui caratterizzazioni stilistiche, anche peggiorative, possono essere assai fini (la maniera «secca, dura, tagliente» che rimprovera ai primitivi troppo «minuziosi»). E se questo precursore della storia dell'arte ha tanto ben differenziato le «tre età» della «rinascenza» della pittura, sa pure mettere in rilievo l'elemento personale, irriducibile di un quadro, che egli concepisce, nella scia di Cennini, di Ghiberti o di Filarete, come scrittura. Pittore e collezionista, Vasari va a vedere le opere, propone attribuzioni, e anche se spesso gli capita di sbagliarsi, le sue notazioni empiriche, le sue reazioni immediate sono talvolta abbastanza precise da essere utilizzabili per la critica moderna; come nello spettacolare tentativo di ricostituire un catalogo di «Stefano Fiorentino» da parte di Longhi. Le sue incertezze dipendono spesso da una terminologia ancora esitante, benché una serie di opposizioni cominci a disegnarsi: «grazia» di Raffaello, «terribilità» di Michelangelo, «furia» di Schiavone. Molto sensibile al calore, alla rapidità dell'esecuzione, Vasari è il primo a porre il problema del non-finito, e le sue pagine sul vecchio Tiziano dimo-

strano che, malgrado i suoi pregiudizi fiorentini e la sua ossessione per il disegno, sa riconoscere l'interesse dello «schizzo» e dell'«abbozzo».
Ma è a nord che sembra si siano anzitutto apprezzate le qualità materiali della pittura, e se la sensibilità cromatica di un Jean Lemaire merita d'essere, di passaggio, segnalata, è a Venezia, patria del colore, che vanno cercati i precursori principali della **c d'a**. Marcantonio Michiel è il prototipo del conoscitore: laconico ma preciso, visita le collezioni, discute le attribuzioni e fonda le proprie su un'osservazione diretta e intelligente (*San Gerolamo* di Antonello), che rivela un occhio esercitato a distinguere le caratteristiche di ciascuna scuola, senza che la sua obiettività gl'impedisca di formulare giudizi di valore (è avido di giorgionismo). Con l'Aretino, la cui schiettezza provocherà lo scontro con Michelangelo, compare invece il tipo del giornalista moderno; mercante, fervido appassionato, dilettante ma sicuro di sé, fiorentino transfuga e nemico dei pedanti, non s'impiccia di teorie ma si fida della propria intuizione, che gli rivela il genio di Tiziano. Le sue lettere abbondano di trovate, come la celebre descrizione del Canal Grande, sorta di *ekphrasis* rovesciata ove la natura imita l'arte prendendo a prestito la tavolozza del pittore. I dialoghi di Pino e di Dolce, ove il colore viene vantato solo in nome dell'illusione, fanno una ben magra figura tra l'Aretino e Boschini, altro grande precursore d'un approccio sensuale alla pittura. Polemica e passionale, la critica di questo mediocre pittore, grande ammiratore del Tintoretto, vuol essere tecnica (l'arricchimento del lessico è qui notevole) e dichiara di avere due scopi: distinguere il buono dal cattivo e «conoscere il carattere degli autori». Niente «idea», niente «invenzione», poco «disegno», molte «chiazze» e «tocchi», e qui la parola «pennello» ritorna senza tregua per qualificare la «pasta» del quadro, la cui fattura viene sempre colta nella sua genesi. Non si potrà mai abbastanza sottolineare l'audacia e la novità d'un discorso che si permette, in pieno XVII sec., d'ignorare il soggetto e di preferire apertamente il sensibile all'intelligibile, l'accidente alla sostanza e l'esecuzione alla concezione.
È aperta la strada a De Piles, i cui rapporti col suo geniale predecessore restano misteriosi. Come che sia, la lotta che questo capo del partito rubensiano conduce contro i poussiniani dell'accademia, è solo un episodio di un confronto com-

parso sin dalla fine dell'antichità (Oriente contro Mediterraneo, Dionisio d'Alicarnasso e Plutarco contro Plinio e Vitruvio) e ripresa nel XVI sec. (Venezia contro Firenze), poi a Roma verso il 1630 in seno all'Accademia di San Luca. De Piles è prima di tutto un teorico, e la sua riflessione, che s'iscrive pure nel contesto della *querelle* tra Antichi e Moderni e del «paragone» pittura-scultura, accetta l'essenziale della dottrina di Félibien, ma amplia lo sforzo di razionalizzazione ai settori del chiaroscuro, inteso nella sua funzione cromatica di agente privilegiato della composizione pittorica, e del colore, «anima» e «differenza specifica» della pittura, di cui definisce la prima sintassi sistematica. Sviluppando la nozione boschiniana di apparenza e quella berniniana di solidarietà tra le parti del campo visivo e di relatività della percezione rispetto alla distanza e al punto di vista, riassume gli elementi di una poetica barocca («effetto», «bella veste» di un'arte che vuol piacere, «persuadere gli occhi» e sorprendere lo spettatore stimolandone l'immaginazione); mentre il suo interesse per il paesaggio preannuncia, prima di Dubos, la serisibilità preromantica.

L'attenzione per la fisionomia concreta e unica dell'opera implica la considerazione del suo carattere manuale e tecnico. La comparsa di falsi, conseguenza dello sviluppo del mercato d'arte, non poteva mancar di comportare un moltiplicarsi degli esperti, «professori» in Italia, *amateurs* o «antiquari» in Francia, «dilettanti», «virtuosi», poi «conoscitori» in Inghilterra. Si delinea un concetto nuovo, quello di «originale» contrapposto alla copia (il termine 'plagio' comparirà solo nel XVIII sec.); donde l'insistenza sul valore grafologico del non-finito, a proposito del quale già Boschini notava che è molto piú difficile da imitare. Parallelamente si sviluppa l'incidenza stifistica dei vari procedimenti grafici (Baldinucci per il disegno, Bosse per l'incisione), mentre si precisa la metodologia della *connoisseurship* (Sanderson, Baldinucci, Richardson).

La nuova attività dell'Inghilterra, la cui importanza per la storia della sensibilità è stata di recente messa in luce dallo studio monumentale di J. Dobai, è dovuta in primo luogo alla presenza di grandi collezionisti (Arundel), poi allo sviluppo d'una scuola di pittura fecondata nel contempo da una pratica rubensiana e dalla teoria del classicismo franco-italiano. Vi si aggiunga l'impatto dell'empirismo di Locke,

l'orientamento soggettivista della discussione sul gusto (Hume), l'eredità del neoplatonismo ehsabettiano, che trasmette le nozioni di immaginazione, ispirazione, entusiasmo e genio (Shaftesbury), l'evoluzione delle categorie di sublime (Burke) e pittoresco (Gilpin), legata alla moda dei giardini e ad un nuovo sentimento della natura.

**L'avvento di un genere autonomo** L'importanza del XVIII sec. riguarda qui una doppia cristallizzazione: quella del sistema dei *beaux-arts*, di cui le classificazioni moderne si limiteranno a perfezionare lo schema, e quella delle discipline che vi si riferiscono. In tale contesto, che, con Winckelmann, vede la storia dell'arte sostituire la storia degli artisti, e l'estetica, battezzata da Baumgarten, prender coscienza della propria identità, nascerà la **c d'a** come genere specifico. Mentre il neoclassicismo, col suo atteggiamento retrospettivo, comporta la riattivazione d'una certa distanza critica, ulteriormente favorita dalla simultaneità delle correnti tardo-rococò, e preromantiche, e il liberalismo dell'accademia dopo la vittoria dei rubensiani, la ripresa nel 1737 dell'organizzazione di mostre regolari al Louvre creerà insieme il clima propizio e il pretesto per una moltiplicazione dei resoconti, in forma di conversazioni, «corrispondenze», lettere, opuscoli, libelli, articoli su giornali. Parigi è allora la capitale dell'arte moderna, e il pubblico, reso improvvisamente giudice della produzione contemporanea, si appassiona per un dibattito cui presto parteciperanno i massimi scrittori. È che, dopo Dubos, poi per influsso dell'Inghilterra e della Germania (Sturm und Drang), il sentimento ha detronizzato i principî; e la nuova concezione del gusto – il trionfo del «non so che» – tende a rimettere in questione l'esclusività dell'artista in materia di pertinenza critica. E se La Font de Saint-Yenne, uno dei primi ad illustrare il genere, vuol essere soltanto il portavoce degli spettatori, alla cui sensibilità d'altronde la pittura fa appello sempre piú, altri non si vieteranno di far lezione ai pittori, provocandone cosí la violenta reazione. Il primo risultato di tale polemica sarà una ripartizione delle competenze che esacerberà ulteriormente il vecchio dualismo: la «tecnica» agli uomini dell'arte, l'«ideale» ai letterati.

L'intervento di Diderot segna una svolta: erede del lungo lavoro preparatorio della riflessione teorica, che egli prosegue con le sue digressioni e di cui riprende le categorie (la

sua concezione dell'espressione ha radici in quelle di Leonardo o di Le Brun), egli è pure il promotore d'una critica empirica e soggettiva, fondata sull'impressione immediata, ma il cui tecnicismo progressivamente si arricchisce nel contatto con gli artisti. Il suo atteggiamento nei riguardi dell'accademia, di cui accetta i principî (grande stile, bella natura, gerarchia dei generi) pur ricusandone i prodotti «lasciatemi in pace con quella bottega di maniere!»), è significativo, e cosí pure il suo oscillare tra imitazione e trasposizione espressiva, ragione ed entusiasmo, senso dell'equilibrio e amore degli estremi, generalità del tipo e particolarità del carattere. Esteticamente opportunista, cerca di conciliare in una sintesi audace, ma zoppicante, Locke e Platone; rivelatore fedele dei gusti di un'epoca di transizione, in nome dell'antichità e della natura egli contrappone alla depravazione della moda Pompadour la «pittura morale» di Greuze o la «magia» di Chardin.
Destinati alla *Corrispondenza letteraria* di Grimm, i nove *Salons* di Diderot vennero pubblicati solo a partire dalla fine del secolo, ma il loro uditorio postumo sarà notevole: Goethe, Stendhal, Gautier, Balzac, Delacroix, Baudelaire, Zola, Huysmans, i Goncourt, Breton e tanti altri vi si riferiranno attraverso tutta un'èra in cui assume nuove caratteristiche l'interesse degli scrittori per la pittura, mentre continua a crescere il successo delle esposizioni.
Baudelaire, che definiva la critica «un quadro riflesso da uno spirito intelligente e sensibile», scriveva pure: «In un artista, il critico è sempre pari al poeta». Numerosi furono in Francia i critici-poeti, tra cui Mallarmé, Valéry, Rilke, Proust, Apollinaire e soprattutto Breton. Peraltro la critica tornò ad investire il campo dell'invenzione con l'aiuto del moltiplicarsi di romanzi e novelle aventi un artista per eroe (Heinse, Balzac, Musset, Zola, Goncourt, Proust, H. James, O. Wilde, H. Hesse, C. F. Ramuz).
Ma accanto a queste altezze prosegue una critica piú modesta, quella di scrittori minori, cronisti professionisti, amatori illuminati, la cui qualità letteraria può peraltro riservare sorprese: critica di parte, d'avanguardia o conservatrice, spesso eclettica, che di volta in volta pretende ideale, modernità, verità, ingenuità, sincerità, temperamento, impressione, espressione, emozione, pensiero, decorazione; e il cui orientamento segue quello dei vari movimenti artistici, a se-

conda delle successive «battaglie» (romanticismo, realismo, impressionistrio, divisionismo, simbolismo). Tra i piú interessanti vanno citati in ambito francese Delécluze, Guizot, Toepffer, Planche, Thoré-Bürger, Champfleury, Castagnary, Sylvestre, C. Blanc, Burty, Duranty, Duret, Laforgue, Aurier, Fénéon, L.-P. Fargue in particolare. Tuttavia il successo dei resoconti (che aumenta con la frequentazione dei salons e poi delle esposizioni private) e lo sviluppo pubblicistico non impediscono la persistenza di altre forme di critica, come il saggio o il diario. Quanto ai primi storici dell'arte del XIX sec., possono assimilarsi ai cronisti nella misura in cui studiano opere che sono loro ancora pressoché contemporanee (Mellerio, Geffroy; Muther, Meier-Graefe in Germania).

Fuori di Francia, la diversità delle situazioni tende ad accentuarsi. L'Italia, dopo un XVIII sec. ancora molto brillante in particolare a Venezia (Algarotti), ha un'eclissi, che corrisponde a un'eclissi della pittura. L'Inghilterra, stimolata dal lavoro teorico di Hogarth, Webb Reynolds, Barry, Paine Knight, Blake, Füssli o Constable, vede svilupparsi una critica di qualità, tra i cui principali rappresentanti saranno Hazlitt, Hamerton, Wilde. Ruskin, per il suo doppio influsso sul naturalismo e sul simbolismo in Europa, merita una speciale menzione: i cinque volumi dei suoi Modern Painters, che cercano di conciliare l'elogio di Turner e la difesa dei preraffaelliti, sono un capolavoro d'intelligenza critica. In Germania, dopo la fioritura neoclassica (Winckelmann, Mengs, Lessing, Goethe) e romantica (Wackenroder, Tieck, Gessner, Friedrich, Runge, Carus, F. Schlegel, Schelling, Hegel, Heine), si afferma la tendenza speculativa che culmina, presto fecondata dall'esperienza di un Hans von Marées, in Fiedler, pioniere della critica «visibilista» e dell'estetica moderna.

Nel XX sec., il crescere del numero degli scritti sulla pittura prosegue con l'aiuto della democratizzazione artistica e del moltiplicarsi dei mezzi di comunicazione. Ma mentre la critica storica e la teoria pittorica hanno sviluppi spettacolari, la **c d'a** propriamente detta sembra entrare in crisi, e la vera e propria inflazione che la concerne tradisce un abbassarsi sensibile del livello medio. Certo vi sono eccezioni di rilievo, come nell'orbita del cubismo (Apollinaire, Kahnweiler) o del surrealismo (Breton, Eluard, Aragon), ma si tratta di

solito di scrittori di primo piano (Maltaux, Sartre, Butor). Le cause sono molte. L'accelerazione dell'evoluzione e la balcanizzazione dell'avanguardia (balletto degli -ismi, pletora dei manifesti) generano uno smarrimento che, prima d'essere del pubblico, tocca i critici, anzi gli artisti stessi. In mancanza di criteri stabili di riferimento, si giudica spesso la tendenza piú che l'opera, e la moda tende a sostituire il gusto. Donde il frantumarsi della critica in singole chiese, accentuato dal moltiplicarsi delle gallerie private e delle riviste specializzate. Compare un genere nuovo, la prefazione alla mostra, trasformata volentieri in agiografia, anzi in opuscolo pubblicitario, redatto talvolta dallo stesso mercante. Tale mercantilismo si vale spesso d'un oscurantismo concertato, ove il cicaleccio pseudofilosofico, mistico, tecnologico, linguistico e cosí via prende il posto dell'analisi; e ne risulta corrotta la funzione stessa della critica, che, da tribuna dell'espressione dello spettatore, o da introduzione all'opera, diviene discorso per iniziati convertiti. Infine l'avvento dell'astrattismo, privandola dell'alibi descrittivo, a lungo coltivato malgrado la comparsa della riproduzione fotografica, ha messo a nudo la debolezza fondamentale della critica occidentale, che resta il fallimento di una terminologia specifica e adeguata, la cui presenza in Cina, ove la pittura è stata sempre considerata appannaggio di un'élite, ce ne rammenta le origini sociali.

**La critica storica** Definita meno dal suo oggetto (l'opera del passato) che dal suo metodo (preferendo l'analisi alla suggestione, cerca di collocare l'opera piú che di tradurre un'impressione), la critica storica vede condizionato il proprio sviluppo da quello della storia dell'arte, di cui essa è il necessario risultato. Nella scia del neoclassicismo la storia della pittura acquista con Lanzi un orientamento piú sistematico; e benché l'autore della *Storia pittorica dell'Italia* si basi ancora sulla storia degli artisti, la sua classificazione ragionata per scuole segna, in rapporto agli schemi di un Lomazzo o di un Agucchi, un progresso sicuro. Ma sarà nel XIX sec., il secolo della storia e del comparatismo, che appariranno, soprattutto in Germania, quelle «summe» che sono i primi grandi manuali (Rumohr, Kugler, Schnaase, Springer). Fu anche un secolo di *revivals*, revisioni del gusto inaugurate dal preromanticismo, che trasformeranno rapidamente l'orizzonte culturale. Direttamente tributaria della produzione ar-

tistica contemporanea, che d'altro canto essa contribuisce a indirizzare, la storia dell'arte parteciperà a questa doppia impresa di prospezione e di riabilitazione, di cui saranno strumenti privilegiati la moltiplicazione dei musei e poi l'avvento della fotografia. Grünewald, El Greco, Vermeer, i Le Nain, La Tour, Saenredam e molti altri verranno cosí riscoperti uno dopo l'altro. E se il Rinascimento serba adoratori incondizionati (Burckhardt, Pater), il monopolio del classicismo non tarda a crollare sotto la spinta del neogotico e del preraffaellismo inglese, dei Nazareni tedeschi, dei Barbus e poi dello stile *troubadour* in Francia, ove Artaud de Montor, Séroux d'Agincourt, Paillot de Montabert o Rio, primi storici della pittura medievale, aprono la strada a Viollet-le-Duc, mentre la restaurazione cattolica suscita un rinnovato interesse per l'iconografia cristiana, il cui grande esegeta sarà E. Mâle.

