

E

Eakins, Thomas

(Filadelfia 1844-1916). Entrò nel 1861 nella Pennsylvania Academy of the Fine Arts e seguì anche corsi di anatomia al Jefferson Medical College. Nel 1866 completò in Francia la sua formazione, entrando nello studio di Gérôme, ove praticò assiduamente il disegno. Un soggiorno in Spagna (1869-70) gli rivelò Velázquez e Ribera. Tornato in patria (1870) non lasciò più Filadelfia, e divenne l'interprete della classe media urbana, con i suoi ritratti e le scene d'interno e all'aperto (*Max Schmitt al canottaggio*, 1871: New York, MMA). Considerava la pittura un documento scientifico, vicino alla matematica, nella quale amava esercitarsi, e alla fotografia, che praticava (studi di nudi maschili all'aperto, in posa e in movimento). La *Clinica del dott. Gross* (1875: Filadelfia, Jefferson Medical College) è una delle sue opere più note. Le scene all'aperto, precise e luminose, sono soprattutto dedicate alle gare di canottaggio disputate sullo Schuylkill River (la *Gara dei fratelli Biglin*: Washington, NG), nonché ai bagni, ai nuotatori nudi (*The Swimming Hole*, 1883: Fort Worth Tex., AM). S'interessò pure di boxe e dell'atmosfera del ring (*Tra due rounds*, 1899: Filadelfia, AM) e della condizione sociale dei negri (la *Caccia alla quaglia*: New Haven, AG). I ritratti costituiscono una parte importante della sua opera. Uno dei più celebri è quello del suo illustre contemporaneo ed amico Walt Whitman (1887: Filadelfia, Pennsylvania Academy of Fine Arts), che egli inoltre fotografò. Insegnò all'accademia e la diresse dal 1882. Con Homer, E è il principale rappresentante del realismo americano, e negli anni '60 ha attratto l'attenzione di espo-

nenti della Pop Art. La maggior parte delle sue opere si trova a Filadelfia (AM), a New York (MMA, Brooklyn Museum), a Washington (Corcoran Gall.) e a Fort Worth nel Texas (AM). (sr).

Earl, Ralph

(Worcester County Mass. 1751 - Bolton Conn. 1801). Autodidatta, lavorò nel Connecticut. Fu soprattutto ritrattista, ma si provò pure nella pittura di storia e nel paesaggio. Visse in Inghilterra tra il 1778 e il 1785. Il suo disegno secco ed ingenuo conferisce ai quadri un carattere arcaico, che i sei anni trascorsi a Londra nello studio di Benjamin West non riuscirono a cancellare. È abbondantemente rappresentato nei musei americani: *Roger Sherman* (1775-77 ca.: New Haven, AG), *William Carpenter* (1779: Worcester, AM). (sc).

Earlom, Richard

(Londra 1743-1822). Allievo di Cipriani, incise soprattutto alla maniera nera e per primo impiegò, in tale tecnica, la puntasecca. Cominciò lavorando per l'editore Boydell, per il quale eseguì nel 1777 le duecento lastre dell'edizione del *Liber veritatis* di Claude Lorrain. È noto soprattutto per composizioni floreali riprese da Van Huysun e Van Os. (jns).

East-Anglian style

Stile della miniatura britannica, fiorito dagli ultimi anni del XIII sec. al 1340 ca. Nella regione dell'East Anglia e delle Midlands esistettero numerosi *ateliers* di miniatura; tuttavia la documentazione non è né sufficientemente abbondante né abbastanza decisiva per stabilire l'origine esatta dei manoscritti più importanti. Centri principali furono Norwich, Peterborough e Nottingham.

I manoscritti dello stile E-A sono caratterizzati dall'impiego di bordure dalla complessa decorazione, che incorniciano la pagina e servono di pretesto per la rappresentazione di ogni sorta di scene marginali, nonché di personaggi isolati, animali ed uccelli, grottesche, in mezzo ad una profusione di foglie e di fiori, insieme naturali e stilizzati. L'accento posto sui diversi elementi decorativi varia a seconda dei centri. Non si conosce la provenienza del più antico gruppo di manoscritti qualificati E-A, dei

quali il primo per data, importante nella formazione di quest'arte, è il *Salterio Alfonso* (Londra, BM, add. 24684), iniziato per le nozze del figlio di Edoardo I con Margaret, figlia del conte d'Olanda, e completato dopo la morte di Alfonso nel 1284. Due altri manoscritti un po' più recenti sono l'*Historia scholastica di Petrus Comestor* (ivi, roy. 3.D.VI), donata da Edoardo duca di Cornovaglia (morto nel 1300) al priorato di Ashridge, e il *Windmill Psalter* (Salterio dei mulini a vento: New York, PML, ms 102). L'origine dello stile di questi manoscritti pone alcuni problemi; vi si scorgono rapporti col Nord-Est della Francia e con le Fiandre, ma non è noto per quale via tale influsso possa essersi esercitato. A Peterborough convivono due stili. Il primo è rappresentato dal *Salterio* detto «di Peterborough» (Bruxelles, Bibl. reale, 9961-2), la cui iconografia è tratta da un ciclo di pitture del coro della cattedrale di Peterborough, e dal *Salterio Ramsey* (New York, PML, ms 302; e Sankt Paul di Lavanttal in Carinzia, ms XXV.2.19). Tali manoscritti presentano ampie bordure che delimitano interamente le scene marginali. Nel secondo stile, le inquadrature scompaiono lasciando il posto a iniziali istoriate, e il disegno lineare delle scene è acquerellato a colori leggeri. Si attribuisce all'*atelier* di Peterborough il *Salterio* di Cambridge (Corpus Christi College, ms 53), nonché il *Salterio della regina Mary* (Londra, BM, roy. 2.B.VII) e l'*Apocalisse* (ivi, roy. 19.B.XV). Uno stile diverso compare col *Salterio Ormesby* (Oxford, Bodleian Library, ms Douce 366) e col *Salterio Gorleston* (Malvern, Dyson Perrins, ms 13), che accentuano nuovamente le ampie bordure e i saldi contorni del disegno. Un gruppo intermedio può aver centro a Nottingham, per esempio il *Salterio Tickhill* (New York, Public Library, Spencer Coll., ms 26), che fu miniato da fra John Tickhill, priore del monastero di Worksop, presso Nottingham.

Manoscritti più tardi, localizzati nel Norfolk, comprendono il *Salterio Saint Omer* (Londra, BM, add. 39810) - iniziato nel 1330 ca. per i membri della famiglia Saint Omer di Mulbarton nel Norfolk, la cui esecuzione è più delicata di quella dei salteri del gruppo Ormesby-Gorleston - e il *Salterio De Lisle* (ivi, Arundel 83), la cui prima parte venne eseguita per Sir William Howard di East Winch, presso Lynn, e la seconda donata da Robert De Lisle a sua figlia nel 1339. La prima parte contiene miniature di taglio e concezione monumentali, che rivelano un forte

influsso francese; la seconda è probabilmente influenzata dall'Italia. Il salterio eseguito prima del 1340 per Sir Geoffrey Luttrell (ivi, add. 42130) segna il declino della miniatura E-A. Le grottesche sono di dimensione esagerata, e talvolta alquanto grossolane, benché il manoscritto sia notevole per le sue scene di vita quotidiana. Lo stile del *Salterio Saint Omer* ebbe inoltre influenza su manoscritti più tardi, in particolare su quelli della famiglia Bohun, della fine del XIV sec. (*mast*).

Eastlake, Charles Lock

(Plymouth 1793 - Pisa 1865). Recatosi a Londra nel 1809 per seguire corsi presso la Royal Academy, tornò poi a Plymouth, dove fece il ritratto di Napoleone vinto. Dopo il 1816 risiedette soprattutto a Roma, fino al momento in cui venne eletto membro della Royal Academy nel 1830. Tornato a Londra, continuò a lavorare imitando con molto gusto i pittori italiani del Rinascimento, e nel contempo rivestì cariche ufficiali. Fu pure presidente della Royal Academy (1850) e direttore della National Gallery (1855). Mentre occupava quest'ultima carica, acquisí numerose opere di grande valore (in particolare italiane del XIV e del XV sec.) che, unitamente ai suoi scritti, contribuirono molto a promuovere l'arte del suo tempo. (*wv*).

Ebbo

Posta all'ingresso del cañon dell'Ardèche, la grotta di E, dotata di incisioni preistoriche, si apre con un portico maestoso. Una galleria lunga 250 metri, tagliata da un pozzo al di là del quale compaiono le prime incisioni, sfocia nel santuario. Tre composizioni, annunciate da due cavalli in fila, reiterano uno stesso tema, ove bue e cavallo sono accompagnati da stambecchi. Il pannello principale, inciso su una roccia sovrastante il vuoto, contiene un grande toro di due metri di lunghezza (che reca sul fianco cerchi e bastoncelli) e otto cavallini dalla testa accuratamente incisa, nonché un mammut, nettamente posteriore. Gli altri due complessi, preceduti da cervi, sono meno notevoli; la decorazione del santuario si conclude con due cavalli in fila. La grotta è la più importante del complesso parietale del Rodano. Lo stile, molto omogeneo e non riconducibile al campo franco-cantabrico, ricorda quello delle caverne italiane o delle tavolette incise di Parpalló. La modernizzazione apportata dai Magdaleniani nella

forma di bisonti dello stile IV antico di Leroi-Gourhan, consente di asserire l'esistenza di un'arte del Rodano, già in possesso, per quanto riguarda l'organizzazione di un santuario, di una tradizione anteriore al Magdaleniano medio (12 000 a. C.). (yt).

Eccentrici di Yangzhou

(gli Otto Maestri). Nella pittura cinese, questo appellativo tradizionale (si può dire più semplicemente «gli E Qing» oppure «gli Otto di Yangzhou») designa un gruppo di pittori letterati della seconda metà del xvii sec. che beneficiarono del mecenatismo dei mercanti di quella ricca città commerciale meridionale, ove poterono consacrarsi in perfetta tranquillità alla loro arte e persino, fatto eccezionale per un dilettante letterato, sostentarsene. Chiamati «eccentrici» o «bizzarri» perché si contrapposero all'ortodossia allora imperante, lavorarono in uno stile calligrafico libero e disteso, che ebbe grandissimo influsso sui loro successori, e anche sulla pittura giapponese del nanga. Oltre a Jin Nong ed a Luo Ping, che incontestabilmente dominano il gruppo, questi artisti furono Gao Xiang, Huang Shen, Li Fangyin, Li Shan, Min Zhen e Wang Shishen, Min Zhen è talvolta sostituito in quest'elenco da Zheng Xle. A torto vi è stato talvolta incluso Gao Fenghen; egli praticò sí uno stile «bizzarro», ma non abitò mai Yangzhou, contrariamente a Hua Yan, che tuttavia non viene annoverato tra gli otto E. (ol).

Echave

La dinastia degli E – tutti e tre battezzati Baltazar – occupa l'intero secolo d'oro della pittura messicana dal 1580 al 1680 ca., e ben ne riflette il susseguirsi degli stili, dal manierismo al barocco: la pinacoteca Virreinal di Città di Messico li documenta con un certo numero di opere caratteristiche, sufficienti a rivelare la personalità di ciascuno. Il fondatore, **E Orio, detto el Viejo** (nato nel 1550 ca.), è un basco di nobile famiglia di Zumaya, la cui formazione artistica (Escorial? Siviglia? Italia?) resta ignota. Sollecitato da un pittore suo compatriota stabilitosi a Città di Messico da alcuni anni, lo raggiunse nel 1573 e ne divenne il genero nel 1582. La sua lunga e brillante carriera proseguì fino alla morte nel 1630. Fu artista di transizione, di formazione manierista: alcuni suoi grandi quadri a due registri e con numerose figure (*Martirio di sant'Antonio*

nio, 1617) richiamano i pittori sivigliani dell'inizio del secolo, come Uceda e Alonso Vázquez. Fu disegnatore sapiente e vigoroso, e alcune ricerche di colore e di atmosfera rivelano l'influsso veneziano (*Scene dell'infanzia di Cristo* delle pale di Xochimilco e di Santiago Tlateloco, 1609). In alcuni quadri per monasteri (*Cristo nell'orto degli Ulivi*, dipinto per i gesuiti; *Estasi di san Francesco*), certi effetti di chiaroscuro servono a tradurre una sensibilità profonda e patetica.

Il figlio **E Ibia** (1610-42), la cui carriera fu assai breve, diede prova, specie nella bella *Immacolata* del 1622, di una candida grazia e di una soavità di colori che fanno pensare a Roelas, a Siviglia e al suo contemporaneo messicano Luis Juarez. Dipinse inoltre numerosi quadretti su rame, nei quali svolgono un ruolo importante il paesaggio e i cieli, e che gli procurarono il soprannome di «E dei blu».

Infine l'ultimo pittore della famiglia, **E Rioja** (1632-82), assai influenzato dallo zurbaranismo che conquistò il Messico poco prima della metà del secolo (*Adorazione dei magi*, 1654) nel *Sepolcro* del 1665 o nel *Martirio di san Pietro di Arbuls* dimostra un vigore un po' brutale e una sensibilità drammatica e tenebrista che già preannunciano Villalpando, il grande maestro della pittura barocca messicana della fine del secolo. (pg).

Echevarría, Juan de

(Bilbao 1875 - Madrid 1930). Curioso il destino di quest'artista solitario, a lungo considerato un dilettante e oggi pienamente rivalutato. Apparteneva a una famiglia d'industriali di Bilbao; fu allievo del liceo d'Angoulême e passò per il college di Eton, proseguendo poi gli studi d'ingegneria in Sassonia. Tornato a Bilbao, dopo una crisi spirituale seguita alla morte della madre abbandonò l'impresa paterna, stabilendosi poi a Parigi. Dipinse un grandissimo numero di opere, molto influenzato da Gauguin e Cézanne, amico di Degas e di Vuillard come di Picasso e degli spagnoli di Montmartre, espose dal 1908 al Salon d'automne e tornò in Spagna solo nel 1914. Stabilitosi a Madrid, non aderí a nessun gruppo specifico, frequentando piuttosto gli scrittori. La sua opera ha contribuito quanto quella di Iturrino, ad introdurre in Spagna un'arte «moderna», più vicina a quella dei *nabis* che a quella dei *fauves*. Soltanto con il tempo – e specialmente con la

grande retrospettiva del 1955 al MAM di Madrid – ha assunto una piena valutazione critica. Molto varia, la sua produzione comprende paesaggi castigliani (Avila) e baschi (Pasajes, Ondarroa), dal sentimento intenso quanto quello dei paesaggi di Zuloaga, ma di più schematica costruzione; vedute urbane suggestive, spesso riprese da un balcone di Madrid; tipi popolari, baschi o gitani, di una grave tristezza, nature morte fiori o vasellame, di una leggerezza e freschezza di toni rare nella pittura spagnola. Egli fu anche il miglior ritrattista della Spagna del tempo: ritrasse gli scrittori della sua generazione, Unamuno, Baroja, Juan Ramón Jiménez, Maeztu, Valle Inclán, di cui ha lasciato immagini «espressioniste». È ben rappresentato in musei di Bilbao e di Madrid. (pg).

Eckersberg, Christoffer Wilhelm

(Blaakro (Jutland meridionale) 1783 - Copenhagen 1853). Formatosi presso l'accademia di Copenhagen, venne influenzato dal neoclassicismo francese durante il suo soggiorno a Parigi (1810-13), dove studiò sotto la guida di David (settembre 1811 - giugno 1813). La sua corrispondenza e il suo diario sono una fonte preziosa sulla personalità e l'insegnamento di David. E eseguì allora composizioni storiche come *Agar e Ismaele nel deserto* (1812-13). Si dimostrò attento ai valori cromatici in alcuni studi dal vero (*Studio di nudo*, 1813: Copenhagen, SMFK). Parigi e i dintorni gli ispirarono pure delicate vedute: il *Limitare del Bois de Boulogne* (1812: Copenhagen, C. L. Davids Samling), i *Dintorni di Meudon* e il *Pont Royal* (1813: Copenhagen, SMFK). A Roma, dove soggiornò a partire dal 1813, prese contatto col suo compatriota Thorvaldsen, di cui fece un monumentale ritratto (1814: Copenhagen, Accademia reale di belle arti), e dipinse il *Ritratto di giovane donna*, già detto «di Anna Magnani» (1814: Copenhagen, Hirschsprungske Samling), nonché quadri di storia (*Alcione*, 1813: Copenhagen, SMFK; il *Passaggio del Mar Rosso*, 1813-16: ivi) e soprattutto una bella serie di vedute di Roma e dintorni, in parte eseguite dal vero e caratterizzate da un disegno preciso, da un raffinato luminismo e da tonalità assai chiare (*Veduta della Via Sacra*: Copenhagen, NCG; *Veduta dal Colosseo, Villa Borghese, Villa Albani, Fontana Acetosa*: Copenhagen, SMFK; *Piazza San Pietro, il Colosseo*: Copenhagen, Museo Thorvaldsen; il *Colonnato di San Pietro*: Copenhagen, C. L. Davids Samling). Dopo

Valenciennes e prima di Corot, egli si pose tra gli interpreti piú delicati del paesaggio romano. S'ispirò pure, talvolta, alla vita popolare italiana (*Davanti alla Porta santa di San Pietro*, 1814-15; *Carnevale romano*, 1814: Copenhagen, SMFK), che descrisse con gusto assai sicuro. L'abitudine alle composizioni chiaramente e saldamente strutturate, che aveva apprese presso David – unitamente a un innato senso dei valori luminosi e ad un'autentica sincerità dinanzi al reale – lo condussero cosí a mettere a punto uno stile, che sarà quello dell'età dell'oro danese. Tornato a Copenhagen nel 1816, divenne membro dell'accademia, poi professore; ricevette nel 1828 ca. l'incarico di quadri illustranti la storia danese per il palazzo di Christiansborg: compito in parte contrario alla sua natura. Nei nudi (*Donna allo specchio*: Copenhagen, Hirschsprungske Samling) e nei ritratti (il *Barone e la baronessa Bille Brahe*, 1817: Copenhagen, NCG; *La Signora Lovenskjold e sua figlia*, 1817: Copenhagen, SMFK; la *Famiglia Nathanson*, 1818: ivi; *Emile Henriet Massmann*, 1820: ivi, le *Sorelle Nathanson*, 1820: ivi) affermò invece un classicismo di rigorosa eleganza. Ha lasciato ammirabili paesaggi della campagna e delle coste danesi, luminosi e sempre costruiti con una nettezza che non esclude un accento lirico. Divenne uno specialista nelle vedute di porti e battelli, che descrisse con un'esattezza che attesta la sua perfetta conoscenza della costruzione dei velieri e della navigazione (Copenhagen, SMFK e Hirschsprungske Samling, Parigi, Louvre). Come teorico pubblicò opere sulla prospettiva (1833-41). L'influsso del suo insegnamento fu decisivo per la formazione di Wilhelm Bendz, Constantin Hansen e Christen Købke. (hb + sr).

Eckert, Walter

(Leobersdorf (Bassa Austria) 1913). Studiò architettura al politecnico di Vienna dal 1932 al 1934 e, dal 1935 al 1939, pittura presso l'accademia di belle arti, ove fu allievo di Boeckl. Divenne presidente della Secessione nel 1965 e nel 1967 ottenne una cattedra all'accademia che nel medesimo anno lo elesse rettore. Influenzato da Munch, da Picasso e, in minor grado, dai surrealisti, E si rivelò pure sensibile alla scultura di Wotruba. Poco prima della guerra disegnò una serie di ritratti espressivi che vennero presentati nel 1947 col titolo *Personalità e ambiente*. Nel 1951 espose presso la Gall. Würthle di Vienna

incisioni raffinate, oniriche o figurative, insieme a nature morte realizzate con grande economia di mezzi. Verso il 1958 ha iniziato a dipingere personaggi la cui *silhouette* ricorda i menhir o monumenti dell'età della pietra (*Donna seduta*, 1963: Vienna, Museo del xx secolo). (jmu).

Eckmann, Otto

(Amburgo 1865 - Badenweiler 1902). Fu allievo della scuola di arti decorative di Amburgo e di quella di Norimberga; infine dell'accademia di Monaco. Dipinse in un primo tempo ritratti e paesaggi molto colorati, che espose a Monaco dal 1890; nel 1894, dopo aver venduto tutte le sue tele presso Bangel a Francoforte, mutò orientamento, e divenne un importante esponente dello Jugendstil nascente. Nell'ambiente di Julius Brinckmann, fondatore del Museo di arti decorative di Amburgo, E conobbe le stampe e i motivi decorativi giapponesi (di cui Deneken, assistente di Brinckmann, pubblicò una raccolta a Berlino nel 1896); da allora iniziò a dedicarsi alle arti decorative. Frequentò la scuola di tessuto fondata da Deneken nel villaggio di Scherrebek, alla frontiera danese e vi eseguì nel 1897 il suo celebre *Arazzo dei cinque cigni*, esposto a Monaco lo stesso anno (Norimberga, Gewerbemuseum). Creò modelli di mobili, tessuti e ceramiche (per Villeroy e Boch di Mettlach); tuttavia, il suo ruolo fu importante soprattutto nel campo tipografico: disegnò alfabeti e ornamentazioni librerie per gli editori E. A. Seeman di Lipsia e Fischer di Berlino, e collaborò fin dalla loro creazione alle riviste «Pan» (per la quale eseguì iniziali dalla decorazione floreale esuberante e stilizzata) e «Jugend». Nel 1897 divenne professore alla scuola di arti decorative di Berlino e, nel 1899, disegnò la pagina di copertina della rivista berlinese «Die Woche», pagina che restò immutata fino al 1924. (gl).

Eclettici arcaicizzanti

Con questo appellativo vengono designati due gruppi di pittori professionisti cinesi della fine dell'epoca Ming, che s'ispirarono direttamente ai maestri Tang o Song. Il primo gruppo è costituito da Zhou Chen e dai suoi discepoli o seguaci, tra cui Tang Yin e Qiu Ying; si trattò di veri e propri eclettici, operanti in tutti i generi. Il secondo gruppo, dalle tendenze più nettamente arcaicizzanti (le sue fonti risalgono fino alle Sei Dinastie), raccoglie pittori

di personaggi; i piú celebri furono Chen Hongshu e Ding Yunpeng. (*ol*).

Ecouen

Musée national de la Renaissance Il castello di E (Val-d'Oise), costruito dal connestabile Anne de Montmorency (1493-1567) tra il 1535 e 1540, venne completato nel 1555 ca. con la partecipazione di Charles Billart e dell'architetto Jean Bullant, che impose uno stile severo direttamente ispirato ai modelli antichi. La decorazione interna, di grande ricchezza, è quasi interamente scomparsa. La cappella dalla volta dipinta a motivi araldici, era ornata in origine dalla *Pietà* di Rosso (Parigi, Louvre) e dall'*Adorazione dei pastori* di Jean de Gourmont (ivi). Al piano terreno e al primo piano sussistono i camini dipinti, esempio unico in Francia, i cui temi, di ispirazione religiosa, sono circondati da cornici nello stile di Fontainebleau, a imitazione di stucchi e di cuoi. I dipinti mostrano l'influsso di Rosso e del Primaticcio e sono probabilmente dovuti ad artisti della loro cerchia, alcuni forse di nazionalità francese come riteneva L. Dimier. Su una quietanza si è riscontrato il nome di Jacques Patin alla data 1561, ma non si sa quale ne fosse esattamente il ruolo. Un disegno di Nicolò dell'Abate al Louvre, con l'arme del connestabile, si riconduce forse ad una parte della decorazione che sarebbe oggi scomparsa.

Il castello è oggi divenuto museo del Rinascimento francese, raccogliendo le collezioni di tale epoca un tempo conservate al museo di Cluny, e opere eseguite per il castello, in particolare piastrelle di pavimenti in ceramica di Masséot Abaquesne. (*sb*).

Ecuador

Quito, ultima capitale degli Incas e oggi dell'E, dovette essere uno dei piú precoci centri della pittura sudamericana; l'attività non ebbe mai rallentamenti fino alla fine dell'epoca coloniale.

XVI secolo Sin dal 1534 il francescano fiammingo J. Jodoko Ricke aveva fondato a San Francisco di Quito una scuola d'arti e mestieri destinata alla formazione di artisti indigeni confrontabile per importanza col celebre collegio di San José de Los Naturales a Città di Messico; un monaco originario di Lovanio, F. Gonzalo Gosseal, vi formò tutto un gruppo di pittori e di miniatori. L'influsso delle

incisioni fiamminghe e tedesche fu evidente a Quito forse piú che in qualsiasi altro paese. Sin dalla fine del XVI sec. spiccano alcuni nomi di pittori, in primo luogo quello del domenicano F. Pedro Bedon, che, dopo un soggiorno di dieci anni (1576-85) a Lima, ove fu allievo di Bernardo Bitti, tornò a Quito restandovi fino alla morte nel 1641; la sua *Vergine del rosario* di San Domingo, di un soave manierismo, è opera molto apprezzabile anche se non molto personale. Un'atmosfera locale si coglie nel curioso quadro, firmato da Adrian Sanchez Galque nel 1599 (Madrid, Museo de America), che rappresenta tre meticci di Quito in costumi spagnoli.

XVII secolo Domina il Seicento ecuadoriano la figura del pittore meticcio Miguel de Santiago. Pittore prediletto e prolifico dei conventi di Quito, specialmente degli agostiniani, si rivela narratore gradevole nella sua *Vita di sant'Agostino e di san Tommaso di Villanova* (Quito chiosco di Sant'Agostino), e abile regista di grandi composizioni: la *Regola di sant'Agostino* (chiesa di Sant'Agostino) comprende non meno di ottanta personaggi. Appare nelle sue Vergini, utilizzato con intelligenza, l'influsso del Murillo; particolarmente nella *Vergine dell'eucaristia* (1680: Quito, San Francesco). Nicolas de Goribar, suo nipote e allievo, lo proseguí degnamente con cicli di grandi figure solenni (*Re di Giuda* in San Domingo, e soprattutto i sedici *Profeti* che decorano i pilastri della chiesa della Compagnia). Ispirate ad incisioni manieriste italiane, tali figure eroiche sono di una qualità pittorica eccezionale in Sudamerica, al punto che taluni critici come il marchese di Lozoya le giudicano incomparabilmente superiori ad altre opere dell'artista e le attribuiscono a Zurbarán: il che appare quanto meno dubbio.

XVIII secolo Viene proseguita onorevolmente la tradizione, con una ripresa dell'imitazione di figure europee: le stampe bibliche dai bavaresi Joseph e Johann Klauber (1748) sembra riscuotessero un successo particolarmente vivo. Pittori come Antonio Astudillo (*Vita di san Pietro Nolasco al Téjar*), come i fratelli Vicente e Francisco Albán (tra il 1747 e il 1790), come Manuel Samaniego, piacciono per la vivacità dei colori e il fascino dei paesaggi. La prova della vitalità della scuola di Quito è che in questo periodo essa esporta pitture in altre regioni sudamericane, particolarmente in Colombia. (pg).

Edelfelt, Albert Gustav

(Porvoo 1854 - Haikko 1905). È il più importante esponente della scuola realista finlandese di Parigi. Si formò intorno al 1870 ad Anversa e si trasferì a Parigi nel 1874. Con i compagni Bastien-Lepage e Dagnan-Bouveret subì (1878) l'influsso del manifesto dell'*Assommoir* di Zola. I suoi primi successi negli ambienti parigini furono dovuti ai ritratti (*Pasteur*, 1886: Parigi, Institut Pasteur). Qualche tempo dopo, la pittura all'aperto e l'influsso dell'impressionismo comparvero più nei piccoli schizzi che nelle grandi tele (*Giardino del Lussemburgo*, 1887: oggi a Helsinki). Intorno al 1890 E fu influenzato dal romanticismo religioso (*Cristo e la Maddalena*, 1891: ivi) e da un rinnovato interesse per la decorazione murale; l'*Inaugurazione dell'Accademia di Turku*, eseguita per l'università di Helsinki, è andata distrutta nel 1944. E è ben rappresentato in musei di Helsinki e di Göteborg. (ssk).

Edelinck, Gérard

(Anversa 1640 - Parigi 1707). Formatosi ad Anversa presso Galle il Giovane, fu a Parigi sin dal 1666. Sposò la nipote di Nanteuil, diresse un laboratorio ai Gobelins e riprodusse a bulino, con precisione mirabile, parecchi dipinti contemporanei, specialmente di Le Brun (la *Famiglia di Dario ai piedi di Alessandro*) e di ritrattisti come Largillière e Rigaud. La sua opera incisa (339 pezzi) contiene numerosi ritratti dei grandi personaggi e delle celebrità del suo tempo (*Philippe de Champaigne*, 1676). (as).

eden

Nella pittura giapponese, rotoli illustrati di «biografie per immagini» di santi, diffuse in epoca Kamakura (XII-XIV sec.). I più importanti sono lo *Hōnenshōnin* e l'*Ippenshōnin eden*; il *Kegonshūsōshi eden* è più noto col nome di *Kegon'engi*. (ol).

Edimburgo

National Gallery of Scotland Museo scozzese fondato nel 1850 per ospitare la National Gallery e la Royal Scottish Academy, e aperto nel 1859. La Royal Institution comprendeva una collezione di quadri di maestri antichi fiamminghi e italiani, di cui i più celebri erano: tre Van Dyck del periodo genovese (*Nobile italiano*, la *Famiglia Lomelli*-

ni, San Sebastiano) e Mosè salvato dalle acque di G. B. Tiepolo; una collezione di pitture contemporanee appartenente alla Royal Scottish Academy (William Dyce, David Scott, Wilkie); tele olandesi, in particolare *Rive del fiume* di Ruisdael, donato da Sir James Erskine of Torrie. Non si ebbero fondi destinati a nuovi acquisti prima della riorganizzazione dell'amministrazione, decisa dal *National Galleries of Scotland Act* nel 1906; la Scottish National Portrait Gallery venne allora collocata in un edificio distinto, e la Royal Scottish Academy dispose di nuovi locali (ove nel contempo erano esposte la raccolta di dipinti e la collezione di disegni antichi lasciata in testamento nel 1879 da David Laing).

Il museo contiene oggi una collezione assai rappresentativa di pittura scozzese (Ramsay: *G. Bristow*, la *Moglie del pittore*, *John Wanchope*, *Flora Macdonald*, *Mrs Daniel Cunningham*; e soprattutto Raeburn: *Mrs G. Kinnear*, il *Tenente colonnello Lyon*, *Mrs Kennedy of Dunure*, *Robert Walker mentre pattina*, *Lord Newton*, *Autoritratto*), nonché un nucleo più ridotto, ma di qualità notevole, riguardante altre scuole. Citiamo in particolare la *Vecchia che cuoce le uova* di Velázquez, *Hendrickje Stoffels* di Rembrandt, il *Cristo nella casa di Marta e Maria* di Vermeer, *Feste veneziane* di Watteau, *Vaso di fiori* di Chardin, *Diego Martelli* di Degas, *Visione dopo il sermone* e *Tre tahitiane* di Gauguin, *Mrs Graham* e *Mrs Hamilton Nisbet* di Gainsborough, *Somer Hill* di Turner, *Dedham Vale* di Constable. Sono state recentemente acquisite opere del Cinquecento italiano (Giulio Romano, Lotto, Tintoretto), del XVII sec. olandese (Hobbema, *L'interno della chiesa di San Bavone di Haarlem*, 1648, di Saenredam), quadri storici di Gavin Hamilton e Benjamin West. Il museo ospita pure una serie di capolavori prestati dal duca di Sutherland: la *Madonna Bridgewater* e la *Sacra Famiglia della palma* di Raffaello, le *Tre età dell'uomo*, *Diana e Callisto* e *Diana e Atteone* di Tiziano, un *Autoritratto* di Rembrandt, cinque dei sette *Sacramenti* dipinti da Poussin per Chantelou. Espone inoltre il grande *Polittico della Trinità* di Van Goes, prestato dalla regina d'Inghilterra. Nel 1861 Lady Murray lasciò al museo una collezione di disegni di antichi maestri, e disegni di Ramsay; e nel 1901 Henri Vaughan donò una collezione di acquerelli di Turner. Il ricco Gabinetto dei disegni ha sede in uno specifico edificio (Ainslie Place). (jh).

Edlinger, Josef Georg von

(Graz 1741 - Monaco 1819). Dopo aver viaggiato in Germania, nel 1770 si stabilì a Monaco, facendosi assai presto un nome come ritrattista di corte. Il *Ritratto del conte di Haimhausen* (Darmstadt, Museo dell'Assia) rivela un attento studio psicologico del modello ottenuto mediante una fattura ampia, pur rispettando le convenzioni di questo genere aristocratico. Ma l'artista produsse presto opere di completa originalità, a cui giunse attraverso i suoi instancabili studi dal vero e la sua conoscenza dei pittori olandesi, in particolare Hals e Rembrandt. L'acutezza dell'osservazione, il senso del colore, il tocco nervoso che scava il viso, conferiscono alla *Testa di vecchio* (oggi ad Augsburg) una forza espressiva poco comune in un'epoca in cui domina il neoclassicismo. (jhm).

Edo

Antico nome di Tokyo, designa inoltre il periodo dei Tokugawa. (sr).

Eeckhout, Albert

(Groninga? 1607-12 - 1665 ca.). Fu, con Post, tra i migliori pittori che il principe Giovanni Maurizio di Nassau, detto «Maurizio il Brasiliano», condusse con sé durante il suo governatorato in Brasile (1637-44). Nel 1645 è citato a Groninga, poi abita ad Amersfoort. Dal 1653 al 1663 ca. lo si trova come pittore di corte presso il principe elettore di Sassonia a Dresda. Nel 1664 è segnalato di nuovo a Groninga. Dopo aver forse subito l'influsso di Jacob van Campen, come si può dedurre dalle grandi nature morte di quest'ultimo allo Huis ten Bosch dell'Aja, E divenne, al seguito del principe Maurizio, specialista di storia naturale: le *Due tartarughe*, schizzo a olio su carta (L'Aja, Mauritshuis). Una sorta di sensibilità *naïve* per il documento etnografico, sorprendente per l'epoca al punto da far pensare all'esotismo fantastico del doganiere Rousseau, rende particolarmente impressionante la serie dei grandi ritratti di indigeni brasiliensi conservati a Copenaghen (NM) grazie al dono del principe Giovanni Maurizio a re Federico III di Danimarca nel 1654 (una parte di tali opere spetta al pittore zelandese Beckx, 1643). Quanto ai quadri di E donati da Maurizio a Luigi XIV nel 1679 – contemporaneamente a quelli di Post –, essi servirono ai

Gobelins da cartoni per il famoso arazzo delle Indie tessuto nel 1689-90, che doveva riscuotere immenso successo; questi ultimi dipinti di E sono purtroppo scomparsi, mentre i quattro notevoli volumi di schizzi disegnati componenti un *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, che si credevano perduti, sono stati ritrovati a Cracovia (Bibl. Jagellon) e consentono di farsi un'idea del disegnatore e dei suoi studi di indi nudi, che ricordano la maniera di Flinck o Backer e che rinviano alla bottega di Lambert Jacobsz, ove appunto Flinck e Backer esordirono, e che forse lo stesso E conobbe. (jf).

Eeckhout, Gerbrand van den

(Amsterdam 1621-74). Allievo di Rembrandt tra il 1635 e il 1645 e, secondo Houbraken, tra i suoi migliori amici (*Il sogno di Giacobbe* (1669: conservato a Dresda) è stato attribuito allo stesso Rembrandt) manifesta una profonda e intelligente comprensione dell'arte del maestro – ancora barocca verso gli anni '40 del secolo – nei suoi numerosi dipinti religiosi, come il *Calvario* di Avignone, *Isacco che benedice Giacobbe* (1642: New York, MMA), *Giuseppe mentre interpreta i sogni* (1643: Greenville, Bob Jones University), l'*Ultima cena* (1664: Amsterdam, Rijksmuseum), o *Pietro che guarisce il paralitico* (1667: San Francisco, De Young Memorial Museum) e in alcuni disegni di libera e vigorosa fattura, che meritano attenzione. Di pari valore sono i suoi ritratti, sia ancora rembrandtiani come il *Ritratto di Jan Pietersz van den Eeckhout* (1644: Grenoble, MBA), sia dignitosi e pomposi al modo di Van der Helst, di Tempel e della generazione barocca degli anni '50, per esempio nel *Governatore delle Indie orientali* (1669: ivi). Infine, E si esercitò anche nella pittura di genere alla maniera di Pieter de Hooch, Ter Borch e Ochtervelt, come attesta il *Corpo di guardia* (1654) conservato a Strasburgo, e nella pittura di storia (la *Continenza di Scipione*, 1669: Lilla, Palais des Beaux-Arts). Fu anche notevole disegnatore (*Paesaggio italiano*, 1643: Bruxelles, MRBA). (jf).

Egedius, Halfdan

(Drammen 1877 - Oslo 1899). Ebbe il primo successo a sedici anni con *Sera di sabato* (Oslo NG), ispirata alla natura e al folklore pittoresco del Telemark, come i dipinti successivi: il *Sognatore* (1895: ivi), e *Gioco e danza* (ivi). Pittore sensibile e affascinante delle feste contadine not-

turne, E, come Erik Werenskiold e Gerhard Munthe, fu illustratore delle saghe norvegesi. Morí giovanissimo. (*lø*).

Egg, Augustus Leopold

(Londra 1816 - Algeri 1863). Appartenne alla cerchia di Frith e di Dickens; si specializzò in scene aneddotiche. La sua opera è caratterizzata da un sentimento di tristezza poco comune in tale genere in epoca vittoriana. L'influsso dei preraffaelliti accentuò la tendenza moralegggiante della sua arte, come rivela la trilogia della Tate Gallery a Londra: *Passato e presente 1858*. (*wv*).

Egger, Hans (Jean)

(Hüttenberg (Corinzia) 1897 - Klagenfurt 1937). Frequentò l'accademia di Monaco dal 1918 al 1922 e dal 1925 al 1930 soggiornò a Parigi, dove espose regolarmente al Salon des Tuileries e alla Gal. Sloden. Come dimostrano un'opera giovanile che fa pensare a Richard Gerstl, *Casa in campagna* (Vienna, Museo del xx secolo), e il *Paesaggio con campanile* (Vienna, ÖG), E si inserisce nella corrente dell'espressionismo austriaco. A Parigi acquistò una fattura elegante e leggera, mentre il viaggio che effettuò in Scandinavia nel 1930 gli diede l'occasione di confrontarsi con la pittura di Munch. (*jmu*).

Egger-Lienz, Albin

(Striebach (Lienz, Tirolo) 1868 - Rentsch (Bolzano) 1926). Frequentò l'accademia di Monaco dal 1884 al 1893; dal 1899 al 1911 visse a Vienna. Insegnò presso l'accademia di Weimar nel 1912-13; tornò poi nella regione natale, dove restò fino alla morte. Dipinse soprattutto i paesaggi del Tirolo, rappresentandone la vita e la lotta per la libertà, con uno stile aneddotico, ispirato da una parte alla pittura monacense di genere e di storia, dall'altra a quella del suo compatriota Defregger. Dal 1905 ca. subì l'influsso di Hodler; quattro anni dopo si orientò verso una fattura più densa, che si apparenta all'espressionismo. La *Danza macabra del 1809 (Der Totentanz Anno Neun)*, 1906-1908: Vienna, ÖG segna una transizione. E-L dipinge ormai, a grandi tratti, la vita rustica; i contadini simboleggiano le varie tappe e situazioni della vita. Il suo talento si esprime con maggior veemenza soprattutto nelle scene di guerra (gli *Anonimi*, 1916: Vien-

na, Museo dell'esercito) e in allegorie moderne (*Primi giorni di primavera*; *La vita*, 1915: castello di Bruck, Osttiroler Heimatmuseum; *Resurrezione*, 1924: conservato a Innsbruck). Più pittoresco lo stile delle opere successive al 1922 (*Benedicite*, 1928: Vienna, öG). *Tempesta*, il *Sacrificio per i morti*, il *Resuscitato* sono i titoli degli affreschi che l'artista eseguì a Lienz nel 1925 per la cappella commemorativa della grande guerra. (jmu).

Egina

A circa cinquecento metri da E, località principale dell'omonima isola dell'arcipelago greco di fronte al Pireo, venne costruita nel 1282 l'*Omorphi Ecclesia* («chiesa bella»). L'edificio dedicato ai santi di nome Teodoro, venne decorato con affreschi successivi, alcuni dei quali tuttora in buono stato. I dipinti, datati 1289, si riallacciano alla tradizione dell'arte monastica e popolare del XII sec., della quale si hanno numerosi esempi nelle isole greche dell'Egeo e nelle città costiere del Peloponneso e dell'Attica. Presentano pure elementi comuni con la pittura cappadocia. La *Vergine* in trono tra due angeli e la serie dei vescovi adornano l'abside. Sull'arco trionfale il trono dell'*Etimasia*, inquadrato da angeli entro medaglioni, separa le due figure dell'*Annunciazione*. Le scene evangeliche, dipinte sulle volte, comprendono solo pochi personaggi, rappresentati in atteggiamento rigido e in stile lineare. (sdn).

Egitto

Preistoria I graffiti rupestri eseguiti in epoca preistorica, e quelli attribuibili a questo periodo, sono numerosi e s'incontrano principalmente tra Luxor e la seconda cascatta o nel Gebel 'Uwaynāt, all'estremità sud-ovest. I segni sono profondamente incisi o picchiettati. I più antichi, di stile naturalistico, rappresentano giraffe o struzzi; quelli rappresentanti buoi dalle lunghe corna, elefanti, cammelli, appartengono a una fase più recente, neolitica e forse predinastica. Compare in seguito una tendenza verso la stilizzazione e il geometrismo. H. A. Winkler, che ha studiato le incisioni del wādī Hammamat tra il Nilo e il Mar Rosso, ne distingue quattro gruppi: le più antiche, opera dei primi cacciatori, sono rozze e senza traccia di influenze neolitiche, gli abitanti delle montagne incidono in seguito barche dallo scafo centinato e soggetti che hanno

grandi somiglianze con le raffigurazioni libiche; un gruppo di barche con prora e poppa verticali sembra essere opera di un popolo invasore proveniente dall'Est attraverso il Mar Rosso; le incisioni più recenti, spesso martellate, rappresentano uomini assai stilizzati armati di un grande arco rotondo. (*yt*).

Epoca faraonica La pittura dell'antico E comprende campi assai diversi. Vasi in terracotta vennero decorati, fin da epoca preistorica, con disegni geometrici: barche, animali e personaggi umani stilizzati. La pittura su vasi non scompare dalla tradizione faraonica: durante il Nuovo Regno, ad esempio, il collo delle giare è talvolta ornato da ghirlande floreali; più raramente, la pancia della giara reca la figura di un cavallo al galoppo o di altri animali. Il libro illustrato è verosimilmente invenzione egizia: un certo numero di rotoli di papiro sono ornati con immagini rappresentanti scene talvolta profane, talvolta religiose. La più celebre di tali opere è il *Libro dei morti*. Si tracciavano schizzi su schegge di calcare o su cocci di vasellame (*ostraca*). Le bare e i sarcofaghi si prestavano a una decorazione pittorica ispirata al *Libro dei morti*. In epoca romana, la maschera in cartone o in gesso, con cui si copriva il volto della mummia, viene sostituita da un ritratto dal vero dipinto su una tavoletta di legno legata al corpo mediante bende. La categoria più importante è peraltro costituita dalle pitture murali cui possono aggiungersi i rari pavimenti dipinti giunti sino a noi, scoperti nel palazzo di Tell al-'Amārna e trasferiti in museo al Cairo. Templi, tombe reali e private, palazzi e case erano riccamente ornati. Gli edifici civili, in mattone crudo, non hanno resistito al tempo: i rari esempi di decorazione conservati (appartenenti all'epoca di Akhnaton (1360 ca. a. C.) sono in cattivo stato. Le pareti dei templi erano scolpite con bassorilievi ravvivati a pittura, procedimento questo impiegato anche nelle tombe, nei mastaba dell'Antico Regno e negli ipogei di tutti i periodi. Capita tuttavia che la pittura non sia semplicemente una coloritura, ma anche un complemento della scultura. Così, in un medesimo quadro, taluni dettagli sono insieme scolpiti e dipinti, mentre altri sono solamente dipinti, sia per motivi simbolici, sia per ottenere un effetto di lontananza o di trasparenza. Uno studio approfondito della pittura egizia esige la conoscenza dei numerosi ipogei scavati nelle montagne che circondano la valle del Nilo per un migliaio di chilo-

metri. Tra gli esempi di pittura appartenenti all'Antico Regno, si possono citare quelli dei mastaba o degli ipogei della necropoli memfita, particolarmente a Saqqarā e Meydūm, ma i luoghi più celebri sono Benī Hasan e Meir per il Medio Regno, Tebe per il Nuovo Regno. In quest'ultima località i faraoni venivano inumati nella famosa Valle dei Re, mentre i notabili avevano le loro cappelle funerarie e le loro tombe al di qua delle falesie di Deir al-Bahrī e di Deir al-Medīna. Un artista dell'Antico Regno inventò una tecnica che non ebbe futuro: incrostarre nella pietra impasti di colore che davano un'illusione di pittura. Il procedimento, unico nel suo genere, si trova sulla facciata della tomba di un figlio di Snefr, Nefermāt. Il metodo tradizionale risale ad epoca predinastica, come ci dimostra un frammento scoperto a Hierakonpolis, attualmente conservato al museo del Cairo. Consisteva nel dipingere la parete disegnando sia direttamente sul calcare, se liscio, sia su una sottile preparazione di stucco sostenuto da un impasto di argilla e paglia coprente la parete mal squadrata, sia ancora su questo medesimo impasto, prima coperto da una tinta bianca o da una gialla come fondo per le raffigurazioni, sia, infine, su uno strato di gesso leggermente inciso. Cronologicamente, il calcare dipinto risale al Medio Regno (particolarmente a Benī Hasan) e all'inizio della XVIII dinastia a Tebe, il procedimento basato sullo stucco si generalizza dalla metà di tale dinastia, l'impasto dipinto in argilla e paglia appartiene essenzialmente all'epoca ramesside (XIX e XX dinastia); il gesso leggermente modellato e ravvivato con pittura è stato di solito impiegato nelle tombe reali di questo periodo, particolarmente in quella della regina Nefertiti. Una volta preparata la parete, l'artista tracciava linee orizzontali per separare i registri, e per ciascuno di essi – ricorrendo, ove necessario, ad articolazioni fissate in base a un canone convenzionale – abbozzava i suoi dipinti. Distaccava i personaggi e gli altri elementi della scena dipingendo subito il fondo (grigio-blu, bianco o giallo a seconda delle varie epoche). Quando affrontava la figura umana, a quanto sembra cominciava col dipingere le carni: color ocra rosso più o meno intenso per gli uomini, giallo, rosa o bruno pallido (colore della pelle abbronzata) per le donne. Le vesti venivano rese, a seconda del loro grado di trasparenza o di opacità, mediante uno o più strati di bianco; i gioielli multicolori venivano rappresentati come

insieme prima di essere dettagliati; l'acconciatura era spesso riservata alla fase finale. Man mano che l'esecuzione procedeva l'abbozzo iniziale diveniva gradatamente meno netto; il pittore circondava allora l'opera con un nuovo contorno tracciato a pennello rosso o, più di rado, nero. Durante l'Antico Regno si potevano avere una o più scene diverse su uno solo dei registri; a partire dal Medio Regno, la composizione procede per sovrapposizione e giustapposizione, costituendo una specie d'interminabile processione su diversi registri, la cui lettura logica avviene dal basso verso l'alto. L'altezza media dei registri varia tra i trenta e i quaranta centimetri. Rare le figure che raggiungono quella di un metro e mezzo, poiché le piccole dimensioni delle tombe non avrebbero consentito composizioni di grandi dimensioni, quali s'incontrano negli immensi ipogei reali. Dal punto di vista estetico d'altronde, per restare nello spirito egizio, occorre isolare ogni dipinto e analizzarlo senza preoccuparsi del contesto. La tavolozza dell'artista faraonico è semplicissima; il procedimento è quello della tempera. Trovava i coloranti in natura. Dominano gli ocra: rosso, giallo e marrone più o meno diluiti; secondo viene il bianco di calce, seguito dall'azzurro e dal verde, anch'essi frequenti e ottenuti partendo da una mistura la cui base è un composto di rame; il nero, fatto di fuligine, aderiva male alla parete, e perciò, in certi punti è completamente scomparso. Le tre categorie di temi trattati e sviluppati dai pittori dell'epoca faraonica sono le scene religiose ed infernali, i vari episodi del culto funerario e i molteplici aspetti della vita quotidiana. L'immaginazione dei teologi, e di conseguenza degli artisti, si è concessa piena libertà nella rappresentazione dell'aldilà. Le tombe della Valle dei Re e alcuni ipogei di epoca tarda sono ricchi d'illustrazioni di quanto potremmo definire «discesa agl'inferi». Tali raffigurazioni dovevano consentire al re defunto di seguire il circuito notturno del dio-sole Rē' navigando sul suo battello per milioni di anni. Esse si ispirano a molti libri, i cui originali su papiro sono scomparsi, le più importanti fra tali opere sono il *Libro delle porte*, il *Libro di quel che c'è nell'aldilà* e il *Libro delle caverne*. Per dare maggiormente l'illusione di papiri srotolati sulle pareti, i pittori dell'inizio della XVIII dinastia si sono accontentati di disegni schematici, che danno l'impressione di schizzi pro-memoria. Tale è in particolare il caso nelle tombe di Tutmosi III e di Amen-

fi II. Il *Libro dei morti* è anch'esso riprodotto a grande scala, almeno parzialmente, nelle tombe dell'epoca rameside, particolarmente quelle della regina Nefertiti e dei lavoratori della necropoli tebana sepolti a Deir al-Medina. Durante la XVIII e la XIX dinastia, età d'oro della pittura egizia, le tombe dette «dei notabili» non comportano scene cosmogoniche o infernali, ma piuttosto aspetti del culto dei morti. Per discrezione, non vengono quasi mai raffigurate l'imbalsamazione e la deposizione nella tomba; le ceremonie rituali sono invece rappresentate abbondantemente. La prima fra tali manifestazioni è il pellegrinaggio *post mortem* al santuario di Osiride ad Abido, pellegrinaggio che deve garantire ai defunti il favore del signore dell'aldilà. Compiuto questo sacro dovere, si procede alla traslazione del corpo dalla città dei vivi, posta sulla riva destra del Nilo, a quella dei morti, scavata nelle montagne della riva sinistra. Numerose imbarcazioni trasportano il corteo funebre: alla loro testa una barca contiene il catafalco; seguono i battelli ove hanno preso posto sacerdoti, prefiche, membri della famiglia ed amici, e poi quelli ove sono state accatastate le suppellettili funerarie e le offerte. Giunti al sepolcro, i sacerdoti funerari fanno innalzare dinanzi alla porta la bara antropomorfa e una statua del defunto, onde assolvere a un rito detto «apertura della bocca», gesto simbolico di apertura degli organi di senso. Il tutto è accompagnato da libagioni, fumigazioni e lamentazioni. Calata la mummia nella tomba, si consacrano le offerte alimentari e floreali e ci si mette a tavola per un pasto funebre in segno di comunione col defunto. Ispirandosi al *Libro dei morti*, talvolta i pittori hanno rappresentato l'importante episodio del giudizio di Osiride e, più raramente, l'accesso ai campi di Ialu, soggiorno dei beati: paese simile all'Egitto, dove crescono il grano e il lino, le palme da datteri e i cespugli fioriti, e dove scorre un fiume celeste disseminato di isole. Quel che conferisce alle pitture egizie il loro fascino incomparabile sono le scene tratte dalla vita quotidiana. Libero dalle convenzioni imposte dalle esigenze teologiche o liturgiche, l'artista si vale dell'osservazione diretta e introduce nella propria opera dettagli pittoreschi, ove esprime la sua personalità e il suo talento. Così il banchetto funebre assumerà l'aspetto di un festino vero e proprio innaffiato di vino e di birra e rallegrato da musica e danze; i convitati, pur di aspetto ieratico, diventeranno, secondo un'espressione di

Flaubert, «borghesi in cimbali». I lavori dei campi, la cui missione è procurare al defunto pane e vesti per l'eternità, verranno descritti con una vivacità che farà dimenticare allo spettatore di trovarsi in una cappella funeraria. Le scene di lavoro artigiano ci rivelano in modo evidente la sorte della classe lavoratrice. Se per avventura vengono rappresentati tributari stranieri al cospetto del faraone, i tratti etnici sono annotati in modo eccellente. Quanto agli animali, particolarmente nelle scene di caccia e di pesca, essi sono di un'esattezza che determina oggi tanto la gioia degli zoologi, quanto l'ammirazione degli appassionati d'arte. La storia dell'Egitto faraonico copre tre millenni. Se numerose testimonianze di architettura e scultura ci permettono di analizzarne l'evoluzione, per quanto riguarda la pittura, le lacune esistenti ci costringono a trattare abbondantemente alcuni periodi e a passarne altri sotto silenzio. Durante i due secoli della XVIII dinastia, ad esempio, possiamo seguire le tendenze dell'arte pittorica quasi di generazione in generazione, mentre per i mille anni che separano il Nuovo Regno dalla conquista romana non ne possediamo che rari esempi.