Intrapresi talvolta nel segno di un nazionalismo dei popoli, che soppiantò allora il patriottismo delle città, tanto lo studio delle varie «scuole» quanto quello del medioevo non potevano mancar di sfociare in una presa di coscienza della relatività degli stili, già affermata da Delacroix nel suo articolo sulle «variazioni del bello». Teorie dell'evoluzione ciclica e proiezioni sulla storia di schemi biologici condurranno, al di là di Hegel e Ruskin, al rifiuto da parte di Riegl della nozione di decadenza, eliminata a favore di quella di una «volorità artistica» propria di ciascuna epoca. Cosí le vecchie categorie normative assumono infine un valore storico oggettivo. E nella congerie Wickhoff, Wölfflin o Dvořák potranno rivalorizzare i dipinti della bassa antichità, del barocco e del manierismo, fasi tardive che costituiranno il corrispondente degli arcaici, le cui quotazioni continuano a salire.

Benché innamorato del passato, il romanticismo aveva pure preteso la «modernità» (Baudelaire): la pittura della vita contemporanea. Il realismo, riprendendo questa esigenza, doveva fondarla su una scoperta del secolo dei lumi: l'opera d'arte è «espressione di una società» (Castagnary). La teoria dell'ambiente (Taine), la «storia della cultura» (Burckhardt), la «storia dello spirito» (Dvořák, scuola di Vienna), lo studio delle «forme simboliche» (Panofsky), l'analisi marxista o certi recenti tentativi strutturalisti hanno in comune il fatto di cercar di situare il quadro in un contesto piú generale, sia esso di ordine climatico, razziale, sociale, eco-

nomico, politico, scientifico, filosofico. Ma postulando cosí l'unità di un'epoca o di una cultura e il parallelismo delle sue varie manifestazioni (Riegl, Sedlmayr) ci si espose, almeno in un primo tempo, al rischio di perdere di vista l'individualità dell'opera e di sfociare in quella «storia dell'arte senza nomi» di cui menavano vanto, ma per motivi opposti, i primi teorici della critica formale (Wölfflin).
Dopo il romanticismo, l'altro padrino della giovane storia dell'arte è il positivismo, che sulle prime cercò di fondare sulle conquiste della nuova filologia la sua esigenza d'uno statuto scientifico. Primo frutto ne fu l'enorme lavoro di pubblicazione e d'interpretazione critica delle fonti, e la loro utilizzazione per inventariare e classificare le collezioni; donde la nascita del catalogo ragionato (Passavant). Waagen, Cavalcaselle, Morelli, Berenson, Longhi, Offner, M. J. Friedländer e molti altri conoscitori elaboreranno metodi di attribuzione e di *expertise*, le cui polemiche, come quella sulla *Madonna* di Holbein a Dresda, hanno consentito di metterne alla prova la solidità, e che riprendono, sistematizzandole, le intuizioni di Boschini e di De Piles. D'altro canto lo spirito scientifico, ispirando il programma di un'estetica «sperimentale» (Fechner), non doveva tardare a comportare l'applicazione di «leggi» e modelli deterministici alla genesi e all'evoluzione delle forme. In effetti il progresso della chimica dei colori, dell'ottica fisiologica e della psicologia della percezione (Chevreul, Maxwell, Rood, Helmholtz, Briücke), rafforzate dall'eredità dell'empirismo e del sensismo e dall'influsso d'un'estetica formalista neokantiana (Herbart, Zimmermann), dovevano caratterizzare nel contempo la teoria pittorica (Ruskin, D. Sutter, C. Henry, Seurat) e il metodo critico: riprendendo da Hildebrand la distinzione tra visione tattile-vicina e ottica-lontana, Riegl e Wölfflin relativizzano, proiettandole sulla storia degli stili, categorie chel nell'autore del *Problema della forma*, erano ancora solo genetiche e normative. E cosí nata la storia della visione. Ma, anche qui, il terreno è stato preparato dalla riflessione teorica inaugurata dal Rinascimento, poiché è nel contesto del «paragone» pittura-scultura che si delineò l'opposizione tra visibile e tangibile, e i nomi di Zuccaro, Galileo, De Piles o Molyneux precedono quello di Berenson, volgarizzatore dei famosi «valori tattili».
Con l'impressionismo e la consacrazione della pennellata co-

me atomo visivo, poi come unità plastica autonoma, si completa la metamorfosi da pittoresco a pittorico. Nuove generazioni di teorici ridefiniranno presto i principî d'una grammatica visiva. L'estetica dell'Art Nouveau viene teorizzata da Van de Velde, il cubismo da Gleizes, Gris, Severini, Léger, Ozenfant, Lhote; nuove riflessioni teoriche si sviluppano con l'emergere di neoplaticismo, costruttivismo, Bauhaus, astrattismo, cui seguono le elaborazioni della psicologia «gestaltica» di Arnheim e della Op'Art. Il lungo dibattito in Germania sulla «scienza dell'arte», C. Bell o R. Fry in Inghilterra, Focillon in Francia attestano un approfondimento della riflessione sulla forma.
Parallelamente le correnti neoromantiche (simbolismo, espressionismo, surrealismo) suscitano anch'esse una revisione del «museo immaginario» e un orientamento della critica verso l'analisi dei contenuti. Predominano due direzioni: la psicologia del profondo (ispirata da Freud o da Jung) e l'iconologia, con l'Istituto Warburg, che allarga al paganesimo antico e a tutte le fonti letterarie, scientifiche, astrologiche, alchemiche, filosofiche l'ambito delle ricerche sul simbolismo cristiano.
Oggi, la diversità degli approcci riflette un fruttuoso arricchimento della **c d'a**, che continua ad aprirsi agli apporti delle varie scienze umane: psicologia (Gombrich), sociologia (Hauser, Antal, Haskell), fenomenologia esistenzialista (Merleau-Ponty, Sartre), linguistica strutturalista, semiologia (Barthes), teoria dell'informazione (Moles). Tale moltiplicazione dei punti di vista non potrà essere altro che benefica, a condizione che l'impiego sconsiderato di terminologie prese a prestito non comporti il misconoscimento del carattere specifico della pittura. (*paj*).

## Critz, John de

(? 1552 - Londra 1641). Originario dei Paesi Bassi, giunse in Inghilterra nel 1568; ne restano assai enigmatiche la vita e l'opera. È noto che compí un viaggio all'estero nel 1580, incoraggiato dal suo protettore Francis Walsingham, visitando la Francia, in particolare Fontainebleau, e probabilmente l'Italia. Venne nominato «Serjeant Painter» nel 1605 contemporaneamente a Léonard Figer; a partire dal 1607 condivise la carica con Robert Peake. Benché non ne esista alcun quadro firmato, la sua opera dovette essere ampia; gli

si attribuiscono, intorno agli anni '80, numerosi ritratti che si riallacciano alla tradizione dei ritratti borghesi di Anversa: *Sir Francis Walsingham* (1585 ca.: Londra, NPG); un secondo gruppo comprende, all'inizio del XVII sec., effigi alquanto stereotipe di personaggi ufficiali: *Thomas Sackeville, primo duca di Dorset* (1601: ivi), *Robert Cecil, primo duca di Salisbury* (1602: ivi), nonché varie versioni di *Giacomo I* (una nella raccolta dell'università di Cambridge). (*mri*).

## Crivelli, Carlo

(Venezia 1430-35 ca. - Marche 1494-95). La prima data che riguarda **C**, figlio d'un certo Jacopo, veneziano e anch'egli pittore, è il 1457, in occasione d'una condanna a Venezia per adulterio. Nulla si sa della sua formazione: la *Madonna col Bambino* (Venezia, coll. Cini) attribuitagli da Longhi suggerisce un'iniziale riflessione sui testi di Jacopo Bellini e Antonio Vivarini. La sua prima opera firmata, la *Vergine della Passione* (Verona, Castelvecchio), databile anteriormente al 1460, per il suo gusto inventivo rivela tutti gli elementi formali e decorativi della fervida cultura padovana della metà del XV sec., propria di Squarcione e della sua scuola, e già orientata verso quelle novità rinascimentali che, importate nel Veneto dai toscani (Donatello, Lippi), avevano determinato la rivelazione della personalità di Mantegna. Dopo alcuni anni trascorsi a Zara (nel 1468 ne era cittadino), nello stesso 1468 giunse nelle Marche, dove firmò e datò il *Polittico* della chiesa di San Silvestro di Massa Fermana e dove rimase fino alla morte. L'isolamento culturale in cui egli si trovava nella regione – dove giungevano peraltro riflessi della scuola di Ferrara, ed echi della presenza di Rogier van der Weyden alla corte estense – lo indusse ad approfondire e far evolvere la lezione stimolante dei padovani entro l'ambito della propria personalissima ricerca pittorica, svolta nel segno dei tardogotico e del Rinascimento. **C** ha lasciato nelle Marche numerosi polittici. Di alcuni di essi, oggi smembrati, è stata tentata la ricostruzione, come nel caso del *Polittico di Porto San Giorgio* (1470), diviso tra la NG di Londra (*Santi Pietro e Paolo*), quella di Washington (*Madonna*, pannello centrale), il Gardner Museum di Boston (*San Giorgio e il drago*), l'Institute of Arts di Detroit (*Pietà*) e i musei di Tulsa (*Due Santi*) e Cracovia (*Due Santi*). La struttura di queste composizioni, di gusto ancora gotico, e l'uso costante del

fondo d'oro, che esprime una tendenza un poco arcaica del pittore, si accompagnano a un senso formale del tutto «moderno», in accordo con la visione rinascimentale che si manifesta nel rilievo nettamente plastico conferito alle figure, e nel chiarissimo intento di collocarle nello spazio attraverso una rigorosa ricerca prospettica: come ben dimostrano le varie *Scene della Passione* della predella del polittico di Massa Fermana. È arduo fissare una precisa cronologia per la serie delle *Madonne* di **C**, dal capolavoro conservato a Corridonia a quelle di Bergamo (Carrara) e di Ancona (MC, opera questa senza dubbio giovanile), a quelle di San Diego e New York (MMA) datata è solo la *Madonna* (1470), frammento d'un polittico conservato per il resto a Macerata. Il linguaggio dell'artista raggiunge la sua vera maturità nel grande *Polittico* a tre piani della cattedrale di Ascoli (1473), rimasto intatto. La raffinatezza della modulazione plastica, il ritmo angoloso delle composizioni, le minuziose descrizioni elaborate con una grafia aguzza, uno straordinario gusto per il fantastico e per il paradosso, l'eleganza fastosa delle vesti e persino la mimica, preziosissima, delle mani (come anche nella *Santa Maddalena* del Rijksmuseum di Amsterdam), fanno di quest'opera un capolavoro assoluto. Il *Trittico* di Montefiore dell'Aso (chiesa di Santa Lucia), recentemente attribuito a **C**, che faceva parte di un polittico di problematica ricostruzione (insieme, si suppone, alla *Madonna*, pannello centrale, e al *San Francesco* di Bruxelles (MRBA), alla *Pietà* di Londra (NG) e a una serie di *Santi* costituenti la predella e dispersi in particolare tra musei di Detroit, Williamstown, Honolulu), è un'altra opera importantissima nel percorso del pittore.

Questi peraltro altissimi risultati segnano nel contempo il limite delle possibilità espressive dell'artista; limite cui fa seguito un arretramento stilistico, nel senso d'una pittura piú manierata e decorativa, sostenuta tuttavia sempre da uno stile di estrema raffinatezza. Esempio perfetto ne è la *Madonna con la candela* (dopo il 1490: Milano, Brera), elemento centrale di un polittico un tempo nella cattedrale di Camerino, di cui facevano parte i *Santi* oggi conservati a Venezia (Accademia). Ultima opera nota di **C** è l'*Incoronazione della Vergine* (1493: già nella chiesa dei Francescani a Fabriano, oggi a Milano, Brera), composizione estremamente densa, dall'ornamentazione carica, con una lunetta che rap-

presenta la *Pietà*. All'espressionismo «fiammeggiante» che caratterizza le versioni precedenti di analoghi soggetti (*Pietà* di Detroit e di Londra, già citate; *Pietà* di New York (MMA), di Filadelfia (MA), di Boston (MFA)) succede qui una nota sentimentale piú languida; si nota la presenza di frammenti, molto avvincenti, di vera «natura morta». Tra le altre opere importanti della fase tarda della carriera di **C** possono ancora citarsi i due polittici di Londra (NG), provenienti da San Domenico ad Ascoli, un tempo raccolti in un unico polittico col nome di *Polittico Demidov* (uno dei due è datato 1476), il *San Giacomo della Marca* (1477: Parigi, Louvre), la *Madonna* conservata a Budapest, il trittico proveniente dal duomo di Camerino (1482; Milano, Brera; cuspidi suddivise tra lo SKI di Francoforte e la coll. Abegg-Stockar di Zurigo), la celebre *Annunciazione* proveniente dall'Annunziata di Ascoli (1486: Londra, NG), il *Beato Gabriele Ferretti in estasi* (già in San Francesco ad Ancona), e il *Polittico Odoni* (già in San Francesco a Matelica) del medesimo museo; infine, la *Consegna delle chiavi a san Pietro* (1488: Berlino-Dahlem).

**Vittore** (Venezia 1440 ca. - Fermo 1501) seguí il fratello Carlo a Zara nel 1465 e in seguito nelle Marche, ove svolse una vasta attività interamente sostenuta dall'esempio di lui, col quale tuttavia raramente collaborò (*Polittico* nella chiesa di San Martino a Monte San Martino, Macerata). Se ne conservano opere in numerosi musei e chiese delle Marche (paia di San Fortunato di Falerone, polittici di Torre di Palme e Sant'Elpidio a Mare). (*fzb + sr*).

## Croce, Baldassarre

(Bologna 1568 ca. - Roma 1628). Formatosi a Bologna, dove è documentato nel 1575, giunge a Roma nel pontificato di Gregorio XIII ed è attivo nelle numerose imprese collettive promosse sotto tutti i pontificati successivi, da Sisto V a Paolo V e oltre. La sua cultura di origine – tra Samacchini e Calvaert – è chiaramente percepibile in tutte le sue opere, dagli affreschi della sala regia nell'attuale palazzo comunale di Viterbo (1592) e della navata di Santa Maria Maggiore (1593 ca.; risalgono al 1613-1614 quelli della cappella di San Carlo nella Paolina) alle tele di Bagnaia (1588, *Madonna col Bambino e Santi* in Sant'Antonio Abate) e di Sant'Eusebio a Roma (*Madonna col Bambino ed i SS. Loren-*

*zo ed Eusebio*, nel coro). Del 1598-1600 sono gli affreschi in Santa Susanna a Roma, del 1603 quelli in Santa Maria degli Angeli presso Assisi, del 1611 le *Storie evangeliche* in una cappella del Quirinale, moderatamente aggiornati sulle novità d'inizio secolo. Nel 1581 il **C** fu ammesso nell'Accademia di San Luca, di cui divenne principe nel 1628. (*lba*).

## croci dipinte

Esaminando i numerosi esempi di questo genere finora noti, si può osservare che, in Italia, le croci dipinte appaiono nella prima metà del XII sec. e si diffondono fin entro il XV sec., con particolare intensità nelle regioni centrali. Per le croci portatili, di modesto formato, con o senza reliquie, la destinazione era quasi sempre la cappella o la cella monastica; la grande croce da iconostasi o d'altare o anche pendente da una trave nasce invece in stretta relazione con il nuovo spazio architettonico della chiesa romanica e piú tardi s'inserisce con agio anche maggiore in fondo alle vaste navate gotiche delle prime chiese francescane, domenicane e agostiniane. Crocifissi scolpiti in bronzo o in legno, quadri d'altare istoriati con le figure della crocifissione, ugualmente in metallo o in legno dipinto, appartengono ad un uso che precede certamente quello delle croci dipinte. Per esempio, il *Crocifisso* rilevato in metallo dell'arcivescovo Ariberto (Milano, Duomo) eseguito fra il 1018 e il 1045, sia come oggetto sia come tipo iconografico, si può considerare come una delle opere dalla cui riduzione in pittura si è prodotto, con un distacco di tempo probabilmente molto lungo, il crocifisso dipinto d'altare o da iconostasi. Se ai cicli di affreschi che ricoprivano interamente le pareti delle navate era affidato il ruolo di creare la decorazione dell'ambiente nel suo insieme e, nello stesso tempo, di narrare distesamente gli episodi biblici e le vite dei santi, se paliotti e dossali richiedevano la visione ravvicinata, si capisce che alle grandi immagini del Cristo crocifisso campeggianti nei presbiteri, in asse con gli ingressi, era assegnato un compito di piú diretta sollecitazione emotiva del credente. Si voleva cioè innalzare un appariscente *memento Christi*, in grado di colpirne la fantasia. Si pensi alle dimensioni di queste croci che già nel XII sec. sono spesso superiori ai tre metri di altezza e che si faranno in seguito sempre piú gigantesche fino a toccare le misure eccezionali della *Croce* di San Francesco ad Arezzo (m 5,75)

o di quella giottesca di Santa Maria Novella (m 5,78). E. B. Garrison propone di distinguere cinque gruppi di croci, diversi nella forma e nell'iconografia, nei quali può riconoscersi di volta in volta l'influenza esercitata da un ambiente o da un artista: *a*) di forma semplice, senza tabellone, ispirata alle piú antiche croci pettorali e processionali; *b*) con il tabellone occupato dalle figure principali della Crocifissione e, in genere, con l'Ascensione nella cimasa: tipo diffuso specialmente in Umbria, dove troviamo il piú antico esempio datato, la *Croce* di Alberto (1187: Spoleto, Duomo); *c*) con il tabellone occupato dalle figure dei protagonisti della Crocifissione e da scene, e con un lato inferiore del tabellone spesso sagomato a calice: tipo lucchese, al quale appartiene la piú antica *Croce* datata fra le esistenti, quella di Guglielmo (1138: Sarzana, Duomo); *d*) con il tabellone occupato da scene, senza le figure intere dei protagonisti: tipo diffuso in Toscana, in prevalenza a Pisa; *e*) con il tabellone decorato, senza scene o figure, e con Maria e Giovanni nelle tabelle laterali: l'esempio piú antico è la *Croce* di Santa Maria degli Angeli (Assisi) firmata da Giunta Pisano, che fu probabilmente l'inventore di questo tipo, molto impiegato in Umbria e soprattutto in Toscana, anche da Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Giotto. Fra l'uno e l'altro di questi cinque tipi non è possibile fissare uno svolgimento cronologico perché è normale il caso che tipi diversi coesistano. Quanto a uno svolgimento iconografico, se si pensa che la piú antica *Croce* dipinta datata, quella di Sarzana (1138), presenta una notevole ricchezza di figure e di scene nel tabellone, nelle tabelle laterali e nella cimasa, e se nello stesso tempo si considera l'essenzialità del tipo giuntesco, cosí fortunato fino al XIV sec., si è autorizzati a supporre un processo di semplificazione, nel senso soprattutto di un progressivo sfoltimento di scene e figure. Ma sarebbe erroneo stabilire una rigida schematizzazione, senza tener conto dello svolgimento dei tipi locali e della destinazione delle croci caso per caso. Per esempio sembra evidente che l'abbondanza di episodi nel tabellone sia in relazione con la collocazione sull'altare, che consente una visione ravvicinata; e che invece la concentrazione della scena quasi soltanto alla grande figura del Cristo avvenga in previsione di una collocazione molto in alto e lontano dalla vista dei fedeli. Anche a proposito della netta distinzione nel tipo iconografico del Cristo, non è

possibile stabilire una precedenza assoluta di un tipo sull'altro. È vero che le croci con il Cristo vivo, che seguono uno schema iconografico diffuso nell'arte romanica, sono in genere piú antiche di quelle con il Cristo morto, derivato dalla tradizione bizantina; ma d'altra parte questo secondo tipo appare già in un'opera molto antica come la citata croce milanese dell'arcivescovo Ariberto, della prima metà dell'XI sec. (*bt*).

## Crome, John

(Norwich (Norfolk) 1768-1821). Svolse un ruolo fondamentale nello sviluppo della scuola di Norwich, di cui resta l'esponente principale. Apprendista presso un pittore d'insegne, sembra si formasse da solo, facendo copie di paesaggi olandesi o inglesi appartenenti alle collezioni locali. Nel 1792 divenne insegnante di disegno in una famiglia del luogo, che accompagnò in numerosi viaggi nel Lake District e nel Derbyshire. Nel 1803 fu membro fondatore della Norwich Society of Artists, di cui divenne presidente nel 1808. Nel 1814 si recò a Parigi, per vedere il Museo Napoleone (il futuro Louvre).
Benché difficile da seguire nei dettagli, la sua evoluzione artistica fu lenta, nella stretta dipendenza dai suoi predecessori. L'influsso di maestri come Wilson e Gainsborough sembra dominarne le prime opere (*Cave di ardesia*, 1802-1805 ca.: Londra, Tate Gall.); ma altre, come il *Forno da calce* (1805 ca.: coll. priv.), ne indicano l'interesse per i modelli olandesi. Nei suoi paesaggi del nativo Norfolk cerca spesso di ritrovare la luce che impregna i quadri di Hobbema e Ruisdael: *Foresta di Marlingford* (1815: Port Sunlight, Lady Lever Art Gall.), *Porto di Yarmouth* (prima del 1812: Londra, Tate Gall.); tuttavia, verso la fine della sua vita, giunse a una maestria e a una concezione dell'atmosfera che gli sono caratteristiche, come nella *Quercia di Pozingland* (1818-20: ivi). Fu artista ineguale, le cui migliori opere, però, sono di qualità assai alta. È ben rappresentato a Londra (NG, Tate Gall.; VAM: la *Via ombrosa*) e al museo di Norwich (*Boulevard des Italiens a Parigi*, 1814). (*wv*).

## Cronier, Ernest

(morto nel 1905). La vendita della collezione **C** ebbe luogo nel dicembre 1905 alla Gall. Georges-Petit di Parigi. Oltre

ad oggetti d'arte, sculture, disegni e incisioni, nonché arazzi (*Storia di Don Chisciotte* da Ch.-A. Coypel; *Storia di Psiche* da Boucher), veniva presentato un complesso di quadri di grandissima qualità: una serie inglese principalmente costituita da schizzi (Gainsborough, Lawrence, Reynolds, Romney) e una di opere di pittori della scuola di Barbizon (Diaz: *Stagno con querce*, *Radura nella foresta*; Rousseau: *Stagno nella foresta*; Dupré: *Gregge in riva all'acqua*); vi si aggiungevano opere di Delacroix (*Ercole e Alcesti*, 1862: Washington, Phillips Coll.), Daumier (gli *Amatoti di quadri*) e Corot (il *Pastore*). Ma l'interesse principale della collezione stava nella raccolta di alcuni capolavori dell'arte francese del XVIII sec.: il *Lorgneur* di Watteau (ora a Richmond); i ritratti dell'*Incisore Schmidt*, del *Conte* e della *Contessa di Coventry* e un *Autoritratto* di Maurice Quentin de La Tour; e soprattutto la *Balza* (1741: Parigi, coll. Rothschild) e gli *Osselets* (Baltimora, AM) di Chardin; il *Billet doux* (New York, MMA) e la *Liseuse* (Washington, NG) di Fragonard. (*jv*).

## Cronstedt, Carl Johan

(Stoccolma 1709-79). Figlio del conte Jacob, consigliere del regno, studiò architettura nello studio di Harleman. Dopo un soggiorno in Francia (1731-32), inframmezzato da viaggi in Italia (1735-36), Austria e Germania, tornò definitivamente a Stoccolma. Stretto collaboratore di Harleman, s'impose in occasione dei lavori nei castelli reali di Stoccolma e di Drottningholm. Intendente (1733), poi sovrintendente a corte, alla morte di Harleman fu nominato sovrintendente agli edifici reali e presidente dell'accademia di belle arti. Nel 1767 abbandonò le sue cariche, restando fino alla morte presidente della Camera dei conti. Aveva ereditato dal padre, appassionato bibliofilo, il gusto del collezionismo. Costituí cosí una magnifica biblioteca, ricchissima di documenti riguardanti la Francia dal 1500 al 1736. Vi aggiunse piante e prospetti, disegni, schizzi, e il 28 maggio 1734 acquisí la collezione di Claude III Audran, cioè quasi 2400 disegni di mano dell'artista, oltre a 4000 disegni decorativi o architettonici da lui raccolti. La collezione restò nelle mani dei suoi discendenti nel castello di Füllerö fino al 1938, data in cui fu acquisita dal NM di Stoccolma. Costituisce una delle fonti piú notevoli per lo studio dell'archi-

tettura e dell'arte decorativa francese, dal Rinascimento al XVIII sec. (*sb*).

## Croos, Anthony Jansz van der

(L'Aja 1604 ca. - 1663). Operò all'Aja dal 1634 alla morte, tranne un breve soggiorno ad Alkmaar, dove venne accolto nella ghilda dei pittori nel 1649. Nei suoi paesaggi svolgono ruolo essenziale le dune, gli alberi e le acque, alla maniera di Van Goyen e di S. van Ruysdael. Il suo stile è caratterizzato da un tratto ondulato e capriccioso, e da un colore verde grigiastro assai personale. Inserisce spesso nei paesaggi vedute dell'Aja o dei suoi dintorni (Bruxelles, MRBA; L'Aja, GM; a Tolosa è conservata una serie di sette paesaggi datati 1665). Si è cercato talvolta di far passare le sue tele per opere giovanili di A. Cuyp, mutando il monogramma ACUJC in A. Cuyp. È rappresentato soprattutto nei musei di Kassel (SKS: *Città in riva all'acqua*, *Castello in riva all'acqua*, 1643), Cambridge (Fitzwilliam Museum: due *Paesaggi con figure umane*, 1646), Budapest (*Paesaggio con pescatori*, 1651), Amiens (*Nordwyck*, 1655; *Canale e città olandese*, 1656), Alkmaar (*Paesaggio nei dintorni di Alkmaar*), nonché al Louvre di Parigi (*Paesaggio*).
Il fratello **Pieter** (Alkmaar 1610 ca. - Amsterdam 1701) è citato nel 1647 all'Aja, nel 1651 ad Alkmaar e nel 1661 ad Amsterdam. Dipinse marine e paesaggi in toni grigi e giallo-bruni: *Castello in riva all'acqua* (oggi a Béziers).
Esiste un altro pittore di nome Croos, **Jacob**, probabilmente figlio di Anthony Jansz, e in ogni caso assai influenzato dall'arte di quest'ultimo; ha lasciato *Paesaggi* (a Dunkerque) e soprattutto due serie, una di 21 esemplari (1661-62) e l'altra di 17 (1666) di *Vedute dell'Aja e dei suoi dintorni* (L'Aja, GM). (*abl*).

## Crosato, Giambattista

(Venezia 1685-86 ca. - 1758). È uno dei piú notevoli decoratori veneziani; legato ancora al gusto del primo rococò lagunare (Ricci, Pellegrini, Tiepolo giovane), ma indipendentemente dalla successiva evoluzione tiepolesca, sviluppa una sua particolare poetica ove il gusto ampiamente scenografico e le arditezze compositive si uniscono a una verve gustosa e anedottica nella resa dei singoli personaggi, calati dal mito in una dimensione di vita quotidiana. Tale ci appare

nella sua opera piú significativa, la decorazione a fresco (1733) della Palazzina di Caccia a Stupinigi (Torino), in opposizione al gusto del Van Loo: nel salone il *Mito di Ifigenia* è rappresentato con un'audace impostazione che lascia libero il cielo al centro della composizione, mentre i personaggi si affollano ai bordi, colti con vivace gusto narrativo, in una sinfonia di colori caldi e avvampanti. A Torino, dove fu chiamato da Juvarra nel 1733, eseguí, tra l'altro, decorazioni pittoriche in Palazzo reale, nelle volte di Villa della Regina (*Le Stagioni*, affreschi), e una serie di pannelli a olio su tavola (dalle *Metamorfosi* di Ovidio), ora in Palazzo Madama. Durante un secondo soggiorno torinese (1740) affrescò la cupola del santuario della Consolata. Fu attivo alla Visitazione di Pinerolo; il suo stile presenta qualche analogia con i modi di Subleyras. Dal 1736 il **C** alterna la sua attività tra Venezia e Torino, dove contribuisce a formare quel clima veneto che caratterizza la pittura piemontese del secolo. Nel salone di Ca' Rezzonico a Venezia, una sapiente inquadratura incornicia le *Quattro parti del mondo* (1752) di una vena pittorica viva e gustosa, che si rivela ancor piú schietta negli affreschi di Villa Maruzzi Marcello a Levada (Treviso), opera dell'ultimo periodo, di una straordinaria ricchezza di gamme cromatiche, ove il mito si discioglie in una sottile pungente ironia. (*ag* + *sr*).

## Cross, Henri-Edmond

(Henri-Edmond Delacroix, *detto*) (Douai 1856 - Saint-Clair (Var) 1910). Allievo a Lilla del giovane Carolus-Duran (1866) e piú tardi di A. Colas (1877), poi a Parigi del pittore accademico Dupont-Zipcy (1881-85), venne per breve tempo influenzato da Bonvin e Carolus-Duran (*Convalescente*, 1882-85: Douai, Museo della Certosa). Partecipò nel 1884 alla fondazione degli Indépendants, esponendo *Angolo di giardino a Monaco* (ivi), la cui atmosfera all'aperto, realistica, come le sue *Lavandaie in Provenza* (1885-89: Parigi, MAD), richiama l'opera di Manet e degli impressionisti italiani. Amico dei neoimpressionisti, di cui condivideva le convinzioni anarchiche, adottò il divisionismo solo nel 1891, poco prima della morte di Seurat (*Ritratto di Mme Cross*: Parigi, Louvre, MAM). Presso Le Barc de Boutteville (1892), all'hôtel Brébant (1893) e nella boutique finanziata da A. de La Rochefoucauld (1893-94) espose, col gruppo, paesaggi

ispirati dalla regione del Var, ove risiedeva (*Spiaggia di La Vignasse*, 1891-92: Parigi, coll. priv.; *Vendanges*, 1892: New York, coll. J. Hay Whitney). Costellate di «pastiglie» di colori chiari rigorosamente posate, le sue opere pure e armoniose (le *Isole d'oro*, 1891-92: Parigi, Louvre, MAM) sono talvolta tinte di un idealismo derivante da Puvis de Chavannes e dai Nabis (l'*Aria della sera*, 1893-94, coll. priv.; *Notturno*, 1896: Ginevra, Petit-Palais), ma piú spesso fedeli al populismo utopico di J. Grave (*Escursione*, 1894: New York, coll. W. P. Chrysler). Tra il 1895 e il 1900, preannunciando il *fauvisme*, **C** risolse talvolta il dilemma natura-astrazione con l'esplosione del colore puro (*Ballo di paese*, 1896: Toledo O., AM; *Pescatore provenzale*, 1896: Oberlin, AM). Convertitosi al tocco largo di Signac, confermò quest'evoluzione dopo un viaggio a Venezia nel 1903 (*Ponte San Trovaso*, 1903-1905: Otterlo, Kröller-Müller). I suoi folti paesaggi (*Pomeriggio nel giardino*, 1904: Francoforte, sia; *Intorno alla casa*, 1906: Mosca, Museo Puškin; *Giardino rosso*, 1906-1907: New York, coll. priv.), popolati di nudi (*Fuga delle ninfe*, 1906: Parigi, MAD; la *Foresta*, 1906-1907: Losanna, coll. priv.) sono pretesti per l'analisi lirica, per l'esaltazione colorata della luce (lo *Zavorratore*, 1906: a Ginevra; la *Baia di Cavalière*, 1906-1907: Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade; *Cipresso a Cagnes*, 1908: Parigi, Louvre, MAM). Due mostre, con presentazioni di Verhaeren e M. Denis, rivelarono nel 1905 presso Drouet e nel 1907 presso Bernheim-Jeune la freschezza e la sorprendente libertà dei suoi acquerelli. (*gv*).

## Crotti, Jean

(Bulle (Friburgo) 1878 - Parigi 1958). Formatosi alla scuola di arti decorative di Monaco (1898) e soprattutto all'Académie Julian (1901), subí tra il 1910 e il 1912 un forte influsso cubista, poi quello dell'orfismo (1913). Dopo l'incontro a New York nel 1914 con Marcel Duchamp (di cui sposò poi la sorella Susanna, anch'ella pittrice), prese parte al movimento predadaista di New York, poi al Dada di Parigi (il *Clown*, 1916: Parigi, MAMV; *Verginità in trasferimento*, 1916: ivi). Espose a Parigi, Gall. Montaigne, nel 1921 e presso Paul Guillaume nel 1923. Un crescente isolamento lo condusse all'astrattismo, con combinazioni di colori puri che rievocano l'esplosione del mondo cosmico (*Creazione*, 1954:

coll. priv.). Gli si deve (nel 1930-31 ca.) l'invenzione della tecnica dei *gemmaux*, quadri traslucidi costituiti da vetri a colori giustapposti. (*sr*).