L'Antico Regno (2800-2400 ca. a. C.) Poiché l'Antico Regno è poco rappresentato, bisogna volgersi ai bassorilievi per definirne lo stile pittorico. Gli Egizi consideravano questo periodo come la loro età dell'oro. Ogni volta che le botteghe riprendevano la loro attività dopo eventi sfavorevoli al fiorire delle arti, pittori e scultori tornavano per un certo tempo allo stile dell'epoca delle piramidi. Simili rinascenze artistiche si sono prodotte tre se ne quattro volte nel corso dei numerosi secoli della storia egizia. La stabilità politica che si riflette nelle costruzioni monumentali, nelle maestose statue dei re, nei rilievi dal fine modellato, caratterizza ugualmente le rare pitture conservatesi, dalle linee pure e dai colori sobri, la cui composizione, quasi architettonica per la simmetria delle figure, possiede un rigore matematico. Queste qualità sono proprie delle botteghe reali di Memfi, la capitale; gli imitatori di provincia non raggiunsero mai una simile perfezione. È vero che i dignitari del regno venivano inumati nella necropoli del faraone; essi non vennero sepolti nelle loro città d'origine, come Meir, che verso la fine della VI dinastia (2400 ca. a. C.), quando il potere centrale si disgregò per far posto a un regime feudale.

Il Medio Regno (2100-1700 ca. a. C.) Del periodo feuda-

le seguito all'Antico Regno ci è nota soltanto la tomba di Ankhtifi a Moalla: i goffi disegni che vi si vedono non forniscono indubbiamente un esempio sufficiente per giudicare quest'epoca, che comunque annuncia l'aridità stilistica dell'XI dinastia (2100-2000 ca. a. C.). Le pitture della tomba di Iti a el-Gebelēn (trasferite su tela, esse si trovano oggi a Torino), sono, come quelle della tomba di Djar a Tebe, gli esemplari più caratteristici di questo stile. Sarà la XII dinastia a riallacciarsi alla tradizione: le tombe dei re a Benī Hasan e quella di Antefoker nella necropoli tebana recuperano lo stile del Medio Regno. Si tratta comunque meno di una copia servile dell'Antico Regno che di uno sforzo tendente a far rivivere il classicismo. Si può rilevare una certa durezza nella composizione dei dipinti, un gusto per il ritmo e la simmetria, ma si sente che l'artista non si è ancora completamente liberato dalle convenzioni: i gesti dei personaggi sono angolosi e anche se rappresentati in movimento, gli animali appaiono in pose statiche. Quanto ai colori, essi sono purtroppo rovinati a Benī Hasan, quelli della tomba di Antefoker sono freddi e privi di sfumature.

Il Nuovo Regno (1500-1100 ca. a. C.) Grazie all'abbondanza e alla varietà dei materiali disponibili, il Nuovo Regno ci appare come l'epoca maggiore della pittura egizia. Dai regni di Hatshepsut e di Tutmosi III fino alla fine della XX dinastia (1500-1000 a. C.), gli artisti tebani hanno prodotto senza posa opere di prim'ordine, in una serie ininterrotta che consente, meglio che per qualsiasi altro momento della storia faraonica, di studiare l'evolversi dello stile di generazione in generazione. Nella pittura del Nuovo Regno sono trattati tutti i generi cari agli antichi; si ha inoltre il vantaggio che essi si concentrano nella necropoli di Tebe, capitale dei faraoni fin dall'XI dinastia.

La XVIII dinastia Sia l'arte di Tutmosi III, il cui regno copre la prima metà del xv sec. a. C., sia quella del primo inizio della XVIII dinastia mantengono affinità con gli stili dell'Antico e del Medio Regno, per la severità dell'assetto, per una certa rigidezza dei movimenti, per la cura della simmetria compositiva e per l'impiego di colori spiccati e opachi su fondo azzurro cielo. Sotto Amenofi II (1448-1422 a. C.), figlio di Tutmosi III, e sotto Tutmosi IV (1422-1411 a. C.), i gesti si fanno più morbidi e aggraziati, le scene sono composte con maggiore libertà e fanta-

sia, i colori sono piú sfumati, piú leggeri e talvolta trasparenti, lo sfondo assume una tonalità neutra, il grigio-blu. La sintesi di queste diverse formule si colloca nell'epoca di Amenofi III (1411-1375 a. C.): le opere migliori sono di una purezza che volentieri si vorrebbe definire classica, fatta di sobrietà e di riserbo. Questa delicatezza compare pure nella scelta e nella gradazione dei toni, che si armonizzano meglio col bianco, sempre piú adottato per gli sfondi. Il regno di Amenofi IV - Akhnaton (1375-1385 a. C.) costituisce una frattura le cui conseguenze verranno avvertite solo piú tardi, sotto i Ramessidi. Durante il regno di Tutankhamon (1350 a. C.), nell'intento di temperare gli eccessi dello stile «amarniano» di Amenofi IV, nacque un'arte manierata e seducente; ma il suo ruolo fu effimero. Per converso il trapasso dalla XVIII alla XLX dinastia, che stilisticamente possiamo collocare verso la seconda metà del XIV sec. a. C., è contrassegnato da una doppia tendenza: reazionaria, dunque accademica, da un lato; originale, al punto da preannunciare lo stile pittresco di taluni pittori ramessidi, dall'altro.

La XIX dinastia dei Ramessidi L'era dei Ramessidi fu assai lunga: occupò il XIII e il XII sec. a. C. È un periodo che si tende a disprezzare, in quanto prelude alla decadenza. Le opere migliori sono spesso un miscuglio di virtuosismo e di trascuratezza; accanto a pezzi di stile ancora tradizionale, numerosi personaggi presentano il cranio oblungo e rasato del tipo caro all'epoca amarniana di Amenofi IV, con le braccia magre e gesticolanti, le gambe sottili e di sproporzionata lunghezza, le vesti ampie e talvolta agitate, le collane e gli altri gioielli di un lusso sfarzoso. Nell'intento di animare ad ogni costo le proprie composizioni, il pittore della XIX dinastia moltiplica i dettagli aneddotici e perde in grandezza quanto acquista in originalità; lo schizzo prende ormai il sopravvento sulla qualità propriamente pittorica delle scene. Questa scarsa cura e questa scarsa misura si manifestano pure nella preparazione delle pareti, con semplice impasto di argilla e paglia spennellato di bianco o di giallo; e la moda dei fondi gialli, generalizzandosi, comporta per compensazione l'impiego di colori vivaci. Occorre assegnare, entro quest'arte ramesside, un posto particolare alle tombe dei lavoratori della necropoli, raccolte a Deir al-Medīna. Le pitture, eseguite piú affrettatamente (tanto da essere talvolta monocrome) rispetto alle cappelle funerarie dei no-

tabili della medesima epoca, si distinguono però per freschezza d'ispirazione e spontanea vivacità. Per quanto schematica, questa rapida rassegna dimostra che la pittura egizia ha conosciuto le tre fasi di una classica evoluzione: formazione, apogeo e declino. L'apogeo si colloca all'epoca della XVIII dinastia. Conformista agli inizi, la pittura egizia del Nuovo Regno tende ad affrancarsi dalle regole arcaiche, diviene più morbida e aggraziata, infine trova il suo nuovo canone, che senza ritornare alla severità vigorosa dell'«età dell'oro», possiede un'elegante sobrietà, in cui si coglie un ragionato senso dell'equilibrio. Poi, si espande bruscamente in una crisi di lirismo, che presto degenera in formule ripetitive fino a sprofondare nel più freddo accademismo.

La bassa epoca Alcuni studiosi raccolgono nella bassa epoca le dinastie dalla XXI alla XXIV (1100-700 ca. a. C.), che in realtà costituiscono l'epoca detta «libica», o «terzo periodo intermedio» successivo all'era dei Ramsesidi. Si preferisce però riservare la denominazione alla fase delle ultime dinastie faraoniche: la XXV (etiopica), la XXVI (saitica), la XXVII (persiana), la XXVIII, XXIX e XXX (indigene), che segnano la fine dell'indipendenza egizia prima della conquista di Alessandro Magno. Questo periodo va dal 700 ca. al 330 a. C. Conosciamo poco l'arte pittorica della bassa epoca. Escludendo le bare dipinte e i papiri funerari, quasi non resta che una tomba saitica nella necropoli tebana, ove si hanno poche scene dipinte: quella di Pedineith (n. 197), del tempo di Psammetico II (590 ca. a. C.); ma i resti di dipinti mitologici tuttora visibili rivestono scarso interesse, perché non caratterizzano sufficientemente lo stile della XXVI dinastia. La scultura saitica generalmente s'ispira all'arte classica dell'Antico Regno; le pitture di Pedineith imitano invece le tombe reali del Nuovo Regno. Ci si deve spingere fino al regno di Alessandro per cogliere un certo rinnovamento dell'arte e della pittura in E, particolarmente a Ermopoli. (am).

Periodo cristiano Nella sua accezione più vasta, l'E cristiano comprende non soltanto la valle del Nilo propriamente detta, dal Mediterraneo ad Aswān (Delta e Alto E), ma anche, a est, i territori compresi tra il Delta e la frontiera araba, e ad ovest la Libia e la Pentapoli (cioè le cinque città di Cirene, Barca, Arsinoe, Berenice e Apollonia). In epoca classica, e fino alla totale islamizzazione, il

paese è stato dominato da due culture: una, alessandrina, si sviluppava soprattutto nel Delta, mentre l'altra, più autoctona, si espandeva nel Medio e Alto E. Questa seconda è designata col nome di «cultura copta», relativa cioè agli antichi egiziani cristianizzati. Oggi, essi formano una minoranza di cinque o sei milioni ca. di fedeli, raccolti principalmente a sud di Asyūt e sottoposti all'autorità del patriarca copto di Alessandria, che risiede soprattutto al Cairo. Queste due culture hanno concesso ampio spazio alla pittura nella decorazione delle chiese e dei manoscritti. Le testimonianze sono numerose; sfortunatamente, per quanto riguarda gli affreschi, si tratta ormai soltanto di resti che vanno sempre più degradandosi. L'E copto sembra non sia ricorso al mosaico parietale per l'ornamentazione dei suoi edifici. La pittura che può chiamarsi «alessandrina», di carattere assai spiccatamente ellenistico, consiste anzitutto nelle opere conservate ad Alessandria stessa o nei suoi immediati dintorni. Ma se ne hanno pure esempi molto più a sud, particolarmente ad Antinoe e nell'oasi di el-Kharğā, situata nel deserto libico, ove fu sempre molto importante l'elemento greco. La Cappella della Pace e la Cappella dell'Esodo, nella necropoli di Bağhawāt (v-vi sec.), il cui complesso iconografico è completamente conservato, offrono un bell'esempio non soltanto della tecnica e delle norme estetiche seguite, ma anche dei temi utilizzati nella decorazione. Si tratta sempre di temi funerari, come si addice a una necropoli, che vanno messi in rapporto con i dipinti nelle catacombe, tanto frequenti nell'era cristiana, particolarmente a Roma e a Napoli. Nel campo della decorazione di libri, questa pittura di carattere ellenistico si ritrova nelle illustrazioni di un'enorme opera a carattere teologico, storico e scientifico: la *Topografia cristiana* scritta da Cosma Indicopleuste, viaggiatore alessandrino. Tre manoscritti tardi ce ne conservano il testo e le immagini; in essi la critica è concorde nel riconoscere copie dall'originale dell'autore. L'ornamentazione è varia: oltre ai ritratti, scene di carattere storico del Vecchio e del Nuovo Testamento. La parte più curiosa sta in una serie di disegni cosmografici che riallacciano queste illustrazioni a quelle che accompagnano alcuni libri scientifici dell'antichità classica. Accanto a questa pittura alessandrina, che ha superato di poco il vi sec., si è sviluppata la pittura copta, mantenutasi fino ai giorni nostri. Le produzioni attuali ricordano quelle dell'alto medioevo. È una

pittura popolare nata nelle cerchie monastiche, caratterizzata dalla rigidezza e dall'assoluta frontalità, dalla semplicità della gamma cromatica (rosso, verde, nero, azzurro, e giallo in sostituzione dell'oro), dalla totale assenza di rilievo e di prospettiva, dall'allinearsi di personaggi tozzi, rappresentati in costumi sempre identici. Gli esempi più antichi si trovano in alcuni fogli di papiro oggi conservati a Leningrado, resti preziosi di una *Cronaca alessandrina* precedente i primi anni del VII sec. Appartengono ad un'analogia ispirazione le illustrazioni di una serie di manoscritti su pergamena scoperti all'inizio del XX sec. nel convento di San Michele di al-Fayyūm e oggi raccolti a New York (PML). Il disegno di tutti questi esemplari, assai rozzo, è quasi privo di valore artistico. Non così per i grandi complessi monastici di pitture murali rivelati dagli scavi di J. Clédat ad al-Bāwīt (1904) e di H. Quibell a Saqqarā (1907). Le pareti delle cappelle sia funerarie che di culto di questi due conventi, detti «dell'Apa Apollo» e «dell'Apa Geremia», sono letteralmente coperte di affreschi rappresentanti *Cristo in trono*, santi allineati, Vergini in trono; spesso ricorre l'iconografia della Vergine che allatta (*Virgo lactans*), probabilmente perché essa ha sostituito nella pietà cristiana l'immagine, molto diffusa durante il paganesimo, di Iside che dà il seno a Oro. La maggior parte degli affreschi di questi due conventi è andata distrutta: alcuni hanno trovato asilo nel Museo copto del Vecchio Cairo. Lo stile da essi rivelato costituisce l'apporto più bello dell'arte dal VI all'VIII sec. La pittura che s'incontra nei secoli seguenti manifesta un'arte diversa, più vicina a quella bizantina che a quella copta propriamente detta. I contatti dei cristiani d'E con le civiltà fatimide ayyubide e poi mamelucca hanno avuto, a partire dall'anno 1000, influssi sulla pittura. Nel XII-XIII sec. nasce una serie nuova di manoscritti di lusso bilingui (copto-arabo), ornati al modo dei corani di arabeschi scintillanti d'oro nei quali s'inscrive, in molteplici forme, la croce. Accanto a queste decorazioni aniconiche, le scene più movimentate sono quelle dedicate alla vita di Cristo: si accostano ad illustrazioni dei manoscritti arabi della scuola di Mossul e di Baghdađ. Quando è assente il movimento, i tratti fisici dei personaggi, l'arredo o la cornice in cui essi sono inscritti si arabizzano, i temi restano cristiani, collegati alla tradizione paleocristiana e bizantina, ma ormai affondano nel circostante ambiente della civiltà

islamica. Gli esemplari piú belli di quest'arte arabo-cristiana si trovano oggi a Parigi (BN, copte 13; e Institut catholique, ms 1). La pittura murale di quest'epoca resta invece fedele alla tradizione monumentale che s'incontra ad al-Bāwīt e a Saqqarā; ma le opere conservate a Isnā, a San Simeone nel deserto di Aswān, nei monasteri Bianco e Rosso di Sawhāğ, nei conventi del wādī an-Naṭrūn (Abū Maqar e Deir as-Suryānī), manifestano una tale ricchezza decorativa e una tale ampiezza di concezione che si può dire che tale pittura appartenga a uno stile nuovo. Tema molto in auge è quello della *Majestas Domini*, o *Cristo in maestà*, che nella medesima epoca s'impone nelle chiese romaniche. Non può escludersi a priori un'influenza occidentale. Alcune pitture recano firme di artisti armeni. (jle).

Periodo musulmano La povertà delle vestigia pittoriche dell'E musulmano contrasta vivamente con la profusione di documenti dell'epoca faraonica e rende difficile uno studio complessivo della pittura del paese. Le truppe musulmane del generale 'Amr Ibn al-'As, compagno del profeta Maometto, sbarcate in E nel 682 impiantarono, secondo il costume arabo un campo a Fustāt, che si trasformò a poco a poco in un'importante città e divenne la capitale dell'E musulmano; ma i primi documenti artistici di Fustāt risalgono agli inizi del califfato abbaside. Nell'868 l'E si trova sotto il dominio dei Tulunidi, piccola dinastia fondata da Ibn Tūlūn, che riuní l'E e la Siria e riuscì a renderli praticamente indipendenti dal califfato di Baghdađ. Sfortunatamente possediamo solo infimi frammenti di pittura monumentale di questo periodo, essi tuttavia, unitamente ai temi del vasellame dipinto e specialmente alle ceramiche lucide (ricchi fondi al Museo arabo del Cairo), denotano una stretta parentela con lo stile fiorente allora in Irāq, specie a Sāmarrā, il che si spiega facilmente col fatto che Ibn Tūlūn da Sāmarrā appunto era venuto nella valle del Nilo. In assenza di testimonianze dipinte, che gli scavi di Fustāt non ci hanno dato, per conoscere la storia della pittura in E disponiamo soltanto dei racconti dei cronisti e dei documenti della Geniza (xi-xii sec.). Essi concernono l'E fatimide e citano specialisti in pittura murale. Da ciò si apprende che la diffusione di quest'arte era assai piú ampia di quanto suggerissero le nostre scoperte moderne. Si dovrà attendere l'inizio del XIV sec. per trovare manoscritti illustrati originari dell'E.

Il mondo musulmano aveva appena subito il colpo dell'invasione mongola, che in pittura si tradusse in un'infiltrazione di elementi cinesi, cui neppure l'E, più lontano, poté interamente sfuggire. La dinastia mamelucca che allora regnava sul paese incoraggiava le varie arti tradizionali. L'illustrazione del libro vi svolgeva un notevole ruolo e si distinse per uno stile nuovo, ove compaiono composizioni rigide e formalistiche. Si trovano un po' dovunque configurazioni geometriche molto minuziose, e sempre uguali, mentre scompaiono le scene realistiche e le rappresentazioni in cui potrebbe insinuarsi qualche elemento di satira sociale. Il regime mirava alla solidità: si diede cura di garantire un ordine ben stabilizzato che si esprimesse persino nell'arte. I manoscritti illustrati si rifanno sempre al repertorio delle opere letterarie e scientifiche, ma si risveglia pure un interesse per un genere nuovo, quello delle opere militari, il cui valore artistico è peraltro minimo. Con la conquista turca dell'E nel 1517, la pittura cade in una sorta di dormiveglia prima di scomparire. L'E, impoverito da un generale deterioramento delle sue condizioni economiche e sociali, altro ormai non è se non una semplice provincia sperduta nell'immenso sultanato ottomano. (so).

Epoca contemporanea L'attività pittorica in E durante il XIX sec. e fino al 1910 presenta due tendenze. La prima, l'arte folkloristica indigena, attinge alle tradizioni dell'antico E, assimilate dai capti e sviluppate dai musulmani: ampiamente diffusa tra il popolo, si estende fino agli oggetti d'uso quotidiano e alle decorazioni murali, costituite da primitive immagini che introducono scrittura sacra e ornamentazione geometrica. A questa si affianca la corrente esotica degli «orientalisti» che vivono in E dopo la spedizione napoleonica e che beneficiano della clientela di funzionari miranti ad occidentalizzare la cultura egiziana. Nel 1891 gli orientalisti, tra i quali Emile Bernard, organizzarono al Cairo la prima esposizione d'arte; nel corso della successiva (1892) tutte le opere esposte trovarono acquirenti. La scuola di belle arti, fondata al Cairo nel 1908, ebbe Muhammad Hasan tra i suoi primi diplomati. Questi venivano formati dagli orientalisti, divenuti gli artisti ufficiali dell'E e gli arbitri della Società degli amici dell'arte, creata nel 1818, che organizzò il *salon* annuale al Cairo, nonché mostre di pittori stranieri. L'influsso degli orientalisti fu preponderante in occasione della

prima esposizione egiziana, tenutasi al Cairo nel 1911. Ahmad Sabrī e Yūsuf Kāmil sono i primi pittori accademici di tendenza impressionista; mentre Rāghib ‘Ayyad possiede uno stile lineare e un colore uniforme che ricordano l’arte copta. Muḥammad Nāqī unisce – in tele che rappresentano l’élite intellettuale araba, il paesaggio egiziano e scene abissine – caratteri desunti dall’antico E ed effetti impressionisti. Muḥammad Sa’id, ammiratore di Giotto e della stilizzazione armaniana, debuttò nel 1927 in stile *naïf*, pieno di grandiosità e di gravità. La sua vivace tavolozza si riallaccia al gusto popolare, e i personaggi sono sottoposti a una deformazione espressiva. Dopo il 1930 Muḥammad Sa’id dipinge invece gradevoli ritratti, teneramente romantici, e nudi voluttuosi, affidando un ruolo maggiore all’abilità professionale. Questa sintesi di Oriente e Occidente riflette il conflitto sociale tra il disegno ufficiale occidentalizzante e il movimento nazionale dei fellah. Malgrado le apparenze eclettiche, l’E fu uno dei primi paesi in cui si espresse la tendenza a un movimento espressionista autonomo. All’inizio degli anni ’40 Badil-Dimm Abū Ghāzī, critico d’arte e più tardi ministro della cultura, asseriva che «grazie al suo sforzo personale e alla sua strenua lotta, Ḥāmid ‘Abdallā ha creato una nuova scuola di pittura egiziana, con una sua propria personalità, le sue leggi e la sua filosofia», il che è stato confermato dopo il 1950 dalla critica internazionale. Il ruolo educativo di ‘Abdallā consistette nell’eliminazione dell’elemento pittoresco dalla rappresentazione dello spazio fisico e nella subordinazione del soggetto alle esigenze costruttive. Ḥāmid ‘Abdallā respinse l’arte ufficiale per sviluppare un suo proprio stile in contatto con la realtà fisica egiziana. Nel 1933 i suoi quadri, di colore fluido, sono popolati di segni magici; poi, verso il 1945, egli adotta una pittura murale più strutturata, fatta di segni folkloristici inscritti in grandi piani di colore, si dà infine nel 1957 a improvvisazioni calligrafiche astratte che spesso rievocano un’immagine attraverso il disegno del movimento. Tahyā Halīm rimane fedele ai principî di ‘Abdallā e, dopo il 1956, data della sua partenza per l’Europa, ne prolunga l’espressionismo. Ella esprime intuitivamente la propria sensibilità delicata e la propria forte personalità in vaste composizioni rutilanti. Il grafismo, la tessitura e il contrasto tra le forme generano un dinamismo spaziale. Il periodo 1940-50 vide la successiva formazione di gruppi,

tra i quali notevole il gruppo Arte e libertà, creato nel 1940 e organizzatore di due mostre dei surrealisti Ramsīs Yūnān e Fu’ād Kāmil, nonché il gruppo Arte contemporanea (1946-49), che comprendeva Hāmid Nadā, Māhir Rā’ib Samīr Rafī‘ e Kamāl Yūsuf. ‘Abd al-Hādī al-Ġazzār, il più fantasioso del gruppo, subì l’influsso di Delvaux e si servì di immagini popolari come simboli per illustrare i propri commenti di carattere sociale. Il pessimismo intride del suo mondo di giocolieri, di superstizione, di esorcismo e di incubi. È un mondo abbandonato e pietrificato, rappresentato in disegni pazientemente fatti a penna e in dipinti brutali, ove si trovano apatiche sagome pesantemente modellate, in prospettive surrealiste. A partire dal 1960, ‘Abd al-Hādī al-Ġazzār evolve verso l’astrattismo. Il movimento espressionista si è imposto a partire dagli anni ’50. I suoi temi prediletti sono la terra e il popolo egiziano, trattati con la semplicità del folklore, ma entro una concezione astratta. Inġī Efflātūn abbandonò assai presto i brevi fraseggi plastici di color sordo a favore di un ritmo rapido nel quale sono incorporati caratteri arabi, animando il campo di un colore intenso e luminoso. Quest’espressione dinamica e rozza si contrappone alla tendenza geometrica di Yūsif Re’fat, ‘Abd ar-Rāḥmān an-Nāšir e Sa’ad Dāmil. Gazbiyya Sirri cominciò con zone delimitate di colore che divennero poi geometricamente ordinate, prima di pervenire alle sue recenti visioni urbane fatte di piani di colori cangianti, sotto un insieme di segni oppressivi. Gli altri pittori pongono l’accento sugli effetti di materiali complessi e sui toni modulati: così ‘Abd al-Hāmid ad-Dawākhilī, Ahmād Salīm, ‘Abd al-Wahhab Mūrsī, Iṣma’il Taha Sayyid ‘Abd ar-Rosul, Ṣāfya Hilmi al-Husayn, Kamāl Amīn, Ahmād Newēr, Sayyid Khalifah e George Boghūrī, nonché l’eccellente incisore Husayn al-Ġibeli. Dal 1960, un sempre maggior numero di pittori e di incisori passa dall’espressionismo a una pittura calligrafica astratta; mentre altri hanno improvvisamente rotto con la loro precedente tecnica impressionista o surrealistica per adottare «una pittura informale imprigionata da una certa nostalgia della realtà». Tra questi ultimi, si possono citare Sayf Wanlī, Selēh Tāhir, Ramsīs Yūnān, Fu’ād Kāmil. Altri artisti associano alla pittura materiali diversi o compongono oggetti, come Munīr Kan‘ān e Ṣalih Ridā. Fathi an-Naġdī dipinge paesaggi visionari e precise figure matematiche disposte sul campo della tela.

‘Umar an-Naġdī è passato dall’espressionismo a una pittura vigorosa, ricca di colori e di sottile tessitura, che serve di sfondo a frasi arabe di violenta improvvisazione. Tra i pittori calligrafi di talento si possono infine citare Abū Khalīl Lutf, Muḥammad Ṭaha Ḥusayn, Ramzī Muṣṭafā, Ra’ūf ‘Abd al-Maaġid e Yūsuf Sīdah. (*bah*).

Egmont, Justus van

(Laida 1601 - Anversa 1674). Dopo la morte del padre, si stabilì con la madre ad Anversa, ove divenne nel 1615 allievo di Kaspar van den Hoecke. Dopo un viaggio in Italia, iniziato nel 1618, entrò nella bottega di Rubens. In questo periodo eseguì un’*Ultima cena* per la cattedrale di Malines e collaborò al ciclo della *Vita di Maria de’ Medici*, destinato al palazzo del Lussemburgo a Parigi. Nel 1628 divenne maestro nella ghilda di San Luca ad Anversa e, quando Rubens partì per la Spagna, si stabilì a Parigi, ove divenne pittore di Luigi XIII, poi di Luigi XIV. Assai apprezzato in Francia come ritrattista (serie di ritratti nel castello di Balleroy in Normandia), partecipò pure alle grandi decorazioni dirette da Simon Vouet. Nel 1648 fece parte del gruppo dei dodici fondatori dell’accademia di pittura e scultura. Nel 1649 viene menzionato a Bruxelles, e dal 1653 lo si ritrova ad Anversa. Nell’ultimo periodo della sua vita, dipinse soprattutto cartoni per varie serie di arazzi, di cui le più note sono la *Storia di Cesare* (1659) e la *Storia di Marco Antonio e Cleopatra* (1661). Possessore di una vasta fortuna, si era costituito nella sua sontuosa dimora di Anversa un’importante collezione di quadri, tra i quali figuravano opere di Rubens, Van Dyck, Holbein, J. Boeckhorst, P. van Mol e F. Pourbus II. (*wl*).

Egorov, Aleksej Egorovič

(steppe calmucche, 1776 - San Pietroburgo 1851). Allievo di Akimov e di Ugrjumov, ospite dell’accademia di belle arti a Roma ove si legò a Canova, E insegnò dal 1812 al 1840, con spirito neoclassico, all’accademia di San Pietroburgo, ove ebbe come allievi Brjullov e Bruni. Di lui si citano innumeri dipinti per le chiese di Leningrado, di Peterhof e di Carskoe Selo, quadri di storia di stile neoclassico e ritratti (*Flagellazione di Cristo*, 1814: Leningrado, Museo russo; la *Principessa Golicyn*: Mosca, Gall. Tret’jakov; *Ritratto di V. P. Suchanov*, 1812: ivi). (*bl*..

Egremont

(George O'Brien Wyndham, terzo conte di) (Londra 1751 - Petworth 1837). Fu tra i più colti amatori d'arte del suo tempo, vice presidente della British Institution, amico di numerosi artisti, che spesso invitava a Petworth nel Sussex, dove impiantò persino uno studio per Turner, raccolse una collezione di pitture e sculture inglesi contemporanee: una delle rare gallerie dell'epoca che sussista fino ad oggi. E acquistò paesaggi di Wilson e Gainsborough, nonché diciotto Turner (in particolare *Jessica* e i due *Tramonti sul lago a Petworth*), tredici dei quali si trovano ancora nella medesima sala; tra le composizioni con figure, *La Morte del cardinal Beaufort* di Reynolds, tele di Füssli, Hilton, Hoppner, Northcote, Opie, Thomson e Wilkie, oltre a tre magnifici Blake e ai ritratti di Reynolds e Gainsborough. E amava anche le tele più antiche; ereditò un'importante raccolta, cominciata da Algernon Percy, decimo conte di Northumberland (1602-1688), proseguita da Algernon Seymour, settimo duca di Somerset (1684-1750), che ricostruì Petworth a partire dal 1688, e accresciuta da Charles Wyndham, secondo conte di Egremont (1710-63), che aveva comperato dipinti in Italia. Tale collezione comprendeva numerosi ritratti inglesi, opere di Holbein e altri pittori del XVI sec., il complesso più importante, dopo quello di Windsor, di Van Dyck (*Strafford, Sir Robert* e *Lady Shirley*), una bellissima serie di Lely e l'importante serie delle *Belle* di Kneller. Vi erano inoltre numerosi dipinti fiamminghi antichi, tra i quali l'*Adorazione* di Bosch, e un piccolo numero di opere italiane, tra cui un Bonifacio de' Pitati e un ritratto di Bronzino; oltre ad essi otto piccoli quadri di Elsheimer; *Giacobbe e Labano* di Claude Lorrain e l'*Accampamento* di Watteau, ma la maggior parte delle tele straniere proveniva dall'Olanda del XVII sec. (cinque ritratti di Rembrandt, un ritratto di Hals, numerosi Cuyp, tra i quali un *Paesaggio presso Nimega*, alcuni Both, Hobbema, Jacob van Ruisdael e Salomon van Ruyssdael). Alcuni dipinti sono stati venduti, tra cui quattro Rembrandt, lo Hals e il Watteau, ma il complesso della collezione si trova tuttora a Petworth, divenuta proprietà del National Trust nel 1947. (jh).

Egry, Jozsef

(Uljak 1883 - Badacsonytomaj 1951). Studiò prima a Vienna (1904), poi a Parigi (Académie Julian, 1906) e a

Budapest (1906-1908) sotto la guida di K. Ferenczy. Le sue prime composizioni sono influenzate dall'Art Nouveau. Durante una convalescenza sulle rive del lago Balaton egli trovò il suo stile personale (*Cantina*, 1916). Pittore della luce, preferí spesso all'olio, troppo materico, l'effetto brillante e trasparente dell'acquerello. Fu tra i principali maestri della scuola post-Nagybánya. È rappresentato a Budapest (GN). (dp).

Ehrenberg, Wilhelm Schubert van

(Anversa 1630-76). Lavorò soprattutto ad Anversa, ove fu maestro nella gilda di San Luca nel 1663. Specialista di architetture, eseguì numerosi *Interni di chiesa* (Vienna, KM) e collaborò con Minderhout, Biset, Coques, H. Janssens, che dipingevano le figure umane dei suoi quadri. Sue opere sono conservate in musei di Amburgo, Oslo, Bruxelles e Anversa. (jv).

Ehrenstrahl, David Klöker von

(Amburgo 1628 - Stoccolma 1698). Fu allievo ad Amsterdam di L. Jacobsz; tornò poi in Svezia (1652) come pittore di corte presso la regina madre Maria Eleonora. Tra il 1654 e il 1661 effettuò viaggi di studio in Italia, in Francia e in Inghilterra. Determinanti per la sua evoluzione furono i rapporti con Pietro da Cortona a Roma e con Le Brun a Parigi. Tornato in Svezia occupò una posizione di primo piano e si vide affidare dalla regina madre Edvige Eleonora una serie di grandi incarichi: dipinti per la camera da letto della regina stessa (1668 ca.) e per la sala detta «di Ehrenstrahl» nel castello di Drottningholm (1690 ca.), nonché il *Concilio delle Virtù*, nel soffitto per il palazzo della nobiltà a Stoccolma (1669-74). In queste ampie composizioni allegoriche, E diede prova di un fastoso talento nello spirito del barocco italiano e francese. I suoi numerosi ritratti uniscono agli effetti decorativi l'indagine caratteriale: ritratti equestri del *Maresciallo Carl-Gustav Wrangel* (1652: Skokloster), di *Carlo XI* (1671: Drottningholm), effigi del poeta *Georg Stiernhielm* (1671: castello di Gripsholm) e del *Maresciallo Erik Dahlbergh* (1664: Uppsala, Università). Accanto agli incarichi ufficiali, E eseguì scene più familiari, con soggetti di animali, il cui realismo attesta l'influsso olandese: *Galli cedroni* (1675: Drottningholm), e *Galli selvatici* (1675: Stoccolma, NM). E è l'iniziatore del paesaggio svedese di fore-

sta. In una serie di oltre venti dipinti rappresenta a grandezza naturale i *Cavalli di re Carlo XI* in paesaggi (castelli di Gripsholm e di Strömsholm) di stile monumentale e di più libera esecuzione. La sua arte, riflesso dello spirito d'indipendenza che si affermava in epoca carlina, ebbe influsso profondo sul XVIII sec. (tp).

Eibisch, Eugeniusz

(Lublino 1896). Ottenuto il diploma presso l'accademia di belle arti di Cracovia nel 1920 completò gli studi a Parigi dal 1922 al 1939, esponendo nel 1925 al Salon d'automne e nel 1926 presso gli Indépendants. Legato a Bernheim, creò opere che suscitarono grande interesse tra i collezionisti, tra i quali Netter, Châtelard, Laporte. Mostre personali presso Bernheim nel 1925 e alla Gai. Da Silva a Marsiglia nel 1936 ne imposero la fama in Francia. Tornato in Polonia nel 1939, nominato rettore dell'accademia di belle arti di Cracovia nel 1945 e docente in quella di Varsavia nel 1950, E prese parte attiva a tutte le manifestazioni artistiche polacche, ottenendo due volte il premio di stato (1960, 1964) e, nel 1960, il premio nazionale della fondazione Guggenheim. Nel 1962 partecipò alla XXXI Biennale di Venezia. Il museo di Varsavia, che ne conserva alcune opere (particolarmente *Fanciulla in costume rosa*, 1966) gli ha dedicato una retrospettiva nel 1967. Squisito colorista, E rievoca nei suoi dipinti, per sfumature (ritratti, nature morte, paesaggi), un universo intimo cui partecipano parimenti l'uomo e gli oggetti. (wj).

Eight (The)

Primo movimento dell'arte statunitense del XX sec. Deve il nome (Gli Otto) all'unione di otto pittori che – tutti respinti dall'Accademia nazionale di disegno – esposero alla Macbeth Gall. di New York nel febbraio 1908: Arthur B. Davies, William Glackens, Robert Henry, Ernest Lawson, George Luks, Maurice Prendergast, Everett Shinn, John Sloan. Erano uniti tra loro da viva amicizia, e da un comune disprezzo per la mediocrità dei circoli artistici americani ufficiali. Condividevano lo stesso entusiasmo per l'arte moderna europea, in particolare per quella di Manet, tutti poi ritenevano che il soggetto andasse liberato dallo «sdolcinato idealismo» allora di moda. Quattro membri del gruppo, Henry, Luks, Sloan e Shinn, s'impegnarono risolutamente in una specie di «cronaca realista»

e dipinsero, senza la minima trasposizione, soggetti di voluta grossolanità. Non sostituirono scene di genere borghesi all'allegoria accademica, ma rappresentarono spesso la povertà, la fatica e la miseria. La reazione alla loro mostra fu violenta; i critici e il pubblico raffinato li considerarono apostoli della bruttezza, e ciò procurò loro il soprannome di «scuola del bidone della spazzatura» (Ash-Can School). Il talento, assai diverso, di Prendergast, delicato disegnatore influenzato dal neoimpressionismo e dal *fauvisme*, e di A. B. Davies, la cui fantasia lirica sfiorava l'astrattismo, vennero sommersi dalla reazione del pubblico di fronte a questo realismo aspro e nuovo. Lo stesso accadde per Lawson e Glackens, vicini all'impressionismo sia nella tecnica sia nei soggetti, analoghi a quelli dei maestri francesi. Il colore, la composizione, il disegno come il soggetto delle opere esposte dal gruppo nel 1908 vennero considerati caratteristiche tipiche della prima avanguardia americana del xx sec.; ma i diversi linguaggi degli E non costituivano uno stile unico. La tematica scelta valse loro la simpatia di giovani artisti come George Bellows, Guy Pene du Bois, Glenn O. Coleman, Edward Hopper, fissando le premesse del realismo americano e preparando il terreno alla pittura sociale (Reginald Marsh) e alla Pop'Art. (dr).

Eikaas, Ludvig

(Jölster 1920). Fu allievo di Jean Heiberg all'accademia di belle arti di Oslo. I suoi primi dipinti, per la maggior parte interni di studio (composizioni con figure di una materia ricca e ampia) presentano una stilizzazione in parte astratta. Da un viaggio in Italia (1959) ha riportato un certo numero di studi raffinati a guazzo e acquerello. I suoi ritratti sono quasi sempre caratterizzazioni acute, fondate su un'osservazione molto esatta del modello (*Synnøve* 1959: Oslo, NG). Come incisore ha prediletto l'incisione su legno, ricercando la semplicità e talvolta l'effetto monumentale, in principal modo nei suoi ritratti di artisti. Ha eseguito anche sculture. Dal 1970 è docente presso l'accademia di belle arti di Oslo. (lø).

Eindhoven

Stedelijk Van Abbe Museum Nel 1937 H. van Abbe (Amsterdam 1880 - Eindhoven 1940), fabbricante di sigari, donò alla città di E nei Paesi Bassi un edificio costrui-

to nel 1936 dall'architetto A. J. Kropholler. La città si trovò così dotata di un museo: ma bisognava ancora arricchirlo di opere d'arte. A causa di difficoltà finanziarie e della guerra, solo dal 1945 ad E cominciò a formarsi una vera e propria collezione. Fondata sull'arte del xx sec., essa costituisce uno dei più importanti complessi olandesi di arte contemporanea. Nel 1951 il celebre dipinto di Chagall *Omaggio ad Apollinaire* fu una delle prime grandi acquisizioni, cui si aggiunsero opere olandesi e straniere. Vanno in particolare citati la *Donna in verde* di Picasso, la *Squadra di Cardiff* di Delaunay, la *Potenza della musica* di Kokoschka, nonché tele di Braque Léger e Dufy. La scuola di Parigi è rappresentata da Bazaine, Bissière, Manessier, gli espressionisti tedeschi e fiamminghi da Beckmann, Permeke, De Smet, gli olandesi del gruppo De Stijl da Mondrian e Van der Leck; il gruppo Cobra da Appel e Corneille. Dopo il 1960 la collezione si è arricchita di opere di Fontana, Manzoni, Yves Klein, Mack. Uno sforzo particolare è stato inoltre intrapreso per promuovere in Europa la conoscenza dell'arte degli Stati Uniti; a questo scopo sono stati esposti, oltre ad un panorama della scuola di New York (1945-67), Christo e Morris Louis. Sono state acquisite tele di Stella e Indiana, opere di Buren, Dibbets, Penck, Lütertz, Toroni, Immendorff, Polke, On Kawara, Poons, Broodthaers. Una quindicina di mostre all'anno animano questo museo giovane e attivissimo. (hbf).

Eisen, François

(Bruxelles 1695 - Parigi 1778). Ottenne incarichi di dipinti religiosi a Valenciennes e si stabilì poi a Parigi (1762 ca.), dove eseguì scene di genere imitate dai maestri minori fiamminghi del XVII sec. (*l'Altalena*, 1770: conservato a Bourgen-Bresse).

Il figlio **Charles** (Valenciennes 1720 - Bruxelles 1778) fu a Bruxelles suo allievo, poi a Parigi allievo di Lebas (1742-46), e fece carriera all'Accademia di San Luca, ove divenne direttore aggiunto nel 1774. La sua opera è fatta soprattutto di illustrazioni che ricordano l'arte di Gravelot (*Contes de La Fontaine*, ed. dei Fermiers généraux, 1762). I quadri ne riprendono il tono galante (Bordeaux, MBA). Alcune composizioni eleganti, dal colore chiaro e dal disegno un po' facile, lo indicano come buon continuatore dell'arte di Carle van Loo (*Annunciazione*: Douai, colle-

giata di Saint-Pierre). Fu insegnante di disegno di Mme de Pompadour. (cc).

Eisler, Georg

(Vienna 1928). Dal 1942 al 1946 ha frequentato varie scuole d'arte inglesi; nel 1943 ha conosciuto a Londra Kokoschka, che ha esercitato su di lui durevole influenza. Dal 1946 al 1950 è stato allievo di Herbert Boeckl presso l'accademia di belle arti di Vienna. Stabilitosi in questa città, è divenuto membro della Secessione nel 1960; ne è stato eletto presidente nel 1968. La sua prima personale ha avuto luogo nel 1958. Immediatamente dopo la guerra, si è legato allo scultore e incisore Hrdlicka, al pittore Martinz e all'incisore Schönwald, tutti e tre artisti figurativi. Con loro organizza, nel febbraio 1969, una collettiva dal titolo *Figura*. E ha cominciato dipingendo ritratti, paesaggi di periferia e di quartieri industriali; in seguito ha affrontato altri temi, come il corpo umano, rappresentato in interni o all'aperto, poi il mondo del jazz e della danza. Gli si devono pure eccellenti disegni di nudi. Mentre, prima del 1957, i quadri d'interni e i paesaggi emanano un'atmosfera intima e paradisiaca, dal 1963-64 il suo universo pittorico rivela una tendenza alla monumentalità. Il tema della folla negli spazi aperti, per la strada, nell'autobus o in metropolitana lo impegnava sempre di più, unisce le tecniche moderne a quelle della pittura classica. Il suo stile si caratterizza per un tocco veemente e per toni spezzati. Insieme all'influsso della pittura del Rinascimento italiano, di Tintoretto e Tiziano, ha risentito anche dell'esempio di Daumier, Courbet, Marées, nonché di espressionisti come Soutine, Kokoschka e Gerstl. Le scene dipinte nel corso degli ultimi anni rappresentano il mito moderno, che può nascere dalla strada o da scene di cabaret, e persino in quadri politici, come gli *Spettatori*, dipinto nel 1968 in seguito agli eventi che sconvolsero la Cecoslovacchia. (jmu).

Eitoku

(Kanō Kuninobu, *detto*) (1543-90). Cominciò operando nella tradizione cinese della scuola Kanō, seguendo il nonno Motonobu e il padre Naonobu; ma le sue opere giovanili, come le gru e i pini delle porte scorrevoli nello Jukoin del Daitokuji di Kyoto (1566 ca.), manifestano già una forte ricerca decorativa. Nobunaga gli chiese nel

1576 di decorare il suo castello di Azuchi, ove egli lavorò quattro anni, dando libero sfogo al suo genio irruente. Qui utilizzò per la prima volta l'applicazione della foglia d'oro nella decorazione murale, ove, per contraccolpo, la policromia crebbe d'intensità e i profili ebbero maggiore importanza. Ad E venne pure affidata da Hideyoshi la decorazione del castello di Osaka (1583) e del palazzo di Juraku a Kyoto (1587), che egli eseguì con l'aiuto di una numerosa bottega comprendente in particolare i suoi fratelli minori Sōshū e Naganobu, i suoi figli Mitsunobu e Takanobu e il suo allievo favorito, Sanraku. Morí stroncato dal lavoro all'età di 47 anni, benché la maggior parte delle sue opere sia oggi andata perduta, egli resta ugualmente l'autentico creatore dello stile decorativo fastoso e vigoroso dell'epoca Momoyama. (o).

Ekaïn, Les

Scoperta nell'estate del 1969 e subito riconosciuta autentica da J.-M. de Barandiaran, la grotta degli E (Cestona, quarantasei chilometri da San Sebastian) è notevole per la varietà e l'ammirevole stile dei dipinti paleolitici che racchiude. La parte sino ad oggi esplorata è composta da uno stretto vestibolo, difficile da superare, che sfocia su un corridoio largo una decina di metri. Una piccola galleria ha inizio sulla sinistra, e un incrocio si apre a destra su un lungo corridoio. Le figure sono ripartite in cinque zone relativamente lontane le une dalle altre. Il primo gruppo è collocato all'inizio della piccola galleria di sinistra. Si tratta di un complesso composto da qualche linea dorsale di equidi, tracciata in nero spesso, e da una bellissima testa di cavallo dipinta in nero. La curva della criniera è nettamente distaccata dalla parte anteriore mediante una zona intatta, non dipinta. All'ingresso della galleria è inciso un cervide, a tratto fine. Lo segue un pesce, a contorno nero. Sulla parete opposta si hanno alcuni tratti di difficile decifrazione, oltre a un capride nero che sembra nell'atto di balzare. Il gruppo principale è posto all'incrocio tra la galleria di destra e il largo corridoio. Qui un grande blocco staccato viene ad ostruire parzialmente il passaggio. Si fronteggiano in contrapposizione due grandi pitture murali di rara qualità, il cui livello artistico è pari a quelle di Niaux. Siano semplicemente schizzati a tratto delicato, nero o rosso, o parzialmente trattati a tinta uniforme nera, o anche dipinti in sovrapposizioni rossa e nera, bi-

sonti, cavalli, cervidi e alcuni segni astratti costituiscono un pannello centrale perfettamente classico. Numerosi dettagli applicati ai corpi, in particolare il doppio tratto sulla spalla e la zona lasciata intatta chiara, a forma di M, del sottoventre, consentono di attribuire tali affreschi allo stile IV antico di Leroi-Gourhan. Numerosi cavalli presentano però le zampe anteriori e posteriori marcate da anelli, il che è piuttosto raro nell'arte franco-cantabrica. Le figure a tinta rossa e nera sembra siano state eseguite due volte: una in rosso, l'altra in nero. La presenza di due orsi dipinti a largo tratto nero suggerisce qualche accostamento alle grotte di Santimamine (Biscaglia) e di Las Monedas (Santander). Un altro gruppo importante è situato nella medesima galleria, una trentina di metri più avanti. In una sorta di alcova, una mezza dozzina di cavalli si succedono in direzione dell'ingresso della galleria. Anche qui le tecniche pittoriche sono varie: contorno al tratto nero, con o senza campitura di tinta piatta nera e rossa. I dettagli – musi, orecchie, criniere – sono spesso incisi e dipinti. Le estremità delle membra non sono sempre condotte a termine. Due cavalli sono legati l'uno all'altro da una serie di bastoncelli verticali a forma di griglia. Il primo cavallo è caratterizzato da una freccia e da un segno a doppio tratto. Un altro segno (tettiforme?) domina questi due animali. È l'unico luogo della grotta sino ad oggi noto ove i segni astratti siano relativamente numerosi. La grotta di E è molto importante per l'arte preistorica. La qualità delle pitture e delle incisioni, l'abile impiego di tecniche diverse e di sovrapposizioni di colori, nonché l'originalità di alcuni dettagli, come gli anelli delle zampe dei cavalli, consentono di paragonarla ai massimi santuari di quest'epoca, che potrebbe situarsi nel Magdaléniano III-IV. (yt).

Ekeland, Arne

(Eidsvoll 1908). Si formò presso Axel Revold nell'accademia di belle arti di Oslo (1928). All'inizio degli anni '30 sviluppò uno stile personale, caratterizzato da rapporti con l'arte primitiva, l'espressionismo tedesco, il surrealismo, Picasso. Tale stile, fortemente espressivo e carico di simboli enigmatici, gli servì spesso per testimoniare un ardente impegno politico e sociale (*la Cucitrice*, 1936: coll. priv.; le *Ultime fucilate*, 1940: Oslo, NG). Altri dipinti comunicano invece un senso di calma sognante e visionaria

(*Scene di primavera*, 1941). Dopo la guerra ha tentato per qualche anno, attorno al 1950, di adottare una forma più realista; ma a partire dal 1960 ca. è tornato all'espressio-nismo (*Fuori dell'officina*: Oslo, NG). Diciassette dipinti e gran numero di disegni sono conservati a Oslo (NG). Ha rappresentato la Norvegia alla Biennale di Venezia nel 1972. (lø)

Ekels, Jan il Giovane

(Amsterdam 1759-93). Figlio e allievo di Jan il Vecchio, lavorò a Parigi e soprattutto ad Amsterdam; dipinse scene di genere e interni: *Giovane uomo mentre disegna*, *Contadi-no che accende la pipa* (1787: Francoforte, SKI) o lo *Scritto-re* (1784: Amsterdam, Rijksmuseum) in uno stile di grande purezza e in toni assai chiari. (jv).

ekphrasis

Secondo la definizione di Ermogene, retore alessandrino, è «un discorso descrittivo che pone l'oggetto con tutta chiarezza davanti agli occhi»; un discorso dotato di una propria forza di rappresentazione visiva (*enargheia*); «persone, cose, luoghi e tempi» sono i temi delle *ekphraseis* che si pongono come sostituto verbale dell'oggetto stesso. La descrizione ecfrastica, quindi, non concerneva necessariamente opere d'arte. Nell'epica, nel romanzo, nella drammaturgia, nella storiografia dei greci e dei latini le descrizioni ecfrastiche compaiono con frequenza, sin dai poemi omerici, in forme sovente funzionalizzate alla narrazione, ma poi vengono assumendo pure una propria autonomia di «forme chiuse», grazie anche all'uso che ne viene fatto nelle scuole di retorica che conserveranno la tradizione di ampie composizioni descrittive anche in età bizantina. Quintiliano ritiene l'*e* tipica della tradizione retorica alessandrina. Certo spazi ecfrastici si aprivano anche negli scritti teorici sull'arte, ma la nostra conoscenza di questi testi è estremamente frammentaria e mediata e non possiamo valutare il rapporto tra le forme precettistiche, note, e i momenti descrittivi. La letteratura classica elabora anche, nell'*epigramma*, brevi composizioni destinate ad accompagnare gli oggetti e a metterne in evi-denza particolari qualità o funzioni. Il medioevo occiden-tale, che conosce forme ecfrastiche, sviluppa anche il *titu-lus*, un componimento poetico derivato dall'*epigramma*, anch'esso concepito non come sostitutivo, ma come com-

plemento dell'opera figurativa, di cui i versi vengono ad essere un commento, spesso encomiastico. Dalla tradizione egigrammatica, il Rinascimento trarrà l'uso del sonetto celebrativo dell'oggetto artistico, in cui i *topoi* letterari prevalgono sulla realtà che ha motivato la composizione poetica, e che talvolta viene usato per cantare opere fittizie.

I momenti descrittivi abbondano nell'epica medievale; l'attenzione si sofferma sulle tende sui corni, sugli automi, sui carri, sui letti, sui monumenti funebri, ma non tralascia alcuni oggetti canonici dell'arte classica: i rilievi, le pitture, gli scudi, le coppe, i tessuti, su cui si fermerà anche lo sguardo dei poeti del Rinascimento. Così, ad esempio, dalle immaginarie coppe intagliate poste in palio nella *III egloga* virgiliana, e da quella di Adrasto cantata da Stazio, che hanno il loro precedente in una coppa teocritea, dopo la coppa con le imprese di Ercole di Teodulfo di Orléans e il bocciale decorato a smalto con le storie di Tristano e Isotta dell'*Escoufle*, si giunge al vaso di legno d'acero dipinto dal Mantegna nell'*Arcadia* del Sannazzaro. La forza di conservazione del *topos* letterario talvolta si infrange contro una realtà che fornisce modelli innovativi: la coppa della tradizione classica diviene nell'*Escoufle* un bocciale smaltato, ornato di un carbonchio sul coperchio, talvolta è la forma letteraria a vincere su quella reale. E questo avviene non solo in contesti con un alto tasso di letterarietà, quali i componimenti poetici, ma anche nella prosa dei trattati d'arte; alcune descrizioni di Vasari, per esempio, mostrano come la visione di un'opera possa essere condizionata dalla memoria erudita, come le immagini evocate dalla parola scritta si confondono con quelle dipinte: il putto che beve sangue anziché latte nel *Messacro degli Innocenti* del Ghirlandaio è il ricordo di una descrizione di Plinio e di esso non c'è traccia nel dipinto. Talvolta avviene che l'oggetto fatto di parole trovi una sua forma nel mondo delle cose, come nella coppa di Teocrito e nello scudo di Achille fusi in argento nel 1811-13 e nel 1821-22 su disegni di Flaxman.

Anticipate da timidi spunti descrittivi nei *Commentari* del Ghiberti, che rinnovano il tono inventoriale e precettistica degli scritti sull'arte, e dalle immaginarie descrizioni-istruzioni del trattato del Filarete - cui si avvicinano le maniacali letture di monumenti simbolici nel *Polifilo* - le *ekphraseis* tornano trionfalmente nella trattatistica del

Cinquecento con le descrizioni delle *Vite* di Vasari. Le *ekphraseis* vasariane, pur inserite in uno schema concettuale che insiste sulla evoluzione e sul graduale perfezionamento dei mezzi espressivi, mostrano una concezione unitaria, con un precipuo interesse a mettere in evidenza nella pittura descritta l'appropriatezza e la varietà della narrazione; prescindendo dalla diversità dei mezzi stilistici, adottano luoghi comuni per artisti diversi. I successivi tentativi di descrivere pitture negli scritti d'arte si rifanno al modello vasariano.

La teoria dell'*ut pictura poesis*, che evidenzia l'affinità tra il lavoro del pittore e quello del poeta, anche allo scopo di innalzare la pittura tra le arti liberali, offre uno spazio teorico per la riflessione degli artisti e dai loro committenti sulle *ekphraseis* di opere d'arte perdute, conservate nella letteratura greca e latina. Gli artisti rinascimentali si sono provati a restituire forma pittorica ai dipinti di Apelle, di Ezione e di Zeusi giunti a noi nelle descrizioni di Luciano; per primo Alberti proponeva ai pittori, come modelli di invenzione, la *Calunnia di Apelle*, che ben si inseriva nella sua concezione didascalica della pittura. Mezzo secolo più tardi Botticelli dipingeva la prima ricostruzione del dipinto svincolata dalla funzione di illustrazione di un testo, e qualche anno dopo l'interesse del Mantegna per la pittura perduta si materializzava in un disegno, conservato da un'incisione di Moceto. Iniziava così la complessa fortuna di un'opera che doveva molto della sua attrattiva al prestigio che, sin da Plinio, si accompagnava al nome del suo autore, ma anche alla icasticità della descrizione di Luciano e alla forza dell'allegoria, capace di suscitare interesse ancora in Ingres. L'attenzione di Ingres per le *ekphraseis* antiche, come possibile fonte d'ispirazione, è documentata da una serie di appunti concernenti le *Immagini* dei Filostrati, conservati nei suoi *Cahiers*.. Alle *Immagini* di Filostrato minore, descrizione di una collezione di dipinti con preteso intento educativo, una collezione forse immaginaria, aveva attinto già Tiziano per *Gli Andrii* e *La Festa di Venere* e Floris si era cimentato con la ricostruzione dell'*Ercole e i pigmei*. Per lungo tempo artisti ed antiquari cercheranno insieme la pittura antica perduta nelle descrizioni ecfrastiche, nonostante che lo stesso Rubens, che pure aveva dipinto la sua casa di Anversa con rifacimenti di dipinti del passato e si era cimentato con *Le nozze di Alessandro e Rossane* di

Ezione, descritto da Luciano, avesse consigliato di desistere dalla ricerca, paragonando le larve conservate nelle pagine dei classici all'ombra di Euridice che Orfeo non riesce ad abbracciare. Ancora nel 1838 Huemmel dipinge a guazzo un *Matrimonio di Alessandro e Rossane*, in cui il ricordo dell'affresco del Sodoma è inserito in una impeccabile *mise en scène* archeologica, e, negli stessi anni, il suo amico G. B. Genelli si cimenta con la *Famiglia dei Centauri* di Zeusi, oggetto di un'e di Luciano. Poi lo studio delle descrizioni di opere d'arte antica perdute esce dal campo di interesse degli artisti e diviene competenza esclusiva dei filologi e degli archeologi. (*lf*).

Ekster, Aleksandra

(Belostok (Kiev) 1882 - Fontenay-aux-Roses 1949). Il suo nome da nobile è Grigor'evič; sposò nel 1908 il cugino Nikolaj Ekster. Si formò presso la scuola di belle arti di Kiev, soggiornò a Parigi dal 1908 e venne introdotta nell'ambiente cubista (Picasso, Braque, Apollinaire); Soffici la presentò ai futuristi Marinetti e Papini. Viaggiando regolarmente tra Parigi e Mosca, garantì il contatto tra gli ambienti dell'avanguardia francese e russa fino alla guerra; le opere che eseguì nel corso di questo periodo appartengono al futurismo oppure al cubismo sintetico. Influenzata da Malevič e da Tatlin, pratica un astrattismo d'ispirazione suprematista nel 1916 (*Costruzione dinamica*, guazzo su carta, coll. priv.). Nello stesso anno comincia a lavorare per il teatro (scene e costumi per *Salomè* di Wilde, nel 1917 a Mosca) e partecipa nel 1921 alle attività del gruppo costruttivista di Rodčenko. Nel 1924, la E si stabilisce a Parigi, insegnando l'anno seguente presso l'accademia di Léger (*Composizione purista*, 1925: coll. priv.), la cui concezione del colore è vicina alla sua. Fornisce varie scene e costumi per il teatro (*Don Giovanni*, 1929, balletto di E. Krüger a Colonia). La sua opera pittorica (*Costruzione*, 1922-23, esposta alla Biennale di Venezia nel 1924, coll. priv.; guazzi, 1921-23) tende a realizzare una sintesi costruttivista originale tra le linee-forza della composizione e piani colorati dinamici. La Gal. Jean-Chauvelin a Parigi le ha dedicato una mostra nel maggio-giugno 1972. (*sr*).

El Burgal

Del monastero benedettino di San Pedro di E B, fondazione dei conti di Pallars nella provincia di Lérida in Spa-

gna, sussistono soltanto le rovine d'una chiesa costruita nel X sec. e rimaneggiata in epoca romanica. Si rifece allora l'abside est, a cui fu aggiunta una bella decorazione (oggi a Barcellona, MAC). Degli affreschi del catino rimane soltanto una parte della mandorla del *Pantocrator*, con a sinistra una figura di profeta e con la parte bassa della veste dell'arcangelo Michele. Immediatamente sotto, sulle pareti dell'abside e della navata del coro, sono seduti la Vergine, San Giovanni Battista e gli Apostoli. Una decorazione sormontata da una greca orna la zona inferiore. Su tale fondo spicca una figura di donatrice con un cero in mano. L'iscrizione «Comitissa» designa una contessa di Pallars: si è creduto di riconoscerla Lucia, la cui esistenza è attestata dal 1081 al 1090 ca. Tale data consentirebbe forse di fissare la cronologia del Maestro di Pedret, autore dell'opera. Se ne ritrova lo stile in alcuni dettagli dall'iconografia consueta: a Esterri d'Aneu, per esempio, l'arcangelo Michele reca un rotolo sul quale compare l'iscrizione «Postulacius», riprodotta pure a Galliano presso Como. (jg).

Elefky, Eugenio

(Győr 1895). Studiò con Reti all'accademia di belle arti di Budapest dal 1913 al 1919. La sua opera è principalmente composta da fini acquerelli dai colori trasparenti (*Rovine di ponte Margherita*, 1945), il cui stile si riallaccia alla scuola post-Nagybánya. È rappresentato a Budapest (GN). (dp).

elementarismo

Dottrina dissidente rispetto al neoplasticismo di Mondrian, definita nel 1926 da Van Doesburg in un articolo della rivista «De Stili», in reazione al dogmatismo neoplastico. Van Doesburg, rifiutando l'esclusivo ritmo orizzontale verticale dell'angolo retto, ammetteva gli angoli acuti, generatori di piani inclinati, che introducono nel quadro una certa dinamica. Tale teoria venne accolta in particolare da Domela e Vordemberge-Gildewart. (sr).

El Greco

(Domenikos Theotokopoulos, *detto*) (Candia (Creta) 1541 - Toledo 1614). I suoi primi anni a Creta e la sua formazione veneziana non sono ancora chiari. In base a docu-

menti recentemente pubblicati, l'artista nacque nella capitale della Creta veneziana da famiglia probabilmente cattolica, di piccola borghesia urbana: esattori d'imposte, doganieri (il fratello maggiore Manussos, destituito per malversazione, terminerà la sua vita presso di lui a Toledo). Nel 1566 è menzionato a Candia come maestro pittore.

Periodo italiano Non si sa se lavorasse a Venezia già prima di questa data: in ogni caso, il suo soggiorno veneziano fu meno lungo di quanto un tempo si pensasse. Nel 1570 si recò a Roma: il «giovane Candiota, allievo di Tiziano» che il miniaturista croato Giulio Clovio raccomandava al cardinale Alessandro Farnese, figura nel 1572 nei registri dell'Accademia di San Luca. Nell'ambiente umanistico che frequentava la biblioteca di palazzo Farnese egli entrò in rapporto con ecclesiastici spagnoli, in particolare Pedro Chacón, canonico della cattedrale di Toledo. La costruzione d'importanti conventi e il vasto cantiere dell'Escorial lo attirarono verso la potente Spagna. Nella primavera del 1577 giunse a Toledo, dove restò fino alla morte. Il periodo italiano di **E G**, a lungo trascurato, ha suscitato da più di mezzo secolo l'attenzione degli storici; e numerosi dipinti, nei quali si nota il connubio tra influssi bizantini e veneziani, sono stati assegnati al suo nome. Nessuna di tali attribuzioni è indiscussa, neppure quelle del polittico ritrovato a Modena (Gall. Estense) e firmato «Domenikos», ove il bizantinismo resta preponderante, e del *San Francesco con le stigmate* (Ginevra, coll. priv.; e Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa), che accordano ampio posto al paesaggio, di tradizione veneziana, ma trattato in modo nervoso e tormentato. Nelle opere di stile puramente veneziano, come la *Guarigione del cieco* (Parma, GN; e Dresda, GG) o il *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio* (Washington, NG e Minneapolis, Inst. of Arts), la concezione dello spazio deriva soprattutto da Tintoretto, e la ricchezza cangiante dei colori dalla tavolozza di Tiziano. La tela più compiuta di questo periodo è forse l'*Annunciazione* (1575 ca.: Madrid, Prado), dipinta in una gamma tutta veneziana. Il suo soggiorno romano ebbe sulla sua opera influsso assai minore rispetto a quello degli anni di studio a Venezia; il ricordo dell'antichità classica, l'arte di Michelangelo e dei manieristi saranno avvertibili nella *Pietà* della coll. Johnson (Filadelfia, AM) e in quella della Hispanic Society di New York, nonché nei suoi dipinti successivi (reminiscenze dell'*Ercole Farnese* e del

Laocoonte, composizione piramidale, figure allungate rispetto al canone). Ma, anche in questo caso, E G deve più a Tiziano che ad ogni altro maestro. Nel *Giovinetto che accende una candela* (1570 ca.: Napoli, Capodimonte) impiega una fonte di luce artificiale, ispirandosi alla *Natività* di Tiziano (Firenze, Pitti) e aprendo la strada alle ricerche luministiche della fine del secolo. Durante il soggiorno in Italia eseguì numerosi ritratti vicini a quelli veneziani: *Giulio Clovio* (Napoli, Capodimonte), *G. B. Porta* (Copenhagen, SMFK), il *Governatore di Malta Vincentio Anastagi* (New York, Frick Coll.) sono rappresentati con una fedeltà minuziosa al modello, il che non esclude l'ampiezza della composizione.

Periodo spagnolo Poco conosciuto in Italia, l'artista si affermò a Toledo con la trionfale *Assunzione* destinata all'altar maggiore del convento di San Domingo el Antiguo (1577: Chicago, Art Inst.). In essa permane la ricchezza veneziana del colore, e la composizione rivela l'influenza dell'*Assunta* dei Frari di Tiziano, ma suggestioni manieriste si manifestano nell'assenza di profondità e nelle pose movimentate. La *Trinità* (Madrid, Prado), che costituiva la cimasa della pala, è unica nella produzione di E G per il suo carattere scultoreo, direttamente ispirato a Michelangelo. Nella *Resurrezione* compare un nuovo E G, drammatico e misterioso. L'artista compone allora l'*Espolio* (Cristo spogliato della tunica, 1577-79: Toledo, Cattedrale) una delle sue creazioni più originali: i sapienti effetti di scorcio provano l'assimilazione delle lezioni del Rinascimento italiano, ma la formula iconografica è d'origine bizantina, e l'intensità del colore, con l'ossessiva chiazza scarlatta della tunica di Cristo, suscita un'emozione profonda. In questo dipinto compare inoltre un tipo femminile caro a E G – lungo viso affilato, grandi occhi tristi – il cui modello fu forse la toledana Jeronima de Las Cuevas, moglie (o amante) del pittore. Elementi medievali, trasfigurati dall'immaginazione visionaria dell'artista, ricompаiono anche nell'*Allegoria della Lega Santa* (o *Trionfo del nome di Gesù*: Escorial). Tale composizione, un tempo denominata il *Sogno di Filippo II*, sembra sia stata dipinta per il re nel 1578, in occasione della morte del fratellastro don Giovanni d'Austria, il vincitore di Lepanto. Il *Martirio di san Maurizio* (1582: Escorial), anch'esso eseguito per Filippo II, non incontrò il favore del monarca e dei religiosi – senza dubbio per il suo irreal-

lismo e per i colori aspri – ed **E G** cessò di lavorare per la corte. Si dedicò allora soprattutto a «quadri devoti» cari alla religiosità spagnola: *San Francesco che riceve le stigmate* (Madrid, coll. del marchese de Pidal), *Cristo in croce*. La *Crocifissione con due donatori* (Parigi, Louvre) preannuncia il capolavoro del maestro, il *Seppellimento del conte d'Orgaz* (1586: Toledo, San Tomé). Questa composizione per vetrata, austera e sontuosa, che associa tutta la corte celeste alla rappresentazione d'una cerimonia funebre, dà come una sintesi di quella società toledana – chierici, giuristi, capitani – che adottò il pittore e nelle sue tele si riconobbe. Meglio di qualsiasi artista spagnolo **E G** espresse, in una serie di ritratti, la gravità solenne dei nobili castigliani: il *Cavaliere con la mano sul petto* (Madrid, Prado), l'umanista *Covarrubias* (Parigi, Louvre), il *Capitano Julian Romero de Las Hazanas* (Madrid, Prado), trattati in bianco e nero in forma classica, austera ed esatta. Il cardinale *Niño de Guevara* (New York, MMA) unisce l'osservazione psicologica alla solenne rappresentazione del grande inquisitore. Durante gli ultimi trent'anni del suo soggiorno toledano, **E G** creò una nuova iconografia, conforme alle prescrizioni del concilio di Trento: santi penitenti, scene della Passione e della Sacra Famiglia sono i temi replicati dall'artista o dalla sua bottega. La profondità dell'emozione religiosa, la fedeltà all'aspetto fisico e il calore della gamma cromatica (rossi scuri, gialli dorati) caratterizzano il *Cristo che porta la croce* (Madrid, Prado; New York, MMA), la *Maddalena pentita* (Budapest, Sitges, Cau Ferrat), le *Lacrime di san Pietro* (Toledo, Ospedale Tavera). La *Sacra Famiglia* (Madrid, Prado; Toledo, Ospedale Tavera; e Santa Cruz) è una delle sue creazioni più felici, per la grazia dolorosa e la splendente freschezza del colore.

Gli ultimi anni Dal 1595 ca. l'artista si allontana sempre più dalla rappresentazione della realtà per trasporre sulla tela la ricchezza estatica del suo mondo interiore. I corpi si allungano e perdono la loro carnale pesantezza, sempre più simili alla fiamma che talvolta illumina il quadro. Quest'evoluzione è sorprendente nelle opere dipinte tra il 1596 e il 1600 per il collegio di Santa María de Aragón a Madrid (*Annunciazione*: Villanueva y Geltrú, Museo Balaguer; *Adorazione dei pastori*: ora a Bucarest; *Battesimo di Cristo*: Madrid, Prado). L'accentuazione delle verticali raggiunge il parossismo nella decorazione della Cappella

di san Giuseppe a Toledo (1599), di cui restano in loco solo i quadri dell'altar maggiore (*San Giuseppe e il Bambino Gesù*, l'*Incoronazione della Vergine*), e da cui proviene *San Martino e il povero* (1599: Washington, NG). Il paesaggio di Toledo sotto un cielo tempestoso che occupa il fondo del quadro è amplificato nella celebre *Veduta di Toledo* (New York, MMA). I temi trattati da E G all'inizio della sua carriera vengono talvolta ripresi – *Adorazione dei pastori*, *Resurrezione* (Madrid, Prado) – ma in un clima d'angoscia e di tensione verso il trascendente. I toni freddi, la pallida luce, i corpi immateriali e i volti emaciati caratterizzano le cinque tele dipinte per l'Ospedale della Carità a Illescas presso Toledo (1603-1605): *Sant'Ildefonso mentre scrive* e la *Madonna della misericordia* traspongono i temi medievali in un mondo estatico. Il *San Domenico in preghiera* (Toledo, Cattedrale), figura solitaria perduta entro un paesaggio desolato, è tra le creazioni più patetiche di E G, che dedicò anche parecchi quadri alla leggenda francescana: *San Francesco e frate Leone mentre meditano sulla morte*, inciso da Diego de Astor nel 1609 (numerose versioni, specialmente a Madrid, Prado; a Ottawa, NG; a Valencia, Collegio del Patriarca) e la *Visione della torcia accesa* (Codice, Ospedale del Carmine; Madrid, Museo Cerralbo). Durante gli ultimi anni E G continuò a tradurre sulla tela le sue visioni, i suoi sogni e le sue aspirazioni, mentre la sua bottega (nella quale figura il figlio Jorge Manuel) eseguiva numerose repliche dei temi più cari alla devozione spagnola: serie di *Apostoli*, figure di santi (Toledo, Cattedrale e Museo del Greco). L'anatomia tormentata, le deformazioni marcate, l'estremo allungamento rispetto al canone, il tocco ampio e i vasti drappaggi, come l'autunnale splendore del colore, vengono portati all'estremo nell'*Assunzione* dipinta dopo il 1607 per la chiesa di San Vicente e oggi in museo a Toledo. L'esaltazione raggiunge il parossismo nel *Quinto sigillo dell'Apocalisse* (New York, MMA), assai vicino al *Laocoonte* (Washington, NG), unico tema mitologico che E G abbia trattato. La *Veduta di Toledo* (Toledo, Museo del Greco) dimostra la straordinaria sicurezza del pennello del maestro poco prima della sua morte. L'ultima opera, rimasta incompiuta, venne dipinta per l'Ospedale Tavera di Toledo: *Battesimo di Cristo*. Per tutta la sua carriera, l'immaginazione creativa di E G unì e rielaborò i vari elementi di cui s'era nutrita: l'eredità cretese, le lezioni del

Rinascimento italiano e l'atmosfera di Toledo. Dimenticato fino al XIX sec., riscoperto dalla «generazione del '98» in Spagna e rivelato al pubblico francese da Maurice Barrès (*Greco ou le Secret de Tolède*, 1910), E G venne considerato artista solitario, stravagante e geniale. La critica contemporanea cerca di determinare le componenti di quest'alchimia pittorica che conferisce all'allungamento delle proporzioni - tratto comune a tutti i manieristi - un valore mistico di aspirazione al trascendente. E G trasse modelli e ispirazione per la sua arte dalla tradizione artistica dei luoghi in cui lavorò, Venezia e Toledo; tuttavia il suo stile fu originale e non ebbe veri continuatori (il migliore dei suoi seguaci, Luis Tristán, aderí presto al tenebrismo caravaggesco). La sua influenza sarà importante per Velázquez, che ne ammirò molto le opere. (acl + pg).

Elisabetta II d'Inghilterra, regina di Gran Bretagna

(Londra 1926). La collezione di quadri ereditati dalla regina è senza dubbio la più varia e la più importante della Gran Bretagna, eccettuate quelle della National Gallery e della Tate Gallery. Gran parte di essa è esposta nei palazzi aperti al pubblico. La maggior parte degli antichi maestri italiani, fiamminghi e tedeschi raccolti dal principe Alberto, che la regina Vittoria espose alla NG, sono a Hampton Court, insieme al *Noli me tangere* di Holbein, acquistato da Enrico VIII, e a quanto resta dei quadri italiani raccolti da Carlo I, in particolare i nove *Trionfi* di Mantegna, il ritratto di *Isabella d'Este* di Giulio Romano, *Andrea Odoni* di Lotto e due Tintoretto, una raccolta di tele italiane del XVII e del XVIII sec. comprendente opere di Fetti, di Marco e Sebastiano Ricci, nonché le serie delle *Belle* di Lely e Kneller.

Nel castello di Windsor si trovano quadri di tutte le scuole, tra cui ritratti di Holbein, in particolare *Derick Born* e *Sir Henry Guilford*, il ritratto della *Madre* di Rembrandt (proveniente dalla collezione di Carlo I), importanti Rubens e Van Dyck, i Canaletto comperati presso il console Smith, i fondamentali Zoffany e Gainsborough, nonché i ritratti di Lawrence per la camera di Waterloo. Tra queste opere, l'*Inverno*, l'*Estate* e la *Famiglia Gerbier* di Rubens, il doppio ritratto di *Killigrew e Carew*, nonché *San Martino che divide il mantello* di Van Dyck e qualche quadro italiano e francese del XVII sec. vengono raccolti da Frederick, principe di Galles, all'inizio del XVIII sec. La

magnifica collezione di disegni di antichi maestri, contenente splendidi Michelangelo, Raffaello e Parmigianino, nonché serie senza pari di Leonardo, di Holbein, dei Carracci, di Domenichino, Castiglione, Poussin, Canaletto e Sandby si trova presso la Royal Library di Windsor (queste opere vengono esposte a rotazione). Una notevole serie di cataloghi di tali disegni, inaugurata nel 1942, è oggi completa.

Si trovano a Buckingham Palace la *Donna alla spinetta con un uomo* di Vermeer, i quadri tedeschi e fiamminghi raccolti da Giorgio IV, nonché altri capolavori di Rubens e di Van Dyck. I Benjamin West commissionati da Giorgio III sono in Kensington Palace. Un'immensa collezione di ritratti di famiglia e di quadri storici aventi rapporto con la Corona è sparsa nei palazzi reali. Mostre temporanee, che illustrano i tesori della collezione, hanno luogo regolarmente in Buckingham Palace (The Queen's Gallery). (jh).

Elle, Ferdinand, detto il Vecchio

(Malines 1580 ca. - Parigi 1649). Venne spesso designato col nome di battesimo, che venne in seguito anteposto al cognome dei discendenti; il che rende particolarmente arduo distinguere tra i vari personaggi. Calvinista di origine fiamminga, è segnalato a Parigi sin dall'inizio del 1609. Secondo Bellori e Félibien, il giovane Poussin ne avrebbe frequentato per qualche tempo la bottega. Venne naturalizzato nel 1623 e fece una carriera di ritrattista che sembra sia stata brillante, benché la sua opera sia oggi nota soltanto da alcune incisioni, che non consentono di farsi un'idea precisa della sua arte (ritratti di *P. de Jode* di *A. de Loménie*, di *Jeanne de Chantal*). Gli si attribuisce talvolta un *Ritratto di Poussin* nel 1640 (Dresda, GG), inciso nel 1698 dal nipote.

Louis Ferdinand, o Ferdinand le Père (Parigi 1612-89), figlio del precedente, è quasi altrettanto poco noto. Anch'egli ritrattista, fu tra i membri fondatori dell'accademia nel 1648, Vi divenne professore nel 1659. Se ne conosce un bel ritratto in piedi di *Sir George Hay of Meginch*, datato 1649 (già coll. Miss Harley Bacon), e incisioni da altri ritratti dipinti nel 1650-60 ca. (il *Duca de Lesdiguières*, *François de Nesmond*, il *Maresciallo Fabert*, il *Conte di Dunois*, quest'ultimo inciso da Nanteuil). Anch'egli praticò l'incisione di riproduzione. Come il fi-

glio, venne espulso dall'accademia dal 1681 al 1686, data della loro abiura.

Louis Ferdinand il Giovane (Parigi 1648 - Rennes 1717). Si conservano parecchie sue opere: i ritratti del miniaturista *Samuel Bernard* e dello scultore *Regnaudin*, donati all'accademia per il suo definitivo accoglimento nel 1681 (vi era stato ammesso nel 1676), si trovano oggi a Versailles. Si stabilí a Rennes al piú tardi nel 1695, praticando da allora anche la pittura di storia: *Presentazione al Tempio* (1702: Rennes, MBA, ove si trovano pure tre disegni). I Ferdinand E sembra siano stati per tutto il secolo tra i principali rappresentanti di uno stile realistico del ritratto a Parigi. (as).

El' Lisickij

(Lazar' Markovič Lisickij, *detto*) (Počinok 1890 - Mosca 1941). Studia alla scuola politecnica di Darmstadt, da cui esce con la laurea di ingegnere-architetto nel 1915. Fino al 1920 si dedica all'arte grafica, ispirata dal pensiero ebraico (la *Leggenda di Praga*, 1917). Nel 1919 Chagall lo chiama all'accademia di Vitebsk, che dirige, come insegnante di architettura ed arte grafica. Ma questo è l'anno del conflitto di tendenze che contrappone Chagall a Malevič. Questi diviene direttore dell'accademia, ormai designata come «Unovis». E L aderisce alle teorie suprematiste ed inventa il *proun*, nuova realtà tridimensionale, spazio che si definisce tra la pittura e l'architettura. Questa prospettiva astratta lo porta alle sue creazioni piú originali (*Storia di due quadrati*, concepita all'Unovis, edita in Olanda nel 1922) e all'organizzazione di una sala nella Gall. Van Diemen a Berlino per la mostra di arte russa contemporanea. Da questo momento l'artista comincia ad impiegare i materiali piú vari (sabbia, mattone pestato), che arricchiscono la superficie pittorica e lavora con Kart Schwitters per la pubblicazione della rivista «Merz» (Hannover, 1922), e con Il'ja Erenburg per la rivista «Oggetto», pubblicata in tre lingue (russo, tedesco, francese) a Berlino (1922). Il disegno della *Tribuna di Lenin* (1920-24) ne riassume le ambizioni simboliche e grafiche: un fotomontaggio presenta il tribuno rivoluzionario che arringa dall'alto di una struttura d'acciaio. Nel 1925 E L è in Svizzera e pubblica con Jean Arp l'opera *Gli -ismi dell'arte*, che fa il punto sui movimenti d'avanguardia nati tra il 1914 e il 1924. Questa pubblicazione illustra un

altro aspetto dell’artista, l’incessante attività per la diffusione all’estero delle concezioni suprematiste e costruttiviste. Nel 1926 realizza quella che egli stesso riteneva la sua opera fondamentale, l’architettura interna del *Gabinetto astratto* all’esposizione d’arte internazionale di Dresda, poi esegue nel 1927-28 quella del museo di Hannover (distrutta). Nel 1928 torna in Urss e si stabilisce a Mosca; insegnà ai Vchutemas. I contatti che ha serbato all’estero (incontra Theo van Doesburg a Berlino nel 1921, Moholy-Nagy a Düsseldorf nello stesso anno e, attraverso di lui, ha rapporti col Bauhaus) gli consentono di partecipare all’organizzazione delle sale e dei padiglioni sovietici alle esposizioni internazionali e di concretare così i principî del *proun*. Produce inoltre plastici teatrali (particolarmente per Mejerchol’d), prosegue l’opera grafica illustrando libri e creando manifesti, e valorizza il suo talento di architetto in progetti di sistemazione interna (per Ginzburg) ed esterna (progetto per il parco della cultura Gor’kij). È rappresentato a New York (MOMA) e a Filadelfia (AM). (bdm).

Ellorā

Fa oggi la gloria di E, complesso di santuari rupestri dell’India (stato del Mahārāṣṭram, a nord-ovest di Aurangābād), la decorazione scolpita; ma è consentito supporre che la pittura abbia svolto un certo ruolo nell’ornamentazione di queste grotte. Una delle tracce più importanti delle pitture parietali, oggi quasi totalmente scomparse, orna il soffitto del portico occidentale del Kailāsa, enorme tempio monolitico databile alla metà dell’VIII sec. I dipinti dello strato antico risalgono senza dubbio alla fondazione del santuario, sono ancora visibili due scene, la prima rappresenta Viṣṇu e Lakṣmī a cavallo di Garuḍa (uccello mitico con testa umana), l’altra un personaggio adorante, a cavallo di un leone cornuto, a sinistra del quale danzano geni celesti. Tali dipinti sembrano illustrare una fase più avanzata di quella di Ajantā nel VI sec. Compare qui, assai netta una tendenza ad esasperare i tratti: il naso, il labbro inferiore e il mento sono stretti e appuntiti, gli occhi globulari e di essi quello più lontano, visto di tre quarti, diviene sporgente: caratteri che, più accentuati si ritroveranno più tardi nelle miniature gjaina del Gujarat e dell’India occidentale. Un’altra scena, *Siva e Pārvatī sul toro Nandin*, appartiene a una fase più recente

del soffitto del portico occidentale del Kailāsa. I personaggi sono sovraccarichi di gioielli, e i loro movimenti non hanno più la morbidezza caratteristica dello strato antico di questo medesimo soffitto; i toni sono assai più scuri. Con ogni verosimiglianza i due strati di pittura sono separati da circa un secolo. Affreschi, certo di qualche decennio più recenti, decorano la grotta giaina Indra Sabhā (XXXII); gruppi di figure in volo, abbondantemente ornate di gioielli, compaiono in pannelli fra le nuvole; trattate quasi senza modellato, tali figure presentano un'esecuzione talvolta piuttosto greve. (jf).

Eloy, Mario

(Lisbona 1900-51). Autodidatta, durante un soggiorno a Berlino si appassionò all'espressionismo, soprattutto quello di Hoffer. Il singolare carattere dei suoi *Autoritratti* (Lisbona, MAC) ha raggiunto una forma di vero e proprio delirio (composizioni liriche e macabre, in coll. priv.), ove si avverte la follia, in cui infine egli cadde. Resta tra le personalità più importanti della «seconda generazione» dell'arte moderna portoghese. (jaf).

Elsheimer, Adam

(Francoforte 1578 - Roma 1610). Formatosi tra il 1593 e il 1598 nella bottega del pittore Philip Uffenbach di Francoforte, lasciò la sua città natale e, passando per Monaco, si recò a Venezia, ove lavorò per qualche tempo con Hans Rottenhammer. Sembra venisse soprattutto impressionato dalle opere di Tiziano, Veronese e Tintoretto, il cui influsso si ritrova in particolare nella gamma luminosa a tre colori - azzurro-giallo-rosso - del quadretto su rame *Sacra Famiglia con angeli* (1599: Berlino-Dahlem), o nel *Sacrificio di san Paolo a Listra* (1599: Francoforte, SKI). Ma E si ispirerà anche, tanto dal punto di vista stilistico quanto da quello tecnico, ai lavori del Rottenhammer, che come lui amava dipingere su rame. Nel 1600 si stabilì a Roma, ove restò fino alla morte. Il paesaggio con figurette mitologiche rappresentante l'*Educazione di Bacco* (Francoforte, SKI) appartiene al suo primo periodo romano, malgrado il motivo dei dintorni di Roma dipinto sullo sfondo esso resta ancora legato alla concezione manierista del paesaggio olandese, introdotta da Paul Brill. Proprio a Roma, del resto, E conobbe Brill e si legò a lui intimamente. In seguito egli fu impressionato dalle innovazioni di Cara-

vaggio e dalle sue opposizioni fortemente contrastate di luce e d'ombra, dalla monumentalità dei paesaggi di Annibale Carracci, e dai paesaggi gremiti di figure aneddotiche del Domenichino. Essi lo spinsero ad abbandonare la concezione olandese del paesaggio di fine XVI sec. per adeguarsi alle novità del paesaggio italiano. Benché E abbia continuato a dipingere quadri di dimensione assai piccola, la composizione conferiva loro un'ampiezza monumentale confrontabile a quella della grande pittura italiana. Il suo celebre paesaggio *l'Aurora* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) è un miscuglio tra ideale romantico, realtà idillica e una tecnica delicata che richiama addirittura la miniatura. Questo capolavoro del paesaggio tedesco venne dipinto poco prima della morte di E. In esso la semplicità e la resa di un sentimento fervido della natura sono diversi dal grandioso impianto decorativo del paesaggio eroico di un Carracci o di un Poussin, e annunciano piuttosto il paesaggio di un Rembrandt o di un Claude Lorrain. Così pure l'effetto notturno di *Filemone e Bauci* (Dresda, GG) – primo quadro d'interno nel senso moderno del termine – fa del pittore il precursore degli intimisti della scuola olandese. E vi tratta il tema delle *Metamorfosi* di Ovidio, dando vita a un mondo favoloso nel quale simpatizzano uomini e dèi, uniti da un sentimento d'intima comprensione. Occorrerà attendere cinquant'anni, con l'opera tarda di Rembrandt, che conobbe questo dipinto, perché il tema venga trattato in modo consimile, come apparizione poetica e visionaria del divino. Tra le altre opere importanti di E, si possono citare paesaggi animati da figure (*Apollo e Coronide*: Corsham Court (GB), coll. di Lord Methuen; *Tobia e l'angelo*: Francoforte, HM), talvolta con sorprendenti effetti di luce lunare (*Fuga in Egitto*, 1609: Monaco, AP); scene di interni rischiarati dalla luce artificiale (*Giuditta*: Londra, Apsley House) e composizioni mitologiche e sacre che raggruppano numerosissime figure (*Martirio di san Lorenzo*: Londra, NG; *Martirio di santo Stefano*: Edimburgo, NG; *Glorificazione della croce*: Francoforte, SKI; *Battesimo di Cristo*: Londra, NG; *Scena di sacrificio antico*, detta *Il Contento*. Edimburgo, NG), con accenti che toccano talvolta il fantastico (*Incendio di Troia*: Monaco, AP; *Naufragio di san Paolo*: Londra, NG). Segnaliamo inoltre che lo SKI di Francoforte possiede un importante nucleo di quadri dell'artista. E fu pure notevole disegnatore. I suoi studi di figure, di un realismo in-

tenso, servirono di modello a Rembrandt, che probabilmente ne possedeva molti. Come per i dipinti, così pure per i disegni di paesaggi è difficile identificarne il luogo ritratto; essi sono di solito acquerellati, con una tecnica molto pittorica; i contorni sono indicati con leggerezza, con stile ampio. In essi non va mai ricercata una traduzione realista, ma un'immagine composita, ideale, creata dal raggruppamento di vari motivi. I suoi paesaggi a guazzo, grigio scuro con risalti di bianco e qualche chiazza di colore, rivelano una padronanza completa nella resa dello spazio, che ritroveremo soltanto nell'opera tarda di Rembrandt. L'arte di E ebbe in Germania soltanto seguaci di livello secondario: Johann König e Thomas von Hagelstein; egli trovò invece ammiratori tra i migliori rappresentanti della pittura barocca. Così, a Roma Rubens fece parte della sua cerchia, Rembrandt venne iniziato alla sua opera attraverso Hendrik Goudt e il suo maestro Pieter Lastman. E fu ancora E a preparare la via alla visione spaziale di Claude Lorrain e dai paesaggisti «romanisti» venuti dai Paesi Bassi (Poelenburgh, Pynas, Breenbergh, Uyttenbroeck). Certo è il suo influsso su Saraceni. In una lettera inviata a Roma da Rubens in occasione della sua morte si legge: «Secondo me, nessuno è mai stato alla sua altezza nel campo delle figure piccole, del paesaggio e di tanti altri soggetti». (ga).

Elsner, Jakob

(? 1460 ca. - Norimberga 1517). Fa parte degli artisti minori di Norimberga della fine del xv sec., che, inizialmente legati alla tradizione, risentirono in seguito della lezione di Dürer. Eseguí miniature e soprattutto ritratti; il più antico è un piccolo trittico rappresentante sul pannello centrale Konrad Imhoff, e sulle ante da un lato il suo stemma, dall'altro l'allegoria della Fortuna (1486: Monaco, NM). I ritratti successivi esprimono meglio la personalità del modello, ma l'esecuzione resta quella di un artigiano coscienzioso. E non venne particolarmente influenzato dalla concezione del ritratto di Dürer, il cui influsso si avverte soltanto nei suoi dipinti tardi. Merita invece maggiore attenzione come miniaturista. Le sue opere migliori sono due *Libri dei pericopi* eseguiti nel 1505 e nel 1507 per l'elettore di Sassonia Federico il Saggio (Jena, Bibl. dell'università), e il *Messale di Kress*, completato nel 1513 e conservato oggi a Norimberga. Per influsso delle stampe

e delle miniature fiamminghe, la fattura, goffa e senza rilievo agl'inizi, raggiunge una qualità che consente di anoverare le ultime miniature di E tra le piú affascinanti dell'inizio del XVI sec. in Germania. (mwb).

Eluard, Paul

(Paul-Eugène Grindel, *detto*) (Saint-Denis 1885 - Charenton-le-Pont 1952). Amico di De Chirico, Max Ernst e Picasso, fu egli stesso autore di *collages*: la *Notte veneziana* (1924), *A ciascuno la sua ira* (1938). Per la collaborazione assidua alle riviste «La Révolution surreliste», le Surréalisme au service de la révolution» e «Minotaure», per le poesie dedicate a pittori (Picasso, Ernst, Braque, Arp, Magritte, Man Ray, Miró, Klee, Masson, Tanguy, Dalí, Delvaux, Valentine Hugo), E, i cui temi poetici maggiori sono lo sguardo e la luce, svolse un ruolo eminente nella formazione della poetica pittorica del surrealismo. *Donner à voir* (1938), raccolta dei suoi testi sull'arte, precede di poco la sua rottura con gli amici surrealisti e il ritorno, in occasione della Resistenza, nelle file del partito comunista francese. La sua *Anthologie des écrits sur l'art* (3 voll. dal 1952 al 1954) è nettamente improntata dall'influsso del realismo socialista. (rp).

emaki o emakimono

Termine della pittura giapponese che significa «rotolo in lunghezza illustrato». Sotto questo nome è raggruppato un centinaio di serie diverse, inaugurate nell'epoca di Nara dall'Ingakyō. Si distinguono, nelle epoche di Heian e di Kamakura, le illustrazioni di romanzi letterari o militari (*Genji monogatari*, *Ban Dainagon*), i rotoli di edificazione religiosa (del tipo degli *eden* o degli *engi*), delle scagure del mondo (*Jigokuzōshi*), delle caricature (*Chōjūgiga*). (ol).

emblema

Il significato attuale del termine **e** – quale rappresentazione visiva che accompagna, illustra o raffigura un motto, un sonetto o una massima filosofica – non compare in nessuna lingua moderna prima del XVI sec. La parola, derivante dal greco ἐμβάλλω (metto dentro, in, su) è infatti presente negli autori greci e latini esclusivamente per designare elementi in rilievo e in materiale nobile inseriti quale ornamento di scudi, vasi, pareti e mosaici. Ricor-

rente nelle fonti latine come «quadretto eseguito a piccole tessere» da inserire al centro di un mosaico più grande, come «medaglione lavorato a mosaico finissimo» (**e vermiculatum**), intarsio pregiato di pietra, legno o metallo (**e tessellatum**) o rivestimento, incrostatura di piastre cesellate d'oro o d'argento applicate per decorare vasi (come sinonimo di *crusta*), l'espressione **e** è usata da Quintiliano (2.4.27) più genericamente come ornamento, citazione per abbellire o rendere meno pesante un discorso. Il termine mantenne tali significati anche durante il medioevo e nella letteratura umanistica.

Fu nel 1531 con la pubblicazione di Augsburg dell'*Emblematum Liber* di Andrea Alciato, colto umanista e giurista di fama europea, che la parola **e**, ripresa dalle *Adnotaciones in Pandectarum libros* di Guillaume Budé (Parigi 1508) dove – secondo l'accezione latina – ancora designava un'«opera musiva», assunse un nuovo valore. Gli *Emblematata* dell'Alciato, infatti, si configurano all'inizio come sintesi di elementi visivi e di elementi verbali, combinati in una relazione funzionale tale che mediante l'accostamento dell'immagine al testo letterario (composto di un «motto» e di un «epigramma») si faciliti la comprensione del testo stesso, orientando il lettore a una più agevole interpretazione di quelli che l'Alciato stesso definisce i «linguaggi segreti». Finalità dell'autore è fornire una raccolta di «epigrammi speciali» che offrano eleganti modelli ad artisti, incisori ed orefici («Quando il gioco della noce stanca i fanciulli, e il dado ai giovani cade di mano e le cartelle scritte agli uomini stanchi, noi demmo alle stampe questi **e** per ore festive, con disegni fatti da artisti con mano illustre affinché ornassero le decorazioni dei vestiti e le insegne dei cappelli e qualcuno sia in grado di scrivere con linguaggi segreti»: dalla *Dedica*). Le illustrazioni non avrebbero avuto inizialmente che il valore di «espressioni visive» ricavate dal testo scritto. La prima edizione comprendeva xilografie piuttosto rozze, attribuite a Jörg Breuil; raffigurazioni come la palma sotto il peso, Arione e il delfino, la leonessa di Crecopia, l'amore bendato che vince il fulmine o l'anguilla stretta nella foglia di fico accompagnano un testo di motti in latino e di epigrammi ripresi dall'*Antologia Planudea* e tradotti dal greco in latino. L'Alciato trasse il materiale dalla *Planudea*, rifacendosi alla descrizione di opere dei più famosi autori greci. Gli epigrammi, derivati da una traduzione verbale di antiche

figurazioni (*emblemata*), hanno prodotto a loro volta immagini pertinenti ed equivalenti al testo, dette anch'esse *emblemata*.

Da quel momento, dunque, il termine definí quella struttura tripartita (motto-immagine-epigramma) individuata dai piú prestigiosi studiosi di emblemi (Heckscher, 1959; Schöne, 1964; Praz, 1964) e rintracciabile soprattutto nella produzione posteriore, in cui l'immagine acquistò progressivamente maggiore importanza. Già nell'edizione parigina curata da Ch. Wechel nel 1536, infatti, epigrammi e illustrazioni aumentarono di numero e queste ultime risultano piú eleganti e complesse. Nella seconda metà del secolo il testo venne tradotto e ampliato con innumerevoli commenti di interpreti differenti, tra cui il giurista Claudius Minois (Claude Mignault), che nell'edizione Plantin del 1571 definiva le caratteristiche dell'*e*, affermando che esso «partecipa della natura del simbolo (ma è particolare anziché universale) dell'indovinello (ma non è altrettanto difficile), dell'apoftegma (ma è di natura visiva anziché verbale) e del proverbio (ma è di carattere erudito, anziché tenere conto del luogo comune)» (Panofsky).

A favorire il cambiamento di significato del termine e l'affermazione del nuovo genere emblematico contribuirono diverse sollecitazioni culturali: dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, che riproduceva tra l'altro anche la *Storia degli animali* di Aristotele, alla letteratura favolistica (da Esopo ad Apollonio Rodio); dalla lettura allegorica, anagogica e morale delle sacre scritture e dei miti, all'ampia diffusione del *Physiologus*, dei bestiari e dei lapidari medievali. Questi motivi infatti avevano arricchito di spunti aristotelico-tomistici la particolare sensibilità verso l'ermetico e i suoi corrispondenti iconici che caratterizzò l'atteggiamento del circolo neoplatonico fiorentino e in particolare la concezione fyciniana della *docta religio*. Ed è proprio in quest'ambito che noi rintracciamo la fonte piú significativa degli *e* alciatei. La riscoperta e l'esaltazione della saggezza antica come sintesi di religione e filosofia aveva alimentato presso i neoplatonici l'interesse per l'interpretazione filosofica delle immagini e dei simboli.

La grande importanza dei geroglifici presso gli ambienti umanistici e la convinzione di una occulta sapienza contenuta in essi sono indubbiamente da ricollegare alla diffusione degli *Hieroglyphica* di Orapollo, opera che circolò in forma manoscritta nel corso del sec. xv, dopo che nel

1419 il sacerdote fiorentino Cristoforo Buondelmonti aveva rintracciato nell'isola greca di Andro un testo attribuito a un autore egizio del IV sec. d. C., erroneamente ritenuto tradotto dall'egizio in greco, che fu considerato una chiave di lettura per circa centonovanta geroglifici.

Testimonianza del successo del linguaggio ideografico nella letteratura e nella produzione artistica sono documentate nel *De re aedificatoria* di L. B. Alberti (libro VIII, cap. IV), nel *Trattato di architettura* del Filarete (cap. XII), nel *Trionfo di Cesare* di Mantegna, nelle storie di Iside e Osiride affrescate nell'appartamento Borgia in Vaticano, in vari schizzi leonardeschi, in alcuni progetti non realizzati del Bramante a Roma, nella decorazione della Camera della Badessa nel convento di San Paolo a Parma, del Correggio, nelle *Allegorie* di G. Bellini. Il culto dell'Egitto e delle «lettere egizie» aveva inoltre influito notevolmente anche sull'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, opera di straordinario interesse per la stretta connessione tra il virtuosismo linguistico e le ricche xilografie pubblicata a Venezia nel 1499 dall'officina tipografica di Aldo Manuzio. In essa le immagini che illustrano il racconto – una storia d'amore allegorica – si distinguono per la varietà del materiale iconografico, frutto di combinazioni e contaminazioni di elementi cristiani e pagani, reperiti in antichità reali o fantasticate. Accanto a figurazioni simboliche e ad un repertorio derivato dall'arte ellenistica e medievale comparvero, col tempo anche «falsi» geroglifici moderni, realizzati con lo stesso intento che animava i coevi esperimenti d'interpretazioni lessicali. Anche nelle medaglie erano comparsi da tempo elementi geroglifici, basti ricordare quella dell'Alberti con il suo autoritratto (1438) in cui sotto il mento è mostrato il motivo dell'occhio alato, elemento che, circondato da un serto vegetale sarebbe stato ripreso poco dopo da Matteo de' Pasti con l'aggiunta del motto ciceroniano QUID TUM? (ebbene?), allusione alla gloria e all'onniscienza divina. Le medaglie, d'altra parte, per la struttura stessa del genere, in cui il linguaggio verbale e quello figurativo sono strettamente uniti, costituiscono sicuramente una delle fonti più ricche degli e alcatei. Nel 1505 il manoscritto di Orapollo era stato finalmente stampato nella tipografia aldina e nel 1517 dall'umanista Francesco Fasamni che ne aveva curato la traduzione, auspicando un uso figurativo dei motivi geroglifici «interpretati». Frattanto

il termine ‘geroglifico’ aveva subito un ampliamento di significato fino a comprendere ogni segno figurativo o fenomeno verbale che esprimendo concetti in forma ambigua o arcana, fosse portatore di potenzialità allegoriche e simboliche. In tale ambito, dunque, con la cosiddetta «filosofia» dei geroglifici, iniziò a strutturarsi il fenomeno dell’*e* in quel culto della metafora che avrebbe avuto il suo culmine nel concettismo seicentesco. In tal senso l’usò esplicitamente l’Alciato nel *De verborum significazione* (Lione 1531) dove affermava: «Le parole contrassegnano, le cose sono contrassegnate. Ma anche le cose contrassegnano, come i geroglifici di Oro e Cheremone; e a prova di ciò noi abbiamo compilato un libro il cui titolo è *Emblematum*». Il libro è dedicato all’umanista Konrad Peutinger, figura di rilievo nell’ambiente intellettuale tedesco: a lui infatti Carlo V diede l’incarico di far risalire ad Osiride la propria discendenza genealogica. Anche in Germania infatti l’Egitto, i geroglifici e il libro di Orapollo avevano ormai da tempo acquistato prestigio e ciò è attestato da una xilografia di Albrecht Dürer per l’*Arco di trionfo di Massimiliano* (1515) in cui l’imperatore appare circondato da diversi animali, il cui valore simbolico è chiaramente rintracciabile nel programma stabilito dall’umanista Willibald Pirckheimer, autore dell’*Interpretatio quarundarum litterarum Aegyptacorum ex Oro Niliaco*.