## Crowe, Joseph Archer

(Londra 1825 - Schloss Gamburg (Baviera) 1896). Trascorse in Francia quasi tutta l'infanzia; esercitò vari mestieri, fu giornalista, addetto commerciale presso le ambasciate di Berlino, Vienna e Parigi, e corrispondente di guerra durante la campagna di Crimea, la rivolta dei sipahi e le guerre europee della metà del secolo. È noto per i suoi scritti di storia dell'arte, in collaborazione col Cavalcaselle, che conobbe nel 1847: *The Early Flemish Painters* (1857), *A New History of Painting in Italy, from the Second to the Sixteenth Century* (1864-68), *A History of Painting in North Italy from the Fourteenth to the Sixteenth Century* (1871), *Titian: his Life and his Time* (1877), *Raphael his Life and Works* (1882). Tali opere offrivano nuovi modelli per lo studio della storia dell'arte; le ricerche degli autori, in particolare nell'Italia settentrionale e centrale, consentirono la pubblicazione di numerosi dipinti e la scoperta di artisti talvolta totalmente sconosciuti. **C** e Cavalcaselle, alla ricerca di quadri, spinsero le investigazioni dovunque; portarono nell'aggiornamento dei documenti e nello studio degli archivi un impegno di perfezione metodologica fino ad allora del tutto inconsueto nella storia dell'arte.
**Eyre** (Chelsea 1827 - Londra 1910), fratello di Joseph Archer, fu pittore di storia e di genere; sue opere figurano in musei di Bristol e Liverpool. (*jns*).

## Croÿ

La collezione **C**, donata al Louvre di Parigi nel 1930 dalla principessa Louise de Croÿ (1867-1932), era stata formata da suo padre e dal suo bisnonno (morto nel 1865), conti di l'Espine. Il primo (1827-92) aveva raccolto un bel complesso di quadri olandesi del XVII sec. (S. van Ruysdael, Honthorst, le *Pantofole* attribuito a Hoogstraten); il secondo, che fu direttore della Zecca francese sotto la Restaurazione e morí nel 1865, aveva costituito una notevole collezione di quadri e disegni (oltre tremila), soprattutto del XVIII sec. e dell'inizio del XIX. Le «vedute d'Italia», in particolare la serie in-

sostituibile di schizzi dipinti e disegnati di Valenciennes e di Michallon, ne costituiscono la parte piú preziosa. (*sr*).

## Crozat, Pierre

(Tolosa 1665 - Parigi 1740). È il piú celebre collezionista francese del XVIII sec. Vissuto a Tolosa, ove col fratello Antoine (1655-1738) aveva ammassato una notevole fortuna, si trasferí a Parigi, ove ebbe la carica di tesoriere di Francia. Già a Tolosa aveva cominciato a raccogliere disegni di La Fage; da allora non cessò di accrescere le proprie collezioni e la superba dimora che aveva acquistato in rue de Richelieu (di cui fece decorare da La Fosse la volta della galleria principale) divenne il luogo d'incontro dei migliori appassionati del suo tempo Gullienne, Caylus, l'abate di Marolles, Mariette) e degli artisti; Watteau vi soggiornò molte volte, familiarizzandosi cosí con le opere di Tiziano e di Rubens.
Gli agenti di **C**, in Olanda, ad Anversa, a Londra, erano mobilitati per tutte le vendite importanti, e comperavano interi gabinetti di prim'ordine. Inviato in Italia nel 1714 per negoziare l'acquisizione della collezione di Cristina di Svezia da parte del Reggente, ne approfittò per arricchire la propria collezione personale con opere italiane; in particolare, trovò a Urbino una porzione considerevole di disegni di Raffaello. Alla sua morte lasciò 19 000 disegni e quasi 400 quadri, senza contare gli oggetti d'arte. Secondo il suo testamento, i disegni furono venduti a profitto dei poveri e dispersi nelle principali collezioni d'Europa; molti di essi specialmente disegni italiani, comperati da Mariette, si trovano oggi a Parigi al Louvre. I dipinti passarono al nipote, Louis-François, marchese du Châtel. Quando questi morí nel 1750, la collezione venne divisa; alcune opere furono vendute, altre passarono alla figlia, che sposò il duca di Choiseul. Fu però Louis-Antoine Crozat, barone di Thiers, che ne ereditò la parte piú notevole. Alla sua morte nel 1770 gli eredi, con la mediazione di Diderot e dell'appassionato ginevrino Tronchin, la vendettero interamente a Caterina di Russia; si formò cosí il nucleo del museo dell'Ermitage a Leningrado. Questo enorme apporto comprendeva capolavori di tutte le scuole. Per avere un'idea della ricchezza e della varietà della collezione, basti citare la *Giuditta* di Giorgione, la *Danae* di Rembrandt e quella di Tiziano, la *Sacra Famiglia* e il *San*

*Giorgio* di Raffaello (quest'ultimo oggi a Washington, NG), la *Deposizione dalla croce* del Veronese, numerosi dipinti francesi, come la *Visita alla nonna* di Le Nain, il *Trionfo di Anfitrite* di Poussin (oggi a Filadelfia, AM), opere del XVIII sec. (Largillière, Watteau, Boucher, Chardin). (*gb*).

## Croze à Gontran, La

Piccola grotta presso il villaggio di Tayac (Dordogna) nella regione degli Eyzies; è ornata con incisioni poste nel corridoio e sulle pareti della volta che gli fa seguito. La composizione, molto semplice, presenta l'organizzazione convenzionale di un santuario. La raffigurazione principale è preceduta da due tratti paralleli e da una zona di tracciati digitali nell'argilla; gli animali, bisonte-cavallo e mammut, sono abilmente incisi utilizzando i rilievi naturali della parete. Vi si aggiunge un gruppo bue-cavallo; e il complesso, che apparterrebbe allo stile II di Leroi-Gourhan, è concluso da altri due tratti paralleli. (*yt*).

## Cruikshank, George

(Londra 1792-1878). Apparteneva a una famiglia di caricaturisti; dopo la morte di Gillray nel 1815 divenne il disegnatore satirico piú in vista. Il successo riportato dalle sue illustrazioni della *Life in London* (1820) lo incoraggiò ad interessarsi del campo sempre piú ampio dell'illustrazione del libro. Assai fecondo, è soprattutto noto per le figure degli *Sketches by Boz* (1836) e dell'*Oliver Twist* di Dickens (1838). Divenuto in seguito membro di una lega antialcolici, eseguí una serie d'incisioni che condannano il bere, come la *Bottiglia* (1847). Il suo senso del comico, nel quale l'umorismo non esclude il vigore, lo rese popolarissimo in Inghilterra all'inizio dell'èra vittoriana; tale favore tuttavia diminuí a partire dal 1850. (*wv*) .

## Cruz, Diego de la

(Castiglia, fine del XV sec.). La scoperta della firma «Diego de la †» sul pannello del Cristo morto tra la *Vergine e san Giovanni* (Barcellona, coll. Bonova) ha consentito di stabilire l'identità di un artista prima noto col nome di Maestro dei re cattolici. Documenti datati tra il 1488 e il 1499 ne attestano l'attività nella regione di Burgos e di Valladolid, e la sua collaborazione per oltre dieci anni con lo scultore Gil de Siloe.

Gli sono attribuite alcune opere, come *Cristo morto tra due angeli* (Covarrubias, Collegiata), la *Messa di san Gregorio* (Barcellona, coll. Torello) e *Cristo morto* (Bilbao, MBA), che rivelano una conoscenza perfetta dei maestri fiamminghi e fanno supporre che l'artista fosse di origine fiamminga. Le composizioni derivano di solito da R. van der Weyden, come quella del *Trittico dell'Epifania* (Burgos, cattedrale), ma le proporzioni piú tozze dei personaggi, il modellato piú vigoroso e il realismo dei volti indicano una progressiva ispanizzazione dei modelli, notevole nel Cristo morto tra *Davide e Geremia* (Greenville, Bob Jones University) e in *San Giovanni Battista* (Madrid, Prado). La sua opera piú importante è il *Polittico dei re cattolici*, oggi disperso in molti musei nordamericani in seguito alla divisione della Fondazione Kress; quattro scene delle sei del complesso sono attribuite a lui: l'*Annunciazione* e la *Natività* (San Francisco, De Young Memorial Museum), la *Visitazione* (alla Tucson University) e l'*Epifania* (a Denver). Gli stemmi con armi reali che ornano alcuni pannelli possono indicare che il polittico sia stato eseguito nel 1496 e nel 1497, in occasione delle nozze di due dei figli dei re cattolici con gli credi delle case d'Austria e di Fiandra. (*cre*).

## Cruz, Manuel de la

(Madrid 1750-92). Madrileno, nipote dell'autore drammatico Ramòn de la Cruz, fece una discreta carriera, relativamente breve; morí a 42 anni dopo essere stato ammesso nell'accademia tre anni prima. Fu pittore religioso; le sue opere nella Iglesia Mayor di Cartagena (*Santi*, scomparsi nel 1936) e nel chiostro di San Francisco el Grande a Madrid (*Otto scene della vita di san Francesco*) non superano un livello dignitoso. Per converso lo ispirò molto felicemente la vita contemporanea. Oltre alle vedute di porti spagnoli, che si accostano alla serie di Paret, dipinse scene popolari, di cui la piú nota è la *Fiera sulla Plaza de la Cebada* (Madrid, Museo municipale). Il suo apporto maggiore in questo genere «costumbrista» è la spiritosa collezione di costumi (*Trajes de España*), apparsa nel 1777, incisa in base a suoi disegni dallo zio Juan de la Cruz Cano. (*pg*).

## Cruz, Marcos da

(attivo dal 1649 al 1674). Si formò forse a Siviglia. La sua opera, sparsa nelle chiese di Lisbona, in parte scomparve nel

terremoto del 1755. La *Vita di san Francesco d'Assisi* e la *Vita di sant'Antonio di Padova*, tuttora esistenti nella chiesa del Gesú a Lisbona, manifestano l'influsso di Murillo nella tecnica disegnativa, nel gioco del chiaroscuro e nelle tonalità. Nel palazzo dei duchi di Braganza (Vila Viçosa) sono inoltre conservati dieci pannelli firmati, dedicati a *Scene della vita della Vergine*. Fu maestro di Bento Coelho da Silveira. (*fg*).

## Csontvary

(Tivadar Kosztka, *detto*) (Kisszeben 1853 - Budapest 1919). Farmacista a Iglò, cominciò a dipingere nel 1880 ca. per effetto di una crisi di misticismo. Nel 1894 abbandonò la sua professione per studiare pittura a Monaco con Hollósy, poi a Parigi, ove frequentò l'Académie Julian. Ma tali esperienze, di breve durata, non hanno lasciato traccia nella sua opera. Pittore all'aperto, rievocava sulla tela, in stile naïf e molto colorato, le visioni poetiche a lui suggerite dai «grandi motivi» che ricercava durante i suoi viaggi (*Chiaro di luna a Taormina*, 1901; *Passeggiata in carrozza ad Atene*, 1904). Venne scoperto a Budapest nel 1930, e le sue opere esercitarono un importante influsso sui giovani pittori dopo il 1945. Un gran premio all'esposizione di Bruxelles (1958) consacrò l'originalità di questo «Doganiere Rousseau» dell'Europa orientale. La parte essenziale della sua opera si trova in una collezione privata, ma viene esposta a rotazione nella GN di Budapest, ove nel 1958 se ne è tenuta un'ampia retrospettiva. (*dp*).

## Cuba

**Preistoria** Le vicissitudini subire da **C** nel corso dei secoli hanno comportato la scomparsa di numerose opere d'arte antiche; soltanto poche incisioni rupestri in caverne remote hanno potuto resistere agli attacchi del fuoco e alla pirateria. Sono state recentemente scoperte nella grotta Ambrosio a Punta de Hicacos, presso Varadero, figure geometriche (tra le quali cerchi concentrici) e geroglifici di origine ciboney (indi stabilitisi a **C** a partire dal II millennio a. C.), che rappresentano animali. I medesimi cerchi concentrici si trovano nelle grotte 1 e 2 di Punta del Este nell'isola dei Pini: vi si riconosce, sembra, l'espressione di un culto solare. I Tainos e i Subtainos risiedenti nell'isola a partire dal I sec. della nostra èra hanno anch'essi lasciato rappresentazioni pittografi-

che del loro dio Cemi: una maschera, o un volto stilizzato, scoperto nella grotta Pichardo della Sierra di Cubitas.

**Periodo coloniale (1522-1898)** A parte queste vestigia del passato indio dell'isola, nulla sussiste dei dipinti che ornavano le numerose chiese, cappelle e conventi dell'Avana, centro artistico della Capitania General, molte volte saccheggiata durante il XVI sec. (salvo rare eccezioni: *Cristo alla colonna*, di stile manierista, nella cattedrale di Santiago). Solo verso la metà del XVIII sec., quando l'insegnamento artistico veniva impartito nei conventi (nel 1772 viene fondato il Collegio Seminario dal vescovo Valdés), compare il primo pittore cubano noto: il religioso Nicolás de La Escalera, autore degli affreschi della chiesa di Santa Maria del Rosario, pittore di soggetti religiosi e di ritratti (L'Avana, Palacio de Bellas Artes e Casa de Beneficencia). Il primo che avesse una bottega all'Avana fu Vincente Escobar. Ritrattista dei capitani generali e dei grandi proprietari di piantagioni (Palacio de Bellas Artes), intraprese verso la fine della sua vita un viaggio in Europa (Francia, Italia e Spagna), nel corso del quale ricevette, nel 1827, il titolo di allievo onorario dell'accademia di belle arti di Madrid. La pittura europea penetrò a **C** all'inizio del XIX sec. con l'arrivo, nel 1805, dell'italiano Giuseppe Perovani, chiamato dal vescovo dell'Avana J. J. Diaz de Espada per la decorazione interna della cattedrale (affreschi e quadri secondo il gusto italiano dell'epoca). Poi Jean-Baptiste Vermay, allievo di David e autore di quadri di storia, fondò l'Accademia San Alejandro, il cui insegnamento classicistico doveva imperare per oltre cento anni all'Avana, mentre un altro francese, Hippolyte Garneray, dipingeva la folla elegante a passeggio per la capitale. Tra i numerosi artisti venuti dalla Spagna, citiamo Ramón Barrera, che per primo rappresenta i Guajiros, e Victor Patricio Landaluze (morto a **C** nel 1889), autore di caricature; ambedue non resistettero alla tentazione dell'esotismo tropicale.

**XX secolo** Tuttavia l'insegnamento «alejandrino» sosteneva un accademismo sempre piú fuori moda, e ciò incitò i pittori cubani a fare il loro *tour* d'Europa per completare la propria formazione. Tale fu il caso di Armando Menocal, pittore di ritratti ufficiali di un meticoloso realismo, e del suo contemporaneo Leopoldo Romañach, dai soggetti sentimentali; o anche di José Joaquin Tejada, autore di «paesaggistati d'animo», che subí l'influsso di Théodore Rousseau

e di Corot. La pittura oscilla tra un certo folldore tropicale dagli intensi colori (Antonio Rodriguez Morey, Juan Emilio Hernandez Giro, Hurtado de Mendoza, Estebán Domenech) e il romanticismo, nonché l'impressionismo in auge in Europa (J. J. Peoli; Estebán Chartrand). Lontana da ambedue queste correnti, l'opera di Fidelio Ponce de León, con i suoi quadri di bambini e i suoi personaggi fantomatici dagli evanescenti contorni, ricrea un'atmosfera nebulosa nella quale domina una gamma di grigi, bianchi e gialli sordamente illuminati (*Donne*: New York, MOMA). Quella del suo contemporaneo Alberto Peña illustra un'arte polemica e sociale con temi di carattere razziale (*Mater dolorosa*).