Il genere emblematico ebbe successo e si diffuse subito ampiamente: la produzione emblematica era adatta, infatti, a rispondere alle finalità morali, didattiche e ideologiche divenute dominanti nella cultura della seconda metà del secolo. La sintesi delle due forme artistiche combinate in equilibrio poteva soddisfare quel desiderio di complessità e rarità che avrebbe assunto un valore primario nel corso del Seicento.

Tra gli emblemisti più famosi è il bolognese Achille Bocchi, che pubblicò nel 1555 il volume *Symbolicarum quaestzionum* con incisioni di Giulio Bonasoni, ritoccate da Agostino Carracci per l’edizione del 1574; Johannes Sambucus, autore degli *Emblematum cum aliquot nimmis antiquis operis* pubblicato ad Anversa nel 1564 e il medico tedesco Joachim Camerarius che nel *Symbolicarum et emblematum centuria tres* (Norimberga 1590-1604) si ispirò con grande successo alla zoologia e alla botanica.

Contemporaneamente si affianca all’*e* e spesso resta da questo indistinta, nonostante gli sforzi dei trattatisti,

l'«impresa», genere di origine antichissima, di cui si era fatto ampio uso nelle figurazioni simboliche del medioevo cristiano e ancora molto diffuso nel Tre-Quattrocento negli ambienti cortesi del gotico internazionale per decorare mobili, gualdrappe, abiti, cappelli, bandiere. Di etimologia incerta, secondo T. Tasso (*Il Conte overo l'impresa*, Napoli 1594) l'impresa indica un «intraprendere... o cominciare con fermo proponimento alcuna cosa che possa farsi», rappresenterebbe quindi simbolicamente ciò che si vuole conseguire o di cui ci si vanta. Essa è composta da un'«anima» (un'iscrizione o un motto) legata a un «corpo» (l'oggetto raffigurato) in una relazione di vicendevole significazione. Infatti nel *Dialogo delle Imprese militari e Amoroze* pubblicate a Roma nel 1555, Paolo Giovio, vescovo di Nocera, codificando in cinque regole la costruzione dell'impresa, evidenzia nella quinta, la più importante, l'impossibile autonomia di significato dei due elementi corpo-anima. Nell'immensa trattatistica che seguì nel corso del Cinquecento e del Seicento e che fu caratteristica dell'area italiana, le regole divennero numerose, si moltiplicarono le indicazioni e le interdizioni; ne derivò un genere fisso il cui codice non fu rigido perché sempre rimaneggiato. Seppure tra loro e e insegne sembrino a noi ormai indistinguibili, nonostante gli intenti degli autori che pure hanno lasciato indicazioni riguardo alla composizione e alle funzioni, si possono delineare rispetto ad essi due diversi ambiti di pensiero: alla corrente esoterico-ermetica del neoplatonismo sembra proprio l'**e**, che si accompagna al simbolo e al geroglifico nel suo intento di rivelare e nascondere; in esso la parola scritta diviene «figura» che, ponendosi come chiave e cifra di un mondo pensato come logogrifo, non rappresenta ma guida, indica. L'impresa, invece, con i suoi proponimenti di natura militare e amorosa sembra corrispondere maggiormente al filone laico-cavalleresco che, innestandosi su spunti retorico-aristotelici, si avvicina alla cultura delle accademie. Ma nonostante le differenze, l'**e**-impresa, colto nel suo aspetto di fenomeno unitario, rappresenta un tentativo di costruzione di un linguaggio estremamente complesso che, organizzato attraverso combinazioni e associazioni per somiglianza e contiguità, di metafore e di rimandi metonimici, dà vita ad un segno composito sovraccaricato di significati che si intrecciano gli uni agli altri producendo una forma labirintica. Il disagio che oggi si prova di fron-

te a questo fenomeno che può apparire come un simbolo «vuoto», come una nervatura scheletrica, coglie la caratteristica di quel tentativo di costruire significazione nel grande sogno di riunire ciò che è diviso, di far parlare con la poesia ciò che è muto, la pittura, come suggerisce il titolo stesso (*Picta poesia, Ut pictura poesis erit*) del libro di e pubblicato a Lione da Bartholomaeus Anulus nel 1552.

Nel corso del Seicento la letteratura emblematica ebbe uno sviluppo abnorme, che si accompagnò ad uno scadimento della qualità della produzione stessa. Se il mondo è concepito come un'infinita successione di metafore («Gli angeli stessi, la Natura, il grande Iddio, nel ragonar con gli uomini hanno espresso con argutezze o verbali o simboliche gli lor piú astrusi e importanti segreti», affermava E. Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico*, Venezia 1655), non esiste forma verbale o immagine che non sia segno convergente di significati analogici. La poesia stessa offrì ingegnose immagini emblematiche accostando realtà distanti, combinando elementi eterogenei e semanticamente lontani in modo nuovo e inconsueto, secondo i principî dell'«argutezza», teorizzata da Baltasar Gracián, autore del testo piú rappresentativo della concezione retorica del Seicento, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), che definisce con entusiasmo gli e di Alciato opera di «ponderacion misteriosa». Imprese, e e geroglifici sono, dunque, «le pietre preziose nell'oro di un discorso elegante».

Nel clima del concettismo proliferano i trattati e le compilazioni di e. «Nulla res est sub sole quae materia». Emblemati dare non possit», affermò Bohuslaus Balbinus nel 1687, registrando la varietà delle fonti da cui gli emblemi erano ispirati.

Le sentenze oraziane, la poesia erotica classica e petrarchesca diedero origine a numerose raccolte di cui le piú famose sono *Q. Horatii Flacci Emblemata* (Anversa 1607) del pittore olandese O. Vaenius e *Emblemata Amatoria* (Amsterdam 1611) dello storico P. Corneliszoon Hoof; molti emblemalisti trassero ispirazione dai proverbi e dalla vita quotidiana; grande diffusione ebbero naturalmente e politici, geografici, di argomento erotico-satirico con intento anticlericale; anche l'alchimia fu fonte d'ideazione di e nell'opera di M. Maier *Atalanta fugiens* (Oppenheim 1614).

E e imprese per la forte potenzialità didattica furono ben presto utilizzati anche a scopo edificante. Al progressivo

«emblematizzarsi della cultura» si affiancò dunque, come fenomeno parallelo e complementare, un processo di vera e propria «popolarizzazione degli **e**» (A. Pinelli, 1976). Alla prima applicazione religiosa di Georgette de Montenay (*Emblèmes ou divises chretiennes*, Lione 1571) seguono numerose compilazioni di **e** devozionali, tra cui vanno ricordati gli *Amoris divini emblemata* del 1605 del già citato Vaenius, che per primo pensò di utilizzare gli **e** d'amore volgendoli ad un significato religioso. Soprattutto i gesuiti ne fecero ampio uso già alla fine del Cinquecento come efficace strumento d'educazione e di propaganda popolare. Va menzionata a questo proposito l'opera più famosa, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata* (Anversa 1624) del belga H. Hugo, con illustrazioni di Bolswert, ristampata più volte e molto imitata. Per il gusto singolare e bizzarro sono da ricordare gli **e** del *Cor Iesu amanti sacrum*, disegnati da A. Wierix, dove il cuore presente in molte espressioni metaforiche della devozione popolare detta appunto del Sacro Cuore, diventa il palcoscenico nel quale si svolgono le avventure di Gesù, che batte alla sua porta, lo illumina mentre esso è infestato di turpi animali, ne spazza via le immondizie, ecc.

Usati diffusamente nelle marche tipografiche, nelle medaglie e per decorare i più svariati oggetti (cofanetti, porcellane, monili, abiti, berrette, cassettoni, porte di chiese e palazzi, carrozze), **e**-imprese appaiono spesso come motivo ornamentale con valore allusivo in molte opere del Cinquecento e del Seicento. Tra gli esempi più noti le imprese d'amore dipinte sulle coperte dei ritratti del cardinale Sperone Speroni di Tiziano, e del cardinale Bernardino de' Rossi di L. Lotto; gli **e** e i geroglifici dipinti dal Vasari nella Stanza degli Elementi e in altre a Palazzo Vecchio, le imprese dipinte nelle sale di ricevimento dei palazzi Farnese a Roma e a Caprarola.

Dalla letteratura emblematica inoltre sembra derivare direttamente l'ispirazione di molte opere, si pensi ad esempio al *Naufragio* di Rosso Fiorentino nella Galleria di Francesco I a Fontainebleau, ai dipinti *Ercole tra i Pigmei* e *Giove mentre dipinge* di Dosso Dossi, direttamente scaturiti dagli **e** alciatei.

Il progressivo scadimento della produzione emblemistica, soprattutto nella qualità delle immagini, e il radicale mutamento del gusto del sec. XVIII fecero rapidamente tramontare il genere, che nel corso dell'Ottocento, spe-

cialmente in Inghilterra, fu ancora un poco utilizzato a scopi educativi, e destinato a un pubblico meno colto. Nell'età dell'illuminismo e nella cultura classicista agli **e** si preferirono i repertori iconografici, raccolte e classificazioni di allegorie, personificazioni e simboli, in cui le immagini venivano curate con la stessa attenzione che era stata riservata agli **e** nei secoli precedenti. (*rco*).

Emeric-David, Toussaint-Bernard

(Aix-en-Provence 1755 - Parigi 1839). Avvocato, poi stampatore, poi di nuovo avvocato, nel 1809 si fece eleggere membro del Corpo legislativo; sembra dovesse la passione per l'arte a un soggiorno piuttosto lungo a Roma e a Firenze, prima della rivoluzione francese. In seguito a un concorso bandito dall'*Institut de France* sulla perfezione della scultura antica, pubblicò nel 1805 le *Recherches sur l'art statuaire*, ove la sua tesi di un'arte greca che riproduce fedelmente la realtà poggia sulle osservazioni tecniche dello scultore neoclassico J.-B. Giraud, che nella sua dimora parigina aveva raccolto numerosi calchi portati dall'Italia. Ma alla «Natura ideale che è solo in te» di **E-D**, Quatremère de Quincy, difensore accanito di un ideale trascendente e a priori, contrappone «l'arte è oltre la Natura» (*l'Idéal*, 1805), instaurando così una lunga disputa di dottrine e di temperamenti, un altro episodio della quale sarà costituito dall'arte medievale. In effetti, quando l'accademia, attraverso il suo dispotico segretario, accettò le opinioni del veneziano Cicognara che denunciava l'assenza di arte plastica in Francia nel medioevo, **E-D** dimostrò, con articoli fervidi e nuovi («*Revue encyclopédique*», 1819-20) la vitalità e la qualità dell'arte nazionale francese in quell'epoca. Le *Recherches sur les sculpteurs en France jusqu'en 1632* (1826) costituiscono un vero e proprio corpus per la storia della scultura medievale, e contengono una preziosa nomenclatura delle opere. Membro dell'*Académie des inscriptions* nel 1816, nel 1838 lesse in quella sede il suo *Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite gothique*; mentre *l'Histoire de la peinture au Moyen Age* (1842), il *Discours historique sur la peinture moderne* (1812) e le *Notices historiques sur les chefs-d'œuvre de la peinture moderne* (1854) vennero pubblicati postumi a cura del bibliofilo Jacob. (*pb*).

Emilia e Romagna

Che la Costituzione repubblicana del 1947 denominasse la regione in forma composita, basta forse a suggerire quale complessità culturale si sia sedimentata entro l'area definita, all'incirca, dal corso del Po, dal crinale appenninico, dalla costa adriatica fra Goro e Cattolica. L'E «politica» del 1859 (oltre agli ex ducati di Parma-Piacenza e Modena-Reggio, includeva già la Romagna, che ebbe sempre consistenti relazioni con Bologna e Ferrara) non aveva dunque suggellato un'effettiva omogeneità. Eppure, anche le dinamiche politico-amministrative avevano contribuito all'articolarsi di una mappa intercittadina. Si pensi solo quale imponente trapianto simbolico e patrimoniale (che fu persino all'origine della Galleria Estense) corrispose nel 1598 alla «devoluzione» di Ferrara al Papato e al conseguente ritiro della corte estense a Modena. La struttura dell'amministrazione ecclesiastica fu talvolta un fattore di collegamento artistico: la presenza di altari dei cremonesi Campi a Busseto si spiega meglio avendo a mente che la città fu in diocesi di Cremona fino al 1603. I confini naturali, così forti sulla carta geografica, nonostante un'*enclave* consistente come quella mantovana a sud del Po, si rivelano robuste cerniere con altre aree, pur non immediatamente limitrofe. Nell'economia preindustriale e prima della rivoluzione stradale, i crinali costituiscono un fattore d'isolamento e, al tempo stesso, di saldatura. E comunque il Granducato di Toscana scendeva fino a Terra del Sole, a nove chilometri da Forlì. Ma il corso del Po e delle vie d'acqua allacciate, come la sponda adriatica, furono per l'economia dei prodotti artistici potenti tratti di espansione e di recezione, contribuendo alla difformità della mappa culturale. Entro la quale l'asse viario aperto nel 187 a. C. dal console Emilio Lepido si è quasi sempre riproposto, nella storia figurativa, come privilegiato tramite di aggregazione. Perlopiù si trattò di saldature instabili e parziali, mutevolmente parziali. Perché è un fatto che questa parte della Padania, così segnata dalle realtà cittadine, non ha mai conosciuto, e praticamente non conosce neppure oggi, il ruolo di una città egemone. In effetti, appena si perde di vista il tratto continuo della via Emilia, diventano altrettanto legittime considerazioni di geografia artistica attente all'intera fascia adriatica o all'asse Bologna-Ferrara-Padova-Venezia o ad altre direttive padane e transappenniniche. In questa

voce non si cercherà pertanto di riassumere, accentuandone il carattere unitario, le vicende pittoriche «della regione». Dando per scontato il peso delle individualità cittadine, si tenterà invece di richiamare i momenti dinamici, le linee di forza che hanno collegato nel tempo alcuni centri emiliani e romagnoli: fra di loro e verso l'esterno. Naturalmente, la possibilità di dare consistenza a tali direttive rimane legata all'entità della documentazione figurativa pervenutaci dalle diverse fasi storiche.

Della pittura murale romanica rimane pochissimo (ad esempio in Sant'Antonino di Piacenza): in assoluto, come è ovvio, ma anche relativamente a quanto è sopravvissuto in altre zone padane e subalpine. La decorazione del refettorio dell'abbazia di Nonantola, scoperta da pochi anni, risale al tempo di Wiligelmo o poco oltre, ma non rivela convergenze con lo scultore di Modena né, per quanto di qualità coltivata, rimanda a modelli bizantini. Neppure il capolavoro della miniatura dell'XI sec., il ms A.123 della Biblioteca Angelica di Roma, va propriamente in direzione dell'imminente fioritura della plastica padana; mentre ha riscontri omogenei, seppure più scadenti, in altri episodi della decorazione libraria (Bologna, Bibl. Univ., ms 1576): minimo indizio di una possibile vena di stile locale. L'alto e diramato livello dello *scriptorium* di Nonantola sarà poi testimoniato, nella seconda metà del sec. XII, dal più noto *Evangelario*, ancora presso l'abbazia. Neppure nel sec. XIII la pittura murale fa intravvedere una concatenazione di fatti specificatamente locale. Accanto a probabili forme di persistenza (affreschi già sulla facciata del duomo di Reggio), si registrano i segni incisivi della rinnovata circolazione bizantina. Una maestranza itinerante decorò, attorno alla metà del secolo, la volta del battistero di Parma. Esplicitamente connesso al rinnovamento paleologo dell'arte bizantina sarà il suggestivo ciclo di San Bartolo a Ferrara (ora alla PN), datato 1294. Origine meno remota aveva avuto, a metà Duecento, la decorazione del Santo Sepolcro, nel complesso bolognese di Santo Stefano: possibile opera di Marco Berlinghieri da Lucca. Non è l'unico nesso toscano. Oltre alla diretta presenza di Giunta a Bologna (*Croce* in San Domenico), si dà infatti una più ampia diffusione della formula espressiva del pittore pisano a Bologna stessa (Maestro di Santa Maria in Borgo) e in Romagna. Provengano i riflessi giungeschi dalla Toscana o dall'Umbria (come è più probabile),

rimane certa l'attenzione per i fatti artistici che si svolgono a sud dell'Appennino. Sicché non sorprenderà poi la presenza di Cimabue a Bologna (*Maestà ai Servi*).

In definitiva il primo fenomeno figurativo che ebbe caratteri ben individuati, in grado di orientare una tradizione locale, uscì dalle botteghe dei miniatori fiorite attorno allo Studio di Bologna. È uno sviluppo che si comincia a intravvedere fin dalla prima metà del Duecento in una serie di manoscritti decorati con semplici «giochi di penna», per farsi già consistente al tempo del «primo stile bolognese». Nell'ultimo terzo del Duecento e agli inizi del Trecento si tocca una fase di altissima civiltà formale, dove si esprimono tratti inconfondibilmente occidentali e le più sapienti memorie classiche di Bisanzio (Miniatore di Gerona, Jacopino da Reggio, Maestro del 1311, Nerio). Meno aulici riflessi di questa cultura si ebbero nella pittura murale (affresco nella chiesa della Trinità, in Santo Stefano di Bologna, interessante anche per l'affinità con una lunetta all'interno del duomo di Modena). Ma fu forse lapittura su scala maggiore la più adatta ad accogliere, all'inizio del Trecento, i primissimi effetti della rivoluzionaria spazialità assisiana e giottesca: nel battistero di Parma, con il Maestro del 1302 e con i due maestri che lavorano in Sant'Antonio di Polesine, a Ferrara (una percezione sottile, del tutto gotica, dei corpi tridimensionali, caratterizza il primo caso, un senso più fluido degli intervalli spaziali, gli altri due). La capacità d'innestare le radicali innovazioni di Giotto nel ricordo di squisitezze paleologhe fu la virtù particolare del primo Giovanni da Rimini, uno dei geni più alti del suo secolo.

Per quanto precoce si debba considerare la presenza di Giotto a Rimini (la *Croce* del Tempio Malatestiano va certo prima del 1302), la diretta lezione del pittore fiorentino non dovette cadere su un terreno incolto: da ciò, anche, il senso profondamente coerente e caratterizzato della variante giottesca operata dai pittori di Rimini. La scarsezza di date e l'omogeneità morfologica seguita allo sconcertante impatto con Giotto possono spingere a considerare le opere della «scuola» riminese secondo due criteri opposti: uno tendenzialmente rinunciatario davanti alla possibilità d'individuare definite personalità di artisti, l'altro quasi atomistico nella definizione di «mani» diverse. Ma è più probabile che la fioritura riminese si sia svolta in tempi precoci e circoscritti, ad opera di un numero

contenuto di maestri (chi scrive, ad esempio, non dubita che Giovanni da Rimini sia una stessa persona col Maestro dell'Arengo e, più tardi, col Maestro del coro di Sant'Agostino). Semmai, ad accentuare l'impressione di un intreccio mal districabile, poterono contribuire le occasionali forme di associazione fra maestri diversi. L'organizzazione gerarchica del lavoro artistico (la «bottega») fu forse l'aspetto meno ascoltato dell'esperienza giottesca. Le formule pittoriche dei riminesi, così intenerite e solenni, ebbero una sorprendente espansione geografica: scesero lungo la costa, risalendo le colline marchigiane; giunsero in Veneto e in Friuli; conquistarono precocemente anche l'entroterra emiliano, a Ferrara e Bologna (in entrambe fu attivo Francesco da Rimini). Se si cerca di rintracciare le prime trame di una possibile identità artistica regionale, l'asse verso l'interno diventa decisivo.

Mentre la Romagna può anche diventare il deposito dei più intenzionati e gelidi arcaismi adriatici del Maestro di Forlì, a Bologna la poetica dei riminesi s'innesta su una circolazione gotica di vastissimo raggio. Nella decorazione libraria si esprime l'altissimo rango di un centro europeo. Nel secondo quarto del secolo, fra i miniatori, emergono il Maestro del 1328, il Maestro del 1346 e, soprattutto, L'Illustratore. È stata la storiografia del nostro secolo (Longhi, Arcangeli) a riconoscere i valori originali ed assoluti della pittura bolognese del Trecento: libera da prestabiliti controlli formali, essa è favolosa, antiastrattiva, capace di passare improvvisamente dalle più morbide annotazioni realistiche alla massima asprezza patetica. Di recente si è imposta la necessità di anticipare le date di alcuni dei maggiori anonimi bolognesi (Bellesi, Volpe). Lo Pseudo-Jacopino di Francesco non rievoca dunque la passata stagione riminese; ne è, invece, uno sviluppo diretto e, insieme, reattivo. Lo stesso Vitale, per certi aspetti così affine al riminese Maestro di Santa Maria in Porto Fuori, non è l'isolato patriarca di una linea espressionistica che nel secondo Trecento si opporrà all'accademismo toscano. L'alternativa si fa più serrata. Quando alla metà degli anni '30 giunse a Bologna il polittico di Giotto (oggi alla PN) e una squadra di suoi allievi – probabilmente – lavorò al castello di Galliera, la pittura bolognese aveva già imboccato la sua strada. E tuttavia un bolognese come 'Dalmasio' si trovò ad operare direttamente nel clima del post-giottismo orientato da Maso di Banco, a Firenze e

Pistoia (città che, nel secondo Trecento e talvolta ancora più tardi, sarà luogo di scambio fra i due versanti figurativi dell'Appennino).

Con larghe ondate espansive, gli espressionisti bolognesi andarono a lavorare al nord: verso il Friuli, la valle dell'Adige, Mantova. Al confronto, ha consistenza assai più ridotta (almeno a giudicare da quanto è sopravvissuto) l'espansione lungo la via Emilia; per quanto si debba ora segnalare un'inversione di traiettoria fra Bologna e la Romagna (a Imola, Faenza e Forlì si registrano infatti presenze bolognesi). Anche l'altro tratto della via Emilia può forse presentare qualche aspetto di continuità interna fra alcuni affreschi del battistero di Parma, altri nel duomo di Modena, l'oratorio di Tassarola nel Reggiano. A un momento di saldatura con Bologna corrisponde l'esordio di Tommaso da Modena, poi coinvolto nelle migrazioni verso nord-est. Il modenese Serafini è tramite di una circolazione che lega la sua città, Ferrara e Mantova. Le onde migratorie dei tescanti alimentarono l'integrazione neo-giottesca dell'ultimo Trecento padano. Fra Bologna, Ferrara Rimini e Verona o Padova si strinse una fitta rete di relazioni. Senza contraddirne la naturalezza antiastrattiva dei bolognesi del secondo quarto del secolo, anzi alla luce di essa, si ripensò le misure compositive della Cappella degli Scrovegni e il Giotto «laico» del perduto salone del Palazzo della Ragione. Per niente regressivo, il neogottismo fu fenomeno più largamente padano, essenziale anche nella lievitazione «gotico-internazionale» di un centro come Bologna. Motivazioni indipendenti e diverse ebbe il neogottismo toscano: a tale radice si richiama l'*Augustinus* attivo a Forlì (affreschi staccati nella pinacoteca).

Da questo caso non si deve però ricavare l'idea di una prevalente gravitazione toscana della Romagna. Già in età tardo-gotica emerge quell'incrocio di flussi culturali diversificati che rimarrà poi sempre come il carattere più originale di quest'area figurativa. Traiettorie venete (a Verrucchio si trova una *Croce* di Niccolò di Pietro, mentre in Bitino da Faenza, attivo a Rimini, è stata riconosciuta una fisionomia sostanzialmente veneta); marchigiane; umbre (a Cesena è documentato il grande folignate Bartolomeo di Tommaso, a Rimini si trova un'opera del conterraneo Ottaviano Nelli), bolognesi; ferraresi, s'incrociarono da allora nel tessuto policentrico e lungo le naturali vie di co-

municazione della Romagna. Del resto il policentrismo è un carattere primario del gotico «internazionale», non solo ai più alti livelli dello scambio cortigiano. Il ferrarese Antonio Alberti (noto dal 1420 al 1442, attivo in Marche e a Città di Castello) sarà ancora un buon esempio di queste relazioni interregionali. Va comunque sottolineato che il maggior pittore emiliano del gotico «internazionale», Giovanni da Modena, che lavorò prevalentemente a Bologna, ottenne consensi significativi lungo la via Emilia: da Imola (dove opera lo straordinario Giovanni da Riolo del trittico del 1433 in San Domenico) ai piccoli centri attorno a Modena (Maestro della Sagra di Carpi, attivo anche per i Malatesta di Rimini, come miniatore, e Maestro di Vignola), fino a Parma (dove, sia pure in misura meno determinante, Giovanni da Modena entra nella complessa miscela culturale del Maestro della Cappella Valeri in duomo). Parma, e particolarmente Piacenza, si configuran, ancora più che in altri momenti della loro storia artistica, come un' *enclave* lombarda. L'interna fascia appenninica dà qualche segno di autonoma vitalità. È possibile, ad esempio, che il piccolissimo Maestro di Borsigliana, se si può identificare con Pietro da Talada, avesse base sulla montagna reggiana e trovasse clientela oltre il crinale, in Garfagnana e fino in Versilia. Così è verosimile che le fasce montane di Bologna o Modena abbiano filtrato fin dall'origine alcune presenze del tardo-gotico fiorentino (Lorenzo Monaco a Tavernola di Grizzana o il Maestro di Borgo alla Collina a Sassoguidano, presso Pavullo).

La recente riscoperta di un affresco che Paolo Uccello eseguì negli anni '30 in San Martino a Bologna è apparsa tanto più sorprendente perché i pittori locali - e gli emiliani in genere - non dimostrano di essere stati colpiti dalla natura intellettuale di quel modello. Una nuova esperienza pittorica matura solo più tardi, dopo la metà del secolo. Ed è una cultura fortemente caratterizzata, capace anche di non contraddirsi il fondo espressivo della più remota tradizione locale, ma con una metodica dello stile portata ad estremi tali da fissare un tono sensibilmente diverso da quello della pittura rinascimentale a Firenze o Venezia. Né per questo ebbe maturazione unitaria e circoscritta entro i confini dell'attuale regione. Piero della Francesca trovò maggiori possibilità di dialogo nella Padania tardo-gotica che a Firenze. Si è recentemente insistito su precedenti connessioni di Modena e Ferrara con il

maestro di Piero, Domenico Veneziano. A uno sguardo complessivo, l'attenzione/reazione a Piero rimane l'elemento più continuo dell'innovazione quattrocentesca in Emilia. Piero lavorò a Rimini nel 1451 (ne sopravvive l'opera nel Tempio Malatestiano), fu a Ferrara attorno agli stessi anni, ed è ricordato in antico un suo soggiorno bolognese.

Piero non è che una delle ragioni della singolare emergenza della pittura a Ferrara; dove la corte aveva già tenuto relazioni artistiche di altissimo livello (Pisanello, Jacopo Bellini). Roger van der Weyden, a metà secolo, radicò nel genio dei ferraresi una speciale attitudine per la lucidità della materia pittorica. Decisiva fu poi l'apertura verso Padova, la Padova di Donatello e di Squarcione. Il ferrarese Bono lavora a Padova. Né va trascurato il ruolo di quei plasticatori, come il fiorentino Baroncelli, venuto a Ferrara da Padova, che oggi classifichiamo come scultori, ma che i documenti del tempo chiamano invece, in forza della natura policroma delle loro terrecotte, pittori.

Principale vettore della cultura pierfrancescana in E fu la bottega degli intarsiatori (e pittori) Lorenzo e Cristoforo Canozi da Lendinara. Attivi inizialmente a Ferrara finirono per scindere le loro botteghe fra Padova (Lorenzo) e Modena (Cristoforo). A partire dagli anni '60, Modena diventa un centro particolarmente vivace anche grazie ad Agnolo e Bartolomeo Degli Erri, al Bonascia, al Maestro della pala Grossi, che è quasi un equivalente pittorico del primo Mazzoni, il plasticatore. La specializzazione operativa della bottega di Cristoforo Canozi comportava una mobilità che probabilmente fu il più forte elemento d'integrazione lungo la via Emilia; che, per ragioni diverse, fu dunque «pierfrancescana» da Rimini a Parma. A Parma lavorarono a più riprese Cristoforo e il figlio Bernardino Canozi. Ma la situazione pittorica vera e propria della città rimase eccentrica rispetto al pur irregolare triangolo Ferrara-Bologna-Modena. A Parma, fra la fine del Quattro e il primo Cinquecento, non si guarda solo verso la Lombardia. Ci si spinge fino a Venezia, sia ad opera dei locali Caselli e Filippo Mazzola che commissionando lavori a Cima da Conegliano (oggi alla PN). Un miniatore-pittore di levatura eccezionale, il Marmitta, è attentissimo alla Ferrara di Ercole de Roberti, ma è anche al corrente della cultura pinturicchiesca del centro Italia.

Più scontata è la gravitazione veneziana dei pittori roma-

gnoli. La situazione figurativa della zona appare intrecciata e composita come forse non mai. A poca distanza dalla Ravenna veneziana del Rondinelli, Faenza è città di forte, per quanto non esclusiva, attrazione fiorentina. Lo è ora che vi si è trapiantato Biagio di Antonio, ancor più lo sarà in pieno Cinquecento. Mentre tra Faenza e Imola emerge un fascinosissimo quanto problematico gruppo di opere valenzano-ferraresi, da Forlì giunge a Roma Melozzo. E se non è facile scoprirne le radici locali, è certo che l'emigrazione dalla Romagna verso Roma non si ridusse a questo caso soltanto.

E ancora difficile tentare un bilancio del Quattrocento bolognese. Il grande altare di Ant. e B. Vivarini alla Certosa (ora alla PN) non deve aver avuto gran peso. Un esito molto alto e specifico dei flussi squarcioneschi e pierfrancescani è l'altare di San Clemente, realizzato da Marco Zoppo al suo ritorno dal Veneto. Squarcionesco, nel suo momento più acuto (*Santi* del museo di Santo Stefano) è anche Tomaso Garelli, che in altre occasioni sembra dipendere piuttosto dalle derivazioni fiorentine e castagnesche di Donatello. L'arrivo dei due grandi ferraresi Cossa e Roberti (è andata distrutta la Cappella Garganelli, da loro affrescata in San Pietro) è l'episodio cruciale della pittura tardoquattrocentesca a Bologna. Fu qualcosa di più complesso di un semplice fenomeno di espansione ferrarese. Si aprì un nuovo capitolo della pittura padana, ancorato a Bologna e capace di ulteriori sviluppi (Maestro delle storie del pane). Un ruolo essenziale ebbe la corte dei Bentivoglio.

Più in generale, fra Quattrocento e Cinquecento, le corti creano situazioni figurative fortemente individualizzate e, al tempo stesso, connesse in un sistema di relazioni con gli altri centri cortigiani. In questa mappa culturale si riconoscono pittori come il Costa e il Francia (la fisionomia del quale deve a Venezia non meno di quanto normalmente si addebita ai modelli fiorentini). La dinamica dell'informazione e dell'aggiornamento tende così ad assumere caratteri migratori e di natura sovraregionale. I dolci vocaboli protoclassici di Perugino e Pinturicchio si diffusero anche nella Ferrara post-robertiana (Niccolò Pisano, Maestro della Santa Maria Egiziaca), a Bologna (dove si colloca un altare di Perugino negli stessi anni in cui se ne accoglie un altro di Filippino Lippi), a Faenza (ad opera di un «umbro-fiorentino» come il Bertucci), e in forma

meno addolcita a Modena e Parma. La diretta esperienza di Roma fu però decisiva per la fermentazione di quell'archeologismo fantastico che si richiama in modo emblematico (ma non esclusivo) al nome del bolognese Aspertini. I trasferimenti temporanei a Roma continuarono con intensità anche nelle successive fasi cinquecentesche. Degli otto pittori impegnati nei lavori per le feste dell'Agone – a Roma nel 1514 – tre vengono da Modena, Reggio, Parma. Il fenomeno è tipico del secolo e ha, se si vuole, portata europea. Già a considerarlo da questa sola regione, è tanto fitto nei casi e nei diversi atteggiamenti mentali di partenza, da impedire ogni tentativo di ricapitolazione: come ridurre a un rapporto costante le esperienze romane di un Aspertini, di un Correggio, di un Gerolamo da Carpi, di un Parmigianino e, più tardi ancora, di un Passerotti? Tantomeno ci si dovrà attendere, al ritorno da Roma, esiti di regolarizzata impronta classicista. All'inizio del secolo scorso, al tempo del grande letterato Pietro Giordani, l'E poteva vantare un sufficiente campione del classicismo cinquecentesco con Innocenzo da Imola, in seguito diffamato come accademico. I contrastanti canoni di gusto degli ultimi due secoli rischiano di farci appiattire la complessa vicenda delle poetiche figurative dibattute in E nel primo Cinquecento. Quest'area, ben integrata al contesto figurativo della Padania, conobbe atteggiamenti alternativi al classicismo centro-italiano, «eccentrici» (è termine che ha ormai assunto una sua specificità storiografica). Oppure, di quelle armoniche misure intellettuali, darà versioni più appassionatamente sentimentali. Accanto al pulviscolo delle migrazioni, ebbero un ruolo fondamentale gli spostamenti inversi: spostamenti di opere (Raffaello sugli altari di Bologna e Piacenza; mentre la corte di Ferrara si rivolge a Tiziano come a Raffaello) e spostamenti di artisti (Genga in Romagna, Peruzzi a Bologna, Girolamo da Treviso fra Bologna e Faenza). Il passaggio per Modena di Filippo da Verona (un altro veronese, Zenone, sarà a Rimini nel 1521) testimonia che non si trattava allora di opporre Giorgione a Raffaello. Di entrambi si nutrí, ad esempio, il genio di Dosso Dossi.

Eppure, anche una personalità altissima come quella di Dosso non basta a fissare il tono «medio» dell'ambiente ferrarese dal secondo al quarto decennio del secolo. E se è difficile condensare una vicenda dove la stratificazione locale si combina al volgersi rapido delle stagioni culturali,

diventa tanto meno possibile restringere in poche definizioni i caratteri regionali di questo svolgimento. Caratteri unitari, evidentemente, non ci furono né potevano esserci. Si potrà solo segnalare qualche forma di raccordo. Un'importante cerniera fu quella che nella prima stagione classicista collegò Bologna alla Romagna interna: attraverso il romagnolo Marchesi, ad esempio, l'impatto del Genga a Cesena si diffuse fino a Bologna. La parte occidentale della regione sembra quasi trasferire nell'ambito dei fatti pittorici l'accresciuto particolarismo politico. Modena, dove Dosso fu ripetutamente presente e, in maniera già diversa, Reggio guardano a Ferrara ma finiscono per esprimere un tono figurativo che è alle radici di Niccolò dell'Abate: il modenese passato a Bologna e destinato poi a dar vita, col Primaticcio e altri emiliani, a quella grande propaggine del manierismo che fiorirà alla corte di Francia, a Fontainebleau. Nella formazione di Niccolò dell'Abate entra anche il Pordenone, il grande anticlassico friulano attivo a Piacenza e Cortemaggiore come a Cremona. È un esempio fra i tanti che servirebbero ad evidenziare come i centri occidentali della regione gravitino spesso verso le città poste di là dal Po, rientrino insomma nella «Lombardia». Il fatto che un pittore del rango di Lelio Orsi abbia potuto aver base in un piccolo centro come Novellara, non lontano da Reggio, non è solo una conferma del ramificatissimo sistema culturale del manierismo; ha anche valenze di topografia artistica, centrate sulla Mantova rinnovata da Giulio Romano e sulla Parma correggesca piuttosto che su altri centri regionali.

Torniamo indietro: per le sorti del manierismo in E fu determinante che il Parmigianino, dopo il sacco di Roma, rientrasse a Bologna prima che in patria. Una cultura squisitamente «alta» come quella manieristica continuerà a risentire profondamente delle emigrazioni e delle immigrazioni artistiche. Su di un artista di provenienza romana e di nascita lombarda il Tibaldi, s'impernerà la seconda stagione del manierismo bolognese; mentre i bolognesi P. Fontana, Samacchini, Sabbatini lavoreranno spesso lontano da casa, in cantieri di cruciale rilevanza. Le presenze di Vasari a Bologna e Rimini non contano solo per se stesse (specie la prima); possono aver fissato un punto di ritorno culturale. Il cantiere fiorentino, ovvero vasariano, di Palazzo Vecchio è la destinazione di romagnoli come Marchetti e P. P. Menzocchi, che vi si riferiscono

come al loro piú naturale capoluogo figurativo. Eppure la sempre multigravitante Romagna trovò nel ravennate Longhi l'esempio di una possibile identità provinciale, non ignara ma sufficientemente indipendente dai codici manieristici. Fra Cinquecento e Seicento la zona di Rimini, che è sempre aperta agli artisti veneti (in particolare il Veronese in San Giuliano), conosce una piú sostanziale omogeneità culturale con l'area marchigiana, sia sulla base delle formule baroccesche (Visacci) che dell'amoroso manierismo internazionale del Picchi del Laurentini, del Piazza e, per certi aspetti, del geniale fiorentino Boscoli. Ferrara mantiene ancora una sua particolare fisionomia nei decenni attorno alla sua fine politica (1598): con l'elogia possente di Bastianino, con l'avidissima memoria pittorica del Bastarolo, con la lirica piú veneteggiante di Scarsellino, fino al Bonone, che guarda al moderno naturalismo già attraverso le esperienze dei caravaggeschi. Ad intendere questi due ultimi artisti sarà però necessario rifarsi al nodo bolognese dei Carracci. Occorre prima accennare all'ultima stagione del manierismo a Parma, che ebbe un raggio molto vasto (il parmigianinesco Bertoja lavorò piú volte a Roma), anche internazionale (fiammingo e rudolfino), e che finirà per rafforzare la faccia piú sofisticata della tradizione parmense, quella del Parmigianino. L'altra faccia era quella di Correggio, ed ebbe ben altro peso. Tanta parte della pittura moderna, barocca e neoclassica, sarà un continuo, sempre variato, ripensamento di Correggio. Per oltre due secoli Parma diventa la tappa obbligata di ogni viaggio artistico. A riconsiderare il pittore, in pieno Cinquecento, avevano cominciato i marchigiani-romani Taddeo Zuccari e Barocci, come il bolognese Passerotti. Ma Correggio sarà un riferimento altrimenti risolutivo al tempo delle riforme antimanieristiche che si svolgono verso la fine del secolo a Bologna e in Toscana. Il correggismo dei Carracci ha un senso particolare, di cerniera regionale. La loro riconoscione (non è diminutivo parlare di eclettismo, se non si perde di vista la decisiva istanza naturalistica del loro avvio) ebbe raggio extra-regionale ed approdò prestissimo alla sponda veneta, ma il raccordo che Annibale Carracci stabilí alla metà del nono decennio fra il Barocci di Ravenna (*Martirio di san Vitale*: oggi a Milano, Brera) e la Parma di Correggio ha anche un senso di coesione territoriale. Da Bologna si guarda Parma. Correggio non entra una volta per tutte nel bagaglio.

glio poetico dei cugini bolognesi. Specialmente Ludovico tornò più volte su Correggio, e con esiti sempre nuovi. Bellori parla dei viaggi a Modena, Reggio, Parma fatti dai giovani Domenichino e Albani, allievi dell'accademia di Ludovico. E dalla farnesiana Parma passarono in definitiva i destini romani di Annibale, uno dei crocevia della storia artistica dell'Occidente.

A Roma, dove fu stabilmente dal 1595 e dove pose le basi del nuovo classicismo, Annibale non fu il solo bolognese. A parte il limitato contributo del fratello Agostino alla volta Farnese e una fuggevole comparsa a Roma del cugino Ludovico (tanto fuggevole da assumere poi il senso, quasi, di una scelta di civiltà), Annibale divenne presto il punto di riferimento per Domenichino e Albani. A Roma maturò definitivamente Guido Reni, che a lungo mantenne come poli di attività Bologna e l'Urbe. Un aggiornamento su Annibale romano fu necessario al Massari. Altri bolognesi si faranno più stabilmente romani, come il paesaggista Viola o, più tardi, il Savonanzi e il reniano Sementi. L'asse carraccesco Parma-Bologna (destinato a rinnovarsi nella decorazione del palazzo del Giardino, a Parma) si ripropone a Roma con Lanfranco e Badalocchio. Nella Roma classicista del primo Seicento prende consistenza una linea emiliana. Ludovico Carracci era invece rimasto a Bologna. A parte il Cesi, l'austero poeta del rinnovato spirito cattolico, controllava pienamente la situazione. Tale controllo non era casuale, nasceva da una chiara consapevolezza strategica, come possono suggerire le lettere che Ludovico inviava al giovane Tiarini per sollecitarlo a rientrare in patria (Malvasia). In una lettera scritta nel '17, due anni prima di morire, Ludovico descrive lo straordinario via vai della Bologna artistica («qua si fa massa dalli primi pittori»; «... tutti desiderano rigodere la patria, e sono li primi pittori d'Italia»). Il peso di Ludovico sulla tradizione bolognese è incalcolabile. Per due secoli – attraverso copie, riprese, illusioni, formule canonizzate – essa si appoggiò sulla sua opera, con effetti di coesione linguistica e di omogeneità territoriale. La nozione di scuola, in origine più concettuale che geografica, era nata nell'ambiente classicista dei bolognesi a Roma. Se in un primo momento l'articolazione fra scuola lombarda (Correggio) e scuola romana (centrata su Raffaello) poteva mettere in crisi la compattezza dell'eredità carraccesca (e Massari, ad esempio non ebbe difficoltà a conciliare Lu-

dovico con Annibale), con Félibien e l'affacciarsi di una nozione più territoriale di scuola, Parma e Bologna mettono capo a due distinte tradizioni. Al contrario Malvasia, l'acutissimo storico seicentesco della pittura bolognese, teneva ben viva la connessione con il «lombardo» Correggio. La «tenerezza e animosità» sono così contrapposte all'ideale «statuino» del classicismo romano illustrato da Bellori. Ludovico non arretra davanti ad Annibale e il chiostro bolognese di San Michele in Bosco, dove il Carracci aveva lavorato con i migliori allievi, è l'immagine alternativa alla volta Farnese. Per Malvasia le vicende più recenti della pittura bolognese facevano corpo con lo spessore secolare del patrimonio artistico della città. Un patrimonio che lo scrittore censí sistematicamente nelle *Pitture di Bologna*: la guida riedita per sette volte fino al 1792 che, della gestione e trasformazione di quel patrimonio, sarà strumento essenziale. E un patrimonio coerente. Dietro le sacre immagini del Reni, Malvasia fa intravvedere la dizione devota del Francia e del più lontano Lippo di Dalmasio. Negli affreschi dei diversi pittori trecenteschi che lavorarono nell'oratorio di Mezzaratta (ora staccati e presso la PN) riconosce quel confronto d'intelligenze che è la regola propulsiva della pratica accademica. Una nozione di origine normativa come quella di «scuola» non corrisponde alla complessità reale del «territorio» figurativo, ma esercita un condizionamento effettivo, è una forza storica. Il controllo dei pittori bolognesi sulle committenze delle città emiliane e romagnole non poté certo essere altrettanto forte che in patria (dove, a differenza del secolo precedente, fu assoluto) ma la diffusione dei loro dipinti nella regione, o in città vicine, come Mantova, è fenomeno assai più consistente che in passato. Non per questo si cancella la diversità delle situazioni locali. Lo confermerà, a suo tempo, anche l'approdo definitivo, di natura più sistematica ed empirica, della nozione di scuola. L'articolazione in scuole dell'attuale territorio emiliano-romagnolo non ha infatti confronti nella *Storia pittorica* del Lanzi: oltre alla scuola parmense e a quella modenese, che fanno parte del gruppo delle «lombarde», esistono le scuole di Ferrara e di Bologna. Quest'ultima assorbe diversi momenti della storia pittorica romagnola. Gli svolgimenti seicenteschi, e tanto meno quelli settecenteschi, non potevano consentire tale inquadramento. In realtà la rinuncia del Lanzi a formare una scuola romagnola prende

atto di quella che era sempre stata la fertilissima dispersione policentrica della zona, rinnovatasi appunto, anche nel Seicento. I bolognesi Albani e Massari giungono fino a Rimini, dove lavora anche Guercino. Ciò non segna una cesura fra Romagna e Marche. Infatti i bolognesi arrivano lungo tutta la costa adriatica (Ludovico Carracci a Fano, Reni ad Ascoli, oltre al Guercino ad Ancona); donde la risalita del pesarese Cantarini. Nel Seicento la Romagna vide anche episodi di naturalismo: a Faenza col Manzoni, e soprattutto, col Cagnacci e il Centino, a Rimini (la «piccola Siviglia nostrana» di Arcangeli). I dipinti veneti tendono forse a diminuire nel corso del secolo, mentre l'asse della penetrazione toscana sembra spostarsi verso Forlì.

Modena e Parma sono sedi di corte. Ciò implica due elementi di differenziazione. 1) Un più eterogeneo combinarsi di presenze esterne e transitorie (ma il radicamento a Parma di Schedoni, che pure è pittore moderno, ha un senso fortemente evocativo della grande stagione cinquecentesca). 2) La raccolta a corte di grandi collezioni d'arte, destinate a seguire le dinamiche dinastiche o economiche delle famiglie regnanti: molti quadri farnesiani, provenienti anche da Roma, passarono poi a Napoli; i cento migliori quadri della «mostruosa e inarrivabile» galleria di Modena furono venduti nel 1745 e trasferiti a Dresda, dove vennero raggiunti pochi anni dopo dalla Madonna che Raffaello aveva dipinto per San Sisto di Piacenza. In precedenza, tuttavia, il trasferimento a corte dei migliori dipinti poteva significare una repressione simbolica delle sedi che avevano accolto in origine quei capolavori. La cultura dei centri minori nel Seicento ha ancora la possibilità di esprimere un caso, sorretto da un piccolo contesto pittorico, come quello del Guercino che lascerà Cento per Bologna solo dopo la morte del Reni.

Per tutto il Seicento e ancora a lungo nel Settecento, la pittura bolognese ha il primato, mantenendo anzi un ruolo sovraregionale. Alla tradizione locale sono parimenti fedeli, su registri diversi, sia la linea classicista che dal Passinelli passa a Cignani e giunge a Franceschini e Creti, sia quella «indipendente» del Crespi. Entrambe sono canali di un'imponente diffusione di gusto: ad esempio verso la Firenze granduale col Crespi, verso le corti tedesche col Cignani, verso Roma o Genova col Franceschini. Ben inseriti nel circuito delle committenze extracittadine e del grande mercato, i bolognesi praticano con prestigio

un'altra parte dell'ordinamento figurativo, che è anche un aspetto economico e sociale della moderna figura dell'artista: quello della didattica. Un soggiorno a Bologna, nello «studio» di un pittore come Dal Sole, è la tappa obbligata per molti giovani artisti, anche non emiliani. Dal secondo decennio del Settecento, il mondo artistico bolognese ruota attorno all'Accademia Clementina; magari polemicamente, come capita al Crespi. Attraverso l'Accademia passano anche le relazioni esterne dell'ambiente bolognese. I pittori che dominano la situazione nel secondo Settecento, Ubaldo e Gaetano Gandolfi, per quanto memorie delle quinte composite di Ludovico Carracci, sono il frutto di tale diramazione culturale. Il legame con Venezia, utile per Ubaldo, è un elemento di struttura nel Settecento bolognese. Gaetano spinge le sue attenzioni fino all'arte francese. Ma un campo, in particolare, registra la straordinaria fortuna in Italia e fuori dell'arte bolognese, quello della «quadratura» (Mitelli, Colonna) e della scenografia (Bibbiena). È uno specifico primato tecnico di dimensioni che scavalcano ampiamente il raggio regionale.

Un indice di diversa natura, più larga e capillare, come quello rappresentato dai dipinti da altare, segnala che Bologna è, per le città emiliane e romagnole, un punto di riferimento, per quanto la situazione stia mutando. Per Modena, che era la città più bolognesizzata, è già significativo che un artista dotato come lo Zoboli finisca a Roma. L'apertura dei confini figurativi del ducato di Parma non era concepibile a Bologna. Sebastiano Ricci, il fiorentino Galeotti, Zoffany e, con molta probabilità, Ignazio Stern soggiornarono nel ducato. E troviamo opere di Benefial a Fiorenzuola d'Arda, di Balestra a Busseto; di Piazzetta, G. B. Tiepolo, Conca, Batoni a Parma; di Pittoni, Cignaroli, Ceruti a Piacenza, oltre ai cicli del napoletano Traversi a Parma, Castellarquato, Borgo Taro. La fondazione dell'Accademia (1752) consolidò una vasta circolazione di esperienze (al concorso del 1771 partecipò Goya) e corrispose all'inizio di una vivace stagione pittrice. Baldighi, Ferrari e Callani dettero alla città una fisionomia artistica spiccatamente indipendente da Bologna.

Per la Romagna e per la sua gravitazione bolognese fu capitale che Carlo Cignani si trasferisse a Forlì fin dal 1686. Era un pittore di fama europea, in grado di creare un seguito locale. In Romagna lavorarono poi altri bolognesi

(Creti a Rimini, Marchesi a Forlì, Bigari a Rimini e Faenza), ma non si deve pensare che nel corso del Settecento le iniziative artistiche romagnole passassero tutte sotto il loro controllo. Vanno infatti crescendo le commissioni romane. Caposaldo di quest'altra gravitazione è la cupola del Giaquinto a Cesena, affrescata poco prima che il pittore pugliese si trasferisse da Roma alla corte di Spagna. La tendenza che è ben espressa anche da fenomeni collezionistici come quello dei Merenda a Forlì, si consolida fino al neoclassicismo maturo di Camuccini e Wicar, ad esempio, che lavorarono per Ravenna. Ma la Romagna non è solo ricettiva di opere. Pur nella straordinaria interrelazione culturale del momento, Faenza è una piccola capitale della decorazione neoclassica, grazie al geniale piemontese Giani. Accanto a lui lavora il mantovano Bertolini. A contatto con Giani cresce il Piani. Legata alla decorazione della maiolica è anche la permanenza a Faenza del lombardo Comerio. Tale situazione, che si esprime in una vasta dimensione del mestiere artistico, s'inquadra bene attraverso la fondazione, nel 1797, della Scuola faentina comunale del Disegno.

Giunto all'ultima «epoca» di una «scuola», Lanzi si trova spesso a sottolineare i buoni esiti o le aspettative legate alla fondazione di un'accademia locale. A Bologna, la vecchia Accademia Clementina fu soppressa in età napoleonica e, come a Milano e a Venezia, si istituí un'accademia nazionale. In apparenza potrebbe significare che la città si avviava a riguadagnare il primato artistico sulle città vicine. Ma la restaurazione ridarà fiato alle vecchie accademie di Parma, Modena, Ravenna; e solo in età unitaria sarà ri-definito il ruolo dell'istituzione bolognese. Se si cerca di fare attenzione ai quadri geografici dello sviluppo artistico - nell'Ottocento ma anche nel nostro secolo - le istituzioni didattiche sono una linea da seguire con particolare cura. D'altra parte alla pratica accademica si legano anche notevoli aspetti di mobilità: sia di studenti che di docenti (il grande purista toscano Puccinelli insegnò a Bologna e, per converso, il maggior pittore emiliano dello scorso secolo, il Fontanesi, finí per insegnare anche a Lucca).

Se si pensa alla sfortuna critica dell'accademia, si comprende subito quanto poco sia collaudata una storia artistica fondata su tali percorsi istituzionali. Quando non siano in questioni congiunture d'avanguardia (la Bologna del 1914 proposta da Ragghianti, la Ferrara metafisica), la

definizione «geografica» dell’arte piú recente passa piuttosto attraverso l’intimo rispecchiamento del volto fisico dei luoghi da parte di alcuni paesisti del secolo passato (come L. Bertelli), o si affida a forme rinnovate del mito dell’artista. È il caso di Morandi e della sua bolognesità, intesa come un aspetto della sua moralità estetica. Ma troppo spesso si finisce per considerare i luoghi di vita come semplici questioni di anagrafe o di celebrazione municipale. Se comunque in chiusura di questa voce non si entra poi effettivamente nel merito della geografia artistica degli ultimi due secoli, non è perché il problema del centro e della periferia, o delle gravitazioni reciproche, non esista piú ma perché i fili di tale approccio si sono fatti cosí numerosi, mobili ed intricati, e perché tale approccio corrisponde cosí poco alle nostre consuetudini, che diventa impossibile fare una ricapitolazione piú che sintetica di tale problema. In realtà, chi gira per le chiese minori, o che non erano state saturate dall’arredo storico, e incontra dipinti di altare del secondo Ottocento (nel modenese, ad esempio), ha la sensazione di riconoscere situazioni locali caratterizzate, né piú né meno come nei due secoli precedenti. Certo, si tratta di rapporti di committenza, e non di mercato. Ma è anche vero che tale omogeneità di mercato rimanda ancora una volta alla trasmissione del mestiere dell’artista. In questo senso, per richiamare un solo caso, ma rilevante, il ruolo di aggregazione e di stimolo svolto da Virgilio Guidi negli anni in cui insegnò all’accademia di Bologna, per oltre un decennio a partire dal 1935, è simile a tanti altri piú antichi episodi che sono stati ricordati nel corso di queste pagine. L’altra faccia della geografia istituzionale ottocentesca riguarda i musei e la funzione attiva della tradizione artistica. Dalle soppressioni di età rivoluzionaria e sulle ceneri del collezionismo principesco sorsero i maggiori musei di Bologna, Ferrara, Parma, Modena: i centri della geografia figurativa (le scuole) del Lanzi. Mentre il sistema dell’arte maturato dal Sei al Settecento aveva riconosciuto il primato della Bologna «accademica» dei Carracci, del Reni, del Domenichino, l’Ottocento romantico e meno accademico spostò sensibilmente i bolognesi dal baricentro del gusto. Il discorso con cui Roberto Longhi inaugurò il suo insegnamento all’università di Bologna, nel 1934, fece riemergere clamorosamente alcuni momenti della tradizione figurativa locale: come quello espressionista e lirico dei

trecentisti, o quello di Aspertini e della sua archeologia grottesca, come l'apertura naturale dei Carracci. E si chiuse nel nome di Morandi, vero moderno, nella sua «lentezza meditata». Mentre l'opinione di Longhi sui Carracci andrà definendosi in altre direzioni, Francesco Arcangeli ha ricondotto quei momenti della pittura bolognese a un più continuo filo di tradizione, diverso e alternativo rispetto a quello colto, classicista, umanistico. Questa tradizione non è fedeltà di modelli formali; in condizioni di stile del tutto mutate, torna invece a confrontarsi con i problemi a cui è legata la condizione dell'uomo. Il passato si proietta sul presente: Bologna sta allora vivendo una sua grande stagione pittorica, quella informale. Nella definizione di Arcangeli quei pittori sono «gli ultimi naturalisti». Contemporaneamente viene riguadagnata all'intelligenza storiografica e alla sensibilità moderna anche l'altra faccia della tradizione emiliana, quella classicista. E il frutto di un programma culturale consapevole e non servile rispetto agli stereotipi critici del pubblico: la serie di biennali d'arte antica organizzate da Cesare Gnudi (*mie*).

Emperaire, Achille

(Aix-en-Provence 1829-98). Intimo amico di Cézanne, posò per il famoso ritratto (Parigi, MO). Se ne ignora la formazione, tranne un breve passaggio presso Couture, un'ammirazione per Delacroix che caratterizza alcuni suoi bozzetti (*Amazzone*: Aix-en-Provence, MBA), e un discreto influsso di Cézanne che traspare dalle sue nature morte. E creò un'arte originale di cui testimoniano i *Nudi* (ivi), di magistrale audacia per la singolarità dell'impaginazione, l'ampiezza delle forme, la sottigliezza pur nella violenza dei contrasti luminosi. (*ht*).

Empoli

Numerosi pittori fiorentini, dal XIV al XVII sec., hanno lavorato nella cittadina toscana di E., o hanno eseguito dipinti destinati alle sue chiese. Il Museo della Collegiata conserva così, provenienti da varie scuole, opere importanti di Bicci di Lorenzo, Lorenzo Monaco, Masolino (affresco della *Pietà*), Filippo Lippi, Botticini, Pontormo e di Jacopo Chimenti da E. Una cappella nella chiesa di Sant'Agostino serba ancora resti notevoli di un ciclo di affreschi dipintovi nel 1424 ca. da Masolino. (*sr*).

Empoli, l'

(Jacopo Chimenti, *detto*) (Firenze 1551-1640). Fu scolaro di Maso da San Friano ma nella giovinezza subì anche l'influsso del Vasari (*Apparizione della Vergine a san Luca e sant'Ivo*, 1579; Parigi, Louvre). In un secondo tempo riconobbe i maestri ideali in Andrea del Sarto e in Fra Bartolomeo, eseguendo tuttavia anche copie da Pontormo e guardando a Santi di Tito. Suo merito è di essersi saputo mantenere fedele all'ideale di eleganza e di chiarezza propri del classicismo toscano pur accogliendo elementi naturalistici – effetti di luce sui panneggi di seta, sulle materie preziose –, mediati chiaramente da Gentileschi. Non ignorò, verso la fine del XVI sec., le nuove esperienze veneteggianti portate a Firenze da Passignano e da Ligozzi. Molte le commissioni chiesastiche anche nei primi decenni del Seicento. La sua opera migliore (*Vergine e quattro Santi*, 1628; Firenze, Annunziata; *Vocazione di Pietro e Andrea*, 1606: chiesa dell'Impruneta) spicca nel contesto della pittura fiorentina coeva per la castità formale, che precorre con singolare esito il purismo ottocentesco. Dipinse anche, tra il 1621 e il 1626, nature morte, entro la tradizione del bolognese Passerotti. Ricchissima la sua produzione grafica, costituita in massima parte da studi di figura, preparatori per i dipinti. (eb).

«Emporium»

Rivista mensile fondata nel 1895, edita dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo. Nata sul modello dell'inglese «The Studio», particolarmente curata nel progetto grafico e nel corredo illustrativo, toccava argomenti di storia dell'arte e di cultura in generale. Fu soprattutto la rivista più attenta ed informata sulla situazione dell'arte italiana nei primi decenni del secolo ricca di segnalazioni di mostre e di eventi artistici, dalle biennali veneziane fino alle mostre di ambito regionale. A partire dal 1900, e fino al 1930, ne fu direttore V. Pica, intelligente divulgatore della cultura europea *fin-de-siècle*, che ebbe anche un ruolo importante nella diffusione dell'impressionismo in Italia. A Pica si deve anche l'importante ruolo svolto da E nella promozione della grafica europea e italiana contemporanea. La rivista si occupò inoltre di cartellonistica, e dedicò ampio spazio alle arti decorative (vedi gli articoli di R. Calzini e R. Papini sulle biennali di Monza) e alla storia delle arti grafiche (si vedano, ad esempio, gli articoli

li di A. Bertarelli e F. Novati sulla storia dell'incisione in Italia). E fu diretta in seguito da A. Podestà fino al dicembre del 1964, anno in cui cessò le pubblicazioni. (came).

encausto

Procedimento di pittura a cera, che presenta numerosi pregi ma che è stato poco utilizzato a causa delle difficoltà operative. I colori asciugano rapidamente, i ritocchi sono agevoli e per farli non occorre raschiare, la superficie non si scrostà, la cera dà rilievo alla trasparenza e resiste all'umidità e alle muffe. La cera colorata viene riscaldata e poi stesa, liquida, su una tavolozza calda. La si applica ancora liquida sulla tela mediante un comune pennello; quando si è solidificata la si modella mediante un ferro caldo detto «cauterio». La tecnica dell'**e** si adatta a qualsiasi tipo di supporto: legno, tela preparata, cartone, carta, pietra, ardesia o gesso. Nel caso di pitture murali si predispone un supporto, come per la tempera. È noto dai testi latini (Plinio, Vitruvio) che nell'antichità si dipingeva a **e** su avorio, su legno levigato e sulle pareti; troppo scarse, tuttavia, sono le informazioni antiche relative a questa tecnica. Nel XVIII sec. si cercò di ricostruire il procedimento per riutilizzarlo. Caylus fu tra i primi studiosi ad occuparsene. La sua opera *Mémoire sur la peinture à l'encaustique des Anciens* (1753) creò una polemica con gli encyclopedisti. Nel 1755 il pittore Bachelier pubblicò a sua volta *Mémoire sur la peinture à l'encaustique*, comunicando le proprie esperienze. L'opera descrive quattro procedimenti anziché i cinque di Caylus, ma neanch'essa riuscì a precisare il procedimento usato dagli antichi. Intervenne persino Diderot, pubblicando un opuscolo anonimo, *L'Histoire et le secret de la peinture en cire* (1755). Si eseguirono ad **e** numerose opere. Caylus presentò all'Académie una *Testa di Minerva* eseguita su legno da Vien. Altre prove vennero tentate da Calau e Bachelier. I procedimenti dell'italiano Vincenzo Requeno, esposti nei suoi *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e Romani pittori* (Parma 1787), vennero ripresi dallo spagnolo Garcia de la Huerta. Molte decorazioni murali vennero eseguite a **e**, particolarmente in Italia. Dell'Era e Unterberger riprodussero in **e** le Logge Vaticane di Raffaello per Caterina II di Russia. Nel XIX sec. il procedimento tornò in auge presso i pittori, che si collegavano in tal

modo alla grande tradizione della pittura murale (Flandrin, Mottez); la storia di tale tecnica e delle sue applicazioni fu messa a punto nel volume *l'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les Anciens* da Ch. Henry e H. Cros. Riproposte di pittura ad **e** sono tornate anche in questo secolo nell'ambito della cultura figurativa novecentista (Ferruzzi). (db).

Enckell, Knut Magnus

(Hamina 1870 - Stoccolma 1925). Influenzato dall'arte di Puvis de Chavannes e di Carrière, fu la figura centrale della colonia finno-scandinava a Parigi verso il 1890, e tra i pittori più notevoli di tendenza simbolista; le sue rappresentazioni di adolescenti, nel 1892-93, sono ispirate al misticismo caro a Péladan. In seguito, sarà colpito dalla visione dell'antichità di Böcklin. Poco prima del 1900 ruppe col simbolismo; nel 1908 abbandonò i colori scuri per una tavolozza chiara e una fattura vicina all'impressionismo. A lui si debbono affreschi per la chiesa di Tamperè (*Resurrezione dei morti* 1907) e vetrare per la chiesa di Pori. L'Ateneum di Helsinki ne conserva parecchie opere (*Ragazzo e cranio*, 1902; il *Risveglio*, 1894; *Fantasia*, 1895). (ssk).

Ender, Thomas

(Vienna 1793-1875). Entrò a dodici anni nell'accademia di Vienna e, dopo il 1810, continuò a formarsi da solo con lo studio dei grandi paesaggisti del XVII sec., e soprattutto con lunghe escursioni nelle contrade montane austriache. L'arciduca Giovanni, principe di Stiria, e il cancelliere Metternich presero il giovane artista sotto la loro protezione e gli commissionarono in seguito alcune vedute dal vero. Benché dipingesse numerosi paesaggi a olio, è noto soprattutto come acquerellista. Ne vennero molto ammirate le vedute della campagna austriaca, di topografica esattezza, composte con gusto e con un gradevole colore. A parte i paesaggi montani, suo tema favorito fu la «veduta», che riprese dall'arte italiana. Il più importante gruppo di suoi acquerelli venne realizzato nel corso di un viaggio in Brasile: s'imbarcò a Trieste nel 1817 sulla fregata *Austria*, in compagnia di numerosi naturalisti, e raggiunse Rio de Janeiro toccando Malta, Gibilterra e Madeira. Tale viaggio era stato organizzato in occasione delle nozze tra l'arciduchessa Leopoldina, figlia dell'imperatore

Francesco I, e Dom Pedro principe ereditario e reggente del Portogallo, divenuto poi imperatore del Brasile. E, che mal sopportava il clima del paese, restò in Brasile solo un anno; tornò in patria con circa settecento disegni e acquerelli, che vennero conservati nel museo brasiliano dell'imperatore Francesco I. Nel 1837 l'imperatore Ferdinando trasferì la raccolta nella biblioteca dell'accademia di Vienna, ove rimase, nel magazzini, per un centinaio d'anni. Nel 1950 una mostra parziale rivelò al pubblico le vedute di Rio de Janeiro con i suoi palazzi e chiese, i monumenti e gli edifici di San Paolo, le diverse etnie, le piante esotiche, i paesaggi tropicali; essa fu seguita nel 1954 da un'altra mostra in occasione del quarto centenario della fondazione di San Paolo. E venne nominato nel 1836 professore dell'accademia di Vienna.

Johann (Vienna 1793-1854), suo fratello gemello, si recò in Italia nel 1818, accompagnando il conte Szenchenyi, fu accolto nel 1825 nell'Accademia di San Luca e dipinse paesaggi, architetture e costumi. Più tardi si specializzò nel ritratto. (g + vk).

Engebrechtsz, Cornelis

(Laida 1468-1533). Si formò probabilmente nella bottega di Colijn de Coter, che lavorava ad Anversa. Una tra le sue prime opere, il tondo del *Cristo morto* (1500-1505: in museo a Aix-en-Provence) per la sua calma e la sua contenuta emozione resta debitrice, attraverso Colijn de Coter, dell'arte di Van der Weyden; ma, dal 1508, lo stile calligrafico e raffinato del tardogotico è già avvertibile nel trittico della *Crocifissione* (Laida, SM), le cui ante rappresentano il *Serpente di bronzo* (a destra) e il *Sacrificio d'Isacco* (a sinistra). Opere come il *Compianto di Cristo* (in museo a Gand; Monaco, AP) o il trittico della *Deposizione dalla croce* (1512 ca.: Leida, SM, e Amsterdam, Rijksmuseum) con i donatori e i loro santi patroni raffigurati all'interno delle ante, per l'esasperazione delle pieghe e dei contorni, per i colori rari e preziosi, appartengono al tardogotico. Punto culminante di questo «stile manierista» è il quadro rappresentante *Costantino e sant'Elena* (Monaco, AP), ove le forme stirate ed eleganti, i dettagli delle vesti o dell'armatura, accordandosi con colori ricercati (azzurri, arancio, viola), conferiscono all'opera un'esasperata tensione. Citiamo ancora la *Deposizione dalla croce* (ivi), la *Sacra Famiglia* (oggi a Sigmaringen), il

Cristo a casa di Lazzaro (Amsterdam, Rijksmuseum), il *Cristo che si congeda dalla madre* (ivi), il *Calvario* (ad Anversa), e tre opere dove il paesaggio svolge un ruolo piuttosto importante: *Maria e il Bambino* (Londra, NG), la *Storia del capitano siriaco Naaman* (Vienna, KM), e il *Discorso della montagna* (Berlino-Dahlem). E è uno degli ultimi rappresentanti del tardogotico in Olanda; l'importanza della sua bottega, ove, oltre ai suoi tre figli, lavorarono Luca di Leida e Aertgen, fece di Leida un centro artistico rivale di Anversa. Pittore prezioso, il cui stile esasperato e grafico ricercava gli effetti e le contrapposizioni cromatiche, egli conclude un'epoca; ad aprire la strada al nuovo stile sarà un suo allievo, Luca di Leida. (jv).

Enger, Erling

(Faberg 1899 - ? 1990). Dapprima boscaiolo, intraprende studi artistici presso l'accademia di belle arti di Oslo, portandoli a termine solo nel 1930. Durante un viaggio in Germania nel 1932 scopre l'espressionismo tedesco, ma solo nel 1940 ca. trova il proprio stile, ispirato dall'incanto suscitato dalla vita nella foresta e dal folklore del suo paese d'infanzia, Enebakk, qualche decina di chilometri a est di Oslo. Un viaggio attraverso il Mediterraneo, nel 1947, gli ispira composizioni fantastiche, influenzate talvolta dal surrealismo: la *Voce della guida* (1948: coll. priv.). La NG di Oslo ne conserva *Giovanetto che saluta una signora elegante* (1940), il *Garzone di fattoria* (1943 ca.), la *Famiglia* (1948), e un gran numero di disegni e acquerelli. (lø).

Engert, Erasmus Ritter von

(Vienna 1796-1871). Ha lasciato pochi dipinti, ma le sue opere sono personali e caratterizzate da una sensibilità assai moderna, costituiscono una perfetta illustrazione delle nuove tendenze realiste dell'arte austriaca e della sua rottura con le esasperazioni romantiche. Nell'*Ave Maria* del 1829 (Vienna, OG) la dolcezza nazarena delle due donne in preghiera si armonizza col paesaggio dai contorni precisi; nel quadro *Un giardino alla periferia di Vienna*, dipinto nel 1828 (Berlino Ovest, NG), si trovano già espresse tutte le caratteristiche del Biedermeier viennese. A partire dal 1828 E si dedicò soprattutto al restauro di quadri antichi. Dopo aver insegnato disegno presso l'accademia degli ingegneri di Vienna, dal 1840 si occupò

della conservazione dei quadri della celebre Akademie della città; in seguito venne nominato conservatore e restauratore della Galleria imperiale del Belvedere, di cui divenne direttore nel 1857. Gli si devono i restauri di alcuni capolavori di arte antica e la redazione di un catalogo ragionato della Galleria viennese del Belvedere, comparso nel 1858 e tradotto in francese nel 1870.

E non va confuso con **Eduard Ritter von Engerth**, di cui non fu parente e che, anch'egli a Vienna, fu pittore di storia e ritrattista, direttore della Galleria imperiale e redattore di un catalogo in tre volumi (1882-87) contenente notizie sulla situazione della galleria nell'epoca (1891) in cui venne trasferita nell'edificio, recentemente costruito, del Kunsthistorisches Museum sulla Ringstrasse. (g + vk).

engi

Rotoli di «leggende locali» che illustrano le leggende o i racconti concernenti un luogo santo. Questo genere della pittura giapponese, inaugurato dallo *Shigisan'engi* sotto i Fujiwara nel XII sec., venne ripreso in epoca Kamakura, principalmente nei *Kegon'engi* e nei *Kitano tenjin'engi*... (ol).

En'i

(XIII sec.). È autore dell'*Ippenshōnin eden* (*Vita illustrata del prete Ippen*), pittura in dodici makimono a colori su seta, datata 1299 (Tokyo MN). Redatta dieci anni dopo la morte del fondatore della setta buddista Jishū, questa biografia venne illustrata con 48 scene. Vero e proprio specchio della vita durante l'epoca Kamakura, l'*Ippenshōnin eden* concilia perfettamente lo spirito realistico e decorativo giapponese nella descrizione dei personaggi con le lezioni della liricità cinese dei Song nell'esecuzione dei paesaggi di sfondo. (ol).

Enrico VIII, re d'Inghilterra

(Greenwich 1491 - Westminster 1547) Fu re d'Inghilterra e d'Irlanda dal 1509 al 1547. Le posizioni intellettuali di questo monarca andavano oltre il suo gusto artistico; la protezione che accordò alle arti ebbe soprattutto lo scopo di eclissare i suoi rivali, Carlo V e Francesco I. I primi anni del suo regno, dal 1509 al 1530 ca., furono contras-

segnati da un'ostentazione senza pari nelle feste di corte. Cominciò poi, attorno al 1530, il rinnovamento architettonico, in accordo con gli eventi della Riforma; la politica esigeva il massimo splendore degli apparati regali e poneva nelle mani del re i beni confiscati al clero. Vennero allora modificati e ampliati i palazzi ceduti dal cardinale Wolsey Hampton Court e Whitehall. Molti artisti e artigiani italiani, francesi, fiamminghi e tedeschi, in particolare Hans Holbein (che eseguì numerosi ritratti del re), entrarono al suo servizio. Dopo la sua morte la monarchia inglese non conobbe altri tentativi di gareggiare con l'evoluzione artistica del Rinascimento italiano. (rs).

Ensor, James

(Ostenda 1860-1949). Di padre inglese e madre fiamminga, mostrò assai presto grande disposizione per il disegno; due pittori di Ostenda gli diedero lezioni. Sin dall'età di quindici anni eseguiva piccole vedute dei dintorni della città, notevoli per l'esattezza delle notazioni e la sensibilità all'atmosfera (la *Pianura fiamminga*, 1876: Bruxelles, coll. priv.). Dal 1877 al 1880 frequentò l'accademia di Bruxelles, ove approfittò soprattutto dei consigli del direttore, Jean Portaels, che aveva introdotto in Belgio l'orientalismo. L'insegnamento ufficiale non gli andò troppo a genio, ma studiò attentamente i maestri antichi, fece numerosi schizzi da Hals, Rembrandt, Goya, Collot e, più vicini a lui, Turner, Daumier, Manet. Nel 1879 inaugurò il suo «periodo scuro» (fino al 1882 ca.), in particolare con tre *Autoritratti* di formato assai piccolo, ove l'acutezza irrequieta dell'osservazione viene resa da uno stile denso, con impasti lavorati a spatola. Un certo impressionismo, quale si praticava in Belgio, accordando alla digradazione dei toni maggiore importanza che al colore chiaro propriamente detto, alleggerisce peraltro gli «interni borghesi» ispirati dalla vita quotidiana di Ostenda (*Signore in blu*, 1881: Bruxelles, MRBA; *Pomeriggio a Ostenda*, 1881: Anversa, MBA). Lo stesso realismo e la stessa franca padronanza di esecuzione caratterizzano le nature morte contemporanee (la *Natura morta con cineserie*, 1880: ivi) e i quadri di personaggi tipici di Ostenda un po' più tardi (il *Rameur*, 1883: ivi), che verranno ripresi da Permeke. Lo schiarirsi della tavolozza, acquisito nel 1882, si accompagnò a una rapida evoluzione dello spirito dell'opera. In sofferente della mediocrità dell'ambiente di Ostenda

(«Un'abominevole prurito d'idiozia, questo è lo spirito della popolazione», in *Ecrits de James Ensor*, Bruxelles 1944), trovò rifugio e comprensione a Bruxelles presso Ernest e Mariette Rousseau, che ne furono i primi collezionisti. Espose sul principio, non senza difficoltà, in vari circoli artistici di Bruxelles (la Chrysalide, l'Essor), poi nel 1884 fu membro fondatore del gruppo dei Vingt, che peraltro talvolta ne accolse gli invii con una certa reticenza. Le maschere – quelle del carnevale di Ostenda, cui egli amava partecipare, e che il negozio dei genitori gli aveva reso familiari sin dall'infanzia – occupavano ormai, con le loro implicazioni psicologiche ed estetiche, un posto privilegiato nella sua tematica. La maschera compare nel 1879 come scena isolata di carnevale (*Maschera che guarda un battelliere negro*: coll. priv.); ma i quadri più significativi si distribuiscono tra il 1887 e il 1891. La maschera ha come corollario lo scheletro, che fa spesso esso stesso la parte del travestito (*Maschere che si disputano un impiccato*, 1891: Anversa, MBA) o è manifestazione ineluttabile del destino umano: *Scheletro che guarda cineserie* (1885: coll. priv.), capolavoro il cui umorismo macabro e insolito è assorbito dall'alacrità del fare e dalla delicatezza del colore. Tra il 1887 e il 1890 ca. le scene religiose sono tra le più audaci, per la ricca sonorità dei timbri (*Tentazione di sant'Antonio*, 1887: New York, MOMA), l'irrealtà della grafia e dello spazio in moto che le accoglie (la *Caduta degli angeli ribelli*, 1889: Anversa, MBA; *Cristo che placa le acque*, 1891: Ostenda, Museo Ensor). L'*Ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888: Malibu, J. P. Getty Museum), summa ensoriana per eccellenza, che i Vingt rifiutarono, non mescola invece alcuna seduzione alla sua virulenza satirica. L'opera associa la maschera al tema religioso, eseguita a Ostenda, fu preceduta da sei grandi studi a carboncino (1885-86) intitolati *Le Aureole di Cristo o le sensibilità della luce*. Il dipinto è lo sviluppo della terza «aureola», la *Vivida e radiante entrata a Gerusalemme* (1885: conservato a Gand); e l'intento iniziale, un po' mistico e simbolista, si è trasformato considerevolmente. In qualche modo E regola i conti con la società entro la quale è costretto a vivere, sotto la copertura d'una «moralità» alla fiamminga, illustrata nel XVI sec. da Bosch, Bruegel e dai manieristi, nella quale il tema biblico concorre alla satira sociale. La fragile e minuscola figura di Cristo è un'ultima scintilla di serenità trascinata dall'onda immensa della

folla, i cui volti distinti, in primo piano, hanno tutti l'aria di maschere, simbolo d'ipocrisia. La tessitura rugosa e il colore discorde della maschera di carnevale hanno anch'essi consentito all'artista di innovare, e di collegare al campo dell'arte dissonanze armoniche ed eccessi espressivi rari. «La maschera mi dice, – scrive E, – freschezza di toni, espressione acutissima, decorazione sontuosa, grandi gesti inattesi, moti disordinati, squisita turbolenza» (*loc. cit.*). Un certo numero dei migliori quadri di E dopo il 1888 si colloca nella scia dell'*'Entrata di Cristo (l'intrigo)*, 1890: Anversa, MBA; il *'Cristo dei dolori*, 1899: Gand, coll. priv.), opera troppo eccezionale per fare scuola in Belgio, e di cui si ritrova il brio esuberante soltanto un poco, e in ritardo, in Van den Berghe. Durante questo periodo fecondo E non abbandonò peraltro il paesaggio (vedute della spiaggia e del porto di Ostenda), né la natura morta, trattati in una gamma assai chiara che utilizza ampiamente il bianco. Come disegnatore e acquafortista (prime acquaforti nel 1886) sfrutta tanto la linea che gli effetti d'ombra e di luce, talvolta molto rembrandtiani. S'incontrano qui, interpretati dall'incisione (a meno che essa stessa non abbia ispirato una tela) i medesimi soggetti dei quadri, composizioni originali (la *Cattedrale*, acquaforte, 1886 e 1896) e annotazioni intimiste (il *Riverbero*, acquaforte, 1888). Gli effetti di folla, resi con umorismo mediante un tratto rapido e corsivo, trionfano nella *Battaglia degli speroni d'oro* (acquaforte, 1895) e nei *Bagni a Ostenda* (acquaforte, 1899). Gli autoritratti, dipinti, disegnati e incisi, attestano un'ossessione dell'io che ammette l'intento parodistico (*Ensor col cappello fiorito*, 1883: Ostenda, Museo Ensor), lo strambo, il burlesco macabro (*Il mio ritratto nel 1960*, acquaforte ove si rappresenta ridotto allo stato di scheletro). Tale fertilità d'invenzione e la sicurezza di mano con cui essa s'incarnava non riuscirono a prolungarsi molto al di là del 1900. A E, che realizzò l'essenziale del suo lavoro in meno di vent'anni, restava da vivere ancora mezzo secolo, durante il quale l'effervescenza della sua creazione sembra perdere quella capacità di rigenerazione che la caratterizzava: ormai, «si dà sistematicamente all'autoplagio» (P. Hae-saerts, in *James Ensor*, Bruxelles 1957). Si succedono le vedute di Ostenda, sempre con una tonalità assai pallida (*Porto di Ostenda al crepuscolo con la tempesta*, 1933: Parigi, coll. priv.); riprese talvolta quadri del periodo scuro,

ma non con la stessa felicità. Fatto barone nel 1929, visse ad Ostenda circondato da una tardiva fama: spesso si abbandonava a lunghe improvvisazioni al pianoforte; cessò di dipingere molti anni prima di morire. Benché sia importante tanto per il surrealismo (col quale ha in comune il gusto dell'oggetto strano, affascinante), quanto per l'espressionismo, l'evoluzione di queste due correnti della pittura belga ed europea seguì strade sensibilmente diverse da quelle da lui aperte. L'opera incisa, dal 1886 al 1922, comprende 138 pezzi, cui si aggiungono serie di litografie: *Scene della vita di Cristo* (31 litografie, 1921), e la *Gamma d'amore* (22 litografie, 1929). È ben rappresentato in musei belgi (Anversa, Bruxelles e Ostenda), nonché a New York (MOMA), Parigi (*Signora in miseria*, 1882: MO) e in importanti coll. priv. I musei di Zurigo e di Anversa gli hanno dedicato un'importante retrospettiva nel 1983. (mas + sr).

Epinal

Musée départemental des Vosges Venne creato nel 1822 dal consiglio generale del dipartimento. Un edificio, antico ospizio di mendicità sotto il primo impero, posto sulla punta a monte dell'isola, doveva ospitare una collezione di quadri provenienti dai principi di Salm-Salm (Senones), depositati come beni pubblici, dopo la rivoluzione francese, in prefettura. La pittura antica è caratterizzata dal predominio del XVII sec., sia francese che straniero, in due raccolte principali: quella dei principi di Salm, con la *Vergine Maria* di Rembrandt (1661) e opere di Bruegel de Velours, Brill, Ruisdael, Jouvenet, Coypel, La Hyre, Vouet, Lemoine; quella detta «del duca di Choiseul», col celebre *Giobbe irriso dalla moglie* di Georges de La Tour, e quadri di Bassano e Rosa. A tali complessi si aggiunsero donazioni dello stato (Vignon, Van Loo) e acquisti: Hubert Robert, Coello. La collezione di Paul Oulmont, lasciata nel 1920 alla città, che la mise in deposito al museo, comprende disegni, guazzi e acquerelli di Lagnneau, Nanteuil, Guardi, Tiepolo, Boucher, Greuze, Fragonard, Lespinasse, Vestier, Boissieu. La sezione di pittura contemporanea è rappresentata dal lascito Chevalier (Marquet, Odilon Redon, Segonzac, Laprade, Guillaume), nonché dalla donazione Corbin (Cournault, scuola di Nancy) e dalla donazione Marinot (dipinti e disegni di Maurice Marinot).

Musée international de l'Imagerie Creato nel 1951 come Musée de l'Imagerie populaire d'interesse nazionale, nel 1957 è divenuto internazionale. Illustra la storia dell'immagine popolare dalla fine del XIV sec. e presenta una raccolta completa dei pezzi prodotti a E dal XVII sec. (aj).

Epinal, Fabbrica d'immagini popolari di

Venne fondata da Jean-Charles Pellerin (Epinal 1756-1836), incisore in legno de prime immagini erano stampate per mezzo di legni d'albero da frutta incisi in taglio di risparmio, e colorate a tre o quattro colori al massimo con degli stampini, o meglio con delle sagome traforate), e direttore di un laboratorio che conobbe una celebrità davvero straordinaria. Come nella maggior parte dei centri produttori d'immagini di espressione popolare in Francia (Chartres, Orléans, Le Mans), i primi «santini», o immagini protettrici, nacquero a E nel XVII sec. Prima di essi lo stampatore Pierre Houion ristampava nel 1617 *I re e i duchi d'Aquitania* da Teodorico I in poi, con ritratti di Ambroise-Ambroise incisi in legno. Queste opere hanno il medesimo spirito, e preannunciano le due immagini di Claude Cardinet, primo produttore delle figurine di E. Stampatore-libraio e fornitore della Maison de ville, si guadagnava appena il pane col suo commercio; e, come molti suoi compatrioti, lasciò E tornandovi nel 1672 a condizione di avere una mercede fissa. Una di queste immagini, *San Nicola*, è datata 1664; le immagini venivano allora vendute stampate in nero; e gli acquirenti, improvvisandosi decoratori, ritagliavano alcune parti della composizione per incollarvi brandelli di tessuto e di carta colorata, talvolta argentati o dorati. L'immagine popolare, tanto a E che altrove, è essenzialmente protettiva, dunque religiosa: tale protezione dei santi riguardava non soltanto le persone, ma anche i loro beni: case e bestiame per i contadini. Jean Bouchard, sullo scorcio del XVII sec., eseguì una magnifica xilografia, la *Sacra Famiglia*, vigorosamente intagliata in una tavola di pero. Nel XVIII sec. la Lorena si riprese dai terribili anni della guerra e, a E, la fabbrica d'immagini proseguì: esse erano opera di fabbri-canti di carte da gioco o *cartiers*. Jean Nicolas Vatot, nato a Nancy nel 1705, si stabilì nel 1731 come stampatore e mercante-libralo a E. Sussiste un solo esempio della sua produzione in questo campo, *Cantico spirituale in lode del santissimo sacramento*, perfettamente equilibrata nella xilo-

grafia e nella coloritura a tre tinte, che «cantano» magnificamente. Lasciarono poi un bell'insieme i Didier, provenienti dalla Mosa; le loro immagini, tanto per l'audace qualità grafica quanto per la bellezza delle chiazze di colore, vere e proprie miniature, danno alla città di E una meritata fama; il più anziano dei fratelli, Jean-Charles, vede succedergli nell'impresa il maggiore dei suoi sei figli, Jean-Charles Didier II. Antoine-Marcel Raquin, nato a E nel 1756, divenne autore di immagini sposando la figlia di Jean-Charles Didier, non avendo licenza di stampatore, incise egli stesso le lettere dei compianti o i cantici che inquadrono il soggetto delle sue immagini. Bastien è noto soltanto per un'immagine, la *Crocifissione*, magnifica xilografia dai vivi colori; era stato orologiaio, e morì a E nel 1785. La rivoluzione determinò, a E come altrove, la scomparsa delle immagini religiose, comportando la distruzione dei legni incisi e delle riserve di figure. I piccoli produttori non riuscirono a sopportare questa soppressione del mestiere con cui si guadagnavano il pane, e il concordato consentì ai centri di Rennes, E, Metz Nancy, Montbéliard, Strasburgo di continuare a produrre insieme immagini religiose, storiche e militari. Ma nella seconda metà del XIX sec. restava la sola E, con Jean-Charles Pellerin, creatore dell'«industria» dell'immagine popolare: egli comprese il bisogno di un repertorio per bambini, insieme istruttivo e divertente. Incise egli stesso, agl'inizi; poi assunse professionisti, tra cui Réveillé, Geordin, Canivet, Vernoil, Boulay, Victor Roy, Thiébault. Geordin incise, tra il 1830 e il 1845, l'epopea imperiale, battaglie e grandi personaggi del primo impero; dopo la sua morte nel 1863, Charles Pinot, incisore-disegnatore, inaugurò un repertorio ancora pieno di fascino, ma assai lontano dalla rude bellezza dei predecessori. La fabbrica Pellerin, sempre nelle mani della stessa famiglia, adottò la litografia, da poco inventata, che moltiplicò i soggetti più vari: racconti e leggende, canzoni, alfabeti, rebus, immagini militari di tutti i reggimenti, teatri, aquiloni, mestieri, lotterie, grida di Parigi, ombre cinesi, giochi svariati. Dal 1854 al 1856 il disegnatore a penna Jules Chaste fu autore di numerosi fogli singoli; nel 1858 comparve il procedimento detto *gillotage*; i torchi moderni sostituirono quelli antichi; nel 1860 Pinot, guastatosi con Pellerin, fondò con Sagaire una nuova fabbrica d'immagini, che funzionò fino al 1888 e fu ricomperata da Charles

Pellerin. Attualmente la casa Pellerin resta l'unica *image-rie* del mondo. (aj).

Episcopi (o Salvolini), Giustino

(Casteldurante, prima del 1516-1609). Non si hanno notizie sulla formazione del pittore, il quale fu dal 1541 a Roma, attivo tra gli aiuti di Perin del Vaga nella Sala Paolina a Castel Sant'Angelo. Il linguaggio dell'E mostra una radice raffaellesca, mutuata attraverso le rielaborazioni degli allievi, cui si saldano l'influenza di Raffaellino del Colle e di Taddeo Zuccari. L'influsso di quest'ultimo è ravvisabile nelle opere che E ha lasciato a Urbania (l'antica Casteldurante), dove è documentato dal 1558. Nel 1570 data la *Lapidazione di santo Stefano* nella chiesa di Santo Stefano a Piobbico. (mrv).

Equipo Crónica

Gruppo di artisti spagnoli, derivato nel 1965 dalla Crónica de la Realidad (ramo valenciano di Estampa popular). Composto agli inizi da numerosi membri, rapidamente si ridusse ai soli Manuel Valdés e Rafael Solbes fino al 1981, data della morte di quest'ultimo. Trae dalla cultura spagnola, e dalla realtà quotidiana (simboli urbani, iconografia pubblicitaria), gli elementi di una figurazione narrativa impegnata da cui sviluppa un'arte di contestazione politica e sociale. L'impiego dei fumetti consente una comunicazione più semplice, più chiara e anche più incisiva; l'uso di opere preesistenti (di Picasso, Velázquez, Goya, Ribera, Zurbarán) che fungono da sfondo agli eroi dei fumetti provoca una rimessa in questione della struttura dell'immagine nelle sue relazioni con la struttura sociale, nonché una riflessione sulle ambiguità della creazione artistica. Il gruppo è rappresentato a Parigi (MNAM), Stoccolma (MM), Valencia, Grenoble, Marsiglia. (sr).

Erbslöh, Adolf

(New York 1881 - Irschenhausen 1947). Nel 1888 tornò dagli Stati Uniti in Germania con la famiglia, che si stabilì a Barmen. Si formò a Karlsruhe, poi, a partire dal 1904, a Monaco. Cofondatore con Kandinsky, che ne fu presidente, della Nuova associazione degli artisti (1909), E favorì il desiderio di rinnovamento che animava allora

la vita artistica monacense. I suoi nudi, in particolare, di ampia concezione e di vigorosa struttura, attestano una ricerca di sintesi che non è priva di relazioni con quella di Jawlensky (*Nudo con giarrettiera*, 1909: Monaco, NP); ma il rispetto per il soggetto vieta al pittore ogni eccesso di stilizzazione. Di poco posteriori, i paesaggi ricordano sia la poetica del Kandinsky di Murnau (*Ferrovia aerea*, 1912: Brema, KH), sia il cubismo lirico derivante da Delaunay, di cui E, grande collezionista delle opere dei suoi contemporanei, possedeva un *San Severino*, presentato alla prima mostra di Der Blaue Reiter. (mas).

Ercolano

Piccola città della Campania, sei chilometri a est di Napoli, sulle prime pendici del Vesuvio. Venne inghiottita da un torrente di lava e di fango nell'eruzione del vulcano del 79 d. C., insieme a Pompei, centro della più ricca documentazione rimasta della pittura antica. Lo spessore della lava solidificata (da dodici a venti metri) e la presenza sul luogo della piccola città moderna di Resina hanno protetto le rovine, ma spiegano anche le difficoltà incontrate negli scavi, che si sono succeduti, con lunghi periodi d'interruzione, dal 1709 in poi, e che hanno riportato alla luce solo una parte degli edifici della città. Tra le numerose pitture murali che essi ci hanno così restituito (per la maggior parte conservate a Napoli, MN) si trovano esempi dei «primi stili» della pittura campana e quadri figurati, ma in numero minore rispetto a Pompei; le nature morte, il tema dei giochi e dei mestieri degli Amorini (casa dei Cervi), le ceremonie del culto di Iside, erano soggetti particolarmente apprezzati in epoca flavia. La basilica, ancora parzialmente inesplorata, possedeva nicchie decorate da una serie di dipinti ispirati ai cicli eroici greci (*Achille e Chirone*, *Riconoscimento di Telefo da parte di Ercole*, *Teseo vincitore del Minotauro*), che sembra provengano dall'arte greca classica (v-IV sec. a. C.) ed ellenistica (di Pergamo in particolare). Con i cinque preziosi dipinti monocromi neoattici su marmo, giustamente celebri (tra i quali le *Giocatrici di astragali* e i *Centauri*), viene documentata la cultura dei ricchi campani del tempo. Bei mosaici, sia murali (per i ninfei e le fontane) che pavimentali completavano la decorazione delle loro dimore. (mfb).

Ercole de' Roberti → Roberti, Ercole de'

Eretria, Pittore di

(attivo ca. 430-420 a. C.). Pittore di vasi attici, così denominato dal luogo del ritrovamento della sua opera più famosa, un *epinetron* (strumento femminile per cardare la lana) votivo. Si conoscono circa ottanta piccoli vasi a figure rosse decorate da questo pittore. Il disegno non presenta sempre la stessa accuratezza, ed è spesso difficile distinguere le opere dell'artista da quelle della sua bottega. I vasi più belli, nei quali i personaggi non sono alti più di qualche centimetro, attestano notevole delicatezza e morbidezza di tratto; le scene mitologiche qui sono puri pretesti per valorizzare gli atteggiamenti e i drappeggi delle figure femminili: *Nozze di Alceste sull'epinetron* di Eretria (Atene, MN), o, sull'*oon* (uovo) della coll. Stathatos, nello stesso museo, *Gioco della morra*, la cui posta è certamente la giovane sposa che Afrodite disputa, per conto dello sposo, alla madre. (cr).

Erfurt

Importante città di pellegrinaggio fino al 1500 ca., potente centro commerciale e sede di un'università sin dal 1392, E (oggi nella Germania orientale) fu, durante tutto il medioevo, importante centro culturale. Le opere conservate sono quasi tutte di mano di artisti diversi, e non si può parlare di una vera e propria tradizione pittorica locale. L'autore della *Crocifissione* della chiesa dei Predicatori, rimasto anonimo, manifesta gli influssi più vari; si tratta verosimilmente di un pittore itinerante di passaggio per E. Alla generazione seguente si riallacciano gli splendidi pannelli appartenenti a un altare della chiesa degli Agostiniani (oggi all'Angermuseum), rappresentanti l'*Annunciazione*, la *Nascita di Cristo*, l'*Adorazione dei magi* e, su una medesima tavola, *Cristo sul monte degli Ulivi* e il *Cristo morto*; l'autore di questo polittico si è formato in una bottega locale. I personaggi dal modellato delicato si aggirano in una cornice architettonica bizzarramente traforata, l'accentuato rilievo e gli scorci bruschi costituiscono un sorprendente contrasto con i contorni fluidi delle figure e compare qui il tentativo di suggerire la profondità spaziale. Durante la seconda metà del xv sec. si sviluppano botteghe di pittura anche in altre città della Turingia. L'altar maggiore della Reglerkirche di E, eseguito nel 1455 ca.,

costituisce l'unico esempio di questo sviluppo. Il polittico, che si apre su un reliquiario riccamente scolpito, quando è chiuso presenta quattro pannelli dedicati all'*Incoronazione di spine*, alla *Pentecoste*, alla *Flagellazione* e all'*Ascensione*. L'autore di questi pannelli sembra essersi formato nella regione del medio Reno. E apparteneva allora alla diocesi di Magonza, così che non vi è da stupirsi che un pittore originario del medio Reno scegliesse la città turinìa, allora al culmine del suo sviluppo. Lo stesso artista eseguì per E numerosi polittici di notevole qualità; gli si attribuiscono due ante, conservate a Karlsruhe: *Crocifissione* e *Ascensione*. Al declino economico e politico di E nella seconda metà del xv sec. corrisponde un graduale affievolirsi dell'attività pittorica. (*mwb*).

Angermuseum La galleria di quadri di E venne inaugurata nel 1886, con il nome di Museo municipale. Era composta essenzialmente di opere lasciate in eredità dal pittore Friedrich Nerly. A partire dal 1912 venne completata metodicamente acquistando in particolare dipinti su tavola del XIV, XV e XVI sec., originari dalla Germania centrale, paesaggi di pittori tedeschi del XVIII, XIX e XX sec., nonché dipinti provenienti dalle residenze vicine. Tra le opere, circa trecento, si notano lavori di H. Baldung Grien (la *Creazione degli animali e della prima coppia umana*), A. Graff, J. P. Hackert, J. E. Hummel (*Paesaggio con arcobaleno*), C. D. Friedrich (la *Forest d'autunno*), E. Gaertner, K. Blechen, G. F. Kersting, H. Reinhold, C. Rottmann e M. Liebermann. È largamente rappresentata la scuola di Weimar della fine del XIX sec. L'importante collezione di pittura moderna tedesca venne confiscata dai nazisti poterono essere salvate soltanto le pitture murali di Erich Heckel, eseguite tra il 1922 e il 1924. (*hbs*).

Erhardt, Hans Martin

(Emmendingen 1935). Ha studiato dal 1956 al 1960 nell'accademia di Karlsruhe, dove è stato allievo di Griesshaber. E possiede una tecnica classica, con la quale tratta paesaggi e nature morte, temi per i quali è stato paragonato a Morandi e a Chardin. Le forme concise suggeriscono un paradossale «dinamismo» statico: una sola linea evoca la pianura renana; una sola curva una montagna. La predilezione dell'artista per un colore satinato e vellutato lo ha indotto a usare soprattutto il pastello (studi di torsi e di

teste). E, che si è stabilito a Karlsruhe, ha illustrato testi di Kafka, Sarduy, Butor e soprattutto Beckett. (gm).

Erichsen, Thorvald

(Trondheim 1868 - Oslo 1939). Studiò a Oslo, poi presso K. Zahrtmann a Copenhagen, nel 1892 e nel 1899-1900. Nel 1893-94, e in seguito a più riprese, soggiornò in Italia; i suoi primi dipinti, dai colori scuri e dal disegno rigoroso sono tipici dello stile «danese-fiorentino» degli anni '90 dell'Ottocento. Il suo grande *Paesaggio di Telemark* (1900: Oslo, NG) è una visione pittoresca dai colori luminosi, ispirata dall'impressionismo. A Parigi scopre nel 1903 la pittura di Bonnard, cui si ispira per un altro dei suoi capolavori: *Nel giardino* (1903: Bergen, coll. Rasmus Meyers). Nella stessa epoca crea composizioni popolate da strani personaggi: *Uomini intorno a un dio* (1905: in museo a Lillehammer); ma, attento alle variazioni dei valori atmosferici, esegue quadri di paesaggi e fiori, in toni sempre più chiari e vaporosi. Come Monet, amava dipingere serie su un unico tema, e poteva ripetere il medesimo motivo fino a quaranta volte. (ly).

Erichsen, Vigilius

(Copenhagen? 1722-82). Lavorò in Russia dal 1757 al 1772, eseguendo, particolarmente dopo il 1762, molti ritratti dell'imperatrice Caterina II, che lo apprezzava molto (Copenhagen, palazzo di Amalienborg). Dopo il suo ritorno a Copenhagen, venne nominato pittore di corte. Il suo ritratto della *Regina madre Juliana Maria* (Copenhagen, SMFK) attesta la vivacità del suo colore e il suo virtuosismo nella resa delle stoffe. (hb).

Eridu

Scavi iracheni hanno messo in luce nel 1947 a E (oggi Abū Šahrayn: antica località dell'Iraq nella Mesopotamia meridionale) un vasellame a decorazione geometrica mononotoma, in bruno-nero su fondo rossastro, che risale al VI millennio a. C. ed è detto «di E» malgrado le sue analogie con la ceramica dipinta di Arpašiyya e di Sāmarrā nel Nord del paese. Esempi di tale produzione sono conservati nei musei di Baghdađ. (asp).

Erixson, Sven

(Tumba (Stoccolma) 1899 - Saltsjöbaden 1970). Si dedicò alla decorazione e all'insegnamento del disegno. Nelle prime tele, che rappresentano i dintorni di Stoccolma, si riallacciò ai *naïfs* svedesi del periodo attorno al 1910. Tra il 1923 e il 1929 viaggiò in Europa e risiedette a Parigi. L'influsso degli espressionisti (Kokoschka, Nolde e Soutine), e insieme la rivelazione dei paesaggi meridionali immersi nel sole e della vita piena di colore della loro popolazione, affrettò la formazione del suo stile narrativo dal cromatismo fortemente contrastato in giallo, rosso, azzurro e nero, e dalla composizione dinamica: *Den gula marken* (La terra gialla, 1929: Lidköping, Casa del popolo). Divenne, intorno al 1930, interprete del lavoro e della vita urbana, e principale rappresentante di una pittura *naïve* molto colorata connessa al realismo sociale, il cui centro era il gruppo di artisti fondato a Stoccolma nel 1932, col nome di *Färg och form* (Colore e forma). E dipinse scene della natura nordica, soggetti popolari di festa e di lavoro (*Danslokal i Telemarken* (Sala da ballo nel Telemark), 1931: Stoccolma, NM), e immagini di vita familiare. Nei quadri di cavalletto si integrano, a partire dal 1940, elementi tratti dall'astrattismo. E ha pure realizzato una serie di opere decorative: pitture murali, come il grande affresco *Liv-Död-Liv* (Vita-morte-vita, 1938-40) nella cappella della Santa Croce nello Skogskyrkogården (Cimitero della foresta) a Stoccolma, «tessuti» come le scintillanti *Melodier vid torget* (Melodie al mercato 1937-39) per la sala da concerti di Göteborg, nonché pannelli decorativi su lastre di vetro (Stoccolma, Statens Skogforskningsinstitut, 1955-56), e infine scenografie teatrali. (tp).

Ermels, Johann Franciscus

(Reilkirch sulla Mosella 1641 - Norimberga 1693). Si formò a Colonia nella bottega di Johann Hulsmann; in Olanda subì l'influsso di Jan Both, e si orientò verso il paesaggio. Stabilitosi a Norimberga nel 1660, debuttò come pittore di storia, e raggiunse il grado di maestro l'anno dopo. La sua opera principale è la *Resurrezione* del polittico Muffel (1663: Norimberga, chiesa di San Sebaldo). Paesaggista, aderì all'arte fiammingo-italiana come Wilhelm von Bemmel, che si era stabilito a Norimberga nel 1662 e aveva introdotto in Germania una corrente

classica. La pittura di E rivela anche alcune affinità con quella di O. Harms, cui sembra egli s'ispirasse per dipingere le sue rovine. Un cielo tempestoso e figure campestri animano spesso i suoi paesaggi, dominati dai bruni. Molto apprezzato ai suoi tempi per i paesaggi, venne in seguito considerato un pittore accademico, e cadde presto nell'oblio. Tuttavia, nel 1756, Bullinger incideva ancora qualche sua veduta. È rappresentato nella collezione del Liechtenstein (Vaduz), nello SKI di Francoforte e nell'AP di Monaco. (hm).