L'esposizione del 1927 all'Avana segna il punto di partenza dell'arte contemporanea a **C**. L'Europa non è piú l'unico polo di attrazione; numerosi artisti soggiornano anche negli Stati Uniti e in Messico. Allieva di Romañach, che introdusse a **C** l'impressionismo, Amelia Pelaez presenta nella sua prima esposizione, nel 1924, paesaggi dai toni azzurri, verdi e grigi, che l'influsso cubista farà scomparire in seguito a un soggiorno a Parigi dal 1927 al 1934; l'elemento ornamentale a carattere barocco diviene allora preponderante (*Natura morta*: L'Avana, Palacio de Bellas Artes). Verso la metà del XX sec. la gamma degli stili va dal neoimpressionismo al plasticismo passando per il verismo (Cundo Bermudez, influenzato dai «muralisti» messicani), l'espressionismo (Carlos Enriquez), il surrealismo (Ernesto Gonzales Puig, Marcelo Pogolotti e soprattutto Wilfredo Lam), e l'astrattismo con Pedro Alvarez, il cui incontro con Mondrian negli Stati Uniti fu decisivo. Mario Carreño esordisce con nudi monumentali e paesaggi per sfociare in uno stile figurativo piú espressivo (*Canna da zucchero*) e René Portocarrero compone mosaici di colori schematizzando le forme (*Fiori*). Il Salone 70 fu una manifestazione del brulicare delle tendenze artistiche contemporanee; organizzato nel Palacio de Bellas Artes all'Avana dal luglio al settembre 1970, sottolineò il ruolo delle arti grafiche, ove dominano temi politici e caricature (José Gomez Fresquet, *Canción americana*; Raul Simanca, *Catagenesis del imperialismo*; Antonio Mariño Souto detto Nico, *Guerrillero heroico*), e prevale l'originalità e la ricchezza del manifesto, nel quale l'illustrazione dell'informazione sembra un puro pretesto per creare un'opera d'arte: colore e stilizzazione in Alfredo Rostgaard (*Icaic decimo*

*aniversario*: 1969); freschezza e ingenuità in Eduardo Bachs (le *Avventure di Juan Quinquín*: 1967); barocchismo di curve e fasto di colori in Tony Reboiro (*79 Primaveras*: 1969), e in Raul Martinez (*Lucia*). In pittura sono rappresentate le piú varie tendenze, dall'arte naïf – scene di genere, folklore – all'astrattismo e alla Pop'Art: geometrismo astratto di Alberto Menocal, lirismo astratto di Salbador Corratge e di Fayad Jamis, *tachisme* di Guido Llina, Pop'Art di Mirta Santana Monteagudo. Malgrado queste diverse opzioni, un tema prevale: celebrare la rivoluzione; e un titolo come «Convirtiendo el revés eri victoria» (mutando la sconfitta in vittoria), tratto come tanti altri dagli slogan che scandiscono la vita quotidiana, ha un'eco molto familiare per il visitatore di **C**. Tale sforzo d'integrazione dell'arte nella vita è uno tra gli aspetti piú interessanti del fenomeno artistico cubano attuale. (*mte*).

## cubismo

**Gli esordi dei cubismo: Picasso e Braque** «Quando abbiamo fatto del **c**, – ha detto Picasso, – non avevano la minima intenzione di fare del **c**, ma solo di esprimere ciò che era in noi». Chi in realtà avrebbe potuto prevedere l'importanza che avrebbe rivestito quel gruppo di cinque nudi femminili, poi noto col nome di *Demoiselles d'Avignon* (New York, MOMA), che Picasso decise di dipingere nel 1906, appena uscito dal suo «periodo rosa»? Come nella stesura definitiva, i corpi vennero dipinti in una prima fase a tinte piatte, quasi senza modellato; ma, durante l'inverno del 1906-1907, l'artista si propose bruscamente di suggerire il volume senza ricorrere al chiaroscuro tradizionale. A questo scopo, dopo molte prove, finí per sostituire le zone d'ombra con lunghi tratti paralleli di colore, almeno nel trattamento delle due figure di destra, poiché l'opera è rimasta parzialmente incompiuta. Il giovane pittore *fauve* Georges Braque, che Apollinaire aveva condotto da Picasso, ne rimase lui stesso di stucco. «Ma, con tutte le tue spiegazioni, – gli avrebbe detto, con la tua pittura è come se volessi farci mangiare stoppa o bere petrolio». Tuttavia non restò insensibile al problema posto e cercò di risolverlo lui stesso, in modo molto simile, nel grande *Nudo* che dipinse poco dopo, nell'inverno del 1907-1908 (Parigi, coll. priv.). Molto si è parlato a proposito di queste opere dell'influsso che l'arte negra

avrebbe esercitato sui due artisti, ed è certo che, nella scia di Vlaminck, Derain e Matisse – che conoscevano bene –, Picasso e Braque a loro volta si appassionarono per quest'arte, la cui libertà plastica li affascinava. Vi è una certa somiglianza d'aspetto tra alcune maschere negre e alcuni studi per le *Demoiselles*, Picasso e gli altri cubisti possedevano – come già *fauves* – opere d'arte negra. Numerosi confronti in questo senso sono stati proposti di recente (esposizione a New York: Primitivism and 20th century art). È esatto infatti – e par difficile negarlo – che il problema risolto da Picasso era quello appunto di una nuova rappresentazione dei volumi su una superficie piana; ma esso era stato già posto in maniera acuta nelle opere di Cézanne, in particolare quelle dell'ultimo decennio della sua vita; ed è significativo, del resto, il fatto che la retrospettiva dedicata al maestro di Aix nell'ottobre 1907 dal Salon d'automne abbia costituito per i giovani *fauves* e futuri cubisti una vera e propria rivelazione. La solidità delle forme di Cézanne, tanto contrastante con le caligini colorate dell'impressionismo, rispondeva infatti in anticipo alle loro stesse problematiche. Quanto Picasso e Braque soprattutto trassero dalla lezione del piú anziano pittore fu la volontà di restituire agli oggetti solidità e densità, che erano andate a poco a poco scomparendo nella ricerca troppo esclusiva di effetti di luce. Il primo nelle sue *Nature morte* (Filadelfia, AM, coll. A. E. Gallatin) e nei *Paesaggi della Rue-des-Bois* (già coll. Gertrude Stein), il secondo nelle *Vedute di l'Estaque* (New York, MOMA; Berna, coll. Hermann Rupf), cercarono, nel 1908, di ritrovare soprattutto la forma durevole degli oggetti climinando i dettagli casuali e individuando la struttura nei solidi principali: poliedri, cilindri, coni. Se ne è voluto trovare il motivo nella lettera di Cézanne a Emile Bernard del 15 aprile 1904 («Trattare la natura mediante il cilindro, la sfera, il cono...»), ma ciò significa dimenticare che qui l'autore parla pure di «far sentire l'aria», un'aria che è giustamente assente dalle loro opere, poiché i due artisti alzano la linea d'orizzonte e limitano il cubo scenografico in modo da eliminare ogni espressività atmosferica. L'illuminazione è ridotta a un chiaroscuro piú ideale che realistico, che modella i volumi senza tener conto dei riflessi o delle variazioni d'intensità della fonte luminosa. Quanto al colore, ben lungi dall'essere «nella sua ricchezza», viene provvisoriamente sacrificato

all'espressione dei volumi. Quantunque questo procedimento sia già stato impiegato da Cézanne in alcune sue opere, l'introduzione nel 1909 di passaggi, vale a dire di leggere interruzioni della linea di contorno, accentuerà l'originalità del tentativo di Picasso e Braque. Per loro, infatti, non si tratta di «punti di contatto» tra rappresentazione lineare e rappresentazione cromatica, ma di un modo nuovo di attenuare gli effetti troppo continui d'ombra e di luce creati dal chiaroscuro lungo gli spigoli dei volumi. Per la stessa ragione, d'altronde, Picasso rompe i grandi volumi frammentandoli in una serie di volumi piú piccoli che gli consentono di far giocare a suo piacimento l'illuminazione degli oggetti rappresentati (*Donna delle pere*: Chicago, coll. Sarnuel A. Marx; *Donna seduta*: Parigi, MNAM; *Giovane ragazza nuda*: Mosca, Museo Puškin). Lo studio dei volumi cede cosí progressivamente il posto a quello dei piani, che consente insieme di rispettare meglio la verità dell'oggetto e di limitare notevolmente il chiaroscuro, ma il trapasso dall'una all'altra tecnica avviene in modo puramente sperimentale e per approssimazioni successive.

**Il cubismo analitico** Nel 1910 Picasso e Braque consumano la rottura con la visione classica in vigore da oltre quattro secoli. Abbandonando definitivamente l'unicità del punto di vista della prospettiva albertiana, moltiplicano gli angoli di visione degli oggetti in modo da darne una rappresentazione nuova, piú completa e piú ragionata. Di fatto appunto il ruolo sempre piú preponderante conferito ai piani mediante l'esplosione del volume diede loro l'idea di liberarsi totalmente dalla prospettiva. Quest'indipendenza dei piani in relazione al volume potenziale da cui venivano astratti sfociava, lo si deve riconoscere, in un ermetismo che difficilmente consentiva allo spettatore di ricomporre mentalmente gli oggetti cosí descritti. Assegnare il giusto posto alle loro linee di contorno rispetto alle linee figuranti entro il limite del piano non era sempre facile, tanto piú che il colore non forniva alcuna indicazione in merito. Applicato sulla tela a piccoli tocchi arrotondati o per sfregamento, esso si limitava a *camaïeux* di ocra o di grigio che conferivano al quadro grande luminosità, ma non esprimevano piú il colore reale degli oggetti. Gradatamente quest'ermetismo si ridurrà, è vero, a mano a mano che i due pittori diverranno piú padroni della loro tecnica e saranno abbastanza sicuri di

sé da trascurare ogni modello e da comporre direttamente partendo dalle proprie immagini concettuali. Infatti, da questo momento, non cercheranno piú di staccare i piani dal loro ambiente naturale, ma presenteranno soltanto gli aspetti piú significativi degli oggetti considerati. Una bottiglia, ad esempio, potrà rappresentarsi mediante la sua sezione verticale e la sua sezione orizzontale allo scopo di esprimerne nel contempo il profilo e la rotondità. Talvolta persino basterà un aspetto solo, come per il ventaglio dell'*Indépendant* (1911: Filadelfia, coll. Harry Clifford). Alcuni dettagli infine possono servire come stimoli: la presenza delle chiavi, delle orecchie o del manico di un violino «suggeriscono» necessariamente un violino. Un simile sistema di rappresentazione doveva fatalmente comportare conseguenze importanti sul piano spaziale. Il volume infatti esiste ancora allo stato potenziale, poiché le linee di contorno di un bicchiere, ad esempio, ne esprimono la forma cilindrica; ma si tratta di un volume svuotato della sua sostanza, immateriale, trasparente. Nulla vieta piú, dunque, di scorgere attraverso di esso un altro oggetto. I piani, di conseguenza, si scaglioneranno in funzione della posizione che loro assegnerà il pittore in seno ad uno spazio che perde la sua omogeneità e la sua isotropia. Per ragioni consimili, il colore non può piú coincidere con la forma. Si presenta in generale separato, spesso sotto forma di schegge di materiali: di falso legno, ad esempio.

**I «papiers collés»** Nel medesimo spirito vennero impiegati i *papiers collés*. Piuttosto che imitare la materia dell'oggetto, non era meglio incollare direttamente sulla tela carte dipinte che la imitassero, e alle quali i procedimenti meccanici conferivano una finitezza difficilmente uguagliabile? Cosí, carte che riproducevano il legno, il marmo, le impagliature, le tappezzerie vennero incollate o semplicemente spillate sulle opere; e, in seguito, pezzi di giornale, scatole di fiammiferi, francobolli postali o biglietti di visita. Al limite, un titolo di giornale bastava cosí a rappresentare un giornale. Ma queste carte creavano pure rapporti spaziali nuovi, consentendo, col gioco delle tonalità, di far avanzare o arretrare certi piani. Erano infine, per la loro stessa natura, equivalenti di oggetti che né le variazioni atmosferiche, né l'illuminazione potevano alterare, e che restavano perciò identici a se stessi. E quest'identità, questa permanenza era-

no importantissime, poiché i cubisti non intendevano rappresentare un oggetto specifico qualsiasi, ma un oggetto tipico, i cui attributi potessero trovarsi in ciascuna delle sue individuazioni. Si trattava pertanto, come si vede, di un'arte che non era piú imitativa nel senso tradizionale del termine, ma che restava risolutamente realistica. E, in questo senso, non sembra esagerato affermare che il **c** si presenta come una vera e propria epistemologia.

**I nuovi adepti** Pochissime persone, e persino pochissimi artisti, compresero allora l'interesse e il significato di queste ricerche. Altri pittori però dovevano accettare abbastanza presto il nuovo linguaggio e impegnarsi totalmente, senza problemi di falsa originalità, sulla strada già aperta. Poverissimo, Juan Gris aveva sulle prime dovuto lavorare per giornali illustrati. Quando nel 1911 poté infine dipingere a suo piacimento, cominciò con l'affrontare il problema degli effetti della luce sugli oggetti o i corpi, poi si avviò, nel 1912, nella direzione di un sistema di costruzione nel quale raggi luminosi obliqui e paralleli fanno nascere forme rigide e depurate (*Omaggio a Picasso*: Chicago, coll. Leigh B. Block; *Natura morta con chitarra*: New York, MOMA; *Natura morta*: Otterlo, Kröller-Müller). Verso la metà del 1912 adottò infine, secondo la sua stessa espressione, il **c** «analitico», ma adattandolo alle proprie problematiche. Cosí, pur assoggettandosi al principio della moltiplicazione degli angoli visuali, lascia un carattere di plausibilità visiva a ciascuno dei vari aspetti di un oggetto e impiega colori freschi e vivi, indipendenti dal «tono locale», che egli rende sin dalla fine del 1912 mediante l'introduzione di frammenti di materie diverse – legno, marmo, tappezzeria, specchio – sia imitati (le *Tre carte,* 1913: Berna, coll. Hermann Rupf; *Violino e incisione*, 1913: New York, MOMA; *Violino e chitarra*, 1913: coll. Ralph F. Colin), sia incollati (*Lavabo*, 1912: Parigi, coll. Noailles). A portare Gris al **c** era stato l'influsso di Picasso; a portarvi Louis Marcoussis fu quello di Braque. Egli si mostrò tuttavia meno originale di Gris, in ogni caso piú «ortodosso». Presentatosi nel 1912 con una serie di incisioni (*Ritratti di M. Grabowski*, 1911, e di *M. Gazanion*, 1911-12; la *Bella Martinicana*, 1911-12), il suo periodo analitico si conforma interamente alla tecnica di Picasso e di Braque (*Natura morta con scacchiera*, 1912: Parigi, MNAM). *Bar del porto* (1913: Parigi, eredi Marcoussis) è di fattura piú indi-

pendente; ma il punto culminante della sua produzione dell'anteguerra è probabilmente il *Musicista* (1914: Washington, NG, Coll. Chester Dale), dove già si scorge quel carattere poetico molto piú personale che si svilupperà nella sua opera dopo il 1920.

**Il cubismo sintetico** L'anno 1913 segna una svolta importante nella storia del **c**. Non è la tecnica, questa volta, che viene rimessa in questione, ma il modo di concepire il rapporto tra soggetto e oggetto, in una parola il metodo. Nel 1910 si trattava d'instaurare una visione inedita del mondo forgiando nuovi mezzi espressivi; oggi si tratta di una speculazione piú intellettuale, che riguarda il modo in cui il pittore prende coscienza degli oggetti che rappresenta. Il passaggio si compie d'altra parte senza alcuna rudezza. Il **c** analitico aveva sacrificato pericolosamente, lo si deve dire, l'unità dell'oggetto alla sua veridicità. In altri termini, ne dava un'immagine piú fedele e completa, ma ne aveva rotto l'omogeneità. Fu ancora una volta Picasso a comprenderlo per primo. Fino a quel momento, infatti, egli effettuava una specie di cernita mentale delle qualità dell'oggetto poggiando sulla costanza delle esperienze effettuate. Ora, nel corso del 1913, si accorse che non era necessario osservare gli oggetti per riprodurli e che poteva ugualmente, e anzi meglio, fissarne gli attributi essenziali in un'immagine a priori, a condizione che essa fosse emersa da una comprensione chiara e logica della loro specificità. Da allora, si eleverà intuitivamente fino all'essenza per determinare i caratteri necessari di un oggetto, quelli che ne condizionano la stessa esistenza e senza i quali esso non sarebbe affatto ciò che è, per riunire tali attributi in un'unica immagine, che ne sia in qualche modo l'essenza plastica. L'immagine cosí ottenuta conterrà dunque in potenza tutte le possibili individuazioni di quell'oggetto. Per dare un solo esempio: il bicchiere della *Natura morta con bottiglia di maraschino* (1914: già coll. Gertrude Stein) non è piú la riunione eterogenea di frammenti di linee di contorno, ma l'equivalente plastico dell'essenza di un bicchiere, vale a dire di un bicchiere spogliato di qualsiasi dettaglio accidentale e ridotto all'essenziale. Il colore, essendo soltanto un attributo variabile, si fa di conseguenza indipendente dall'oggetto e viene cosí liberato dalle servitú del «tono locale». Dopo la *grisaille* dell'epoca analitica, un'opera come la *Bouteille de Suze* (1913: Saint Louis

Mo., Washington University) sembra, con la sua etichetta rossa e i suoi azzurri vivi, una vera e propria festa degli occhi. Quanto alle carte incollate, non scompaiono, ma divengono sempre piú mezzi di espressione spaziale. L'evoluzione di Braque fu, da questo punto di vista, piú lenta di quella di Picasso. Nel 1913, e persino all'inizio del 1914, anch'egli s'interessa delle possibilità spaziali dei *papiers collés* (*Le Counier*, 1913: Filadelfia, AM, coll. A. E. Gallatin; *Violetta di Parma*, 1914: Londra, coll. Edward Hulton), ma generalmente conserva un certo spirito analitico. Tuttavia in alcune opere riduce a sua volta gli oggetti ai loro attributi permanenti, dandone immagini piú eterogenee di quelle di Picasso, ma di notevole purezza plastica e di grande interesse dal punto di vista spaziale (*Clarinetto*, 1913: New York, coll. priv.; *Aria di Bach*, 1913-14: Parigi, coll. priv.). Di rigore plastico non meno ammirevole, i *papiers collés* eseguiti da Gris nel 1914 (*Natura morta con rose*: già coll. Gertrude Stein; *Breakfast*: New York, MOMA; *Tavola*, Filadelfia, AM, coll. A. E. Gallatin) dànno inoltre prova di rare qualità d'armonia e di poesia in seno a un'architettura sempre piú salda e meticolosamente ordinata.

**Gli espositori della sala 41 al Salon des indépendants del 1911** Se quella creata da Picasso e Braque, e seguita da Gris e da Marcoussis, può considerarsi, almeno per comodità, una sorta di ortodossia di riferimento e resta la prima manifestazione del **c** sul piano cronologico, è giusto dire che il **c** comprende storicamente tutta una serie di altre tendenze, talvolta contigue, talvolta anche, però, molto divergenti. Per un curioso paradosso non furono i suoi primi creatori a rivelare il **c** al grande pubblico, bensí altri pittori, che del resto ne erano stati per la maggior parte influenzati abbastanza ampiamente. Picasso e Braque infatti, cui premeva lavorare tranquillamente, esponevano le loro opere alla Gall. Kahnweiler, ancora poco nota in quell'epoca, e non partecipavano ai *salons*, che erano i soli ad attirare la folla degli appassionati. L'evento ebbe luogo al Salon des indépendants del 1911, nella sala 41, ove si trovarono riunite opere di Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger e Robert Delaunay. Benché tutte ugualmente provocassero scandalo – come quelle che questi stessi artisti (tranne Delaunay) dovevano presentare al Salon d'automne dello stesso anno –, erano frutto di esperienze spesso piuttosto

diverse, ed erano ben lontane dal rivestire tutte lo stesso valore. Dopo essere stato direttamente influenzato dal **c** analitico di Picasso (*Nudo*: Salon d'automne del 1910), Jean Metzinger praticò a partire dal 1911 un **c** piú vicino alle tematiche affrontate da Cézanne, in cui domina un'analisi molto spinta dei volumi (*Due nudi*, 1910-11: coll. priv.; *Merenda*, 1911: Filadelfia, AM, coll. Arensberg), prima di passare ad un'analisi del soggetto propriamente detto combinando molteplici angoli visuali all'interno di una sapiente composizione (l'*Uccello azzurro*, 1913: Parigi, MAMV; *Danzatrice al caffè*, 1912: New York, coll. Sidney Janis; *Bagnanti*, 1913: Filadelfia, AM). Il suo amico Albert Gleizes affrontò il **c** attraverso una fase cézanniana meno austera e uno stile piú figurativo (*Albero*, 1910: Parigi, coll. priv.; *Caccia*, 1911: Parigi, coll. Labouchère; *Ritratto di Jacques Nayral*, 1911: La Flèche, coll. del comandante G. Houot), ma attraversò una fase analitica piuttosto analoga che egli stesso definiva «un'analisi dell'immagine-soggetto e dello spettacolo-soggetto» (*Bagnanti*, 1912: Parigi, MAMV; *Uomo al balcone*, 1912: Filadelfia, AM, coll. Arensberg; *Trebbiatura*, 1912: New York, Guggenheim Museum; *Ritratto di venditrice di fichi*, 1913: Lione, MBA; *Donne che cuciono*, 1913: Otterlo, Kröller-Müller). Spiritualmente vicino ad essi, Le Fauconnier s'interessò anche dello studio dei volumi, ma soprattutto in funzione della luce, creando una specie di impressionismo cubista molto personale (*Ritratto di Paul Castiaux*, 1910: Les Sables-d'Olonne, coll. Lauberton; l'*Abbondanza*, 1910-11: L'Aja, GM; *Cacciatore*, 1912: New York, MOMA). Infinitamente piú originali tuttavia si rivelarono i contributi di Léger e di Delaunay. Per l'influsso profondo e decisivo di Cézanne, Léger cominciò col conferire un ruolo preponderante alla forma, e particolarmente ai volumi, come nella *Cucitrice* (Parigi, coll. priv.), o nei celebri *Nudi nella foresta* del 1909-10 (Otterlo, Kröller-Müller), di cui egli stesso diceva che «erano solo una battaglia di volumi». L'espressione non sembri esagerata, poiché, sconnettendoli con violenza, egli conferiva già alle sue opere un carattere risolutamente dinamico. Appunto questa volontà di dinamismo lo spinge, all'inizio del 1911, ad introdurre nelle sue tele i primi «contrasti di forme» (*Nozze*, 1910-11: Parigi, MNAM; *Fumatori*, 1911: New York, Guggenheim Museum; *Donna in blu*, 1912: Basilea, KM), che consistono ora nel contrappor-

re larghe zone piatte, generalmente senza significato realistico, ai volumi sconnessi dei personaggi o degli oggetti rappresentati. Il colore, che sino ad allora era stato sacrificato alla forma, nel 1912 ricompare, annunciando l'evoluzione che Léger subirà nel 1913. «Quando ho avuto bene in mano il volume come lo volevo, – spiegava, – ho cominciato a collocare i colori». Ed infatti le sue opere del 1913 e del 1914 presentano tutte colori vivi e brillanti d'intenso dinamismo: *Contrasti di forme* (1913: Filadelfia, AM, coll. Arensberg; e Berna, coll. Hermann Rupf), *Lampada* (1913; Chicago, coll. Leigh B. Block), *Scala* (1913: Zurigo, KH), *Paesaggio* (1914: Roubaix, coll. priv.), *Donna in rosso e verde* (1914: Parigi, MNAM). Ma Léger non abbandona peraltro né i volumi né i puri contrasti tra forme, poiché per lui è l'equilibrio tra le linee, le forme e i colori ciò che crea uno stato d'intensità plastica massima, donde scaturisce il dinamismo indispensabile per qualsiasi rappresentazione del mondo moderno. Di temperamento molto vicino a quello del suo amico Léger, Delaunay aveva anch'egli subito, sin dall'inizio del 1909, l'influsso di Cézanne (*Autoritratto*: Parigi, MNAM; numerosi *Studi di fiori*: Parigi, coll. Sonia Delaunay), ma ciò che ne orienterà l'evoluzione e conferirà al suo **c** un carattere potentemente originale è lo studio dell'azione della luce sulle forme. Nella serie di *Saint-Séverin* (1909-10: New York, Guggenheim Museum; Filadelfia, AM; Minneapolis, Inst. of Arts) la luce curva le linee dei pilastri e spezza quelle della volta e del pavimento, mentre nella serie della *Torre Eiffel* (1909-11: New York, Guggenheim Museum; Basilea, KM) essa rompe decisamente tutte le linee e separa i volumi in gruppi isolati che obbediscono a prospettive discordanti. Nella serie delle *Città* (1910-11: Parigi, MNAM; New York, Guggenheim Museum), infine, essa produce una vera e propria dissoluzione delle forme. Tutte le ricerche di questo periodo, che Delaunay chiamava piú tardi «distruttivo», si trovano riunite nella sua immensa *Città di Parigi* (1910-12: Parigi, MNAM), vasta sintesi che riassume tutte le esperienze precedenti e annuncia, nella parte centrale, la costruzione mediante il colore, che dall'inizio del 1912 diverrà il perno della sua opera, come piú innanzi vedremo.

**Le tendenze moderate** Il **c** corrispondeva a un'esigenza generale di rinnovamento troppo profonda per non provocare una crisi di coscienza in molti giovani pittori desiderosi di

liberarsi dalle antiche costrizioni senza peraltro aderire totalmente ai principi cubisti. È nota la frase di Braque: «Per me il **c**, o piuttosto il mio **c**, è un mezzo che ho creato per mio uso e il cui scopo fu soprattutto di mettere la pittura alla portata delle mie doti» (1924). Frase che si potrebbe, sembra, mettere ancor piú giustamente in bocca di Jacques Villon, di Roger de la Fresnaye o di André Lhote, che, non avendo creato il **c** come Braque, l'adattarono al proprio temperamento. Dopo aver praticato per molto tempo il disegno d'illustrazione, Villon cercava la sua strada quando suo fratello, Marcel Duchamp, gli rivelò il **c**. Giustamente desideroso di trovare una disciplina costruttiva, dal 1911 s'impegnò nello studio dei volumi; poi, nel 1912, adottò un sistema di costruzione piramidale di cui aveva rinvenuto il principio negli scritti di Leonardo da Vinci (*Tavola imbandita*: New York, coll. Francis Steegmuller; *Strumenti musicali*: Chicago, Art. Inst.), sistema che non gl'impediva di usare spessissimo colori vivi (*Fanciulla al pianoforte*, 1912: New York, coll. Mrs George Acheson; *Fanciulla*, 1912: Filadelfia, AM, coll. Arensberg). Il suo scopo era anzitutto di realizzare un insieme armonioso; cosí il suo **c** fu volutamente moderato e ponderato. Tale fu pure quello di La Fresnaye, che dopo aver subito fortemente l'influsso di Cézanne (*Corazziere*, 1910: Parigi, MNAM; *Paesaggi di Meulan*, 1911-12: New York, coll. Ralph Colin) adottò alcuni procedimenti cubisti, come quello dei «passaggi» o quello della sovrapposizione dei piani (*Natura morta con angeli*, 1912: Parigi, MAMV; *Ritratto di Alice*, 1912: Svezia, coll. priv.), senza sempre rompere peraltro con la prospettiva e la figurazione tradizionali. Nel 1913, per influsso di Delaunay, si orientò verso una modalità espressiva che poggiava principalmente sulla potenza costruttiva del colore, il che gli consentí di realizzare le sue opere migliori (*Conquista dell'aria*, 1913: New York, MOMA; numerose *Nature morte*, 1913-14; il *14 luglio*, 1914: Parigi, MNAM; *Uomo seduto*, 1914: Parigi, coll. priv.). Sarebbe forse divenuto un grande artista se la guerra non l'avesse lasciato in una condizione fisica che può almeno in parte spiegare il deplorevole arretramento dei suoi ultimi anni, nei quali cadde in un neoclassicismo che lascia dubitare sulle sue reali possibilità. Tanto piú che i suoi scritti denotano un inquietante rispetto per la tradizione. Adattare lo stile cubista alla composizione tradizionale fu, d'altronde, il

progetto piú o meno confessato di molti altri epigoni del movimento, il principale dei quali resta André Lhote. Per lui esistevano infatti «invarianti plastiche» (*Parlons peinture*, Paris 1933), in base alle quali qualsiasi scoperta, qualsiasi procedimento tecnico nuovo doveva alla fine assoggettarsi alle norme della composizione classica: concezione che, evidentemente, non differiva troppo da quella dell'accademismo scolastico.

**Cubismo e movimento** Questi artisti non osarono o non vollero adottare interamente il linguaggio cubista a causa del loro attaccamento alla tradizione; altri invece si accontentarono anch'essi di assumerne solo alcuni aspetti, ma non perché temessero di rompere totalmente col passato, bensí al fine di poter esprimere altri valori plastici loro cari che il **c** ortodosso aveva trascurati. Benché le cose non siano sempre cosí semplici, si può dire, per chiarire lo studio, che due grandi problemi rimisero parzialmente in questione i dati iniziali ed ampliarono l'orizzonte cubista: quello del movimento e quello dell'astrattismo. Il primo problema venne posto sin dal 1910 dai futuristi italiani, che affermarono sonoramente attraverso le loro opere e i loro diversi manifesti la natura essenzialmente dinamica del mondo attuale. Persuasi di essere gli unici pittori veramente moderni, accusavano i cubisti della tendenza a pietrificare la propria arte nella staticità, «con accanimento passatista», dimenticando peraltro che dovevano loro gran parte dei propri procedimenti tecnici, ciò che Gino Severini doveva finalmente riconoscere piú tardi. Malgrado questa relativa ostilità che fece nascere numerose polemiche, pochi cubisti restarono totalmente indifferenti alle proposte futuriste, e alcuni dovevano persino subirne piú o meno transitoriamente l'influsso. Fu il caso in particolare di La Fresnaye (seconda versione dell'*Artiglieria*, 1912: Chicago, coll. Sarmiel A. Marx), che per qualche tempo s'interrogò sulla via da seguire, e di Jacques Villon (*Soldati in marcia*, 1913: Parigi, MNAM), che ne serbò un certo senso del ritmo (*Equilibrista*, 1913-14: Columbus O., Gall. of Fine Arts; *Officina meccanica*, 1914: New York, coll. E. Stein). Léger e Delaunay, dal canto loro, cercarono di creare una visione francamente dinamica, ma mediante il colore puro. Tuttavia, il cubista piú vicino all'estetica futurista fu certamente Marcel Duchamp. Il **c** di Duchamp era già fortemente originale. Traendo una conse-

guenza nuova dalla moltiplicazione degli angoli visuali e dalla dissociazione di forma e colore del **c** analitico, sin dal 1911 si era interessato soprattutto del problema delle trasparenze e delle loro possibilità plastiche (*Ritratto di giocatori di scacchi*, 1911: Filadelfia, AM, coll. Arensberg). Col *Giovane uomo triste in un treno* (1911: Venezia, coll. Peggy Guggenheim) e col *Nudo che scende le scale* (prima versione, 1911: Filadelfia, AM, coll. Arensberg), affrontò in pieno il problema dell'espressione del movimento: la seconda versione del *Nudo* (1912: ivi), piú astratta della precedente, provocò d'altro canto grande scandalo nella famosa Armory Show americana del 1913. Egli non cercava, è vero, di rappresentare il movimento di un corpo, ma, diceva, le varie posizioni statiche di un corpo in movimento. Cosí non materializzava il movimento, ma lo suggeriva mediante la rappresentazione astratta delle sue conseguenze, in ciò superando il futurismo, che di fatto restava assai piú naturalistico.

**Cubismo e astrattismo** Il problema dei rapporti tra il **c** e la non figurazione (o l'astrattismo, per impiegare il termine piú comunemente usato), visto in distanza appare relativamente semplice. Semplice non era in quell'epoca, e i due modi di espressione si confondevano o si contrapponevano senza che nessuno pensasse a tracciare tra i due un limite netto. In quanto isolava certi elementi da un insieme, il **c** era astratto, ma non per questo era non-figurativo nel senso reale del termine. Risolutamente realistico, ma contrapponendosi alla figurazione tradizionale, proponeva una rappresentazione nuova della natura che, senza obbedire alla visione ottica convenzionale, non per questo rinunciava a render conto oggettivamente del mondo esterno. Tuttavia alcuni artisti, allora collocati sotto l'egida del **c** o che in seguito riconobbero di dovergli qualche cosa, non esitarono invece a respingere qualsiasi allusione alla realtà esterna. Partito dal **c**, di cui a lungo subí l'influsso a partire dal 1911, Mondrian doveva infine abbandonarlo nel dopoguerra sviluppando «l'astrattismo verso il suo scopo finale, l'espressione della realtà pura» (*Plastic Art and Pure Plastic Art*, 1947: Wintenborn, New York); ma prima di lui due altri artisti vicini al **c** si erano già volti alla non-figurazione: František Kupka, che dal 1912 si dedicò soprattutto a rendere lo spazio mediante piani e armonie di colore (*Piani verticali*, *Amorpha*, 1912: Parigi, MNAM) o di linee e arabeschi; e Francis Picabia, il qua-

le, persuaso che le apparenze del mondo visibile abbiano valore puramente relativo, preferí ricrearle a propria fantasia. Dopo essersi concentrato sullo studio, già assai astratto, del volume (*Processione a Siviglia*, 1912: New York, coll. priv.; *Danze alla sorgente*, 1912: Filadelfia, AM, coll. Arensberg), Picabia si volse dal 1913, con opere come *Udnie* (Parigi, MNAM), *Edtaonisl* (Chicago, Art Inst.) o *Catch as catch can* (Filadelfia, AM, coll. Arensberg), verso un'arte d'invenzione pura, che obbedisca unicamente alle leggi dell'immaginazione. Ma di tutti i cubisti che figurano tra i pionieri dell'astrattismo, quello che arrecò la soluzione piú notevole e piú feconda fu certamente Robert Delaunay. Sin dalla seconda metà del 1912, con la serie delle *Finestre* (Parigi, MNAM; New York, Guggenheim. Museum), ebbe l'idea di una pittura fatta unicamente di contrasti di colore, e nella quale il colore fosse insieme «forma e soggetto»: nella quale cioè il soggetto non avesse piú alcuna importanza (*Squadra del Cardiff*, 1912-13: Eindhoven, Van Abbe Museum; Parigi, MAMV; *Omaggio a Blériot*, 1914: Parigi, MNAM; Grenoble, Museo), o scomparisse del tutto, come nel *Disco* (1912: Madison Conn., coll. Tremaine), o nelle *Forme circolari* (1912-1913: New York, MOMA; Amsterdam, SM). L'essenziale per lui non era liberare il quadro da qualsiasi riferimento visivo alla natura, bensí adottare una tecnica «antidescrittiva». La potenza dinamica del colore gli consentiva d'altronde di dare al problema del movimento una soluzione originale, creando, attraverso un sagace contrasto cromatico, vibrazioni piú o meno rapide, che poteva controllare a proprio piacimento.