Ermenëv, Ivan Alekseevič

(? 1749 - ? dopo il 1797). Diplomatosi presso l'accademia di San Pietroburgo, dal 1775 al 1779 studiò presso J.-S. Duplessis a Parigi ove tornò nel 1788. Tra i suoi disegni molti dei quali trattano soggetti allegorici in goria di Caterina II, si distinguono otto acquerelli che rappresentano gruppi di contadini e di mendicanti russi, trattati col realismo pungente dei Gueux di Callot cui si mescola uno strano senso monumentale. Nel 1789 E fu testimone della presa della Bastiglia: Gentot incise la sua rappresentazione di questo evento in base ai suoi schizzi. (bl).

Ermopoli

Centro egizio del culto di Thoth, assimilato dai Greci a Hermes, E (in arabo Ašmūnayn) è situata trecento chilometri a sud del Cairo, sulla riva sinistra del Nilo. Sono state scoperte e restaurate rovine della città antica, sperdute in un pittoresco palmeto. Risalgono talvolta al Medio Regno. Le vestigia più spettacolari appartengono però all'epoca tolemaica (330-300 a. C.). La necropoli, dodici chilometri ca. a ovest della città nel deserto di Tūnat al-Ğabal, è dominata dalla catena libica. L'edificio più importante è la tomba di Petosiris (gran sacerdote di Thoth, 300 a. C. ca.), costruita ad imitazione dei templi egizi di epoca recente. Le iscrizioni contenute sono di alto tenore morale: rivelano un misticismo profondo che non manca di richiamare i libri sapienziali della Bibbia. I bassorilievi dipinti che adornano le pareti sono anch'essi di estremo interesse: si tratta del primo tentativo di fusione tra l'arte faraonica e l'estetica greca. Dietro questa tomba si trova un'intera città dei morti, con «case» di tipo tra egizio ed ellenistico, ove in determinati anniversari si riunivano i viventi. Queste tombe-casa comprendono parec-

chie camere, le cui pareti stuccate sono dipinte con scene funerarie egizie, imitazioni di legno e di marmi in stile pompeiano, o decorazioni e rappresentazioni mitologiche d'ispirazione alessandrina. Datano dal III sec. a. C. al II d. C. Tra le più note sono quella di Isidora, una fanciulla annegata nel 120 a. C., e quella di Neith, del I sec. a. C., decorata con motivi tratti dal *Libro dei morti*. (am).

Erni, Hans

(Lucerna 1909). Figlio di un meccanico, fece apprendistato come disegnatore tecnico; poi studiò a Parigi, all'Académie Julian, e a Berlino. Influenzato da un lato dal Picasso della maniera neoclassica, e dall'altro dal gruppo di Abstraction-Création, cui aderì, trovò nel 1939 (affresco per l'esposizione nazionale svizzera a Zurigo) il suo proprio linguaggio, i cui due poli sono una figurazione umana realistica e un astrattismo a tendenza decorativa. Attraverso virtuosi linearismi intese indirizzarsi direttamente alla massa degli uomini, parlando loro un linguaggio che concilia la sua fede in un umanesimo progressista e le realtà del mondo della macchina (le *Tre Grazie di Lucerna*, 1935: Lucerna, Stazione ferroviaria, le *Conquiste dell'uomo*, 1954) affreschi: Neuchâtel, Museo di etnografia). (cg).

Ernst, Max

(Brühl (Renania) 1891 - Parigi 1976). La sua opera è nel contempo una delle più originali e delle più apertamente partecipi della storia dell'arte moderna. Per la sua posizione alla testa del movimento dada e del surrealismo, E è tra i pionieri della Nouvelle Réalité; e ciò soltanto grazie alla sua immaginazione, in ciò che essa possiede d'irriducibilmente singolare. Sin dall'adolescenza la lettura dei romantici gli fece scoprire il tesoro della fantasia germanica mentre l'amicizia di Macke, che incontrò a Bonn, lo iniziò all'espressionismo. Scoprí Van Gogh, Kandinsky e altri maestri dell'arte moderna, e i suoi primi quadri subirono di volta in volta tutti questi influssi. Le contemporanee incisioni (1911-12) su linoleum si apparentano a quelle di Die Brücke. Espose nel 1913 al primo salone d'autunno tedesco, organizzato da Walden a Berlino, e nello stesso anno a Bonn e a Colonia, tra gli «espressionisti renani». Sotto le armi, riuscì ugualmente a dipingere (*Battaglia di pesci*, acquerello, 1917: coll. priv.). La guerra gli

procurò una crisi di nichilismo, traversata da vari sussulti; ed è allora che fece la scoperta fondamentale per la sua evoluzione linguistica del movimento dada. Ritrovò nel 1919 a Colonia Hans Arp, che aveva conosciuto nel 1914; insieme a Baargeld fondarono la celebre «Centrale W/3»; la sua attività, sulle prime politica, divenne puramente artistica. Mentre il dadaismo a Colonia proseguiva sul suo itinerario, E elaborava, oltre alle otto litografie di *Fiat modes, pereat ars* (1919), ove alcuni manichini fanno evoluzioni entro una scenografia alla De Chirico, una tecnica personale del *collage* fondata sull'«incontro fortuito tra due realtà distinte su un piano non appropriato», le cui prime testimonianze sono i *fatagagas* (Fabrication de Tableaux GArantis GAZOMétriques), la cui paternità E condivise con Arp (*Laocoonte*, 1920: coll. priv.). Infine, quando nel 1920 Dada scomparve bruscamente da Colonia, E si recò a Parigi su invito di Breton, esponendo nella galleria Au Sans Pareil nel maggio 1921. I dipinti dei primi anni '20 si allontanano da De Chirico preannunciando le grandi strade del surrealismo (l'*Elefante Célèbes*, 1921: Londra, Tate Gall.; *Seestück*, 1921: Parigi, coll. priv., *Edipo re*, 1922: ivi). I *collages* degli stessi anni furono realizzati partendo da frammenti di cataloghi di acquisti per corrispondenza di encyclopédie tecniche, di illustrazioni di Jules Verne, di fotografie diverse e d'interventi grafici (le *Pleiadi*, 1921: coll. priv.). Mentre Dada si disgregava sotto la spinta del surrealismo, E attraversava anch'egli una crisi di coscienza. Assai legato a Breton, Eluard, Desnos, Péret (l'*Appuntamento degli amici*, 1922: Colonia, WRM), evolvette, contemporaneamente agli altri membri del gruppo, verso un'esplorazione dell'inconscio più metodica di quella di Dada. I temi si precisarono: un cosmo fisso – astri, mare immobile, città, foreste minerali (la *Grande foresta*, 1927: Basilea, KM), fiori fossilizzati – nel quale il tema dell'uccello introduceva un dinamismo significativo del desiderio di libertà e di espansione dell'artista (*Alle 100 000 colombe* 1925: Parigi, coll. priv.). La tecnica, arricchita dal procedimento del *frottage* messo a punto nel 1925 (fogli di carta posati sui tasselli di un pavimento e soffregati a mina di piombo, poi estensione del procedimento ad altri oggetti), eccelle nella rappresentazione di quest'universo massiccio, nel quale E non si stancava di scoprire associazioni analogiche (il *Fiume Amore, frottage*, 1925: Houston, Menil Coll; lo *Start del castagno, frottage*,

1925: Zurigo, coll. priv.). Questa tecnica e quest'universo da allora si approfondivano piú che diversificarsi. *Romanzi-collages* (la *Donna 100 teste*, 1929; *Una settimana di bontà*, 1934), *frottages* (*Storia naturale*, 1926), impronte, fotomontaggi esplorarono e accoppiarono, secondo il capriccio della fantasia, elementi incompatibili, il cui accostamento incongruo suscita una conturbante poesia (la *Donna 100 teste apre la sua augusta manica, collage*, 1929: Houston, Menil Coll.). I dipinti, dal canto loro, proseguirono con maggior ampiezza e gravità l'espressione dell'universo immaginario di E, la cui poesia visionaria si inserisce nella grande tradizione onirica del romanticismo tedesco (*Vecchio, donna e fiore* 1923: New York, MOMA); *Visione provocata dall'aspetto notturno della porte Saint-Denis*, 1927: Bruxelles, coll. priv.; *Monumento agli uccelli*, 1927: coll. priv.; il *Nuotatore cieco*, 1934: Stati Uniti, coll. priv.; la *Città intera*, 1935-36: Zurigo, KH; *Barbari che marciavano verso ovest* 1935: Coll. priv.). Con l'approssimarsi della seconda guerra mondiale, l'angoscia ne pervase sempre piú l'opera. Scolpiva e dipingeva grandi composizioni ove la vita sembra paralizzata (*Un po' di calma*, 1939: coll. priv.; *l'Europa dopo la pioggia II*, 1940-42: Hartford, Wadsworth Atheneum). Infine, avendo rotto con i surrealisti dal 1938, emigrò in America (1941). Stabilitosi a New York, esercitò un forte influsso sui giovani pittori americani, cui sembra davvero facesse scoprire, con Masson, la tecnica del *dripping* poi adottata da Pollock e dai suoi epigoni (l'*Occhio del silenzio*, 1943-44: Saint Louis Mo., Washington University Gall. of Art; il *Pianeta impazzito*, 1942: conservato a Tel-Aviv; *Testa d'uomo sconcertata dal volo d'una mosca non euclidea*, 1947: coll. priv.). Nel 1943 incontrò Dorothea Tanning: fu l'inizio di un periodo pacificato, di grande fecondità. Nel 1946 essi si stabilirono a Sedona, nelle montagne dell'Arizona; tornarono definitivamente in Francia solo nel 1955. In attivo raccoglimento, E eseguì allora oscure e poetiche composizioni scolpite o dipinte, ove il tema della coppia (il *Capricorno*: bronzo, 1948: Parigi, MNAM) si mescola alle sue tenebre familiari e alle reminiscenze della sua infanzia renana (*Notte renana* 1944: Parigi, coll. priv.). Dopo il suo ritorno in Francia risiedette sia a Parigi, sia a Huismes in Turenna, continuando a produrre abbondantemente, sempre invaso dal medesimo fervore poetico (*Per una scuola di aringhe*, 1965: Parigi, coll. priv.;

Configurazioni, collages e frottages, 1974). La sua opera, tra le piú illustri del xx sec., è rappresentata nella maggior parte dei grandi musei europei e americani, e soprattutto in importanti coll. priv. (Venezia, Fond. Peggy Guggenheim; Houston, Menil Coll.). (sr).

Errard, Charles, padre

(Bressuire (Deux-Sèvres) 1570 - Nantes 1629 ca.). Stabiliatosi a Nantes, venne chiamato a corte nel 1615. Gli si debbono due affreschi, oggi assai rovinati, nella cattedrale di Nantes (*Pentecoste* e *Trasfigurazione*). È autore di alcune acquaforti (*Autoritratto*, 1628; *Ritratto di Jérôme Bachot*, 1631).

Charles Errard figlio (Nantes 1606 ca. - Roma 1689), figlio del precedente, fu tra i piú celebri pittori francesi del suo tempo, e uno dei dodici fondatori dell'accademia di pittura (1648), di cui divenne rettore (1655), poi direttore (1657); fu infine primo direttore dell'Accademia di Francia a Roma (1666-83) e principe dell'Accademia di San Luca. Dipinse a Parigi per Notre-Dame (quadro di maggio degli orafi del 1645), per il Palais-Royal (decorazione iniziata nel 1646), per il Louvre (1653-55), per le Tuileries con N. Coypel (1657), piú tardi per Versailles, Saint-Germain e Fontainebleau. Solo di recente il suo catalogo pittorico ha assunto una qualche consistenza. È stato individuato, per esempio, un importante dipinto, *Rinaldo Abbandona Armida* (Bouxviller, Museo storico), ordinato nel 1639 da François-Annibal d'Estrée per la propria galleria. Sussiste al Louvre un piccolo disegno, il *Ritratto di Fréart de Chambray*; l'Albertina di Vienna e la Kunstsbibliothek di Berlino possiedono ciascuna un suo disegno di frontespizio a soggetto allegorico. Se ne conosce la vita meglio delle opere: viaggiò col padre in Italia nel 1627. Tornato in Francia venne apprezzato da Sublet de Noyers, sovrintendente alle costruzioni reali, e inviato a Roma, ove studiò le antichità e acquisí fama di eccellente disegnatore. Conosciamo le dispute del pittore all'accademia con Abraham Bosse, e cosí pure la rivalità che piú tardi, nel momento in cui ne declinava il prestigio, lo contrappose a Le Brun. La decisione di creare un'Accademia di Francia a Roma (1666) e la partenza di E sono in parte conseguenza di tale rivalità. Si attribuisce a E, insieme a Noël Coypel, la decorazione del soffitto della Grande Chambre del parlamento della Bretagna a Rennes. (jpc).

Erró

(Gudmundur Gudmundson, *detto*) (Olafsvík (Islanda) 1932). Studiò alle accademie di belle arti di Reykjavík e poi di Oslo, viaggiò in vari paesi (1953-57) e si stabilì a Parigi nel 1958. Partecipò ai diversi movimenti d'avanguardia e presto s'inserì, dopo aver subito l'influsso di Matta, nella corrente della figurazione narrativa, di cui è uno dei membri più attivi, e quello più dotato di talento. Impiega abbondanti riferimenti culturali, accumulando nelle sue composizioni barocche dettagli ripresi dall'intero bagaglio artistico, non senza dar prova di uno humour beffardo che ne fa un polemista notevole (*i Mostri*, 1968; le *Prospettive*, 1972; *l'ovest visto dall'Est*, 1977). È rappresentato a Parigi (MNAM), Grenoble, Marsiglia, New York (MOMA). (jjl).

Ertborn, Florent Joseph van

(Anversa 1783 - L'Aja 1840). Borgomastro di Anversa e in seguito governatore della provincia di Utrecht, fu collaboratore personale di Guglielmo I d'Olanda, che ne fece il proprio ciambellano. Uomo colto, s'interessò dell'arte e della letteratura del suo tempo e divenne membro dell'istituto reale olandese. Raccolse una notevole collezione di quadri, principalmente del xv e del xvi sec., che lasciò in eredità alla città natale. Questo complesso di 141 opere costituisce ancor oggi il gioiello delle collezioni dell'MBA di Anversa, con opere come *Santa Barbara* e la *Vergine alla fontana* di J. van Eyck (quest'ultimo dipinto apparteneva a Margherita d'Austria a Malines), il *Ritratto di Philippe de Croy* di Van der Weyden, quello di *Giovanni di Candido di Memling*, la *Fuga in Egitto* di Patinir, la *Crocifissione* di Antonello da Messina e un capolavoro di Fouquet, la *Vergine col Bambino Gesù* (prj).

Erté

(Romain de Tirtov, *detto*) (San Pietroburgo 1892 - Parigi 1990). Discendente di una grande famiglia dell'aristocrazia di Kronstadt, abbandonò a diciannove anni il suo paese e s'iscrisse a Parigi all'Académie Julian. Vi restò una sola settimana, poi lavorò senza successo per una piccola casa di mode. Propose allora i suoi schizzi al sarto Paul Poiret, che immediatamente lo assunse. Il suo successo fu immediato (*Bal de l'Opéra*, 1913), rafforzato da

quello dei costumi da lui creati nel medesimo anno per Mata Hari, che danzava *Le Minaret* al Théâtre de la Renaissance. Dalla moda, E fece il passo che lo portò al teatro: vestí Mistinguett (1916) e Gaby Deslys (1917-19, al teatro Fémina), e divenne il grande allestitore delle Folies-Bergère (1921-29). Dal 1915 eseguì alcuni disegni per lo «Harper's Bazaar»; fu un successo che proseguí per oltre vent'anni. Noto in tutto il mondo, soprannominato «il Genio» dall'America della moda e del cinema, creò numerose scenografie di film (*Ziegfeld Follies*), teatro (*La Princesse lointaine* di Edmond Rostand: teatro Sarah-Bernhardt, 1929), spettacoli di varietà (*The Golden Calf* per The Golden Fables; *George White's Scandals*, New York, 1926; Milano, Gall. di Milano). Rari sono i pittori che siano così poco mutati in mezzo secolo: il suo gusto della perfezione, le linee *modern style*, gli effetti di simmetria e di asimmetria, la precisione maniacale del dettaglio sono le componenti essenziali delle sue creazioni. Inventore di «costumi collettivi», ove la riunione di più personaggi compone un oggetto unico (piramide umana, «acconciatura-sipario»), scoprí in seguito il «costume-oggetto» (*robe-cage*), che turba lo sguardo con un gioco di falsi sfondi. Eterno dandy, si poneva al di là delle mode; non cessò mai l'attività di scenografo, da *Macbeth* alle *Mammelle di Tireisia* (Opéra-Comique a Parigi, 1947), a *Così fan tutte* allo show Zizi Jeanmaire (Casino di Parigi, 1969). (em).

Es, Jacob van

(Anversa? 1590? - ? 1666). Pittore di nature morte e di fiori; se ne conoscono una sessantina di quadri, trenta dei quali firmati. Sono ospitati in varie coll. priv. e in musei di Anversa, Bruxelles (*Ostriche e pesci*), Colonia, Francoforte, Gand, Lilla, Nancy, Oxford Parigi (Louvre), Praga (*Grappoli d'uva e noci*), Strasburgo (*Vaso di fiori*), Stoccolma. Assai apprezzate ai suoi tempi, le sue composizioni ripetono lo stesso schema invariato; pur serbando ancora una certa arcaica rigidezza che rammenta Beert, si distinguono per l'estrema semplicità compositiva e la plasticità delle forme dipinte. E ebbe due allievi rimasti oscuri: Jacques Gillis e Jan van Thienen. (jl).

Escalante, Juan Antonio Frias de

(Cordova 1633 - Madrid 1670). Esordí a Madrid con Francisco Rizi e fu tra i maestri più originali della scuola

madrilena. Le sue composizioni, molto influenzate dall'arte veneziana ricordano Tintoretto e Veronese, specialmente i dipinti della serie del convento della Misericordia di Madrid, oggi dispersi: *Sacrificio d'Isacco* (1668: oggi a Villanueva y Geltrú), *Mosè e l'acqua della roccia* (1668: Madrid, MM) *Abramo e Melchisedec* (Madrid, chiesa di San José). Il suo senso del movimento e una tavolozza chiara manifestano la conoscenza della pittura fiamminga, ma lo avvicinano anche ai pittori veneziani contemporanei, come Sebastiano Mazzoni o Francesco Maffei: *Comunione di santa Rosa da Viterbo* (Madrid, Prado). (aeps).

Escher, Maurits Cornelis

(Leeuwarden 1898 - Laren 1972). La sua opera consiste in una combinazione di elementi fantastici e matematici. Dopo studi di architettura, acquisí formazione d'incisore all'accademia di Haarlem, sotto l'influsso di Jesserun de Mesquita. Dal 1923 al 1935 abitò a Roma, da cui effettuò numerosi viaggi in Italia e in Spagna. Il paesaggio italiano fu, fino al 1937, l'ispiratore principale delle sue litografie e incisioni su legno, contraddistinte dal virtuosismo tecnico e da una resa realistica che tuttavia si avvale di angoli visuali insoliti e di dettagli singolari (*Castrovalva*, litografia, 1930). Dopo il 1937 introduce la ripartizione regolare della superficie piana secondo motivi realistici, ispirata ai mosaici moreschi. Le forme geometriche sono inoltre frequentemente alla base di stampe di un'estrema raffinatezza tecnica, nelle quali E sfrutta le illusioni spaziali (*Relatività*, litografia 1953), le metamorfosi (*Rettili*, litografia, 1943) e le serie infinite (*Cerchio-limite III*, legno, 1959). Nel corso degli ultimi anni, la sua opera serví sempre più spesso di illustrazione a trattati scientifici riguardanti la matematica, la geologia, la psicologia della percezione e la fisica. La sua opera completa si trova all'Aja (GM). (lbc).

Eschimesi → Inuit

Escorial, El

Monastero spagnolo (Nuova Castiglia, provincia di Madrid), che fino al XIX sec. ospitò la più ricca collezione di pittura del paese. La costruzione dell'edificio, che doveva essere insieme palazzo e pantheon, ebbe inizio nel 1563. Tredici anni dopo Navarrete s'impegnò a dipingere tren-

tadue quadri per gli altari della basilica, ma la sua prematura morte nel 1579 non gli consentí di completare la serie dei santi, disposti a coppie, che dovevano decorare gli altari: i suoi continuatori, Sánchez Coello, Diego de Urbino, Luis de Carvajal, dipinsero i martiri e i dottori in uno stile meno veneziano, piú plastico, vigoroso e grave. La scomparsa di Navarrete e l'assenza di affrescatori in Spagna (Becerra era morto nel 1570) indussero Filippo II a fare appello ad artisti italiani, che lavorarono al suo servizio dal 1575 alla sua morte. Un primo gruppo di artisti residente in Spagna da qualche anno decorò con grottesche le sale capitolari e la sacrestia, sembra che il pittore piú apprezzato di tale gruppo, formatosi intorno ai figli di G. B. Castello (il Bergamasco), Fabrizio Castello e Nicolas Granelo, sia stato Francesco da Urbino, cui si attribuisce il *Giudizio di Salomone*. Romulo Cincinato, assunto nel 1567, fu incaricato di dipingere un *Martirio di san Maurizio*, molto accademico, in sostituzione di quello di El Greco, che non era piaciuto al re e al suo seguito. Dal 1580 un nuovo gruppo di artisti giunge dall'Italia: Luca Cambiaso (1583-1585), Federico Zaccaro (1585-88) e Pellegrino Tibaldi (1588-94), per decorare a fresco la chiesa e il chiostro, ma Cambiaso morí dopo aver dipinto sulle volte della chiesa l'*Incoronazione della Vergine* e il *Giudizio universale*, in uno stile solenne che si armonizza con l'architettura dell'edificio. Il suo *Martirio di san Lorenzo* rivela ricerche d'illuminazione e di composizione assai piú personali. Zaccaro fu congedato tre anni dopo il suo arrivo, suoi sono otto dipinti del polittico sormontante l'altare maggiore, i pannelli dell'altare delle reliquie (ritoccati), gli affreschi per il chiostro grande (sostituiti, eccetto uno). Alcune opere dello Zuccari furono sostituite da tele di Tibaldi, soprannominato il «Michelangelo riformato», che eseguí numerosi affreschi nel chiostro. La decorazione della biblioteca ne è il capolavoro; la volta, sapientemente ripartita, è popolata di allegorie e di figure illusionistiche dai colori vivi. Le scene storiche o leggendarie che illustrano ciascuna delle arti liberali, attribuite a Bartolomé Carducho, allievo di Zaccaro, hanno un sorprendente rilievo, dovuto all'accentuazione delle luci e delle ombre. Il completamento della decorazione del monastero – volte delle navate della basilica e dello scalone monumentale – ebbe luogo cento anni dopo, grazie a un altro pittore italiano, Luca Giordano, chiamato nel 1692 (*Adorazione*

della Trinità nella volta dello scalone e quattro scene nella basilica). Questo complesso di affreschi era completato da una collezione di dipinti raccolti da Filippo II e dai suoi successori. Il re aveva donato all'È 250 «pitture devote», distribuite in tutto l'edificio. Le tele di Tiziano erano in gran numero, accanto alle opere di Hieronymus Bosch. Filippo II che aveva ereditato dai suoi avi la passione per la pittura fiamminga, apprezzava pure Van der Weyden e Patinir. Le collezioni furono notevolmente arricchite da Filippo IV, che incaricò Velázquez di costituire un museo, dove furono raccolti capolavori italiani del XVI e XVII sec., in parte provenienti dalla collezione di Carlo I (Raffaello?, *La Sacra Famiglia detta la Perla*, oggi al Prado), e quadri di Veronese, Rubens e Van Dyck, che svolsero un ruolo decisivo nell'evoluzione della pittura spagnola. Ultima grande opera d'arte di cui il monastero fu dotato, da parte di Carlo II, è il celebre quadro di Claudio Coello la *Sagrada Forma* – adorazione di un'ostia miracolosa da parte della corte e del clero – che decora l'altare della sacrestia, prolungandone le volte con effetto illusionistico, e che è inoltre una sorprendente galleria di ritratti. Sotto il regno di Giuseppe Bonaparte, le collezioni vennero trasferite a Madrid; dopo la Restaurazione numerose tele furono incorporate nella raccolta del Prado. Le opere più celebri dell'È sono, dal 1963, raggruppate a seconda delle scuole nei «nuovi musei» costituiti in occasione del quarto centenario dalla fondazione del monastero. (acl).

Esone

(ultimi decenni del V sec. a. C.). Autore soprattutto di leciti con fondo bianco, protrae non senza un certo accademismo lo stile e il repertorio della generazione precedente. La sua opera più celebre è il vaso sul quale sono rappresentate le imprese di Teseo (Madrid, MA). (cr).

Espinal, Juan de

(Siviglia ? - morto nel 1783). Allievo e genero di Domingo Martínez, grande decoratore sivigliano della prima metà del XVIII sec., di cui ereditò la bottega nel 1749, fu la figura più interessante nell'ambiente di Siviglia in quel periodo. Pur non opponendosi al neoclassicismo (sarà il primo direttore della nuova scuola di disegno aperta a Siviglia da cui si diffusero i principî neoclassici), fu tuttavia il continuatore d'una tradizione basata su Murillo e che

rimase tipicamente sivigliana, pur riflettendo, nella sua eleganza, le influenze della pittura francese del tempo (*San Carlo Borromeo dà la comunione agli appestati di Milano*, 1778: Siviglia, chiesa di San Nicola di Bari). Sua opera principale sono ventisei quadri illustranti la *Storia di san Girolamo*, che dipinse tra il 1770 e il 1780 per i geronimi di Buenavista. Questi grandi quadri, conservati per la maggior parte al museo di Siviglia, narrano tutta la vita del santo, le sue penitenze, i suoi viaggi, il suo insegnamento e la sua morte. Alcuni dipinti, come la *Bottega dei copisti* che lavorano per il santo, o la sua *Predicazione* davanti a un uditorio di dame del gran mondo, attestano una viva curiosità degli ambienti umani e sono tra le migliori scene di costume del XVIII sec. in Spagna. Dal 1776 al 1781 realizzò la sua opera più audace, la decorazione a tempera della cupola della scalinata del palazzo arcivescovile, ove l'architettura finta si ispira al barocco italiano. (pg).

Espinosa, Jacinto Jerónimo

(Cocentaina 1600 - Valencia 1667). Formatosi a Valencia presso il padre, anch'egli pittore, nel rigoroso rispetto dello stile di Ribalba, è la figura più importante della scuola valenciana. Esattamente contemporaneo di Zurbarán, rappresenta come lui, nella zona del Levante, la più pura tradizione del «realismo tenebrista», usa calde tonalità di colori rossastri e terrosi. Alcune sue composizioni monacali e religiose (*Sacra Famiglia*, 1660 ca.: Valencia, MBA, *Ciclo della Misericordia*, 1661: ivi; *Comunione della Maddalena*, 1665: ivi) sostengono facilmente il confronto con le opere migliori di Zurbarán. Fu inoltre ritrattista di raro vigore (*Fra Jeronimo Mos*: ivi). (aepr).

esposizioni → mostre

espressionismo

Tendenza artistica che si sviluppò tra la fine del XIX sec. e il 1925 ca., ma soprattutto nell'atmosfera di disagio e di turbamento che precedette la guerra del 1914; dal punto di vista pittorico, essa si presenta come una netta reazione all'impressionismo, di cui si rifiutavano l'obiettività e l'ottimismo scientifico. Terra d'elezione dell'è stata la Germania con Conrad Fiedler, Theodor Lipps e Worringer, del quale esce nel 1908 *Abstraktion und Einfühlung*;

con loro l'accento si sposta sull'irriducibile determinazione del creatore (*innerer Drang*, o *inner necessity*, l'«esigenza interiore», principio fondamentale che Kandinsky riprenderà), nonché sul processo di deterioramento dei rapporti tra uomo e mondo esterno, tradito dal grado più o meno estremo di stilizzazione astratta. L'è matura in anni in cui si trasformano i riferimenti culturali: l'intera Europa riscopre i suoi «primitivi», le arti di popoli lontani (Africa Oceania, America settentrionale, Estremo Oriente) soppiantano il classicismo greco-romano. I tedeschi recuperano il gotico e Grünewald (prima monografia nel 1911), i belgi Bruegel, i francesi gli affreschi romanici e i dipinti del xv sec. Si riscopre El Greco. La varietà delle sollecitazioni spiega la diversità delle opere, tanto più che i precursori immediati dell'è provengono da orizzonti assai disparati.

I precursori Il norvegese Edvard Munch, l'olandese Vincent van Gogh, il belga James Ensor, cui può aggiungersi il francese Toulouse-Lautrec, hanno contribuito al formarsi della tempeste degli anni a cavallo del secolo. Ensor fu il più precoce, eseguendo nel 1888 l'*Entrata di Cristo a Bruxelles* (Malibu J. P. Getty Museum), violenta satira dal colore squillante, la cui risonanza fu però limitata. L'opera di V. van Gogh ha conosciuto maggiore diffusione e ha fornito una più vasta base teorica, col conferire al colore una potenza simbolica ed espressiva ancora inedita (*Campo di grano con corvi*, 1890: Amsterdam, Museo Van Gogh). Munch evidenzia perfettamente gli stretti rapporti che intercorsero agli inizi tra simbolismo ed è (come Hodler in Svizzera e Klimt in Austria), e il Grido (1893; Oslo, NG), che è un manifesto vero e proprio, dove la propria efficacia non meno alle stilizzazioni grafiche dello Jugendstil che alla nuova concezione della forma e del colore. L'idea di considerare Lautrec un precursore dell'è potrà forse sorprendere, ma una parte della sua tematica, il suo gusto dell'ellissi, lo stridore della tavolozza ne fanno, sotto molti aspetti, un fratello spirituale dei tedeschi (la *Donna tatuata*, 1894; Berna, coll. priv.). Quel che avvicina tali artisti è, da un lato, l'importanza dell'esperienza vissuta, il doloroso inserimento nella società, e dall'altro, dal punto di vista tecnico, il primato conferito al colore.

La Germania: Die Brücke (1905-13) è notevole che, nella Germania guglielmina, l'idealismo postromantico di

Marées e di Böcklin abbia potuto toccare piú la giovane generazione che i rappresentanti apparentemente piú moderni dell'impressionismo tedesco: Slevogt, Liebermann e lo stesso Corinth. Equivaleva a conferire maggiore interesse al disegno e all'impianto che al tocco, mentre il rinnovamento dell'arte grafica induceva a studiare le incisioni su legno del xv e xvi sec., e l'arte gotica veniva considerata tipicamente germanica (Worringer: *Formprobleme der Gotik*, 1911). Ma anche le lezioni straniere davano frutti: Munch espone a Berlino nel 1892 con grande clamore; all'inizio del secolo, Gauguin, Cézanne, Lautrec, Van Gogh vengono esposti a Berlino (1903), a Monaco (1904), a Dresda (1905). L'impatto con Gauguin acuí il tema della nostalgia del paradiso perduto, dell'unione tra uomo e natura in un universo liberato da ogni ipocrisia e dalla nozione di peccato. Prima dei pittori di Die Brücke, Paula Modersohn-Becker, che fece parte del gruppo simbolista di Worpswede, si ispirò a Gauguin per tradurre un'espressività ancora contenuta e meditativa. Ma a Dresden alcuni giovani artisti come Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein trassero da tutti questi suggerimenti sollecitazioni molto forti che si tradussero in una pittura di grande sintesi espressiva. Die Brücke si qualifica per il lavoro strettamente comunitario, l'importanza e la qualità delle realizzazioni grafiche (soprattutto incisione su legno), il colore ripartito in zone piatte, e un erotismo deliberato (Kirchner, *Donna con divano azzurro*, 1910: Minneapolis, Inst. of Art, Schmidt-Rottluff, *Due donne*, incisione su legno, 1910). Per alcuni anni Die Brücke riuscì a conciliare le due tendenze conflittuali che avevano già contrapposto Gauguin e Van Gogh: la solitudine nella natura e gli intimi scambi a livello di gruppo. Proprio quest'ultimo aspetto doveva respingere Emil Nolde, molto piú anziano, e attivo nel gruppo dal 1906-1907; le sue ricerche testimoniano un tormento religioso del tutto estraneo ai suoi giovani compagni. Nolde traduce in segni potenti il suo misticismo di fondo (*Leggenda di Maria Egiziaca*, 1912: Amburgo, KH). Die Brücke era relativamente isolata a Dresden; nella scia di Pechstein, gli altri artisti si stabilirono a Berlino, ove dovevano trovare un ambiente assai piú aperto. Esposero presso Herwarth Walden, nella galleria Der Sturm, che doveva ben presto imporre universalmente il termine 'espressionismo'. Esso viene riferito nel 1911 a una scelta di tele di *fauves* fran-

cesi presentate alla Secessione berlinese. La rapidità degli scambi e delle trasformazioni, oltre al ruolo svolto da Walden, dovevano contribuire non poco a rendere la nozione di *e* assai complessa; nel 1912 vengono qualificate come «espressioniste» tre mostre organizzate da Der Sturm in cui comparivano opere assai diverse: tedesche (Der Blaue Reiter), francesi (Braque, Derain, Friesz, Vlaminck) e belghe (Ensor, Wouters). Der Blaue Reiter presentava omogeneità ancora minori di Die Brücke, ma era allora la punta dell'avanguardia tedesca. Sono poche le analogie tra Kandinsky, Marc, Jawlensky e Macke. Il denominatore comune è il ruolo del colore, ma ciascuno lo concepisce a suo modo: emancipazione del soggetto per Kandinsky, legato ad una simbologia panteistica per Marc, concezione della forma nello spazio in Macke, spiritualità per Jawlensky, più vicino a Die Brücke nella sua predilezione per il tema del volto umano. L'*e*, «colorazione particolare dell'anima» (secondo lo scrittore Ivan Goll), conosce in questo periodo accezioni diverse. La messa a nudo del carattere e del dramma umano va di pari passo col desiderio acuto di rinnovare il meccanismo della percezione. I contatti con il futurismo a Berlino (Der Sturm, 1912) vi introdusero un altro elemento: un ritmo febbrile, che travolgeva forme e concetti e rifletteva il clima della guerra imminente, testimoniato soprattutto da Ludwig Meidner, fondatore del gruppo Die Pathetiker. Una simile accelerazione doveva necessariamente cogliere di sorpresa i membri di Die Brücke. Mentre Pechstein seguiva l'esempio di Matisse, Kirchner, nella scia di Munch, esprimeva la sua angoscia della metropoli; Heckel, dopo aver meditato Cézanne e Delaunay, conferiva al paesaggio una trasparenza nuova. I primi studi generali sull'*e* appaiono nel 1914 e nel 1916, e sono rispettivamente dovuti a Paul Fechter, a Hermann Bahr e allo stesso Walden. In quell'epoca mal si distinguono le antinomie tra cubismo o futurismo e movimento tedesco: ciascuno è in qualche modo una sfaccettatura di un medesimo slancio di emancipazione nei riguardi del naturalismo. L'accento posto sull'opera di Cézanne, recentemente scoperta e considerata una delle fonti dell'*e*, potrebbe peraltro sorprendere. Il fatto è che tali tentativi di sistematizzazione corrispondono ai vasti confronti internazionali che ebbero luogo in Germania poco prima della guerra, nell'esposizione del Sonderbund (Colonia, 1912; panora-

ma di ricerche sul colore) e nel primo salone d'autunno tedesco a Berlino (*Der Sturm*, 1913).

L'espressionismo viennese A Vienna l'è presenta maggiore coerenza. Ne è causa in parte il simbolismo di Klimt, le cui intenzioni si concretano in un disegno, spesso al servizio di un intenso erotismo, e in parte quello di Hodler (che espose alla Secessione viennese nel 1903). L'efficacia dell'immagine poggia in ambedue i casi su una tensione grafica portata all'estremo, spesso deformante, il cui erede doveva essere soprattutto Egon Schiele. Schiele, improntato da Van Gogh (esposto a Vienna nel 1906), ne riprese il profondo sentimento di frustrazione sessuale e d'isolamento irrimediabile, che d'altra parte si attenuarono fortemente una volta sposatosi l'artista (*Nudo seduto col braccio alzato*, 1910; Vienna, coll. priv.). Oskar Kokoschka infine garantisce il collegamento tra Vienna e Berlino, ove operò per Walden. Meno aspro di Schiele, ma di lui più ricettivo tra il 1907 e il 1914 produce una serie di ritratti disegnati e dipinti, che sono autentici tentativi d'introspezione (*Herwarth Walden*, 1910: Stoccarda, SG); ma la cui immediata leggibilità è assai lontana dalle trasposizioni di Die Brücke o di Jawlensky.

Espressionismo e fauvisme I tedeschi giudicarono i *fauves* espressionisti quando conobbero i loro quadri. Confronti più recenti (*Il Fauvisme e gli esordi dell'Espressionismo tedesco* Paris-München 1966) hanno consentito di meglio definire i termini di una simile identificazione. In primo luogo i *fauves* sono soprattutto pittori; e gli espressionisti tedeschi incisori. In Francia il modo di stendere il colore è assai diverso, e così pure lo spirito stesso della pittura è di una lievità ancora naturalista. Talvolta peraltro i *fauves* hanno raggiunto una convincente intensità espressiva: Vlaminck assai presto (*Al banco*, 1900: conservato ad Avignone); Matisse soprattutto nel 1906 (*Gitana*: a Saint-Tropez) e nel 1909 (*Algerina*: Parigi, MNAM; *Nudo, paesaggio soleggiato*: San Francisco, coll. priv.), nel periodo in cui il suo sforzo di semplificazione delle forme si apparen- ta alle stilizzazioni di origine grafica di Die Brücke, Derain in particolare nel notevole piccolo quadro *Personaggi in un prato* (1906-1907: Parigi, MAMV); Van Dongen, con più spontanea spigliatezza (*Anita*, 1905: coll. priv.). Derain ha anch'egli inciso su legno, con maggiore perseveranza e successo di Matisse (ispirandosi al periodo «negro» di Picasso: illustrazioni per l'*Enchanteur pourris-*

sant di Apollinaire, 1909), e anche Vlaminck, le cui tavole ricordano, per l'equilibrio tra bianchi e neri, quelle dei tedeschi (il *Ponte di Chatou*, 1914 ca.). Rouault è invece un'individualità al margine, la cui situazione in Francia è assai simile a quella di Nolde in Germania. Prima del 1914, egli si esprime al meglio nei grandi acquerelli consacrati a temi religiosi (*Ecce homo*, 1905: New York, coll. priv.) oppure ispirati dallo spettacolo spietato della vita (*Ragazza allo specchio*, 1906: Parigi, MNAM).

Il periodo della guerra La prima guerra mondiale sconvolse il movimento espressionista, la cui stessa complessità poteva farne prevedere la dissoluzione. Un conflitto di quattro anni conturbava le posizioni artistiche acquisite, e si venivano imponendo altri atteggiamenti rispetto all'arte del vivere, il più netto dei quali, nell'affermare una rottura radicale col passato, era quello di Dada a Zurigo. Gli artisti allora più rappresentativi traducevano le proprie reazioni personali, per esempio Kirchner e Kokoschka ambedue traumatizzati dalla guerra, nei loro patetici autoritratti (Kirchner, *Autoritratto da soldato*, 1915: Saint Louis, coll. priv.; Kokoschka, *Autoritratto*, 1917: Wuppertal, coll. priv.). Kandinsky era in Russia, Jawlensky in Svizzera, Marc e Macke erano scomparsi durante la guerra. Questi svariati fenomeni di dispersione indicano che la giovane generazione doveva partire da premesse diverse. Futurismo e dadaismo intervengono nei primi quadri di Grosz e di Dix, mossi da un acceso antimilitarismo. La rivendicazione sociale, il bisogno di trasformare la società, le cui contraddizioni l'è aveva appena denunciato, ispirano quadri come i *Funerali di Oscar Panizza* di Grosz (1917-18: Stoccarda, SG), mentre gli *Autoritratti* di Dix (1914-15) preludono al feroce repertorio d'immagini degli anni '20. Max Beckmann era stato in un primo tempo piuttosto ostile all'è, e la *Strada* del 1914 (coll. Mathilde Beckmann) contrasta fortemente con le contemporanee scene berlinesi di Kirchner. L'esperienza della guerra gli ispirò successivamente numerose grandi composizioni, il cui impianto complesso e la cui veemenza derivano dalla pittura gotica; la *Notte* (1918-19: Düsseldorf, KNW), capolavoro di questa serie, è sintomatica della confusione e dell'angoscia che imperavano in Germania alla fine della guerra. Eccellente incisore, soprattutto a punta secca, Beckmann resta fedele in ciò alla tradizione espressionista, e s'impegna a scrutare il proprio stesso viso

(*Fumatore*, 1916; *Autoritratto a bulino*, 1917), ma già con un intento di obiettività, con una distanza rispetto a se stesso che sono altrettanti segni di un'irreversibile evoluzione. Mentre in Germania si verificavano questi importanti mutamenti, i paesi a nord della Francia (Belgio e Olanda) danno vita ad altri filoni del movimento espressionista. In Belgio il punto di partenza si colloca nella colonia di artisti di Laethem-Saint-Martin, ove prima del 1914 si raccoglievano Servaes, Van de Woestyne, De Smet, Van den Berghe, Permeke. A Laethem regnava un simbolismo primitivistico illustrato soprattutto da Van de Woestyne e dallo scultore e disegnatore Georges Minne. La mostra dei primitivi fiamminghi (Bruges, 1902) e soprattutto l'alta figura di Bruegel ebbero un ruolo importante nella rivalutazione di soggetti popolari (Servaes, *Raccoglitori di patate*, 1909: Bruxelles, MRBA). La guerra disperse gli artisti: mentre Permeke, ferito, va in Inghilterra, De Smet e Van den Berghe si rifugiano ad Amsterdam. Il primo esegue in Inghilterra alcuni grandi quadri, considerati poi i manifesti dell'*è* in Fiandra, nonostante essi rivelino nell'impaginazione un forte legame con il simbolismo (lo *Straniero*, 1916: ivi). Gli altri due pittori trovano ad Amsterdam un ambiente assai più aggiornato sulle innovazioni europee di quello di Laethem. Il francese Le Fauconnier, di formazione cubista, diede vita (dal 1915 al 1918 ca.) a un *è* a carattere onirico o sociale assai personale (il *Segnale*, 1915). Parallelamente a Le Fauconnier, l'olandese Jan Sluyters ebbe tra il 1915 e il 1917 una breve parentesi espressionista, che trae spunto dal piccolo villaggio di Staphorst; l'influsso del periodo olandese di Van Gogh e quello del cubismo si fondono in abile sintesi (*Famiglia di contadini di Staphorst*, 1917: Haarlem, Museo Frans Hals). I belgi scoprirono anch'essi, attraverso le riviste, l'*è* tedesco e l'arte negra. De Smet scelse come Sluyters un luogo privilegiato, Spakenburg, villaggio di pescatori del ZuiderZe, e dal cubismo trasse la semplificazione del disegno (*Donna di Spakenburg*, 1917: oggi ad Anversa). Van den Berghe si accosta a Die Brücke; interessato all'arte negra, produsse in quest'epoca potenti incisioni su legno (*Attesa*, 1919).

Fra le due guerre (1919-39) Questo periodo vide da un lato la fine dell'*è* propriamente detto in Germania, e dall'altro il costituirsi, partendo da altre fonti e su temi diversi, di tendenze espressionistiche periferiche.

□ Germania II declino dell’è pittorico corrispose all’estendersi del movimento, che dopo la guerra conquista il teatro ed il cinema: lo stile delle scenografie è ispirato dai quadri. Le condizioni politiche e sociali sono in Germania tali da orientare l’interesse dei giovani artisti verso una forma di testimonianza più legata alla realtà contemporanea, a detrimento della soggettività. La tensione dell’è delle origini si smorza Schmidt-Rottluff resterà uno degli artisti più fedeli allo stile della sua giovinezza (*Uomo che passeggiava per la strada*, incisione su legno, 1923), mentre Kirchner lascerà una produzione diseguale, fino al suicidio nel 1938. Dix ha dato senza dubbio le immagini più violente del dopoguerra (fino al 1923), quelle di un mondo di sfruttatori e di prostitute a contatto di gomito con miserabili vittime (i *Giocatori di skat* o *Mutilati di guerra che giocano a carte*, 1920: coll. priv.). Questa visione dell’atroce culmina nella *Trincea* (1920-23, scomparsa durante la seconda guerra mondiale), ma ci si avvede già che le semplificazioni equilibrate dell’anteguerra sono state totalmente sostituite dall’eccesso descrittivo ipernaturalistico. Nel 1923-24, le cinquanta acquaforti della *Guerra* offrono il documento più implacabile sul conflitto (*Ferito che torna nelle retrovie, battaglia della Somme*). L’evoluzione di Grosz fu ancor più rapida; membro del club Dada di Berlino, considerava la caricatura un’arma; in lui la lotta politica prevalse sulla creazione di nuovi mezzi espressivi. Beckmann svuotò progressivamente le sue composizioni, a profitto di uno stile piuttosto statico, insieme evocativo e freddo (*Ballo a Baden-Baden*, 1923: Monaco, coll. priv.). Un linguaggio analogo viene adottato da Carl Hofer nei suoi quadri di saltimbanchi, di tristi clown abitatori di un universo astratto tagliato fuori dalle sue fonti vive, simile a quello della repubblica di Weimar (*Gente del circo*, 1922 ca.: Essen, Folkwang Museum). Con una diversa modalità, Käthe Kollwitz e Barlach contribuiscono ambedue con l’opera grafica al clima particolare di questo periodo. Il lungo itinerario di K. Kollwitz l’ha condotta, attraverso i suoi disegni ed incisioni, dal realismo simbolista della fine del XIX sec. a un è di testimonianza e di lotta a favore degli oppressi (la *Vedova*, incisione su legno, 1922-23 ca.); Barlach, molto improntato dalla scultura gotica, subisce in particolare la persecuzione nazista a causa del pessimismo dei suoi tipi popolari (*Vecchia con bastoni*; la *Falciatrice*, disegni, 1935). Ma questi

due artisti appartenevano ancora al XIX sec. nei primi anni della loro carriera. Il fenomeno nuovo, di cui si prende coscienza tra il 1924 e il 1925, è l'abbandono dell'*e* per una Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*) o di un realismo magico stilisticamente contrapposto all'*e* su tutti i punti, e del quale diverranno capofila Dix soprattutto, poi Beckmann e Grosz. A quest'arte di constatazione, che esaspera taluni effetti fino all'insolito, risponde nel medesimo momento la nascita del surrealismo, che in qualche misura doveva svolgere, almeno del suo aspetto di «premonizione», il medesimo ruolo svolto dall'*e* prima del 1914.

□ *Belgio* Dopo la guerra il Belgio conobbe invece, col ritorno dei vecchi pittori di Laethem lo sviluppo di un coerente movimento espressionista. La rivista «*Sélection*» e la galleria omonima, a Bruxelles, patrocinarono l'*e* «fiammingo», così denominato per analogia con la Germania. Ma la prima mostra (agosto 1920) rendeva omaggio al cubismo e alla scuola di Parigi. Il fatto fondamentale del dopoguerra è che si estrapolano dal cubismo disciplina e vigore espressivo, come fino a poco prima si era chiesto al colore che esaltasse l'espressione delle sensazioni e dei sentimenti. L'aspetto sociale esiste nei fiamminghi quanto in Germania, ma in Permeke, De Smet, Van den Berghe, Tytgat è più rurale che urbano. Permeke è l'unico a conferire ai suoi personaggi una dimensione monumentale (il *Pane nero*, 1923: Gand, coll. priv.; il *Guardiacaccia*, 1927: Courtrai, coll. priv.), mentre le scene di genere sono più numerose in lui che nei suoi compagni (De Smet, la *Vita nella fattoria*, 1928: Bruxelles, coll. priv.). Non mancano le analogie con alcuni pittori stranieri impegnati in una figurazione moderna, come Léger in Francia e Schlemmer in Germania, che non si saprebbe come collocare nell'*e*, mentre Van den Berghe adottò prestissimo elementi frequenti nel realismo magico o nel surrealismo (serie di guazzi sul tema della *Donna*, 1925). Frans Masereel, incisore su legno, ha denunciato con rara fedeltà le tare dell'epoca, la metropoli divorante; ma le sue immagini non si attengono alla trasposizione realistica, cui ambivano invece gli incisori tedeschi prima del 1914 (la *Città*, cento legni, 1925: Parigi). Dopo il 1930 la saturazione del mercato artistico, il ritorno offensivo del realismo e il successo stesso del movimento sono cause del declino dell'*e* fiammingo; tuttavia Permeke continuò ad arricchire il suo

mondo col ciclo rustico di Jabbeke, ricollegandosi alla grande tradizione di Bruegel e di Van Gogh (il *Mangiatore di patate*, 1935: Bruxelles, MRBA). I paesaggi brabantini di Jean Brusselmans, ostile a Permeke, offrono una delle ultime manifestazioni dell'*e*, e preannunciano l'astrattismo del secondo dopoguerra. In margine al movimento, Servaes creò tra il 1919 e il 1922 una serie di opere religiose che rinnovavano l'espressione moderna dell'«arte sacra», come avevano fatto Rouault in Francia e Nolde in Germania, le sue forme esangui, sprigionate da una rete grafica aggrovigliata, fecero scandalo (*Via crucis* disegnata e dipinta; due *Pietà*: Bruxelles, MRBA).

□ *Olanda* Le Fauconnier diede vita alla scuola di Bergen, con Sluyters, Leo Gestel e Charley Toorop; ma si avvicinarono, in breve tempo, alle posizioni della Neue Sachlichkeit tedesca. Nel 1918, a Groningen, H. N. Werkman e Jan Wiegers fondano il gruppo De Ploeg (L'aratro). Werkman scelse una figurazione assai spoglia, quasi astratta, Wiegers, legato a Kirchner, si orientò verso un e vicino a quello di Die Brücke (*Paesaggio con alberi rossi*: Amsterdam, SM). Herman Kruyder, altro esponente di rilievo dell'*e* olandese, gravita nell'area fiamminga come De Smet e Van den Berghe. Un poco più tardi Hendrik Chabot ha trattato, con uno stile aspro, soggetti vicini a quelli di Permeke (*l'Ortolano*, 1935: ivi).