**L'esaurimento del cubismo** La prima guerra mondiale doveva porre brutalmente termine alle attività della maggior parte dei cubisti. Braque, Léger, Metzinger, Gleizes, Villon e Lhote vengono richiamati. La Fresnaye, riformato, e Marcoussis, di nazionalità polacca, si arruolano. Molti di loro, certo, verranno piú o meno presto riformati e si rimetteranno al lavoro prima della fine della guerra; nuovi adepti, come Hayden, Valmier o Maria Blanchard, adotteranno piú o meno completamente il linguaggio cubista; ma le cose non torneranno come prima. Picasso, Gris e Delaunay proseguono, è vero, sulle strade precedentemente tracciate, ma sin dal 1917 Picasso stesso dà l'esempio di infedeltà al **c** (sipario di *Parade*: Parigi, MNAM), seguito qualche anno dopo

da Metzinger, Herbin e La Fresnaye, che dal canto loro tornano di colpo a formule risolutamente figurative; mentre Gino Severini, il piú cubista dei futuristi, si autorinnega pubblicamente nel volume *Du Cubisme au Classicisme* (1921), violenta critica dei procedimenti moderni. Altri, infine, s'impegnano in direzioni diverse: Duchamp e Picabia evolvono verso il dadaismo, Mondrian verso l'astrattismo totale, Uger, Marcoussis, Gleizes, Le Fauconnier e Villon verso modi espressivi assai piú nettamente personalizzati. Il solo Gris, pur evolvendo, resterà assolutamente fedele al **c**, che in qualche modo condurrà al suo punto di esaurimento. Cosí non sembra esagerato asserire che, se ancora nel dopoguerra si creano opere cubiste, il **c** è ormai praticamente concluso in quanto movimento storico. (*gh*).

## Cuenca

Città di montagna, medievale e rinascimentale, una delle piú pittoresche della Nuova Castiglia in Spagna. Fino ad epoca molto recente interessava solo relativamente la pittura spagnola. Ma negli ultimi anni l'organizzazione di un Museo diocesano ha consentito di aggiungere ai dipinti del XV e XVI sec. conservati nelle cappelle della cattedrale (tavole di Martiri Gómez e Yañez de la Almendina) e al singolare *Apostolado* (i dodici apostoli entro ampie prospettive architettoniche) col quale un buon pittore del XVII sec., Garcia Salmerón, decorò la sala capitolare, alcuni pezzi di alta qualità sino ad allora ignorati: il dittico bizantino (fine del XIV sec.) detto «dei Despoti dell'Epiro», eccezionale in Spagna, e soprattutto i due El Greco provenienti da chiese della diocesi, Pedroñera (*Gesú nell'orto degli Ulivi*) e Huete (*Gesú che porta la croce*). D'altro canto, in una cornice insolita ma rivelatasi assai adatta al nuovo ruolo – le antiche Casas Colgadas sospese sulla gola di Huécar, restaurate dal comune – i pittori Fernando Zobel e Gustavo Torner hanno aperto nel 1966 un Museo de arte abstracto español, primo del genere in Spagna, molto ingegnosamente collocato, il cui successo è stato immediato. Costantemente arricchito, offre un quadro abbastanza completo delle ricerche della nuova generazione spagnola. I pittori non figurativi, come Feito, Farreras, Canogar, Hernandez Mompó, Viola, Millares, Tápies, vi sono rappresentati con opere caratteristiche. (*pg*).

## Cuixart, Modest

(Barcellona 1925). Nel 1941 iniziò studi di medicina all'università di Barcellona. Si dedicò interamente alla pittura nel 1946-47, partecipando alla fondazione del gruppo «Dau al Set» e al primo salone d'ottobre (Barcellona 1948). La sua pittura consisteva allora in un impasto denso e colorato, scavato da molteplici grafismi e incisioni (*Lineus escriba*, 1948). S'interessò poi di ogni sorta di tecniche (screpolature di vernici, impronte, incorporazione di corpi estranei, tessuti, limatura, piombo, nella linea dell'informale), nonché di materie plastiche, che inseriscono talvolta nelle sue opere rilievi notevoli (*Ebraico*, 1956). Dal 1951 effettuò vari viaggi a Parigi e a Lione, espose a Barcellona nel 1955, a Lione (ove spesso ha lavorato) nel 1956, e a Parigi nel 1958 (Gall. Drouin).

Essenzialmente pittore materico, **C** è stato tra i primi ad impiegare le nuove pitture plastiche a essiccamento rapido, che consentono, senza colare, effetti di rilievo o di scrittura, in toni marrone scuro, oro vecchio o argento vecchio. Il cerchio, la spirale, la colata guidata, le forme concentriche costituiscono elementi essenziali del suo stile. Tuttavia a poco a poco rinasce una certa figurazione, attraverso quanto J. Eduardo Cirlot chiama «transinformale», con la mostra *Sette personaggi dell'esorcismo* (Parigi, Gall. René-Drouin, 1962). Da allora l'artista ha reintrodotto nella sua pittura forme e figure d'ispirazione surrealista, la cui tecnica molto precisa si unisce talvolta all'antica maniera (*Surc*, 1964), con il nome di «realismo pictórico actual». È rappresentato in numerosi musei in Spagna e all'estero, e in molte collezioni private. (*gbo*).

## Cummings, Nathan

(Saint John's (Canada) 1896). Potente industriale, possessore di numerosi zuccherifici e fabbriche di dolciumi, cominciò a collezionare nel 1945. Suo primo acquisto fu una tela di Pissarro, la *Mietitura* (1893), seguita presto da altre opere impressioniste: Berthe Morisot (*Al giardino*, 1883), Monet (*Jean Monet su un cavallo meccanico*, 1872), Degas (sei opere), Mary Cassatt e di nuovo Pissarro, di cui nel 1968 acquistò il *Pont-Neuf*. La collezione non segue però un particolare programma, né si limita a un'epoca sola. Un Dau-

mier del 1860 (*Tre nudi coricati*) vi si trova accanto a quattro Rouault, a una Natura morta di Matisse (1927) e a tre Picasso. **C** possiede pure opere di Kandinsky (cinque), Signac, Léger, Gauguin, Chagall, Modigliani, Manzú, Moore, Dubuffet (due), e numerosi Giacometti. (*jpm*).

***cun***

Termine della pittura cinese, che significa «screpolature», «rughe» o «pieghe». Si applica ai vari tipi di tratti a pennello che possono impiegarsi per definire la struttura o la tessitura degli elementi fondamentali del paesaggio, rocce, montagne o alberi. Tali tratti, da lungo tempo studiati ed elencati, costituiscono l'essenziale dello stile di un artista, si potrebbe dire della sua scrittura, nel senso quasi grafologico del termine, quando si rammenti che il pennello usatol sia per scrivere che per dipingere, è il medesimo.

I ***c*** sono stati classificati dai teorici in tre grandi categorie, a seconda che siano a forma di «fili», «nastri» o «punti»; tali categorie sono suddivise a loro volta in molti sottotipi. L'artista sceglie entro questo repertorio i tratti opportuni e, quando un pittore asserisce di aver operato nello stile di un determinato maestro, ciò può anche significare che ha ripreso da lui, insieme o separatamente, il suo tema, la sua composizione o la sua grafia; il che spiega la difficoltà che talvolta si presenta nel confronto tra copie diverse per tentare di ritrovarvi la maniera di un maestro le cui opere autentiche siano scomparse. Sappiamo nondimeno che i ***c*** a «fili di canapa sfilacciati» caratterizzavano Fan Kuan, mentre i ***c*** a «fili di canapa ingarbugliati» venivano piú particolarmente sviluppati presso i maestri Yuan. I tratti a «colpi di grande ascia» caratterizzavano la scuola Ma Xia mentre quelli a «colpi di piccola ascia» si ricollegavano sempre alla scrittura di Li Tang. Si parla inoltre di ***c*** a «fibra di loto», a «peli di mucca», a «blocchi di allume», «come denti di cavallo», ecc.

Conviene osservare che in generale a un tipo di ***c*** dato corrisponde un tipo di «punto» (*dian*). Esistono peraltro eccezioni, che aiutano per l'appunto a definire l'originalità di un determinato artista: la grafia di Ni Zan ad esempio, si caratterizza per l'aggiunta di punti verticali a tratti a «nastro spezzato», anziché i punti orizzontali che venivano loro tradizionalmente associati. (*ol*).

## Curia, Francesco

(notizie dal 1588 - morto nel 1608). Sebbene la sua attività sia verosimilmente cominciata nella bottega del padre Michele, si accostò ben presto allo stile «neoparmense» dei frescanti di palazzo Farnese a Caprarola, per poi aderire definitivamente al «manierismo di Haarlem», diffuso su scala internazionale dalle incisioni del Goltzius e del Matham, che forse conobbe per il tramite del fiammingo «naturalizzato» Teodoro d'Errico. Da quest'ultimo il **C** apprese in particolare la pennellata «dolce e pastosa», combinandola a una sfrenata fantasia inventiva e a una scioltezza disegnativa non comune, come emerge anche dalla superstite produzione grafica. Caratteristica del primo momento del pittore è la *Madonna col Bambino fra i due san Giacomo* in Santa Caterina a Formiello (dopo il 1586), notevole per la concatenazione turbinosa dei personaggi. Di poco posteriore è l'imponente *Allegoria francescana* in San Lorenzo, derivata da un'incisione di Agostino Carracci del 1586, abile compromesso fra la devozionalità controriformata del soggetto e l'eleganza manieristica della resa figurativa. Dopo aver raggiunto nell'*Annunciazione* di Capodimonte (dopo il 1596) forse il suo piú brillante risultato «neoparmense», nel periodo estremo il **C** allentò la tensione delle sue frenetiche cadenze, assestandosi sui ritmi piú pacati di una facile religiosità da Controriforma (*Battesimo*: Napoli, Duomo; *Madonna dell'Arco, santi e committenti*: Carbonara, San Giovanni; *Madonna del Rosario* 1601: Salerno, Museo del duomo). (*rn*).

## Curradi, Francesco

(Firenze 1570-1661). Allievo e collaboratore di G. B. Naldini (*Madonna e Santi*: Prato, Sant'Agostino), si mostrò presto sensibile alla rigorosa semplicità di Santi di Tito e al gusto descrittivo di J. Ligozzi (*Madonna e Santi*, 1597: Volterra, San Lino; *Natività della Vergine*, 1598: ivi, Cattedrale). Ma furono gli orientamenti di Cigoli, C. Allori e M. Rosselli a completare la formazione di uno stile che egli mantenne pressoché immutato, solo alternando alla mesta severità delle sue innumerevoli opere sacre una maggiore ricchezza di materia nei dipinti profani (*La Fama innalza Michelangelo*, 1617: Firenze, Casa Buonarroti; *Narciso*, 1622: Firenze, Pitti). La sua specializzazione come pittore devo-

zionale, prediletta dai gesuiti (*Predica di san Francesco Saverio*, 1622: Firenze, San Giovannino degli Scolopi) e dai vallombrosani (*Incoronazione della Vergine*, 1646: Vallombrosa), è segnata da episodi importanti quali l'illustrazione della vita di santa Maria Maddalena de' Pazzi (87 disegni, 1606: Firenze, convento di Careggi) e le sette lunette con *Storie di Maddalena* (1625 ca.: Firenze, Poggio Imperiale), dove risaltano le sue qualità di paesaggista (si veda anche il *Paesaggio*, 1658: Louisville, coll. Hughes). Nel 1633, dopo aver lavorato a Roma (*La Vergine dà il velo a santa Maria Maddalena de'Pazzi*: San Giovanni dei Fiorentini), ottenne il cavalierato dell'Ordine di Cristo, e la sua notorietà si estese oltre i confini della Toscana (dipinse tra l'altro per Assisi, Napoli e Bergamo). (*cpi*).

## Curtea de Argş

La chiesa principesca di San Nicola, posta su una collina a nord di questa città rumena (Valacchia), non è datata, ma si concorda nell'assegnare alla seconda metà del XIV sec. la parte principale della sua decorazione pittorica, che costituisce il complesso meglio conservato della Romania. Il ciclo mariano, gli episodi dell'*Infanzia di Cristo* e i *Miracoli* presentano grandi analogie con i mosaici di Kariye Camii a Costantinopoli, mentre altre composizioni richiamano le pitture serbe del XIV sec. Nell'abside, sopra la *Comunione degli Apostoli*, si trova un'originale interpretazione del *Tabernacolo di Mosè*: i rappresentanti delle dodici tribú d'Israele si accostano al tabernacolo, portando in offerta ricchi vasi. (*sdn*).

## Custodis, Hieronymus

(attivo ad Anversa prima del 1585 - Londra 1593). Si stabilí in Gran Bretagna dopo la caduta di Anversa e subí l'influsso del miniaturista Nicholas Hilliard. A Woburn Abbey (coll. del duca di Bedford) sono conservati numerosi ritratti firmati, tra i quali figura il suo capolavoro, *Elizabeth Brydges, Lady Kennedy* (1589); e a Hampton Court si trova il *Ritratto di Sir John Parker of Ratton* (1589). (*rs*).

## Cuttoli, Marie

(1879-1973). Moglie del senatore di Costantina a lungo vice-presidente del Senato, sin dalla fine della prima guerra mondiale appare tra i piú illuminati amatori d'arte di Parigi,

e tra i piú impegnati nella scoperta dell'avanguardia, cui assicurerà per tutta la vita un fervido sostegno. Diresse dal 1930 al 1932 la Gall. Vignon, esponendo in particolare Dufy e, per la prima volta in Europa, Calder, del quale comperò le prime sculture; consigliò Helena Rubinstein nella costituzione della sua collezione, aprí il suo salotto in rue de Babylone ad artisti e intellettuali; appassionata di arredo, impose negli anni '30 uno stile purista detto «clinico». Il suo contributo principale sta nel nuovo impulso che seppe dare ai laboratori di Beauvais e di Aubusson, riuscendo di volta in volta a persuadere Lurçat, Dufy, Gromaire, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Miró e Rouault ad eseguire per essi cartoni per arazzi. Il gusto sicurissimo in materia di pittura, l'amicizia che nutrí per gli artisti fecero sí che costituisse insieme all'erudito Henri Laugier, segretario generale aggiunto delle Nazioni Unite, una collezione inestimabile e tra le piú originali. Esposta prima di andare dispersa nella Gall. Beyeler di Basilea nel 1970, contava opere di Alechinsky, Arp, Beaudin, Braque, Calder, Dubuffet, Dufy, Errist, Francis, Hartung, Jorn, Klee, Lam, Lamba, Lapicque, Laurens, Lipchitz, Léger, Marcoussis, Masson, Matta, Miró, Picasso, Pons, Pougny e Van Velde. Citiamo in particolare, al MNAM di Parigi, *Bild Schnitzer* (1937) di Paul Klee; *Figura* (1920) di Max Ernst; *Donna nuda seduta* (1912) e i *Costruttori* (1952) di Léger; le *Due danzatrici* (1931), *Pittura* (1925) e la *Siesta* (1925) di Miró. Nel 1969 donò al MNAM, con Henri Laugier, un complesso eccezionale di quattordici Picasso, dieci dei quali appartengono al periodo cubista (cinque carte incollate concesse da Laugier, e *Natura morta «Qui»* (1911-13), *Violino, vetro e bottiglia* (1912-13), *Testa di fanciulla* (1913), *Natura morta «Bass»* (1913) e *Natura morta con bottiglia di «Bass»* (1910, mentre altre quattro risalgono a periodi successivi: *Minotauro* (1928), *Donna con piccioni* (1930), *Confidenza* (1934) e *Due donne sulla spiaggia* (1956). (*alb*).