□ *Francia* Tra il 1920 e il 1930 anche in Francia l'*e* matura sull'esperienza cubista. La ricerca di una sobrietà esemplare nell'espressione comportò qualche ambiguità: i quadri di Dufresne degli anni 1918-20, di calma possenza e dai colori sobri prefigurano in modo sorprendente lo stile dei fiamminghi: il *Meccanico* di Léger (1920: Ottawa, NG) è una figura archetipica, pressoché unica nell'opera del maestro, ma i cui discendenti immediati sono i personaggi di Gromaire e soprattutto di Permeke. Tali premesse consentono di scoprire per qualche anno un certo numero di affinità tra fiamminghi e francesi. I primi quadri di Goerg, per la voluta stilizzazione, ricordano le tele fiamminghe contemporanee (gli *Importanti*, 1922 ca.: Parigi, coll. priv.); ma l'opera dell'incisore doveva prevalere, con un accento satirico che non risparmia alcun aspetto della vita sociale del tempo (la *Gaîté Montparnasse*, acquaforte, 1925). Gromaire ha sempre protestato contro la qualifica di «espressionista», che collegava alla cultura germanica; tuttavia un certo numero di suoi quadri – che trasfigura-

no il soggetto in simbolo, facendone il fulcro emozionale – ben corrispondono all’è del dopoguerra (*Lotteria alla fiera*, 1923: Parigi, MNAM). La serie di dieci legni incisi *Homme de troupe*, eseguita alla fine della guerra, è di rara potenza suggestiva. Il ritorno ai temi sociali è un fenomeno comune alle varie tendenze europee: temi contadini (La Patellièvre), urbani (Gromaire, Goerg), che fustigano la vita facile della borghesia o portano l’attenzione sulla condizione proletaria. Sotto questo aspetto l’*Apprendista operaio* di Rouault (1925: Parigi, MNAM) è un quadro rivelatore dello spirito del momento, e si distingue entro un’opera impegnata in una definizione umana più generale (serie litografata del *Miserere*). Il tema della prostituta di bordello torna frequentemente, più o meno interpretato, da Rouault a Pascin ed a Fautrier, la cui impressionante serie di nudi eseguita nel 1926-27 costituisce uno dei complessi più originali. Intorno al 1930 viene a cadere questa relativa omogeneità di soggetti o di stili. Si deve attendere la guerra di Spagna per ritrovare un’ardente volontà di testimonianza che assoggetti le forme alle esigenze espressive. L’opera fondamentale diviene *Guernica* di Picasso (1937: Madrid, Prado), accompagnata da numerosi studi, il più loquente dei quali è *Donna che piange* (1937: Londra, Tate Gall.). Sottraendosi totalmente alle categorie sociostoriche che abbiamo tentato di definire, l’è picassiano si era manifestato precocemente (*Figure in riva al mare*, 1931: Parigi, Museo Picasso) con esemplare invenzione e virulenza, fecondata dai contatti dell’artista col surrealismo. Tra le reazioni suscite dal conflitto spagnolo vanno citati la serie dei *Massacri* di Pierre Tal Coat (1937), i Goerg del 1938 (le *Sventure della guerra*: Parigi, coll. priv.), confrontabili con le tele più esacerbate di Dix, i bulini di H. G. Adam (il *Dolore*, 1938: Parigi, BN).

□ *Pittura e rivoluzione nel Messico* Nel corso del medesimo periodo, soltanto la coerenza dei messicani Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo e, in grado minore, dei brasiliani Portinari e Segali, corrisponde a quella del gruppo fiammingo. Pur riferendosi come i fiamminghi alla loro terra tradizionale, esaltando le proprie origini indie, i messicani vi aggiungono però una dimensione rivoluzionaria e sociale che li conduce ad essere più decoratori (grandi affreschi murali) che pittori di cavalletto. Nelle loro tele più riuscite, uguaglano la liricità di Permeke (Rivera: la *Sgranatrice*, 1926: Città di Messico, coll. priv.). I cicli di decorazioni

murali inaugurati da Rivera nel 1921 nella scuola nazionale preparatoria di Città di Messico hanno avuto il merito di rimettere in auge la pittura monumentale; tuttavia, malgrado l'interesse del disegno e l'evidente dignità dei temi (lotta del proletariato, glorificazione del lavoro umano), troppo spesso un enfatico realismo prevale sulle esigenze stilistiche (Rivera: scuola nazionale di agricoltura di Chapingo, 1927; Orozco: università di Guadalajara, 1936). Tamayo, più giovane, evitò d'impegnarsi in un folklore che implicava una certa sottomissione alla visione convenzionale; in lui l'influsso di Picasso fu liberatorio (*il Cantore*, 1950: Parigi, MNAM). Portinari e Segali svilupparono in Brasile un e analogo, ove la tensione acuta del disegno e la violenta stilizzazione delle forme richiamano, anche qui, Picasso (Portinari: *Sepoltura nell'amaca*, 1944 San Paolo, MAC). (mas + sr).

□ **Italia** In Italia l'e ha rappresentato una realtà piuttosto marginale, pur essendo noto a molti artisti. Le concitate sperimentazioni futuriste da una parte, il simbolismo divisionista e il classicismo accademico, dall'altra, si dividevano l'attenzione degli intellettuali e degli addetti ai lavori, lasciando poco margine ad una cultura figurativa tanto poco in sintonia con le tradizioni locali. Ciò nonostante traluce, in alcuni pittori, un'attenzione particolare verso certi aspetti del linguaggio o delle tematiche più inquietanti dell'e. Primo tra tutti, Umberto Boccioni, le cui opere tra il 1908 e il 1910 mostrano segni evidenti di un forte interesse per la pittura di un Ensor o di un Munch (*Il lutto* 1910: coll. priv.). Su di un versante del tutto diverso Gino Rossi si è appropriato, negli anni 1908-14, di alcuni caratteri tra i più squisitamente pittorici del movimento tedesco, vale a dire quella riduzione di volumi a sintesi cromatiche aspre. L'e di Lorenzo Viani, invece, si cala in una vocazione di impegno sociale a cui la forte aggressività dei modelli nordici offre un'occasione più adeguata di esplicazione. All'interno delle biografie artistiche di altri artisti ancora è possibile individuare momenti di riflessione su quanto l'e aveva elaborato ma non si tratta mai di adesione a una qualche corrente del movimento. (sr).

espressionismo astratto

Noto pure come Scuola di New York, e più comunemente (ma a torto) come Action Painting o «pittura gestuale», fu il primo movimento autentico d'arte astratta nato negli

Stati Uniti che avesse risonanza internazionale. Praticato per quasi un ventennio, diede luogo ad analoghe correnti in Europa, in Giappone e nell'America del Sud (l'informale, il *tachisme*). Ma la fonte è specificamente americana, e New York ne è la culla. I due principali elementi formali dell'**e a** erano allora costituiti dagli stili contrapposti dell'astrattismo post-cubista e del surrealismo, sviluppatisi a Parigi, che avevano attirato l'attenzione di un piccolo gruppo di audaci artisti americani, dal 1925 al 1950 ca. L'esperienza amara della crisi degli anni '30 e gli sconvolgimenti dovuti alla seconda guerra mondiale sono un ulteriore fattore che intervenne nell'origine del movimento. Benché il regionalismo e la scena di genere venissero già considerati, negli Stati Uniti, come stile «moderno», durante la crisi artisti di rilievo aderirono ai FAP (Federal Arts Projects) e alla WPA (Works Progress Administration) e s'interessarono alle realtà della vita americana, prendendo coscienza a livelli diversi dei problemi sociali. Tale esperienza collettiva spiega il contenuto emotivo e umano dell'**e a**, benché quest'ultimo non vada confuso con le realizzazioni in se stesse. Un altro fattore, di fondamentale importanza, fu la presenza a New York di numerosi grandi artisti parigini, rifugiatisi negli Stati Uniti in seguito all'aggressione nazista (Mondrian, Léger, Masson, Ernst, Breton, Matta, Kart Seligmann e Dalí), che esercitarono un enorme influsso all'inizio degli anni '40. Infine, il doppio esempio degli astrattisti e dei surrealisti sfociò in qualcosa di completamente nuovo verso il 1945. Già Arshile Gorky, uno degli iniziatori della nuova scuola, si era liberato del vocabolario surrealista europeo trasformando i suoi motivi biomorfi; tale conflitto, che si manifestava nelle sue fasi successive sulla tela, divenne fonte feconda non soltanto per la qualità pittorica della scuola di New York, ma anche per la concezione stessa dell'Action Painting, quale la formulò il critico Harold Rosenberg. Tale concezione, applicata a un settore del movimento newyorkese (la traccia gestuale contrapposta al campo colorato), considera la pittura un'azione intimamente legata alla biografia dell'artista e cancella ogni distinzione tra arte e vita. Il significato del quadro sta nel quadro stesso, testimonianza della sua propria genesi, dal primo segno alla realizzazione finale. «L'artista dispone della propria energia intellettuale ed emotiva come se si trovasse in una situazione vissuta». Malgrado la sua popo-

larità presso i pittori, la teoria di Rosenberg che conteneva implicitamente l’evoluzione dell’arte americana, semplificava eccessivamente e si prestava facilmente alla creazione di un mito. Ma l’importanza conferita al procedimento nonché alle dimensioni delle opere contribuirono a rendere il nuovo stile un fenomeno specificamente americano, comprendente espressioni tanto personali quanto quella di Pollock. Rothko, Reinhart, Stili e Newman (pittori ancora fedeli alla zona di colore), benché avessero attinto alle medesime fonti, erano meno gestuali dei colleghi. Inoltre le dimensioni e l’aspetto geometrico piuttosto netto delle loro opere, che si allontanavano dall’influsso surrealista, ebbero un’importante presa sulla giovane generazione di pittori astratti che cominciarono a farsi conoscere all’inizio degli anni ’60 (Kelly, Stella, Noland, Parker). Moltissimi artisti, verso il 1955, negli Stati Uniti come altrove, cercarono d’imitare la prima generazione dei pittori di New York, soprattutto De Kooning e Pollock; tra loro emersero autentici talenti, per esempio Sam Francis, Grate Hartigan e Joan Mitchell. Il movimento espressionista astratto fu dominante a New York fino all’avvento della Pop’Art all’inizio degli anni ’60, quando la pittura americana tornò a dividersi in movimenti contrapposti, con caratteristiche nuove (Minimal Art, Pop’Art). Durante gli anni più intensi dell’**e a**, vale a dire dal 1942 alla fine del 1959, era nato e si era diffuso a New York un genere di pittura veramente nuovo. Oggi è possibile rendersi conto di quanto gli elementi distintivi di questo linguaggio (angoscia, conflitto e formato di grande scala) riflettessero le condizioni del mondo in seno al quale era stato creato. (*dr*).

«*Esprit nouveau, L'*»

Rivista quindicinale fondata a Parigi nel 1920 da Paul Dermée; scomparve nel 1925. A. Ozenfant e Jeanneret ne furono i collaboratori principali. Il suo sottotitolo originale, «*Revue internationale d'esthétique*», si mutò presto in «*Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine, arts, lettres, sciences, architecture*». Fu la prima rivista dedicata all’estetica del proprio tempo e a tutte le sue manifestazioni, successive in pittura a Cézanne, in letteratura a Mallarmé e a Rimbaud, in musica a Wagner. Ogni numero conteneva studi sulle realizzazioni industriali e i grandi personaggi della pittura e della letteratura, e

presentava analisi estetiche sulle arti nuove (music-hall, cinema, circo). Essa rifletteva nel contempo l'attualità internazionale. Abbondantemente illustrata e documentata, presentava un quadro internazionale della letteratura e dell'arte contemporanee. (ep).

Esquivel, Antonio María

(Siviglia 1806 - Madrid 1857). Formatosi all'accademia di belle arti di Siviglia si stabilí a Madrid nel 1831; nominato «pittore da camera» nel 1843, fu docente di anatomia all'Academia de San Fernando di Madrid, e scrisse un trattato sull'argomento (pubblicato nel 1848). Dipinse quadri religiosi, scene mitologiche e bibliche (*Adamo ed Eva, Giuseppe e la moglie di Putifarre*) ove il nudo ha un'importanza piuttosto insolita nella pittura spagnola, nonché un gran numero di ritratti, eleganti e malinconici, che lo pongono tra i migliori romantici spagnoli. è ben rappresentato in musei di Madrid (MAM e Museo romantico), e soprattutto a Siviglia, ove gli è riservata un'ampia sala. (jlap).

Esselens, Jacob

(Amsterdam 1626-87). Paesaggista e mercante, viaggiò molto in Italia e in Inghilterra. La sua pittura (*Paesaggio, veduta di spiaggia*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Spiaggia olandese*: Lilla, MBA) è influenzata da Adriaen van de Velde e da Poelenburgh. (jv).

Essen

Folkwang Museum Fu il primo museo tedesco risolutamente orientato verso l'arte moderna. Deve la propria esistenza all'iniziativa di un mecenate ed erudito, K. E. Osthäus. Volendo creare nella zona della Ruhr, esclusivamente industriale e povera di manifestazioni artistiche, un centro di cultura, Osthäus fondò nel 1901 un museo a Hagen. Le prime collezioni erano composte di opere di espressionisti tedeschi e di pittori di Der Blaue Reiter (Nolde, Rohlfs, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Marc, Kandinsky), opere francesi impressioniste e post-impressioniste (Manet: *Esecuzione*, 1871, e *Cantante Faure in veste di Amleto*, 1877; Renoir: *Lisa*; Van Gogh: *Armand Roulin, Barche sul Rodano*; Cézanne: *Casa di Bellevue*; Gauguin: sei dipinti, tra cui *Cavalieri sulla spiaggia*, Fan-

ciulla con ventaglio, Racconti barbari) e buoni esempi dei fauves (Derain, Matisse, Braque). Vi si trovavano pure alcuni dipinti di Munch e Hodler, nonché una collezione di stampe. All'inizio del secolo il museo venne ristrutturato da Henry van de Velde.

Dopo la morte del fondatore nel 1921, il museo fu venduto ad un'associazione privata di E che, d'accordo con le autorità cittadine, unì le collezioni di Hagen con quelle di E, composte di opere romantiche di espressionisti tedeschi di Van Gogh e di Signac. Si ebbe così il Folkwang Museum proprietà comune dell'associazione e della città di E. Fino al 1933, fu noto come uno dei musei tedeschi più ricchi di arte moderna. Ma, tra il 1935 e il 1937, come tutti i musei tedeschi, fu vittima del fanatismo hitleriano. Oltre 1400 opere posteriori al 1900 vennero proscritte e scomparvero. Il museo fu distrutto durante la guerra; la sua ricostruzione venne intrapresa nel 1956; fu riaperto al pubblico nel 1960. Da allora le collezioni si sono rapidamente ricostituite grazie alle donazioni di amatori privati e agli acquisti della città di E e della regione Renania-Vestfalia. Il museo serba l'originale impostazione come museo d'arte moderna, con un ampliamento verso la pittura francese della prima metà dell'Ottocento: Corot, Delacroix, Courbet (*la Barca*, 1860), Daumier (*Ecce Homo*), Monet (*la Cattedrale di Rouen*) e verso l'arte romantica tedesca (Friedrich, *Paesaggio con arcobaleno*, 1809 ca.; Carus; Feuerbach, *la Romana*, 1860). Soprattutto, si è considerevolmente arricchito di opere delle principali tendenze dell'arte contemporanea: l'espressionismo (Nolde, *Al caffè*, 1911; Heckel, *Paesaggio di Alsen*, 1913; Kirchner, *La torre rossa a Halle*, 1915), Der Blaue Reiter (Macke, *la Boutique de modes*, 1914; Marc, *Cavallo in un paesaggio*, 1910), Bauhaus, *fauvisme*, cubismo, verismo (Dix, *la Grande città*, 1927, trittico), surrealismo, Scuola di Parigi, astrattismo, *tachisme*, rappresentati da Feininger Schlemmer (*Figura seduta vista di schiena* 1936), Léger (*Casa sotto gli alberi*, 1913; *Natura morta con braccio*, 1927), Klee, Kandinsky (*Paesaggio con chiesa I*, 1913), Cézanne (*Cava a Bibémus*), Munch, Rouault, Matisse (*Asfodeli*, 1907), Ensor, Hartung, Picasso, Derain (*Collioure, il villaggio e il mare*, 1905), Braque (*Bottiglia e giornale*, 1911), Delaunay (*Torre Eiffel*, 1910-11; *Finestra sulla città*, 1912), Mondrian (*Composizione*, 1911), Ernst, Beckmann, Manessier, Dubuffet, Appel, Tápies. Vanno ag-

giunte una sezione di pittura americana successiva al 1945 (Sam Francis, Tobey, Rothko Louis, Stella), e un'importante raccolta di stampe. (pvo).

Estahón

La decorazione dipinta del catino dell'abside della piccola chiesa di Santa Eulalia (xii sec.) a E (Spagna, provincia di Lérida), oggi conservata a Barcellona (MAC) è la replica di quella di Esterri de Cardós, nella stessa regione dell'alta Noguera Pallaresa: il *Cristo in gloria*, circondato dal tetramorfo (il leone di san Marco somiglia a un orso), da due serafini e dagli arcangeli *Michele* e *Gabriele*, reca rotoli con la scritta scorretta «Postulacius» e «Peticius». Il tutto spicca su uno sfondo di fasce colorate. Sulle pareti inferiori, al posto dell'*apostolado* si trovano il *Battesimo di Cristo* e figure di sante (*Maria*, *Agnese*, *Eulalia*, *Lucia*), dovuti a un SECO-PBR talvolta identificato con Eneco, abate di Oña, canonizzato nel 1165. Lo stile di questi affreschi deriva da quello del Maestro di Pedret che lavorò forse non lontano, a Esterri de Aneu. (jg).

Este

A questa casa principesca, una delle più antiche d'Italia, Ferrara dovette la sua prosperità e il suo splendore. Mecenati, umanisti e letterati, i principi estensi non solo attirarono all'interno del loro stato gli artisti più illustri del tempo ma favorirono anche lo sviluppo, a Ferrara, di una scuola pittorica profondamente originale. Originaria del feudo d'Este, piccola cittadina del Veneto, questa famiglia s'impadroní di Ferrara, concessa in demanio dal papa verso il 1240, ottenendo poco dopo dall'imperatore Modena, Reggio, Rovigo e altri territori. Raggiunse il suo apogeo nel Rinascimento quando si elevò, grazie soprattutto al suo mecenatismo, al livello delle più importanti signorie. Le numerose «delizie» (Belfiore, Belriguardo, Belvedere e Schifanoia, unica che ancora sussiste) testimoniano l'alto livello di raffinatezza della vita condotta dagli E.

Lionello (?-1450), umanista colto e appassionato, accolse a corte numerosi artisti di fama. A Ferrara, l'Arco del Cavallo e il campanile del duomo ricordano la presenza di L. B. Alberti. Insieme a numerose medaglie, Pisanello lasciò mirabili *Ritratti di Ginevra* (Parigi, Louvre) e di *Lionello d'Este* (Bergamo, Carrara); quest'ultimo si fece ritrarre

anche da Jacopo Bellini ai piedi della Vergine (Parigi, Louvre). Rogier van der Weyden dipinse un trittico, oggi perduto, che suscitò grande ammirazione. Il MMA di New York conserva il *Ritratto di Francesco d'Este* di Van der Weyden (1450). Infine anche Piero della Francesca lavorò a Ferrara, con ogni probabilità verso il 1449.

Borso (1413-71) affidò a Cosmè Tura il compito di decorare Belfiore e a Taddeo Crivelli di miniare la celebre Bibbia (Modena, Bibl. Estense). Durante il suo principato la pittura ferrarese prese una svolta decisiva con Cosmè Tura e Francesco Cossa preparando il suo pieno sviluppo avvenuto sotto i regni di **Ercole I** (1431-1505) e di **Alfonso I** (1476-1534) quando lavorarono a Ferrara Ercole de' Roberti Bianchi-Ferrari, Lorenzo Costa, Mazzolino Dosso Dossi e Bagnacavallo. Contemporaneamente la corte di Ferrara commissionava alcune opere al Mantegna (*Madonna*, oggi a Milano, Brera, eseguita per Eleonora d'Aragona moglie di Ercole I), a Giovanni Bellini, a Tiziano; e, seguendo l'esempio di Lionello, Alfonso I fece acquistare tre dipinti di Van der Weyden. Gran parte di questi quadri si trovano oggi in musei di Europa e Stati Uniti: il *Festino degli Dei* di Giovanni Bellini (Washington, NG), i *Baccanali* di Tiziano (Londra, NG, e Madrid, Prado), altre opere, passate in eredità a Lucrezia d'Este, duchessa di Urbino, figurano oggi a Roma (Gall. Doria e Borghese).

Ercole II (1508-59) e **Alfonso II** (1533-97) proseguirono in questa politica di acquisti, ma furono gli ultimi principi d'Este che regnarono a Ferrara.

Nel 1598 le circostanze politiche costrinsero il duca **Cesare** (?-1628) ad abbandonare una parte dei suoi stati alla Santa Sede e a trasferire la sua capitale a Modena. Il duca salvò ben poco delle ricchezze artistiche che erano state riunite nelle varie residenze principesche di Ferrara. Il suo successore **Francesco I** (1610-58) tornò alle tradizioni dei mecenati della sua famiglia riunendo nella galleria installata nel nuovo palazzo ducale di Modena opere di Correggio, Andrea del Sarto, Salvator Rosa, Parmigianino, Tiziano, Veronese, l'Alabani, Guercino, Holbein, e chiamando artisti stranieri quali Velázquez (che fece numerosi ritratti del principe, di cui uno è conservato ancor oggi nella Gall. Estense di Modena) Sustermans (*Famiglia di Francesco d'Este*, ivi), Van Gelder, Mignard e Jean Boulanger, che eseguì alcuni affreschi per il palazzo di Sassuolo.

L'arricchimento della galleria proseguí sotto il regno di **Alfonso IV** (1634-62); ma, poiché le condizioni finanziarie divenivano man mano sempre piú precarie, il duca **Francesco II** (1660-94) vendette nel 1674 una gran parte delle sue collezioni all'Elettore di Sassonia, re di Polonia, Augusto III. Cento delle migliori opere della galleria di Modena vennero trasferite a Dresden (Correggio, Tiziano, Velázquez, Holbein, un gran numero di opere di artisti bolognesi).

Il suo successore **Francesco III** (1698-1780) cercò di colmare il vuoto con il trasferimento degli affreschi di Niccolò dell'Abate e l'acquisizione di opere, soprattutto di artisti bolognesi. Questa politica di acquisti, proseguita dai suoi successori, fu interrotta dalla conquista napoleonica, ma venne in seguito ripresa dal duca **Francesco IV** (1779-1846). Ritornato a Modena nel 1814, arricchí notevolmente la sua galleria, soprattutto con opere di artisti di Modena, del Rinascimento, e stranieri, egli diede alla Galleria Estense la sua fisionomia attuale; questa venne aperta al pubblico nel 1854. Nel 1859 la sovranità dello Stato italiano successe, a Modena, alla dominazione della famiglia estense. (gb + rr).

Esterházy

La collezione di opere d'arte raccolte in Ungheria dopo il XVII sec. dai principi E si componeva di oggetti d'arte di grande valore: armi, stampe, disegni e soprattutto dipinti, tra i quali alcuni capolavori: Crivelli, Raffaello, Correggio e Tiepolo, i piú interessanti dei quali vennero acquistati da Miklós E (1765-1833) alla fine del XVIII sec. e all'inizio del XIX. La galleria di quadri era collocata, dal 1815 al 1865, nella dimora posseduta a Vienna dalla famiglia E. Con la collezione di stampe e disegni, venne acquistata dallo stato ungherese nel 1871 ed esposta, con la denominazione Galleria nazionale, nel palazzo dell'accademia delle scienze. Il complesso costituí in seguito uno dei fondi principali del Museo di belle arti di Budapest. (dp).

Esterri de Aneu

La chiesa di Santa Maria Esterri de Aneu (Spagna, provincia di Lérida) era adorna di importanti pitture murali di epoca romanica, oggi trasportate a Barcellona (MAC). Sul catino dell'abside è dipinta l'*Adorazione dei magi*. Questi, coperti da un semplice berretto, si accostano alla

Vergine Madre, seduta al centro in una mandorla. Come spesso nel Pallars (Estahón, El Burgal), la composizione termina con le due grandi figure di *Michele* e *Gabriele*, che recano rotoli con le iscrizioni errate «Postulacius» e «Peticius». Gli affreschi delle pareti sono conservati meglio: due serafini purificano coi carboni ardenti le labbra di Elia e di Isaia; le ruote simboleggiano i troni. L'insieme spicca contro un fondo a fasce colorate. A destra è ritto un angelo, a sinistra due chierici, senza dubbio donatori. Il disegno, abile e rapido, e la tavolozza piuttosto ricca, avvicinano l'opera allo stile del Maestro di Pedret, un allievo del quale ha eseguito un personaggio con un cero in mano nella vicina chiesa di San Pedro (Barcellona, MAC). (jg).

Esterri de Cardós

Come quella di Estahón, l'abside di **E de C** (Spagna, provincia di Lérida), ornata di pitture murali del XII sec., è dominata dal *Pantocrator* entro il tetramorfo, cinto da serafini e arcangeli portatori del *labarum*: Gabriele tiene il rotolo con la scritta «Postulacius», Michele quello con «Peticius» di Aneu. Si notano sul fondo a strisce colorate un curioso fregio di corna e coppe (forse offerte) e un enorme orso che sostituisce il leone di san Marco. I resti di un *apostolado* sono visibili sulle pareti. Lo stile è popolare, ed è stato influenzato da quelli del Maestro di San Clemente di Tahull e del Maestro di Pedret. (jg).

Estes, Richard

(Evanston Ill. 1936). Studiò all'Art Institute di Chicago e lavora oggi a New York. Come la maggior parte degli iperrealisti, di cui fa parte, trae i temi dal mondo della vita urbana: cimiteri di auto, interno vuoto di una vettura della metropolitana, vetrine di negozi, scene di strada ingombre di automobili, donde però è curiosamente bandita ogni presenza umana. Il pittore ha descritto il suo modo di lavorare: dopo aver preso numerose fotografie del soggetto scelto, ne seleziona una che gli serve da canovaccio, eliminando dal motivo tutto ciò che lo renda confuso, organizzandolo in funzione della tela da dipingere. L'intervento dell'artista si nota pure nel fatto che, a differenza della fotografia, che comprende zone sfocate e zone nette, le sue tele accordano la medesima importanza a tutte le cose, dando così l'impressione di una «messa a fuoco» ge-

nerale. Ne consegue una sorta di mineralizzazione che si estende all'intero quadro e, indirettamente, abolisce gli effetti prospettici realisti su cui poggia l'organizzazione dell'opera. Tuttavia la fattura, ben lungi dall'essere seccamente descrittiva, procede per piccoli tocchi che rivelano una sensibilità propriamente pittorica. (sr).

Esteve, Agustín

(Valencia 1753 - Madrid? 1820 ca.). Studiò a Valencia e a Madrid, quindi lavorò per i duchi d'Osuna. Dopo il 1780, e fino al 1808, collaborò con Goya nell'esecuzione di copie. Si fece un certo nome come ritrattista mondano, ma gli mancò la potenza di Goya, di cui aveva assimilato la maniera. Sue opere sono conservate in museo a Valencia (*Duchessa d'Alba*, 1738) e a Madrid (Prado: *Ritratto del conte de la Cimera*), nella collezione dei duchi d'Alba e presso la Hispanic Society di New York (il *Marchese di Villafranca e sua moglie*). (jdlap).

Estève, Maurice

(Culan (Cher) 1904). Giunto a Parigi nel 1919 ca., frequentò le accademie libere di Montparnasse e lavorò come tipografo. Nel 1923 soggiornò per un anno in Spagna, dove diresse, a Barcellona, un laboratorio di disegni in una fabbrica di tessuti. Tornato a Parigi frequentò nuovamente l'Académie Colarossi fino al 1927, e cominciò ad esporre ai *salons* d'autunno, delle Tuileries e dei Surindépendants. Nel 1937, sotto la direzione di Robert Delaunay, partecipò alla decorazione dei padiglioni dell'aviazione e delle ferrovie francesi all'esposizione internazionale di Parigi. Durante l'occupazione, nel 1941 comparve alla mostra dei Jeunes Peintres de tradition française alla Gal. Braun, unitamente a Bazaine, Gischia, Lapicque, Manessier, Pignon. Tenendo conto nel tempo delle costanti della scuola francese e dei superamenti già operati da Cézanne, Gauguin, Bonnard e dai cubisti, tentò varie sintesi, ogni volta corrette dalla sua sensibilità. Dopo aver dipinto nel 1929 un *Imbarco per Citera* ridotto a puri elementi geometrici, realizzò varie composizioni figurative, più o meno stilizzate, introducendo in ciascuna di esse una particolare proposta formale e spaziale (*Toeletta verde*, 1934; *Canapè azzurro*, 1935; *Cantata di J. S. Bach*, 1938), prima di soffermarsi su una soluzione cromatica all'ordinamento delle sue sensazioni ottiche con

la *Fanciulla dalla caffettiera* del 1941 e soprattutto con la *Fanciulla dal boccale* del 1942 (Parigi, coll. priv.), ove s'impegnò a fornire una dimensione pittorica agli spazi multipli che separano gli oggetti familiari. Subito dopo, sviluppò dall'osservazione della realtà reticolari di linee strutturali (*l'Albero sbrancato*, 1944) che, associati al colore più intenso, costituiscono la base del sistema costruttivo che doveva mettere a punto negli anni successivi in tele sempre meno figurative (il *Timoniere*, 1947: Oslo, coll. Reidun Moltzau). Vennero poi, simultaneamente, trasposizioni puramente geometriche in tonalità piatte (*Natura morta fondo giallo* o *il Ring*, 1952), e altre nelle quali la vibrazione del tocco tempera con una luce naturale il rigore della costruzione mentale (*Trofeo*, 1952: Roubaix, coll. Lefebvre; *Omaggio a Jean Fouquet*, 1952: Parigi, coll. A. Frénaud). Con tali opere, E aveva infine fissato il proprio itinerario creativo e raccolto gli elementi fondamentali del proprio linguaggio, che si sviluppa da allora senza rotture notevoli. La sua opera è stata analizzata da P. Francastel in uno studio del 1956. Essa comprende, oltre alle tele, numerosi disegni e acquerelli. Grazie alle donazioni dell'artista, nel 1985 è stato aperto a Bourges un Museo E nell'antico Hôtel des Echevins. Una sua retrospettiva, dopo quelle del 1956 a Copenhagen e del 1961 a Oslo, si è tenuta a Parigi al Grand-Palais nel 1986. (rvg + sr).

Esztergom

Kereszteny Múzeum Il Museo cristiano di questa città ungherese, sulla riva destra del Danubio, è ospitato nel palazzo primaziale. Creato nel 1875, è il più ricco museo ungherese fuori della capitale. Vi sono particolarmente numerose ed importanti le opere ungheresi medievali (Kolozsvári, il Maestro M. S.). Ma soprattutto vi si trova un eccezionale complesso di «primitivi» italiani alcuni dei quali, acquistati all'asta Ramboux di Colonia nel 1867, vennero legati testamentariamente dal vescovo Arnold Ipolyi (1823-86); altri, acquistati all'asta Bertinelli di Roma nel 1879, sono dovuti alla generosità del primate János Simor (1813-91). Tra questi pannelli si possono citare opere di Duccio (*Geremia*), Pietro di Giovanni Ambrosi, Giovanni di Paolo, Matteo di Giovanni Boccati (*Calvario*), Pesellino (*Madonna*), Crivelli, e alcuni dipinti fiamminghi e olandesi (Hemessen). La biblioteca della ba-

silica, già menzionata in un documento del 1397, conserva 1590 manoscritti, in particolare numerosi codici miniati ungheresi dal XII al XVI sec. (*Graduale Bakocz*). (dp).

Etcheberri' Ko Karbia

Grotta situata a Camou-Cihigue nei Pirenei atlantici; ospita un santuario magdaleniano di difficile accesso, composto da due complessi lontani uno dall'altro ma col medesimo tema iconografico: bisonte-cavallo e stambecchi. Nella prima zona le figure, eseguite in nero o in argilla marrone, piuttosto rovinate, sono accompagnate da punti e chiazze d'ocra. Il secondo complesso adorna il fondo della caverna: cinque cavalli, in parte incisi, uno stambecco e un bisonte sono tracciati in nero; il bisonte, di fronte a un cerchio di punti rossi, ricorda quello della profonda galleria di Niaux. Lo stile convenzionale, la profondità del santuario e il tema trattato hanno consentito a Leroi-Gourhan di datarne la decorazione al Magdaleniano. (yt).

Etiopia

L'E venne convertita al cristianesimo nel 340 da un siriano, san Frumentio, consacrato vescovo di Aksūm dal patriarca di Alessandria sant'Atanasio, col nome di Salama. Sin dalle sue origini cristiane essa ha dunque legami diretti con la Siria e l'Egitto, presto rafforzati da quelli stabiliti dalla monarchia con Bisanzio, capitale religiosa del mondo cristiano d'Oriente. Nel corso dei sedici secoli della sua esistenza, attingendo alle fonti artistiche dei vari paesi con i quali era in relazione, l'E ha creato un'arte religiosa specifica, che si esprime sia nell'architettura che nella pittura. Innumerevoli sono le opere dipinte, sia murali, sia su pergamena, sia persino, ma più raramente, sotto forma di icone. Il catalogo di esse è ben lungi dall'essere completo, a causa delle difficoltà di accesso alle chiese e ai conventi ove le pitture sono raccolte. I manoscritti, ornati da semplici decorazioni o da personaggi e scene storiche, sono meno testimonianze di miniatura propriamente detta quanto piuttosto libri coperti da disegni dal tratto netto, ravvivati da colori piatti e naturali che si riducono al rosso al verde, al nero, all'azzurro e al giallo in sostituzione dell'oro. Questa produzione ha cominciato ad attrarre l'attenzione degli storici dell'arte solo da qualche decina d'anni, ma se ne possono già indi-

viduare i principî e anche determinare approssimativamente la cronologia.

Influssi copti e bizantini In una prima fase, che giunge fino al XVI sec., gli artisti adottano i temi diffusi nel mondo cristiano d'Oriente: scene della vita di Cristo (non si conosce alcuna iconografia tratta dal Vecchio Testamento), ritratti di grandi santi nazionali, immagini degli angeli e della Vergine, raffigurata sotto la forma della Vergine che allatta, ripresa dalla tradizione copta, della Vergine tenera (*eleusa*) o della Vergine che indica la via (*bodigitria*), ereditate dalla tradizione bizantina. Begli esempi murali se ne trovano nella chiesa di Biet Maryam di Lalibélà (XII sec.) e, per la pittura su pergamena, in una serie molto ricca di manoscritti (generalmente evangeliari) del XIV-XV sec. Esistettero opere più antiche, ma sono tutte scomparse. Capolavoro di questa decorazione è certamente l'*Evangeliero* dell'isola di Kebran Gabriel nel lago Tana. Esso è conservato totalmente nella chiesa dell'isola, e offre un mirabile esempio della trasformazione cui il genio etiope ha sottoposto il modello bizantino dal quale il libro è stato copiato.

Influssi europei Col XVI sec. ha inizio una nuova fase della storia della pittura cristiana in E, successiva all'arrivo nel paese di pittori stranieri, particolarmente veneziani. Pittori provenienti da Venezia sono storicamente attestati sin dall'inizio del XV sec., ma solo sotto re Lebnà Denghel (1508-40) se ne vedono in buon numero, operanti per il Negus o per le ricche chiese. Quest'attività è confermata da due tipi di documenti recentemente trovati nel paese: opere di carattere occidentale «etiopizzate» da iscrizioni spesso erronee, il che dimostra che si tratta di pittori che ignoravano la lingua; e opere di artisti etiopi che s'ispirano alla pittura occidentale. In questo campo il capolavoro sembra essere la *Vergine con uccello* dell'isola di Dega Istefanos, nel lago Tana. Quest'attività straniera ha preparato la terza fase della pittura etiope, che si è imposta all'inizio del XVII sec. a partire dal 1632, quando i Negus si stabilirono a Gondar. L'epoca coincide con quella della restaurazione della monarchia cristiana, che stava per scomparire durante le guerre condotte dall'imām Ahmad Grāñ.

Pittura di Gondar L'arrivo di missionari latini, soprattutto gesuiti portoghesi, spagnoli e italiani, introdusse nel paese, sin dalla fine delle ostilità, immagini della *Vergine*

di Santa Maria Maggiore di Roma, il cui influsso è tale che l’E ne ha fatto l’immagine-tipo della Vergine fino ai giorni nostri. Tecnicamente si crea una pittura diversa da quella antica: le tele applicate succedono all’affresco; e le forme, che restano rigide, introducono il movimento. A questa pittura si dà il nome di «pittura di Gondar». Essa è caratterizzata dalla monumentalità, dalla ricerca di decorazione nelle vesti, e da un tentativo di impiegare le ombre e le luci nel trattamento dei volti. Gli esempi più belli sono oggi visibili a Parigi, presso il Musée de l’Homme, grazie alle tele portate da Gondar dalla missione Dakar-Gibuti diretta dall’etnologo francese M. Griaule (1934). Il medesimo stile interviene nelle illustrazioni di una serie di manoscritti lussuosi consacrati ai *Miracoli della Vergine* (*Ta’amra Maryam*) a partire dall’inizio del XVII sec. La pittura di Gondar si degrada però progressivamente durante il secolo seguente, a causa della sua incapacità di assimilare la tecnica occidentale (effetti di contrasto e di prospettiva). Gli etiopi producono ormai soltanto opere grevi, impastate, eseguite secondo procedimenti stereotipi, il che spiega il discredito in cui la loro pittura è caduta agli occhi degli amatori o degli storici. Queste opere grossolane sono le antenate dirette degli striscioni rappresentanti la storia della regina di Saba oppure scene di caccia e di vita rurale, che fanno la delizia dei turisti per il loro carattere pittoresco e folkloristico. Infine, solo in rarissime eccezioni possono riscontrarsi indizi di ispirazione dall’Africa nera. La pittura etiope, di fonte cristiana, appartiene esclusivamente alla pittura cristiana orientale. (*jle*).

etrusca, pittura

Un certo numero di dipinti etruschi è noto da secoli, ma non sempre essi sono stati apprezzati nel giusto valore. A causa, infatti, della predilezione per l’ideale classico, in tali dipinti si è voluto scorgere principalmente il riflesso diretto, prezioso e unico prima dell’epoca romana, della grande pittura greca, quasi totalmente scomparsa. Fortunatamente i mezzi moderni di prospezione del sottosuolo (Tarquinia) da alcuni anni hanno consentito di arricchire considerevolmente il patrimonio della pittura etrusca e di precisare meglio l’importanza artistica e documentaria di quest’arte. In mancanza del sostegno dei testi, insufficienti e non ancora decifrati, sono le creazioni degli artisti e

degli artigiani etruschi che ci forniscono notizie sulla potenza politica ed economica dei Tyrseni, o Rasenna, marinai e un po' pirati, industriali e grandi mercanti che, percorrendo in lungo e in largo il Mediterraneo a partire dal VII sec. a. C., costituirono una potente lega di dodici città – tra le quali Caere (oggi Cerveteri), Veio, Vulci, Tarquinia e Perugia –, furono padroni di due terzi d'Italia e nel VI sec. persino di Roma, prima di declinare sotto i colpi dei Romani e di un'interna disgregazione sociale. Intermane sottomesse a partire dal III sec., le città della dodecapoli serbarono però le proprie istituzioni, le proprie tradizioni artistiche e i propri costumi, fino all'inizio dell'impero romano. La loro civiltà brillò di folgorante splendore sin dalle sue prime manifestazioni in terra toscana senza che sia possibile spiegarsi le cause (etniche, politiche o commerciali) della sua comparsa. Il mondo etrusco è un'entità complessa, nella quale si mescolano numerosi influssi greci e orientali, e resta di difficile definizione; fiorì in epoca arcaica (VII sec. - 450 ca.: fasi orientaleggiante e arcaica), poi in epoca ellenistica (IV-I sec.), durante la quale l'arte dei toscani si mostra originale rispetto a quella delle province della comunità artistica mediterranea. La ceramica dipinta etrusca imita e segue l'evolversi del vasellame greco; i suoi prodotti, che hanno talvolta un carattere locale, sono di qualità assai inferiore a quella degli innumerevoli vasi greci importati. Ceramisti ellenici stabilitisi nel paese crearono? adattandosi al gusto della loro clientela locale? le idrie di Caere? i vasi detti «pontici» a figure nere: lo stile del Pittore di Micali (ultimo quarto del VI sec.) è stato accostato a quello della tomba degli Auguri a Tarquinia (id.). La coppa del Museo Rodin a Parigi, che s'ispira ad un'opera della scuola di Duride, segna nel 430 ca. l'inizio dei vasi a figure rosse in Etruria; ma solo ora cominciano a nascere laboratori e centri di produzione veri e propri. Quelli di Falerii Veteres (oggi Civita Castellana) creano il più bel vasellame etrusco dipinto a partire dalla fine del V sec. con la partecipazione di greci dell'Italia meridionale? le fabbriche di Tarquinia, Cerveteri, Vulci, Chiusi (vasi plastici dipinti) e Volterra (crateri a colonnette ornate con teste femminili) sembra fossero attivissimi nel IV e III sec. Qua e là si notano tentativi per introdurre nella decorazione dei vasi la policromia e il chiaroscuro (piatto dell'*Elefante*: Roma, Villa Giulia). Gli etruschi, come i greci, ornavano i propri edifici pubblici e

privati con pitture decorative. Nei santuari e ad esempio, nell'insediamento privato di Acquarona presso Viterbo (vii sec. a. C.), sono stati ritrovati importanti frammenti di una decorazione architettonica di alta qualità: placche traforate, acroteri ed antefisse in argilla dipinti a colori vivaci (a Veio o Cerveteri); alcuni di tali frammenti sono ornati unicamente con motivi dipinti (*Gorgoneion*); esistono anche placche rettangolari dipinte, o *pinakes*, in terracotta: genere inventato, si diceva, dal pittore Craton di Sicione, e assai diffuso nel mondo arcaico poste originalmente le une accanto alle altre rivestivano in fregi continui le pareti delle tombe o delle costruzioni. Oggi si tende a porre in dubbio il significato funerario dei soggetti raffigurati sulle dieci placche dette di *Boccanera* (Londra, BM) e *Campana* (Parigi, Louvre), trovate nel XIX sec. nella necropoli di Cerveteri (cerimonie funebri o scene mitologiche?); in ogni caso, la tecnica e lo stile sono analoghi a quelli dei frammenti più recentemente raccolti entro la cinta della città (*Perseo che uccide Medusa*, vi sec. a. C.: Roma, Villa Giulia). Plinio il Vecchio (*Storia naturale*, 35. 17. 154) parla della decorazione dipinta, arcaica, di alcuni edifici di questa città. Analogamente le sedici placche in frammenti di Veio (alcune a Roma, Villa Giulia) dovevano essere fissate mediante chiodi sulle pareti interne di un tempio dell'inizio del v sec. (combattimenti, scena di pesca, cavalieri). Ma la parte più conspicua della pittura etrusca oggi conosciuta appartiene all'arte funeraria. Carattere distintivo dello spirito etrusco era infatti la preoccupazione per la sorte degli estinti e per gli uffici religiosi da praticare per loro. Tutti i popoli dell'antichità ne partecipavano in grado diverso; ma la vastità delle necropoli etrusche, la cura posta nella sistemazione delle tombe, vere e proprie dimore dei morti, l'abbondanza e la ricchezza del loro arredo funerario ne sottolineano l'intensità, legata all'antica credenza mediterranea nella sopravvivenza degli estinti nella tomba e nel loro bisogno di protezione, nutrimento e comodità. I dipinti funerari non si possono perciò interpretare come semplice decorazione, o come espressione sentimentale della pietà familiare, poiché erano destinati, almeno in origine, a perpetuare concretamente gli effetti benefici dei banchetti serviti presso la tomba e dei riti celebrati in occasione dei funerali e delle feste in onore dello scomparso. Si tratta di formule nello stesso tempo augurali e religiose. La pittura funera-

ria etrusca ha conosciuto dal VII al I sec. a. C. uno sviluppo continuo e sorprendente, che nell'antichità ha riscontrato soltanto in Egitto; eppure, si conosce solo una minima parte di quanto in origine esisteva nelle necropoli toscane, poiché numerose tombe sono andate distrutte o non sono ancora state dissepoltte. Le scoperte recenti hanno in parte compensato le perdite, purtroppo numerosissime, di ipogeï dipinti, alcuni dei quali, ritrovati nei secoli precedenti, sono a noi noti ormai solo da descrizioni e schizzi di viaggiatori (in particolare la tomba del Cardinale). Le altre sepolture, soggette a degrado a causa dei mutamenti di temperatura, dell'umidità, del salnitro, devono essere oggetto di minuziosa e continua sorveglianza. Per meglio conservarle, si procede sempre più spesso al distacco e alla ricomposizione su nuovi supporti dei complessi pittorici quali si trovavano entro la tomba: è il caso delle tombe Golini a Orvieto e delle tombe delle Bighe, del Triclinio, delle Olimpiadi e della Nave a Tarquinia. I pittori delle tombe etrusche restano per noi misteriosi. Sono tutti anonimi salvo un'eccezione (una firma nella tomba dei Giocolieri a Tarquinia); la varietà dell'ispirazione, le notevoli differenze qualitative tra i dipinti di una stessa epoca o necropoli, e tra l'una e l'altra città, ci impediscono ancora di distinguere chiaramente le scuole, le botteghe, i maestri, e di definirne gli stili originali. Alcuni pittori non erano probabilmente nulla più che buoni artigiani; mentre altri erano veri artisti. C'erano tra loro greci immigrati? Una delle rare notizie letterarie che possediamo a questo proposito menziona la venuta, precisamente a Tarquinia, di tre artisti che accompagnavano Demarato di Corinto, cacciato dalla sua città nel 657 a. C.; uno di essi, Eugrammos, era abile nell'arte del disegno (Plinio, *Storia naturale*, 24.154; Vitruvio, 3.3.5). Si vedrà come gli influssi greco-orientali abbiano segnato la nascita della decorazione murale in Etruria, e senza dubbio gli etruschi hanno appreso la tecnica pittorica dai greci. Oggi ci s'impegna sempre più a scoprire, mediante l'analisi dai procedimenti pittorici adottati per tali dipinti, le varie «mani», nonché la personalità degli artisti. Tale ricerca è consentita dagli esami radiologici dalle analisi fisico-chimiche e dai restauri degli affreschi in pericolo. Per quel che riguarda le tecniche pittoriche, la prima fase, costituita dalla preparazione della superficie da decorare, aveva grande importanza. Questo fondo era costituito dalla roccia scavata: tufo a Veio, a

Caere (Cerveteri) e a Chiusi, calcare argilloso a Tarquinia. Nelle tombe più antiche i colori stemperati con qualche liquido adesivo, venivano posati direttamente sulla roccia levigata che, naturalmente umida, tendeva ad assorbirli leggermente. Di solito l'artista incideva o tracciava, sulla preparazione fresca, un disegno preparatorio: ma rettifiche a pennello spesso modificavano il primo risultato, fornendo così preziose indicazioni sulla spontaneità dell'artista. Sembra che in alcune tombe più recenti questa tecnica dell'affresco sia stata sostituita da quella a tempera su preparazione asciutta. In epoca arcaica i colori, composti con sostanze minerali e vegetali, erano semplici e poco numerosi, analoghi a quelli della pittura greca della stessa epoca. Questi erano stesi uniformemente all'interno delle figure, nettamente definite dalla linea di contorno, così che la vicinanza e le opposizioni tra i toni provocavano effetti sorprendenti. Le conquiste tecniche della pittura greca classica ed ellenistica si riflettono sulle opere etrusche solo a partire dal IV sec.; s'impiegano allora la prospettiva, le ombre per il modellato, i passaggi di tono e persino gli effetti luministici per chiazze di colore; quest'ultimo procedimento verrà felicemente sfruttato nella pittura greco-romana dell'inizio dell'impero, ma parallelamente lo spirito conservatore e convenzionale dell'ambiente artistico locale si attiene all'impiego del contorno lineare delle immagini. Con mezzi modesti, i pittori etruschi hanno ottenuto effetti straordinari e d'indegabile originalità; tuttavia, la loro arte è solo parzialmente autonoma e originale. Sarebbe però inesatto sostenere che la pittura etrusca sia valida soltanto in quanto riflette creazioni greche. Essa ne imita gli schemi compositivi e le formule stilistiche, ma senza passività; il suo contenuto e le sue motivazioni spirituali erano troppo diversi da quelli dei modelli perché essa non fosse costretta a cercare un linguaggio diverso atto ad esprimelerli. L'originalità degli artisti toscani risiede nelle loro reazioni alle innovazioni provenienti dall'esterno; e la presenza, molto probabile, di pittori greci emigrati in Etruria (dalle colonie greche dell'Asia Minore nel VI sec. e forse da Atene ai tempi delle guerre persiane) è fondamentale sotto questo aspetto. I loro discepoli locali non riuscirono però a raggiungere il livello dei modelli né a suscitare impulsi innovatori e fecondi nei loro successori. In tal senso, si può considerare la pittura etrusca come una «provincia» della pittura

mediterranea e come una creazione più artigianale che artistica.

Il periodo arcaico: fase orientaleggiante Durante la fase primitiva (fine del VII - inizio del VI sec.) la decorazione dipinta delle tombe a motivi orientaleggianti sembra diffusa nell'intera Etruria centrale e meridionale, ove se ne trovano resti più o meno isolati a Veio, a Cerveteri, a Cosa, a Chiusi. Sfortunatamente questi risultano molto danneggiati e quindi di difficile valutazione. Nei motivi orientaleggianti, schematizzati, irrigiditi e dai colori fantastici si avvertono influssi del disegno cretese primitivo. Modelli orientali affluiscono in Etruria nel VII sec. Nelle più antiche tombe dipinte note, a Cerveteri e a Veio, nella seconda metà del secolo, i motivi esotici e le composizioni tratte dal repertorio mitologico greco s'ispirano direttamente alla decorazione dei vasi dipinti, dei tessuti e dei piccoli oggetti in avorio, in oro e in bronzo fabbricati nelle botteghe che allora prosperavano sulle rive dell'Egeo: teorie di animali reali e fantastici (tomba delle Anatre a Veio tombe degli Animali dipinti e dei Leoni dipinti a Cerveteri), pantere, leoni che passano, cervi si spiegavano anche sulle pareti di alcune tombe di Chiusi, i cui colori sono scomparsi come quelli dei dipinti precedenti, e di cui soltanto rilievi antichi ci serbano il ricordo. Il pittore sembra mirasse principalmente a decorare le pareti della tomba nel modo in cui i tessuti e i tappeti orientali riccamente istoriati, dai vivi colori, ornavano le dimore aristocratiche dell'epoca. Questa è l'impressione prodotta dalle scene figurate su ambo i lati della porta interna della tomba Campana di Veio (inizio del VI sec.): fregi di palmette e di fiori di loto, una caccia, un cavaliere, leoni e sfingi, oggi cancellati. Così pure i sei gruppi di cerchi concentrici multicolori dipinti su una parete della prima camera di questa tomba imitano probabilmente gli scudi di bronzo ritrovati appesi ai muri delle tombe del VII sec. (tomba Regolini Galassi a Cerveteri). Tale uso permarrà anche in seguito: si trovano scudi scolpiti nelle tombe dei Rilievi, degli Scudi e degli Assedi a Cerveteri (IV-III sec.), oppure dipinti, accanto ad altri pezzi di armatura, sulle pareti della tomba Giglioli a Tarquinia (II sec.).