## Cuylenborch, Abraham van

(Utrecht, ca. 1620? o prima del 1610 - 1658) Membro della ghilda di Utrecht nel 1639, dovette essere allievo di Poelenburgh, di cui imitò abilmente la maniera. Suo motivo favorito è una grotta di effetto fantastico che fa da cornice a qualche episodio biblico o mitologico. In tale tema è stato irnitato da Carel de Hooch, Pieter de Hattich, Rombout van

Troyen. Un gruppo di sue opere (quattro quadri firmati, uno dei quali datato 1657) è conservato a Utrecht (CM). (*jf*).

## Cuyp, Jacob Gerritsz

(Dordrecht 1594-1652). Figlio del pittore su vetro Gerrit Gerritsz, fu allievo di Bloemaert a Utrecht e lavorò a Dordrecht, tranne un breve soggiorno ad Amsterdam intorno al 1625 (la sua iscrizione alla ghilda di Dordrecht risale al 1617). Sua specialità fu il ritratto, ove fece miracoli per la scrupolosa veridicità psicologica e la sobrietà di una tavolozza molto raffinata, volutamente limitata a neri, bianchi e grigi pieni di trasparenza, quali si trovano in un contemporaneo di Van Goyen. Della formazione a Utrecht serbò il motivo bucolico dei gruppi di bambini che giocano con animali (capre o agnelli): i *Due bambini* del WRM di Colonia (1638), la *Pastorale* firmata di Montauban, ne forniscono esempi pieni di gusto, che mescolano il naturalismo rustico a un paesaggio vaporoso di grande finezza e a un delicato colore. Dipinse o disegnò inoltre alcuni quadri di storia e ottimi studi di animali (Bruxelles, MRBA).

**Benjamin** (Dordrecht 1612-52), fratellastro e allievo di Jacob, appartiene peraltro alla corrente rembrandtiana per i suoi intensi e magici effetti di luce, per una scrittura piena di virtuosismo e per la calda armonia, che predilige, di toni bruni e grigi con risalti di qualche bell'accento di luce dorata. Membro della ghilda di Dordrecht dal 1631, è segnalato all'Aja nel 1643, ma sembra lavorasse soprattutto a Dordrecht, dove era tornato dal 1644. I suoi soggetti sono ora religiosi, in particolare *Adorazioni dei pastori* (esemplare piuttosto bello a Bordeaux, MBA), ora rustici e vicini a quelli di Van Ostade (interni di cantine o di fienili spesso adorni di scene bibliche). Di lui si conoscono, infine, alcuni paesaggi e combattimenti di cavalleria. (*jf*).

**Aelbert** (Dordrecht 1620-91), figlio di Jacob, notabile della città di Dordrecht, vi svolse a piú riprese funzioni di «reggente». Dipinse soprattutto paesaggi, ma anche scene bibliche, nature morte con uccelli e ritratti (Amsterdam, Rijksmuseum; Parigi, Louvre). La diversità dei generi da lui praticati si spiega col fatto che viveva in una cittadina di provincia, i cui abitanti non potevano, come nelle grandi città olandesi del XVII sec., ricorrere a pittori specializzati in singoli generi. Fu questo pure il caso di Hendrick ten Over, che

abitava a Zwolle, località ancor piú isolata. Le fonti scritte non dicono che Aelbert abbia mai lasciato la città di Dordrecht: tuttavia egli dipinse vedute di Delft, di Nimega (Woburn Abbey, coll. del duca di Bedford; Indianapolis, Herron Art Museum) e di Utrecht, e ciò fa supporre che si spostasse. Il padre Jacob Gerritsz si era formato presso Abraham Bloemaert a Utrecht; l'influsso dello stile di questa città è evidente nel figlio, e perciò anch'egli deve aver vissuto a Utrecht piuttosto a lungo, probabilmente dal 1645 al 1650 (come potrebbe attestare il *Paesaggio della regione di Utrecht* conservato a Strasburgo). Esordí dipingendo a grandi tocchi paesaggi dal colore giallo-bruno in molte sfumature, secondo un procedimento che si apparenta strettamente a quello di Jan van Goyen, il quale godeva di grande fama in Olanda intorno al 1640. Poco dopo Aelbert si pose a modellare piú finemente gli animali e le piante dei suoi quadri; e cominciò ad essere attratto dall'effetto naturale della luce solare. La sua opera offre parecchie analogie con le rappresentazioni di pollame del pittore di Utrecht Gijsbert d'Hondecoeter. L'importanza conferita alla luce naturale era, d'altronde, una tradizione dopo Cornelis van Poelenburgh, che aveva viaggiato in Italia e aveva elaborato una tecnica nuova per rendere il vivo e caldo chiarore del Mezzogiorno. Il suo influsso indiretto su Aelbert è manifesto nel corso di questa fase. Aelbert fu soprattutto grande ammiratore di Jan Both, tornato a Utrecht nel 1641 dopo un viaggio in Italia: ne riprese quel tono caldo e dorato dei suoi dipinti, e i punti luminosi che rischiarano i tronchi degli alberi e gli steli delle piante. Mentre prima componeva i paesaggi ricorrendo a piccoli motivi, da allora, seguendo l'esempio di Both, conferisce un piú ampio ritmo alla composizione introducendovi alte colline e grandi alberi. Il suo tocco, tuttavia, è piú ampio, piú decorativo che in Both, e i dettagli meno fini. I personaggi (spesso ritratti) e gli animali, dalle proporzioni esagerate, sono piuttosto pesanti, e presentano tratti ipertrofici. Nello stesso tempo sono caratterizzati da un'immobilità che conferisce ai quadri una calma monumentale. La prospettiva accentua ancor piú quest'effetto massiccio degli animali e delle figure umane: il pittore si pone piú in basso e di lato rispetto ai soggetti, le cui solide figure si stagliano contro il cielo. I suoi paesaggi migliori sono radianti di sole, e ne emana una serena fluidità. Di solito assume a

soggetto paesaggi accidentati, ove figurano pastori e animali (Parigi, Louvre; e Colonia, WRM), ma ha dipinto nella stessa maniera una serie di vedute di lente fiumane, come la Mosa a Dordrecht (New York, MMA; Toledo O., AM; Londra, NG e Wallace Coll.), nonché alcuni Paesaggi invernali. Dopo il 1650 non datò piú le opere, e non sembra essersi molto evoluto. Facendo riferimento agli abiti dei suoi personaggi, si può presumere che dopo il 1670 egli abbia cessato o quasi di dipingere. Si constatano nella sua produzione sensibili differenze di qualità. Le sue tele si trovano quasi tutte in Inghilterra, dove venne riscoperto a partire dal 1750, dopo un centinaio d'anni di oblio; allora, abili mercanti le ricercarono in Olanda per venderle in Inghilterra (serie importanti in collezioni private e a Londra, NG e Wallace Coll.). A causa di tale rinnovato interesse, gli sono stati attribuiti non pochi quadri del tutto estranei al suo linguaggio, che ne recano persino la firma. (*abl*).

**cuzco**

L'antica capitale degli Inca (oggi Perú meridionale) non declinò affatto con la conquista spagnola: la «Roma delle Ande» divenne assai presto un centro culturale e artistico in continua rivalità con la nuova metropoli creata dagli Spagnoli, Lima; e la sua scuola di pittura fu senza dubbio, durante il XVII e il XVIII sec., la piú fiorente e la piú feconda dell'America del Sud. Caratterizzata particolarmente dall'apporto indio, questa scuola si sviluppò su due piani paralleli: dipinti narrativi di dimensioni grandi e qualche volta enormi, appesi nelle navate delle chiese, nei chiostri o lungo le scale dei conventi; e immagini devote – Vergine, Fuga in Egitto, Bambin Gesú che gioca in un giardino o nella bottega di Nazareth, Ecce Homo –, ieratiche quanto le icone bizantine, profuse di lumeggiature in oro (che giungono persino a coprire quasi interamente i fondi e le vesti) e di mazzi di fiori stupendi. Tale produzione, eseguita in completo isolamento e generalmente anonima (con alcune eccezioni come quella del pittore indio Diego Quispe Tito all'inizio del XVII sec.), conta migliaia di dipinti e inondò letteralmente l'America del Sud: la si trova in Ecuador e in Colombia, in Cile e in Argentina. Sono invece nella maggior parte rimasti in luogo i grandi complessi narrativi, spesso difficilmente visibili (particolarmente nella cattedrale) a causa dell'al-

tezza delle navate o dell'insufficiente illuminazione. Tra le piú caratteristiche dell'«età d'oro» di **C** (seconda metà del XVII sec.) possono citarsi le serie narrative di fra Basilio de Santa Cruz (*Vita di san Francesco* in San Francisco, *Vita di san Vincenzo Ferrer* in Santo Domingo, *Vita di san Biagio* in San Biagio), di Pacheco (*Genealogie dell'ordine della Misericordia* a La Merced), di Espinosa de los Monteros – il piú brillante, se non il piú originale, pittore di **C** (*Vita di santa Caterina da Siena* in Santa Catalina, 1669). Alcune di tali pitture presentano un eccezionale interesse documentario, perché in esse rivive tutta la società coloniale: cosí i grandi quadri anonimi della Compañía raffigurano i matrimoni tra gli hidalgos spagnoli e le principesse inca (*Nozze di Don Martín de Loyola e di Doña Beatriz Nusta*), mentre la serie di dipinti di Santa Ana mostra le feste del Corpus Domini a **C**, con la sfilata delle varie parrocchie e la sontuosità degli ori, delle pietre preziose, dei carri ornati di piume e di fiori. (*pg*).

## Cybis, Jan

(Wroblin (Slesia) 1897). Studia presso le accademie di Breslavia (1919-21) e di Cracovia (1921-24). Fondatore e membro del gruppo del Kapismo, opera con i suoi rappresentanti a Parigi dal 1924 al 1931. Tornato in Polonia, si stabilisce prima a Varsavia, poi a Cracovia (1934). Partecipa attivamente all'organizzazione della vita artistica, è redattore capo della rivista d'arte «Glos Plastykov» e, nel 1945, è nominato docente presso l'accademia di belle arti di Varsavia. Problema fondamentale della pittura di **C** è il colore. I suoi paesaggi, le sue nature morte e i suoi ritratti manifestano un'interpretazione molto personale della lezione di Bormard, di cui egli si dichiara allievo; quest'interpretazione si esprime in una viva sensibiltà cromatica e poetica. **C** è rappresentato a Varsavia (MN) e in numerose collezioni private sia polacche sia straniere. (*wj*).

## Czartoryski

L'origine della collezione polacca dei principi **Cz** risale al XVIII sec. Una parte di essa costituisce oggi, presso il Museo nazionale di Cracovia, una sezione che ha conservato il nome di Museo **Cz**. Il principe Adam Kazimierz **Cz** (1734-1823) e sua moglie Izabella, nata contessa Fleming (1746-1835), erano grandi appassionati d'arte, e cosí pure il

loro figlio Adam Jerzy (1770-1861). I tesori che riunirono nel castello di Pulawy, a sud di Varsavia, passarono poi al principe Władisław **Cz**, che li accrebbe e nel 1876 li trasferí a Cracovia, dove vennero mirabilmente sistemati in antiche costruzioni, trasformate in museo da Viollet-le-Duc. Il complesso comprende una biblioteca piuttosto importante, innumerevoli oggetti d'arte, una notevole galleria di quadri, tra i quali la *Dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci, il *Ritratto di giovane uomo* di Raffaello (una delle innumerevoli opere d'arte razziate dai tedeschi e mai ritrovate), e il *Paesaggio prima della tempesta* di Rembrandt. Numerose miniature, una bella serie di disegni, soprattutto del XVIII sec. francese, stampe e antichità completano la collezione. La sorella di Władysław, Izabella Dzialynska (1835-99), era anch'ella grande appassionata d'arte. Dopo il 1880 trasferí i propri capolavori da Parigi, ove di solito risiedeva, nel suo castello di Golochuw, che fece interamente ricostruire per farne un museo. Vi si trovava una celebre collezione di 250 vasi antichi raccolti da suo marito, il conte Jan Dzialynski, numerosi dipinti di tutte le scuole, oggetti d'arte e una mirabile raccolta d'incisioni. Izabella Dzialynska morí senza eredi diretti; la collezione passò allora come fedecommesso al nipote Witold **Cz**, e alla morte di quest'ultimo a suo fratello Adam, che possedeva già la collezione di Cracovia; le due collezioni si trovarono in tal modo riunite. Il castello di Golochuw venne anch'esso saccheggiato dai tedeschi, e circa ottanta dipinti di scuola francese, italiana, olandese e altre, ritrovati dopo la guerra, vennero collocati in deposito presso il Museo nazionale di Poznań. Le raccolte d'incisioni vennero anch'esse ritrovate, e suddivise tra i musei di Poznań e di Varsavia. (*mv*).

## Czernin

Collezione austriaca fondata nella prima metà del XIX sec. dal conte Johann Rudolf **Cz** (1757-1845), che viaggiò in Italia, Francia, Inghilterra, Germania e Olanda. Sin dal 1800 egli cominciò a collezionare dipinti, che concentrò nel suo palazzo a Vienna, divenuto presto centro di attrazione per artisti e scrittori. I suoi discendenti aggiunsero alcune opere alla collezione. Le due guerre mondiali annientarono in gran parte la fortuna dei **Cz**, che furono obbligati a separarsi da alcuni dei loro quadri. L'opera piú celebre della galleria,

il *Pittore nel suo studio* di Vermeer, dovette essere ceduta per una somma irrisoria al futuro Führer Museum, che Hitler intendeva far erigere a Linz (oggi è a Vienna, KM); altre due opere importanti vennero vendute negli Stati Uniti (*Ritratto d'uomo* di Albrecht Dürer: Washington, NG; il *Doge Andrea Gritti* di Tiziano: ivi).
Nel 1954, in seguito a un accordo tra le autorità della regione di Salisburgo e il conte Eugen **Cz**, questi mise a disposizione della Residenzgalerie di Salisburgo 85 dipinti della sua collezione per la durata di sedici anni. La galleria **Cz** è composta quasi esclusivamente di dipinti del XVII sec.; le scuole piú ampiamente rappresentate sono quelle olandese e fiamminga; vi si trovano inoltre opere francesi e italiane. (*sr*).

## Czetter (Tzetter, Zetter), Samuel

(Orosháza 1770 ca. - Budapest, dopo il 1829). Studiò l'arte del bulino all'accademia di Vienna e vi incise, nel 1793, il *Trionfo di Venere* da Maulbertsch. Divenuto celebre, si stabilí nella città lavorandovi per conto di numerosi clienti e di pubblicazioni ungheresi. La sua fama si fondò su ritratti punteggiati di estrema finezza. Su invito del governo russo, lasciò Vienna con altri artisti e si recò a Mosca nel 1809, soggiornandovi fino al 1821. La sua opera è conservata nei gabinetti delle stampe di Vienna e di Mosca, nonché a Budapest (BN e GN). (*dp*).

## Czobel, Béla

(Budapest 1883-1976). Dopo brevi soggiorni a Nagybánya e a Monaco, si recò a Parigi nel 1903 e frequentò l'Académie Julian. Espose dal 1905 al Salon d'automne e al Salon des Indépendants tra i *fauves*, ma la maggior parte delle sue tele di questo periodo sono scomparse (i *Pittori*, 1906: Parigi, MNAM). Nel 1909 fu, in Ungheria, tra i fondatori del gruppo degli Otto; tornò poi a Parigi, soggiornò in Olanda (1914-19), quindi a Berlino (1919-25), Ove espose presso Cassirer nel 1919; attraversò poi una fase espressionista. Di nuovo a Parigi nel 1925, elaborò uno stile personale caratterizzato dalla fusione delle forme, ridotte a volumi colorati di una sonorità soffocata. Dopo il 1931 lavorò alternativamente a Szentendre in Ungheria e a Parigi, dove ha esposto regolarmente nella Gall. Zak dal 1952 al 1964, e nel 1969 alla Gall. René-Drouet. È rappresentato a Parigi (*Sedia ru-*

*stica*, 1950: MNAM), Budapest (GN), Amsterdam (SM) e Detroit. (*dp*).

## Czyżewski, Tytus

(Berdychow (Limanowa) 1885 - Cracovia 1945). Studiò all'accademia di belle arti di Cracovia. Numerosi soggiorni a Parigi (1908-12) lo misero in contatto col cubismo. Fu in seguito tra i creatori del Formismo, cui partecipò tra il 1917 e il 1922, e redattore capo della rivista «Formisci». La ricerca degli effetti materici e dell'espressione, nonché il gusto per l'aspetto primitivo dell'arte popolare, caratterizzarono sia questo movimento sia la produzione dell'artista fino al 1930, dopo un nuovo soggiorno a Parigi e un altro in Spagna (il *Brigante di Tatra*, 1919 ca.: conservato a Varsavia). In seguito questa tensione espressiva si placò e l'arte del pittore raggiunse un'equilibrata pienezza, particolarmente nella natura morta: *Natura morta con limoni* (dopo il 1930: conservato a Cracovia). (*sk*).

## 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. |