VI secolo - metà del V secolo ca.: l'apogeo A partire dalla metà del VI sec., la pittura etrusca è rappresentata quasi esclusivamente da Tarquinia, il cui primato prosegue senza interruzione fino al termine del periodo ellenistico.

I pittori di Tarquinia danno prova di un'attività intensa e spesso originale, che sin dall'inizio della fase ionico-etrusca (seconda metà del VI sec.) si manifesta in affreschi mirabili, che vanno dalla metà del VI sec. all'inizio del V: in essi gli apporti ionici ed eolici si fanno preponderanti, senza tuttavia escludere le manifestazioni di autentiche personalità artistiche né l'espressione delle tendenze conservatrici dell'ambiente locale. Queste ultime appunto contribuiranno a prolungare fino alla fine del V sec. l'influsso dell'arte attica di stile severo. In questo periodo infatti l'Etruria, isolata dal suo declino politico e dalla sua grave crisi economica, resta in disparte rispetto ai grandi progressi realizzati in Grecia da scultori e pittori di genio; la sua impoverita ispirazione si confina alla ripetizione di motivi desueti, a Tarquinia come a Chiusi e Orvieto. L'arte del pittore toscano sta essenzialmente nel disegno. Talvolta secca e netta (tomba dei Leopardi), talvolta pura e delicata (tomba del Triclinio), la linea coglie gli atteggiamenti e i movimenti in pochi tratti, determinando il ritmo elegante e nobile della composizione (tomba del Barone). Suggerisce i volumi dei corpi (tomba delle Bighe), ne gonfia le forme molli, tozze e pesanti (tombe Cardarelli, degli Auguri, delle Leonesse); intensifica le curve o esagera l'andamento ondulato delle membra, di cui allunga smisuratamente le estremità (tomba Francesca Giustiniani). La stilizzazione ardita dei corpi è senza dubbio la manifestazione più sorprendente del senso etrusco della vita, ma anche della sua indifferenza alla resa anatomica esatta. I colori intensi, persino stridenti e violentemente contrastati, sono spesso di grande ricchezza decorativa. Nel più antico ipogeo dipinto di Tarquinia, la tomba della Capanna (metà del VI sec. ca.), il colore nerastro viene semplicemente impiegato per sottolineare l'architettura della casa dei vivi, indicando gli elementi fondamentali della sua struttura, nonché la falsa porta che si ritiene aperta sulla camera principale, ove si suppone che il defunto debba soggiornare per l'eternità. I soggetti animali vengono relegati in pochi settori decorativi particolari, gli elementi zoomorfi scompariranno soltanto nel corso del V sec. Le imposte del soffitto sono spesso dipinte a bande di motivi geometrici multicolori: scacchiere, cerchi concentrici (tombe Bartoccini, delle Leonesse, del Maestro delle Olimpiadi), piantine di fiori (tombe Cardarelli, dei Fiorellini). Strisce alternativamente rosse e nere, graziosi fregi

di melegrane, di fiori di loto e di palmette stilizzate disegnano frontoni, cornici e plinti, sottolineando così l'architettura della stanza. Sui muri scorrono le volute strettamente geometriche delle onde marine tra le quali giocano i delfini (tombe delle Leonesse, del Letto funebre). Tali motivi puramente ornamentali, dal tracciato secco e preciso, racchiudono, sottolineano ed equilibrano gli episodi della vita familiare o le ceremonie funebri che occupano la maggior parte delle pareti. In giardini di sogno dal delicato fogliame azzurrastro si slanciano seminudi i danzatori e le ballerine sontuosamente acconciate. Sui triclini, coperti di drappeggi e di cuscini variopinti, uomini e donne dai capelli arricciati con civetteria e coronati di mirto conversano animatamente, o si scambiano doni con gesti preziosi. Talvolta il lato pittresco di una scena di genere svia la nostra attenzione, per esempio dallo sforzo dei lottatori in direzione di uno spettatore affaticato (tomba della Scimmia a Chiusi). L'osservazione si fa beffarda: gli spettatori della tomba delle Bighe, sistemati nelle tribune, commentano i giochi con molti gesti; altrove, un topo si è inerpicato in equilibrio instabile su un ramo un altro è salito sulla schiena di un uomo semisdraiato e sembra annusarlo (tombe del Topo, delle Olimpiadi). Altrove, ancora, il tono si fa grave; l'estinto viene vegliato sul suo catafalco (tomba del Morto); al festino come pasto lieto si sostituisce l'offerta di una coppa di vino in onore della defunta che, in piedi, l'accetta salutando solennemente con le mani levate al cielo (tomba del Barone). Nell'atmosfera armoniosa e felice che qui regna, si ritrova quell'amore della vita agiata, quel gusto del piacere, del lusso, della musica, che secondo gli antichi caratterizzava l'oligarchia etrusca. Talvolta le pareti della tomba paiono abolite: le scene di caccia e pesca (nella tomba che prende lo stesso nome) si sviluppano in un vasto paesaggio in cui l'uomo svolge ormai solo un ruolo secondario; la tomba del Cacciatore è un padiglione di caccia, in legno coperto da un tessuto multicolore, sotto un velario trasparente disseminato di piccole scacchiere che lasciano intravvedere, alla base delle pareti, le ondulazioni della campagna e del mare descritte dal punto di vista che si ha dalla spianata di Monterozzi.

Periodo classico ed ellenistico (metà del V secolo ca. - I secolo a. C.) Della grande arte classica, nota in Etruria da importazioni dirette e attraverso l'Italia meridionale,

l'arte locale serba soltanto le conquiste tecniche, e non l'equilibrio spirituale e formale. La linea resta fondamentale, ma il colore diluito traduce fedelmente la realtà apparente e dà l'illusione del rilievo plastico. I toni, molto vari, sono coerenti, trapassanti in un delicato sfumato, soprattutto nei volti (*Velia* nella tomba dell'Orco); il chiaroscuro modella liberamente le forme nello spazio (sarcofago delle Amazzoni a Tarquinia).

L'originalità degli ultimi grandi pittori etruschi si esprime nella visione insieme fantastica e realistica dei grandi festini infernali (tomba degli Scudi), nella malinconia tranquilla e raffinata dei ritratti funerari, nonché nella tensione drammatica degli episodi mitici e storici della tomba François. La pittura di Tarquinia si trasforma a partire dal IV sec. La fede nella sopravvivenza dell'estinto nel suo sepolcro si affievolisce lentamente, sostituita dalla credenza in un regno delle Ombre, fantastico e tenebroso, che corrisponde più o meno all'Ade greco; l'indifferenza arcaica è sostituita da un senso d'inquietudine nei riguardi dell'aldilà. Le sconfitte degli eserciti etruschi sotto i colpi dei loro nemici, la crisi economica e il senso di una prossima scomparsa sono senza dubbio all'origine di queste interrogazioni sul destino dell'uomo al termine della sua vita terrestre, di questi dubbi e di questa visione incupita dell'aldilà. Tale meditazione ininterrotta sulla morte, sulla sua natura e sui suoi fini sembra, d'altronde, una caratteristica notevole e costante del popolo etrusco. Demoni inflessibili e orrendi, Charun e Tuchulcha, simboleggiano questo timore della morte, concepita ora come colpo fatale che prostra ed estingue la vita (tomba degli Charun, dell'Orco). La realtà cede il passo all'immaginario o con esso si mescola, gli estinti lasciano i loro cari (tomba Tartaglia), procedendo sulla strada degli Inferi sotto lo sguardo severo dei geni psycopompi (tombe del Cardinale, del Tifone): dinanzi a un velo di nebbia partecipano all'eterno banchetto nell'Averno (tomba degli Scudi). Le rappresentazioni greche dell'Ade, più o meno derivanti dagli affreschi della Nekyia, eseguiti da Polignoto di Taso a Delfi nel V sec., hanno senza dubbio ispirato questi dipinti intrisi di malinconia. Le tombe, più grandi, accolgono parecchie generazioni di famiglie aristocratiche e le iscrizioni enumerano i titoli dei loro capi, il tema della morte sembra così legarsi al culto degli antenati e con esso, alla celebrazione dell'orgoglio nobiliare dell'aristocrazia etrusca in decadenza, di cui l'artista si sforza di

individualizzare le fattezze, in modo realistico ed espressivo. Il ritratto compare sia in pittura che in scultura (effigi di Larth Velcha e dei suoi parenti nella tomba degli Scudi, di Velia nella tomba dell'Orco, di Vel Satie nella tomba François a Vulci). Nello stesso tempo ricompiono i miti greci, rari in precedenza (tomba dei Tori nel VI sec.), ma per ornare le pareti della monumentale tomba François vengono scelte leggende marziali e crudeli: sacrificio dei prigionieri troiani da parte di Achille ai mani di Patroclo duello fraticida dei figli di Edipo; altre scene, non meno sanguinose, rievocano le lotte metà leggendarie e metà storiche che avevano contrapposto i condottieri di Vulci, i fratelli Vibenna, ai Tarquini di Roma. Le ultime manifestazioni della pittura etrusca annunciano l'arte storica romana e il suo gusto narrativo, ma qui l'accento cade sul dramma, e in queste scene il sangue scorre come nelle rappresentazioni più antiche del gioco tragico del Phersu (tombe degli Auguri o delle Olimpiadi). (mfb).

Etty, William

(York 1787-1849). Si formò presso la Royal Academy (1807), di cui divenne membro nel 1828. Fu allievo di Lawrence. È tra i rari artisti inglesi che si siano interessati al nudo. Gli servirono spesso di pretesto i soggetti mitologici (*Pandora*, 1824: Leeds, AG; *Ero e Leandro*, 1829: coll. priv.); e in questo caso i suoi nudi risultano un po' convenzionali. Spesso dimostra soltanto conoscenze anatomiche, talvolta si ispira a un tipo femminile piuttosto sensuale dipinto con disinvoltura in una calda gamma cromatica (*Nudo in piedi*: Londra, Tate Gall.). Nel 1815-16 viaggiò in Europa (Parigi); si recò poi in Italia tra il 1821 e il 1823 (Roma, Venezia). Più tardi tornò a Parigi (1830) e viaggiò in Belgio e Olanda (1840-41). Oltre che nella Tate Gallery, è rappresentato a Edimburgo (NG), a Manchester (AG), a Port Sunlight (*Arrivo di Cleopatra in Sicilia*, 1821), e a Parigi (Louvre). (wv).

Eufranore

(IV sec. a. C.). I dipinti di E, nato certamente ad Atene, sono oggi conosciuti solo da fonti letterarie. Tra i più celebri citiamo una pittura murale della *Battaglia di Mantinea*, un'*Apoteosi di Teseo* e *Ulisse che simula la pazzia*: secondo gli antichi, questi dipinti erano pieni di dignità e di equilibrio. (mfb).

Eufronio

(attivo 510-500 a. C. ca. come pittore, 500-490 ca. come vasaio). Dipinse su grandi vasi e su coppe scene di vita (atleti, banchetti) e scene mitologiche. Utilizzò in pieno le possibilità della tecnica a figure rosse, in particolare per rendere i dettagli della muscolatura, che egli studiò con altrettanta cura degli scultori suoi contemporanei. La sua opera giustamente più famosa è un cratere al Louvre di Parigi: il lato principale reca il gruppo della *Lotta tra Ercole ed Anteo*, le cui forme massicce sono valorizzate dalle figure femminili presso le quali spiccano; ma il profilo aggraziato di Leagro a cavallo su una coppa di Monaco (SA), possiede la medesima qualità. (cr).

Eugèn, principe

(castello di Drottningholm 1865 - Stoccolma 1947). Fece apprendistato di pittore a Parigi come allievo di Puvis de Chavannes. Si dedicò interamente alla pittura di paesaggio interpretando i luoghi della Svezia centrale con semplificazioni decorative espresse con grande sensibilità. Da quando si stabilí, nel 1905 a Waldemarsudde-Stoccolma, i suoi motivi principali furono crepuscoli tipici di Stoccolma, ove l'acqua, le rocce e le barche bianche sono trattate con toni azzurrastri, velati, al modo impressionista. Egli fu pure tra i rinnovatori della pittura monumentale (*Città in riva all'acqua*, 1916-23: Stoccolma, Municipio), dove appare l'influsso del cubismo di André Lhote. Altrettanto importante è la sua opera di mecenate e di collezionista. Le sue simpatie per la sinistra (venne soprannominato «il principe rosso») lo indussero a dare appoggio morale ai movimenti modernisti del mondo artistico svedese. Le sue raccolte di Waldemarsudde, lasciate nel 1947 alla città di Stoccolma che le ha esposte in un museo di stato, offrono una visione sostanziale dell'evoluzione e dello sviluppo della pittura svedese dal 1880 al 1940 ca., con opere di Ernst Josephson, Carl Hill, Ivan Agueli, Karl Isakson, Isaac Grünewald. Le collezioni comprendono pure una scelta di dipinti danesi, norvegesi e finlandesi risalenti allo stesso periodo. (tp).

Eugenio di Savoia Carignano, detto il principe Eugenio
(Parigi 1663 - Vienna 1736). Figlio di Eugenio Maurizio di Savoia-Carignano e di Olimpia Mancini, E è celebre

non soltanto per le sue vittorie militari sui turchi e i francesi, al servizio dell’Austria, ma anche per la protezione accordata alle lettere e alle arti. Allevato alla corte di Francia, trascorse la maggior parte degli anni della sua maturità in Austria e soprattutto a Vienna, dove nel 1714 cominciò a farsi costruire le proprie residenze estive, i Belvedere inferiore e superiore, per ospitare la sua collezione di dipinti (quattrocento quadri) e la sua biblioteca. Per la decorazione interna di tali palazzi ricorse ad artisti francesi e italiani. Nel 1711 un allievo di Le Brun, Dorigny, fu incaricato di dipingere i soffitti dello scalone e della grande galleria dei Belvedere, e Ignace Parrocel eseguì i grandi dipinti rappresentanti le vittorie del principe E. Questi commissionò quadri anche ad italiani, originari soprattutto di Bologna e Napoli, come G. M. Crespi, Burrini, Dal Sole, Del Po, Carbone e Solimena. I dipinti di questi artisti costituiscono oggi una parte delle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Crespi: *Enea e Caronte*, *Chirone ed Achille*, Solimena: *Deposizione dalla croce*). Ma il principe E manifestò soprattutto vivissima passione per i libri e le stampe. Cominciò a costituire la sua collezione di stampe nel 1712 a Londra; nel 1717 essa aveva già acquistato un’importanza tale che il mercante parigino Jean Mariette, suo principale fornitore, si recò di persona a Vienna, accompagnato dal figlio Pierre-Jean. Quest’ultimo, che avrebbe posseduto più tardi la più ricca collezione di disegni dell’epoca, trascorse diversi mesi a Vienna per classificare le stampe del principe E e le cartelle di ritratti incisi, cui vanno aggiunti 302 disegni comprati all’Aja nel 1730. Il principe E, che non si sposò mai, lasciò tutti i suoi beni (circa quattrocento quadri) all’unica discendente dei Savoia-Carignano, la nipote Vittoria di Savoia allora cinquantenne. Nel 1741 ella vendette 178 dipinti a Carlo Emanuele III, capo di casa Savoia e re di Sardegna; i dipinti vennero spediti da Vienna a Torino, ove costituiscono il fulcro delle collezioni fiamminghe e olandesi della Galleria Sabauda (Bruegel de Venlours: la *Kermesse*; Teniers il Giovane: *Donna e bambino*; Potter: *Quattro tori*; Saenredam: *Interno di chiesa*; Mieris il Vecchio: *Autoritratto*, 1659). La biblioteca, comprendente circa quindicimila volumi a stampa cinquecento album e cartoni d’incisioni, disegni e miniature e 240 manoscritti, venne acquistata nel 1737 dall’imperatore Carlo VI per arricchire la biblioteca imperiale; il fondo è attual-

mente suddiviso tra la BN e l'Albertina di Vienna. (eg + gb).

Euston Road School

Euston Road è una strada nella zona centrosettentrionale di Londra; ha dato nome a una scuola di disegno e pittura fondata e diretta dal 1937 al 1939 da Graham Bell, William Coldstream, Victor Pasmore e Claude Rogers; il metodo d'insegnamento consisteva nel dipingere i soggetti dal vero, rendendoli con obiettività, senza ricorrere alla stilizzazione, seguendo l'esempio di Sickert, Degas, Cézanne (agli esordi) e Bonnard. L'appellativo designò, per estensione, gli artisti che diedero vita alla scuola e la diressero, nonché i loro allievi (tra i quali Lawrence Gowing). (abo).

Eutichio

(attivo alla fine del XIII sec. - inizio del XIV sec.). Il suo nome – che ne rivela la probabile origine greca – compare in iscrizioni delle chiese jugoslave di San Clemente di Ocrida (1295), di San Nicola presso Skopje (tra il 1307 e il 1320) e di Staro Nagoricino (1317). Alcuni critici ritengono che E fosse il fratello di Michele, col quale ha lavorato nelle due ultime chiese citate, nonché in quella che reca l'iscrizione *Michael tou Astrapou* in San Clemente di Ocrida. (sdn).

Eutimide

(515-500 ca. a. C.). Fu pittore di vasi attici contemporaneo di Eufronio, con cui rivaleggia nelle due anfore di Monaco (sa). Nelle scene tratte dai miti (*Ratto di Corone da parte di Teseo*) o dalla vita (partenza del guerriero, banchetti, atleti), costruì figure solide, un poco massicce, meno studiate nei dettagli di quelle di Eufronio, ma con ricerche di scorcio o di tre quarti, del tutto nuove per l'epoca. (cr).

Evans, Arthur John

(Nash Mills (Hertfordshire) 1851 - Boar's Hill (Oxfordshire) 1941). Dopo aver condotto ricerche archeologiche in Scandinavia e nei Balcani, fu direttore dell'Ashmolean Museum di Oxford (1884) ed effettuò fruttuose campagne di scavi in Sicilia e nella Magna Grecia. Intraprese i

primi scavi regolari a Creta a partire dal 1900. Scoperse, restaurò e pubblicò le sue ricerche sul palazzo e le necropoli di Cnosso, che dovevano renderlo celebre (*The Palace of Minos at Knossos*, 4 voll., Londra 1921-35), rivelando così la civiltà cretese durante l'Età del bronzo, che egli qualificò «minoica», dal nome del mitico re cretese Minosse, e risuscitando un'arte scomparsa da oltre tremila anni, della quale la pittura è senza dubbio la più preziosa manifestazione. (mfb).

Evelyn, John

(Wotton (Surrey) 1620-1706). Letterato, dal 1641 attirò l'attenzione del conte di Arundel che ne sollecitò l'interesse per le arti figurative. Divenne un'autorità in materia d'incisione, e pubblicò nel 1662 un'opera sull'arte d'incidere, dal titolo *Sculptura..* Ha lasciato un interessante *Diario* (pubblicato nel 1818-19), fonte d'informazioni sui suoi viaggi in Olanda, Italia Francia, e sugli artisti e personaggi celebri che vi incontrò. (jns).

Evenepoel, Henri

(Nizza 1872 - Parigi 1899). Seguì dapprima i corsi serali dell'Académie de Saint-Josse, poi s'iscrisse all'accademia di Bruxelles, al corso d'arte decorativa; ricevette analogo insegnamento nello studio di Galland, quando si recò a Parigi nell'ottobre 1892, prima di entrare nell'atelier di Gustave Moreau, dove incontrò Matisse e Rouault. Realizzò numerosi manifesti nel 1894, per alcuni organismi belgi; ma la vita quotidiana di Parigi lo affascinava, come attestano numerosi schizzi ove sono frequenti gli studi di carattere; e presso Durand-Ruel ebbe la rivelazione di Manet, il cui influsso, avvertibile sin dall'*Uomo in rosso* (1894: Bruxelles MRBA) è ancora molto evidente nello *Spagnolo a Parigi* (1899: Gand, MBA). Quadri come la *Cantina del Sole d'oro* (1896: Bruxelles, coll. priv.) e il *Caffè di Harcourt* (1897: Francoforte, SKI), si collocano tra gli impressionisti (evocazione dell'atmosfera collettiva) e Lautrec (acutezza espressiva dei tipi), benché il vigore dell'esecuzione sia tutto settentrionale. Quest'attenzione spontanea alla vita immediata spiega la predilezione di E per il ritratto; tra i migliori sono quelli che ha lasciato della cugina Louise (che amò corrisposto) e dei suoi due figli (*Signora col cappello bianco*, 1897: Londra, coll. priv.). Si espresse mediante una tavolozza in generale at-

tutita dalle tonalità molto prossime tra loro (*l'Annegato del pont des Arts*, 1895: oggi a Ixelles), fino al suo soggiorno in Algeria (fine del 1897 - inizio del 1898), deciso per ristabilire una salute già vacillante e per allontanarlo dalla cugina. I paesaggi, le scene di costume dipinte a Blida e a Tipasa si caratterizzano per il colore più caldo e il più netto disegno delle figure umane; la semplificazione impaginativa e l'economia degli accordi cromatici preannunciano persino talvolta, le audacie dei *fauves* (Donne col *narghilé*, 1898: Gand, coll. priv.). L'artista trae da quella breve esperienza una padronanza nuova che si riscontra nella *Passeggiata della domenica* (1899: Liegi, MBA) e negli ultimi ritratti, sempre sobriamente costruiti ma di fattura più intuosa, e che accolgono, in contrappunto delicato con la gamma degli ocra e dei neri, una zona di azzurro tenero, una nota di rosa o d'oro leggeri (*Henriette dal grande cappello*, 1899: Bruxelles, MRBA). Scomparve a ventisette anni, lasciando un'opera di qualità già assai omogenea dal 1897 in poi. Il suo gusto dell'osservazione diretta, realistica alla maniera del Nord, si sfuma nel vivo interesse per inedite modalità compositive (ispirate in particolare dalla fotografia), che lo lega strettamente al suo tempo. È rappresentato nella maggior parte dei musei belgi, nonché a Parigi (*Ritratto di Milcendeau*, 1899: MO). (mas).

Everbroeck, Frans van

(attivo nel XVII sec.). Nel 1654 è iscritto ad Anversa come apprendista di Joris van Son; è accolto tra i maestri nel 1661. Ebbe come allievo Pieter van Lint nel 1672. Le sue ghirlande di fiori e frutta intorno a un medaglione recante rappresentazioni bibliche o mitologiche ricordano opere simili del suo maestro, di Seghers e di J. van Kessel. È rappresentato particolarmente a Karlsruhe (*Natura morta di uva*: KH). (wl).

Everdingen, Cesar Boetius van

(Alkmaar 1606 (secondo Houbraken 1617 o 1621) - 1678). Fu allievo di Jan van Bronckhorst a Utrecht; iscritto nel 1632 alla ghilda dei pittori di Alkmaar, nel 1651 a quella di Haarlem, di cui fu commissario nel 1653-54 e decano nel 1655-56, infine citato ad Amsterdam nel 1661, nel 1648 e nel 1650 lavorò alla Huis ten Bosch presso l'Aja, decorandovi la sala d'Orange. Dipinse ritratti: *Willem Baert* (1671: Amsterdam, Rijksmuseum), *Elisabeth van*

Kessel (1671: ivi), *Albert Capelman* (1635: Leida, SM), *Anna Bloem* (1635: ivi), nonché scene di storia e di genere: *Socrate, le sue due mogli e Alcibiade* (oggi a Strasburgo), *Diogene in cerca di un uomo* (1652: L'Aja, Mauritshuis) *Bacco, le ninfe e l'amore* (Dresda, GG), *Suonatrice di cetra* (Rouen, MBA), in bei toni grigio-bruni e porcellanati, ove la sobrietà compositiva si unisce a una tendenza caravaggesca alla contrapposizione dei volumi, modellati da toni chiari e raffinati, e alla fermezza plastica (*Busto di donna romana*, 1665: Vorden, coll. Staring; le *Cinque Muse*: L'Aja, Huis ten Bosch).

Il fratello **Allaert** (Alkmaar 1621 - Amsterdam 1675) ebbe per maestri, secondo Houbraken, Roelandt Savery a Utrecht e Molyn a Haarlem. Sposatosi nel 1645 a Haarlem e iscritto nello stesso anno nella ghilda della città, divenne nel 1657 cittadino di Amsterdam. Fu importante per la sua formazione un viaggio effettuato verso il 1640 in Scandinavia: ne riportò vedute di località norvegesi o svedesi, ove s'impone la grandiosità selvaggia della natura; coste rocciose battute dal mare o potenti cascate entro montagne boscose. Per la fattura accurata, per la sua precisione di osservatore attento e per la finezza della sua luce, egli si afferma, da buon discepolo di Molyn, come uno dei migliori rappresentanti del paesaggio realistico olandese nella prima metà del secolo, accanto a Van Goyen e Aert van der Neer; si lega pure alla visione grandiosa di un Hercules Seghers o di un Cornelis Ursom, come dimostra il suo *Fioro* conservato a Karlsruhe. Jacob van Ruisdael gli deve chiaramente alcuni suggerimenti che, privati della loro pittoresca esattezza, divengono spettacoli emozionanti. Quasi tutti i grandi musei olandesi possiedono *Paesaggi scandinavi* di E (in particolare quattro sono al Rijksmuseum di Amsterdam). La *Veduta del castello di Montjour, presso Ambléve* nelle Ardenne (L'Aja, Mauritshuis) si segnala per la delicatezza delle sue tonalità. Ancora in Francia, ove E è ben rappresentato, oltre a quelli del Louvre di Parigi citiamo buoni esempi a Strasburgo, Amiens, Nancy, Bordeaux, Lione e Rouen (*Paesaggio scandinavo*, 1670). Vanno pure menzionate alcune belle *Marine* tempestose (Chantilly, Museo Condé, Alkmaar), che non mancarono d'impressionare il suo allievo Backhuysen. E è celebre anche come incisore. Oltre a numerosi paesaggi scandinavi, incise una serie di 57 acqueforti sulle astuzie di Renard (disegni preparatori a Londra, BM). (if).

Evola, Giulio Cesare (Julins)

(Roma 1898-1974). Nato da famiglia aristocratica, frequentò giovanissimo i futuristi. Nel 1919 partecipò alla Grande esposizione nazionale futurista e nel 1920-21 all'Exposition d'art moderne di Ginevra. In questi anni, il contatto con il movimento Dada lo colloca in una linea definibile come futur-dadaismo. Nel '20 fu allestita una sua personale alla Casa d'Arte Bragaglia. Nello stesso anno pubblicò *Arte astratta posizione teoretica* e *La parole obscure du paysage intérieur*. Collaborò alle riviste dadaiste «Noi» di Prampolini e «Blue». Dopo alcune mostre a Parigi e Berlino, nei primi anni '20, abbandonò la pittura e si dedicò alla filosofia, influenzato dall'idealismo gentiliano e dal pensiero di Nietzsche, divenendo uno dei filosofi più amati dalla destra italiana. (cmc).

èvora

Museu regional Fondato nel 1914, il museo della città portoghese di è, nel distretto di Alentejo, ha come nucleo iniziale la collezione dell'arcivescovo fra Manuel do Cenaculo (1721-1814), cui furono poi aggiunte opere d'arte provenienti da conventi, palazzi e chiese della città. A quest'ultimo gruppo appartiene uno dei migliori complessi di pittura fiamminga esistente in Portogallo: l'antico polittico dell'altar maggiore della cattedrale, eseguito verso il 1500 da una bottega di Bruges (*Vergine in gloria*, basato su uno schema di Van der Goes (?), e dodici pannelli, posteriori, di *Scene della vita della Vergine*), vanno inoltre aggiunti i sei pannelli della *Passione di Cristo* provenienti da una cappella della cattedrale, che costituirono forse la predella della pala centrale. Alcune opere di maestri portoghesi del XVI sec. ricordano oggi, nel museo, la grande attività pittorica sviluppatasi a è, tanto nella prima metà del secolo (Francisco Henriques, fra Carlos, Gregorio Lopes, Garcia Fernandes) che nella seconda (maestri locali). Il museo serba pure un'interessante collezione di ritratti del sec., e dipinti di Josefa d'Ayalla (*Sacra Famiglia*, *Agnello mistico*). Tra le opere d'arte delle chiese cittadine, segnaliamo due pale d'altare della chiesa di Sant'Antonio: l'*Ultima Cena* di Bento Coelho da Silveira (1705 ca.) e il *Sant'Agostino* di Vieira Lusitano (1740 ca.). (fg).

Eworth, Hans

(attivo ad Anversa nel 1540 - Londra, dopo il 1574). Iscritto come libero maestro nella ghilda di San Luca di Anversa nel 1540, si recò in Inghilterra verso il 1549, lavorando, si dice, a Londra fino al 1573. I suoi quadri, identificati grazie al monogramma HE, si distribuiscono dal 1549 al 1567. I primi ritratti si ispirano allo stile di Jan van Scorel, di Holbein nel periodo inglese e, più tardi, di Clouet. Tra essi, i più importanti sono quelli di *Thomas Wyndham* (1550: Longford Castle, coll. del conte di Radnor) e di *Sir John Luttrell* (1550: Londra, Courtauld Inst.), che tradisce l'influsso del manierismo francese. Sotto il regno di Maria Tudor, E., che eseguì numerose miniature e grandi ritratti della regina (1554: Londra, Society of Antiquaries), sembra fosse il pittore ufficiale di corte; ma cadde in disgrazia all'avvento di Elisabetta I nel 1558. Fu da allora sostenuto dall'aristocrazia e dalla nobiltà cattolica, fino a quando venne incaricato della decorazione delle feste di corte, dal 1570 al 1573. I suoi due capolavori sono la *Duchessa di Suffolk* e *Adrian Stoke* (1559: Voelas (Galles), coll. J. C. Wynne-Finch) e *Mrs Jonn Wakeman* (1566: già a Cornbury Park, coll. Oliver Watney). E esercitò il suo influsso su Nicholas Hilliard. (rs).

Exechia

(attivo durante tutto il terzo quarto del VI sec. a. C.). Dopo un periodo in cui lo stile è ancora incerto, le opere del 530-525 ne fanno senza dubbio il massimo pittore attico a figure nere sia per la saldezza e la sicurezza del tratto sia per la raffinatezza con cui utilizza tutte le possibilità dell'incisione e dei risalti bianchi e rossi. Ha decorato tanto coppe che grandi vasi e placchette funerarie di terracotta. I suoi vasi più spesso riprodotti sono un'anfora del Vaticano, nella quale conferisce dimensione epica alla familiare scena di *Aiace e Achille che giocano a dadi*, e una grande coppa «a occhi» di Monaco (SA), una delle sue ultime opere, il cui interno è interamente occupato dal tema di *Dioniso a bordo di una nave*, ove spicca una gran pianta di vite, in mezzo ai delfini. (cr).

Exeter, John, quinto conte di

(morto nel 1700). La sua raccolta, costituita alla fine del XVII sec. in Italia, ove E. effettuò tre viaggi, era considerata da Defoe una delle migliori d'Inghilterra. Conteneva

soprattutto una serie di tele del xvii sec. italiano, composta di opere (autentiche o attribuite) di Domenichino, Guercino, Guido Reni, Carlo Dolci, Carlo Maratta e Luca Giordano, cui vanno aggiunti dipinti del xvi sec. del Parmigianino, di Bassano e di Barocci. E protesse Antonio Verrio che lavorò per lui a Burghley House (Northamptonshire) per dodici anni, eseguendovi il suo capolavoro, la *Sala celeste*, prima del 1696; tre Veronese, l'*Assunzione* di Poussin (oggi a Washington, NG), opere di Gainsborough e l'*Agrippina* di Benjamin West, vennero aggiunti alla collezione dal nono conte della dinastia nella seconda metà del xviii sec. Ad eccezione di 39 tele vendute presso Christie nel giugno 1888, tra cui l'*Old London Bridge* di Claude de Jongh (1630: Iveagh Bequest, Kenwood), la collezione intatta, sempre a Burghley, è l'unica dell'epoca ad esserci pervenuta. (jh).

exultet

Rotolo di pergamena manoscritto e illustrato con miniature contenente il *Praeconium paschale* dall'incipit «Exultet iam angelica turba coelorum», inno che veniva intonato durante la liturgia della luce nella veglia pasquale del Sabato Santo. Il testo, attribuito erroneamente a sant'Agostino, svolge due idee parallele: la celebrazione della vittoria riportata da Cristo sulla morte e sulla notte e l'incitamento agli angeli, alla terra e alla Chiesa perché gioiscano dell'evento; l'iconografia delle miniature si incentra quindi su questi temi. Conclusa la processione e disposto il cero pasquale acceso sul candelabro, il diacono cantava dall'ambone l'inno srotolando la pergamena che presentava le immagini rovesciate rispetto al testo affinché i fedeli potessero seguire il canto attraverso le illustrazioni. Gli e furono generalmente prodotti nei monasteri benedettini dell'Italia meridionale (dei pochi noti, ventotto esemplari provengono da tale area) e si datano dall'xi al xiv sec. Tra i più celebri, si ricordano gli e nel Museo diocesano di Gaeta, tre rotoli databili dalla fine del x al xii sec., e i due conservati nella cattedrale di Bari. L'esemplare barese più antico (denominato Bari I) risale al sec. xi; si tratta di un rotolo illuminato, manoscritto con scrittura beneventana, composto da otto parti cucite, opera di calligrafo meridionale e miniatore greco (le miniature raffigurano l'*Ascensione*, il *Tetramorfo*, *Angeli con tromba* e la lettera E decorata, la *Personificazione della Terra* e l'*Esaltazione*

del cero, la lettera V di *Vere con il Pantocratore*, l'*Anastasis* e la *Rosa dei venti*, l'*Apicoltura*, un *Papa tra due diaconi e due imperatori*: la *Deësis con il primicerio Silvestro*); l'altro è del XII sec. (Bari 2), un rotolo alluminato in sei parti cucite insieme (le miniature rappresentano: il *Battesimo di Cristo* e la *Trasfigurazione*, la *Discesa dello Spirito Santo*, la lettera E di *Exultet* una *Scena liturgica*, la *Processione* e l'*Esaltazione del cero*, la lettera V di *Vere con Cristo in trono Serafini*, *Cristo entro la mandorla*, l'*Apicoltura*). Vanno menzionati infine l'esemplare del duomo di Salerno (della prima metà del sec. XII) composto da undici fogli pergamenei e quello del MC di Pisa vicino ai modi del Maestro di San Martino. (svr).

ex voto

Il termine (da tradursi ‘da un voto’, ‘a causa di un voto’) si riferisce a un dono offerto a seguito di un intervento miracoloso per scioglimento di un voto. È un ex voto, ad esempio, la basilica di Superga eretta nel sec. XVIII da Vittorio Amedeo II di Savoia dopo l'assedio di Torino; così come la chiesa napoletana di Santa Maria del Pianto costruita dal viceré di Napoli, conte di Penaranda di Bracmonte, per la cessazione della peste del 1656 e decorata da tele «votive» di Andrea Vaccaro (1658 ca.) e Luca Giordano (1660 ca.). Nella medesima occasione Mattia Preti eseguì una serie di grandi affreschi (1656; perduti, noti da bozzetti oggi a Napoli, Capodimonte) sulle sette porte della città. Altri celebri dipinti a carattere votivo sono ancora la *Madonna di Foligno* di Raffaello (1511-12: Roma, PV), offerta da Sigismondo de' Conti la cui casa era stata risparmiata da un fulmine, e la cosiddetta *Pala della peste* (nota anche come *Pala del voto*) di Guido Reni (Bologna, PN) eseguita nel 1630 e portata processionalmente in San Domenico, dove fu esposta alla fine della pestilenza. Meno prestigioso, ma dovuto probabilmente a un'analogia circostanza, il grande tabellone di Noël Quillerier già nel duomo di Foligno (1626 ca.; oggi nelle canoniche) reca al centro a caratteri cubitali la scritta EX VOTO. Tra gli esempi più interessanti è anche la tavoletta eseguita per il cardinale Fedra Inghirami (1503-1508 ca.) che si conserva a Roma in San Giovanni in Laterano. Accanto a queste commissioni civiche o di grande rilievo, in genere legate a eventi eccezionali e che riguardavano la collettività si diffuse fin dal XIV sec. l'uso di far eseguire riquadri

votivi ad affresco sulle pareti delle chiese, con la raffigurazione della Vergine, di santi e con scritte commemorative del donatore. Sono probabilmente questi dipinti, spesso di carattere popolare, o anche le tavolette raffiguranti i miracoli della Vergine o dei santi nelle predelle dei polittici, gli antecedenti delle tavolette figurate che oggi vengono correntemente indicate con il termine **e v.** In senso stretto, questo circoscrive oggi per lo più l'uso di dipinti ad olio o ad acquerello (è frequente anche la riproduzione in metallo sbalzato, di parti anatomiche o di grandi «cuori» votivi appesi intorno ad un'immagine particolarmente venerata).

L'interesse per questa particolare produzione devozionale è andato accrescendosi in questi ultimi tempi; si è giunti così una schedatura e all'analisi di gran parte di questo patrimonio sia in Italia che all'estero (un resoconto recente è stato pubblicato da Clemente nel 1986). Le raccolte conosciute sono situate nella quasi totalità in luoghi di antica devozione popolare (per esempio il santuario della Madonna della Madia, Monopoli, presso Bari; quello della Madonna di Montenero presso Livorno; il santuario della Madonna dei Bagni a Deruta e quello di Crea nell'Astigiano).

Nel santuario di San Romedio in Val di Non è conservata una delle più antiche tavolette votive conosciute (1490). I temi delle tavolette, illustrati con uno stile popolare narrativo e diretto sono tratti dalla vita quotidiana (incidenti sul lavoro, malattie), nei quali si è voluto vedere un intervento miracoloso. Spesso viene rappresentata la figura del donatore, accompagnata da scritte collegate alla vicenda illustrata. In alcuni casi sono documentate botteghe specializzate nella produzione di questo particolare genere di arte popolare (ad esempio quelle per il santuario della Madonna dell'Arco a Napoli o per quello della Consolata di Torino). Una raccolta di particolare interesse è quella conservata nel Museo etnografico G. Pitré di Palermo. (*sr*).

Eybl, Franz

(Vienna 1806-80). A dieci anni entrò nella sezione professionale dell'accademia di Vienna, studiò paesaggio dal 1817 al 1820, eseguì disegni dall'antico dal 1820 al 1823; si dedicò in seguito una pittura di storia e terminò la sua formazione nel 1829, specializzandosi da allora nel ritratto, in un primo tempo di piccole dimensioni, eseguito con

tecnica molto accurata; in seguito il formato si amplia e vengono aggiunti numerosi accessori (il *Paesaggista Franz Wipplinger*, 1833: Vienna, ÖG). E disegnò circa quattrocento ritratti, litografati tra il 1830 e il 1854, e insieme a Kriehuber divenne il ritrattista più in voga della società viennese: suoi modelli furono membri della corte, aristocratici austriaci e ungheresi, alti prelati, ufficiali superiori, ma anche artisti, studiosi ed esponenti dell'alta borghesia. Nel 1835 intraprese un viaggio nel Salzkammergut, dove eseguì i suoi dipinti all'aperto ritraendovi laghi e montagne. Uno dei quadri più piacevoli di quest'epoca rappresenta il pittore Franz Steinfeld che traversa il Gosausee in una barca condotta da una fanciulla vestita a festa (1837: coll. priv.). Nominato conservatore della Kaiserliche Gemäldegalerie del Belvedere (1853), E si dedicò soprattutto alla copia di antichi maestri e a lavori di restauro. Tale mutamento di attività va forse attribuito all'avvento della fotografia, che fece diminuire l'interesse per il ritratto litografato. (g + vk).

Eyck, Barthélemy d' → **Maestro di re Renato**

Eyck, Jan van

(? 1390-1400 ca. - Bruges 1441). Le prime menzioni di E riguardano pagamenti per il suo servizio presso il duca Giovanni di Baviera dal 1422 al 1424. Il suo luogo di nascita viene identificato, ma senza completa certezza, con Maaseick, villaggio nella valle della Mosa appartenente alla diocesi di Liegi. Le sue prime opere note sembrano essere le miniature di alcuni fogli del *Libro d'ore di Milano-Torino*, eseguite per il duca Guglielmo IV di Baviera prima del 1417 o, più verosimilmente, per il duca Giovanni tra il 1422 e il 1424 (il *Bacio di Giuda*, *San Giuliano e santa Marta in barca*, *Preghiera di un principe sovrano* (già a Torino, BN: distrutte); *Nascita di san Giovanni Battista*, *Messa funebre*: Torino, MC). Lo spirito generale di tali composizioni rientra in una nuova concezione della realtà, ma la linea delle figure e la raffinatezza del colore indicano il persistere delle tradizioni dello stile internazionale.

A partire dal maggio 1425, troviamo il pittore, in veste di valletto di camera, al servizio del duca Filippo il Buono, che non lascerà più fino alla morte. Dal 1426 al 1429 abita a Lilla. Nel 1426 compie due volte viaggi segreti, forse per eseguire ritratti di qualche principessa che il

duca, vedovo, pensava di prendere in sposa. Dal 19 ottobre 1428 al Natale 1429 partecipa all'ambasceria che si reca a Lisbona per concludere le nozze di Filippo il Buono con Isabella di Portogallo. Dopo il 1429, a quanto pare si stabilisce a Bruges, dove acquista una casa nel 1431. Poco si conosce della sua attività al servizio del duca di Borgogna, se non che nel 1433 lavorò al palazzo del Coudenberg a Bruxelles. Sembra risalga ai suoi esordi la *Vergine in chiesa* (Berlino-Dahlem), che rappresenta un interno rischiarato da una luce altrettanto preziosa e immateriale di quella dei fogli di Torino e che riscosse ampio successo, attestato dall'esistenza di almeno due copie di quest'opera di mano di artisti più tardi (Gossaert e il Maestro del 1499).

La prima data certa riguardante la produzione artistica di E è quella del compimento dell'altare dell'*Agnello mistico*: 1432. La sorprendente vastità del programma condusse il pittore ad adottare formule diverse. La tavole inferiori, all'interno del polittico, presentano personaggi di proporzioni piuttosto piccole in un vasto paesaggio: si richiamano ancora allo stile delle miniature e sono forse dovute alla collaborazione del pittore col fratello Hubert. Invece nelle tavole superiori figurano personaggi grandi circa la metà rispetto alla scala naturale, di dimensioni molto diverse rispetto ai precedenti. I più stupefacenti sono *Adamo* ed *Eva*, che costituiscono i primi nudi monumentali della pittura nordeuropea. L'esterno del polittico presenta una profonda unità di concezione: la proporzione dei pannelli da un livello all'altro è assai equilibrata e corrisponde a un intento monumentale. Le figure dei donatori, *Jodocus Vydt* e sua moglie *Elisabeth Borluut*, s'inscrivono in potenti forme sotto le arcate ove pregano, mentre l'*Annunciazione* viene rappresentata, al secondo registro, entro un interno che si apre, mediante una finestra, su una piazza medievale. Il complesso di queste tavole è armonizzato secondo una gamma cromatica monocroma, più sorda di quella dell'interno, che rammenta la *grisaille*, e conferisce loro un carattere più scultoreo e decorativo.

Dal 1432 si succedono alcune opere datate: *Ritratto di Ty-motheos* (1432: Londra, NG), identificato col musicista Gilles Binchois; l'*Uomo dal turbante rosso* (1433: ivi), di cui soltanto il volto emerge dall'ombra e nel quale, senza la minima prova, si è voluto scorgere sia un autoritratto, sia l'effige del cognato del pittore, a causa della sua somi-

gianza con *Marguerite van Eyck* (Bruges, MBA). La medesima data (1433) figura sul piccolo pannello di una *Vergine col Bambino* (Melbourne, NG), rivelatosi replica antica di un originale perduto. Risale al 1434 uno dei capolavori del pittore, il ritratto di *Giovanni Arnolfini e sua moglie* (Londra, NG): le due solenni figure compaiono in primo piano, mentre dietro di loro si sviluppa un prezioso interno, che la luce anima di numerosi bagliori giocando sugli specchi e sui rami. Al di sopra di uno specchio posto dietro la coppia, che ne riflette il dorso, si può leggere «*Johannes de Eyck fuit hic*» ed effettivamente si distingue, in questo medesimo specchio, una terza forma, quella di un uomo, il pittore, che in teoria si collocherebbe al posto dello spettatore, all'ingresso della camera rappresentata: particolare rivelatore di una predilezione per l'illuminismo. Nel 1436 E esegue il ritratto di un orafo di Bruges, *Jean de Leeuw* (Vienna, KM) e soprattutto la *Vergine del canonico Van der Paele* (Bruges, MBA) il massimo dipinto dell'artista dopo l'*Agnello mistico*. Malgrado la solennità della scena, ambientata in una chiesa, il dignitario viene rappresentato con un realismo tinto di un umorismo discreto. Nel 1437 due opere di piccolo formato raffigurano un mondo microscopico: la *Santa Barbara* (oggi ad Anversa), incompiuta, descrive, dietro la santa di gotica finezza, l'animazione di un cantiere ove si edifica la torre, attributo del personaggio; e un piccolo trittico (la *Vergine col Bambino tra san Michele* (che presenta un donatore) e *santa Caterina*: Dresden GG), che traspone in un mondo miniaturistico i caratteri della *Vergine del canonico Van der Paele*. Il 1439 è l'anno di due opere di assai diversa destinazione. La prima è il già citato *Ritratto di Marguerite van Eyck* dipinta a mezza figura in severa posa dietro una cornice marmorea. L'altra, la *Vergine dalla fontana* (conservata ad Anversa), è nello stile delle opere di piccolo formato: un mondo prezioso e cristallino cinge la fine forma della Vergine. Infine, E lavora probabilmente nel 1440-41 alla *Madonna di Nicolas van Maelbeche* (Gran Bretagna, coll. priv.), lasciata incompiuta e destinata alla chiesa di Saint-Martin a Ypres.

Accanto a tali opere, datate da una scritta sulla cornice originale, spesso associata al motto A(C IXH XAN («als ikh kan», come posso), vanno citati alcuni quadri importanti di più difficile collocazione. Il sorprendente *Ritratto di cardinale* (Vienna, KM), del quale si conserva anche un di-

segno preparatorio (Dresda, Gabinetto dei disegni), non può più venire identificato col cardinal Albergati, come voleva la tradizione. Il *Ritratto di Baudoin de Lannoy* (Berlino-Dahlem) è successivo al 1431. La *Vergine con Bambino*, proveniente dalle coll. del duca di Lucca (Francoforte, SKI) è vicina allo stile dell'*Agnello mistico*. Infine, la *Madonna del cancelliere Rolin* (Parigi, Louvre), dipinta per il consigliere del duca di Borgogna e destinata alla sua cappella nella cattedrale di Autun, potrebbe risalire al 1430 ca. Tra la Vergine e il donatore, attraverso un triplice porticato, compare un paesaggio urbano singolarmente esatto: i dettagli essenziali sono tratti da Liegi, ma il pittore ha modificato, con la sua fantasia, alcuni aspetti del modello. La *Madonna dal certosino* (New York, Frick Coll.) pone qualche problema; la sua proposta identificazione con un'opera commissionata dal priore Jan Vos è possibile, ma è meno probabile che il dipinto possa datarsi soltanto in base alla nomina del monaco a priore a Bruges nel 1441. Alcuni altri dipinti sono di attribuzione incerta. È il caso di due ante dedicate alla *Crocifissione* e al *Giudizio universale* (New York, MMA), che mostrano un'arte più illustrativa e più arcaica rispetto a quella delle opere certe. Ed è forse anche il caso di due versioni di un *San Francesco con le stigmate* (Filadelfia, AM, Coll. Johnson; e Torino, Gall. Sabauda) e dell'*Annunciazione* (Washington, NG; già a Leningrado, Ermitage); e soprattutto di un *San Girolamo nella sua cella* (Detroit, Inst. of Arts), datato 1442, anno posteriore alla morte dell'artista. Infine, vengono spesso ritenuti copie di opere perdute di E un *Cristo che porta la croce* (conservato a Budapest) e un disegno per un'*Adorazione dei magi* (Berlino-Dahlem), probabili testimonianze di opere giovanili. Si crede pure di poter affermare che E sia il creatore di due importanti composizioni, fondamentali per la nascita e lo sviluppo in Europa di una pittura profana, note oggi soltanto da descrizioni o interpretazioni tarde: una *Donna che fa la toeletta* e un *Mercante che fa i conti*.

I testi del XVI sec. assegnavano al pittore il merito di aver inventato la tecnica a olio. In realtà, l'uso di essa era conosciuto in precedenza ma sembra davvero che E ne abbia generalizzato l'adozione. Il suo metodo resta quanto mai personale, e sembra fondato sulla sovrapposizione di strati di pittura di diversa natura e trasparenza.

Hubert van Eyck (morto a Gand nel 1426). Una quartina

la cui autenticità è stata spesso messa in dubbio, leggibile sulla cornice dell'*Agnello mistico*, assicura che il polittico è stato iniziato da Hubert van Eyck e terminato, dopo la sua morte, dal fratello Jan. Alcune menzioni in archivi di Gand nel 1425 e 1426 sembra riguardino il medesimo personaggio, di cui conosciamo anche l'epitaffio da un rilievo di Mark van Vaernewyck (1568). La povertà di tale documentazione ha autorizzato un'audace ipotesi (Karl Voll ed Emile Renders), che ha avuto assai ampia accoglienza: il pittore Hubert sarebbe pura figura leggendaria, immaginata certamente per attribuire a un artista di Gand una parte importante nell'esecuzione del polittico. Malgrado l'attrattiva di una concezione tanto radicale, sembra difficile negare l'esistenza di menzioni d'archivio di assai antica tradizione infatti sin dal 1517 Antonio de Beatis segnalava la collaborazione dei due maestri al politico di Gand. Resta, peraltro, molto difficile individuare il ruolo svolto da Hubert nell'esecuzione dell'*Agnello mistico*; esso è stato oggetto di ipotesi quanto mai varie, nessuna delle quali definitiva. Tutte concordano però nello scorgere la parte essenziale dell'opera di Hubert nel pannello inferiore al centro (*Adorazione dell'Agnello*), anche se si deve ammettere che esso è stato oggetto di successivi rimaneggiamenti, in parte dovuti al fratello Jan. Se si rinuncia ad attribuire a Hubert alcune miniature del *Libro d'ore di Milano-Torino*, lo si ritiene spesso autore di due dipinti: le *Tre Marie al sepolcro* (Rotterdam, BVB) e l'*Annunciazione* (New York, MMA, coll. Friedsam). La sua arte appare in tal caso ancora legata allo stile internazionale, che determina la fluidità delle eleganti figure di queste opere, nelle quali si discerne pure un preciso realismo, che analizza il mondo nella sua complessità e soprattutto nella sua ricchezza. Nondimeno, tali dati contraddistinguono quest'arte rispetto a quella di Jan solo per sfumature, e si può ben comprendere la tentazione di accettare la tesi che ritiene Hubert figura leggendaria. (ach).

Eyck, Nicolas van

(Anversa 1617-79). Capitano della guardia civile di Anversa e pittore di soggetti militari, fu allievo di Th. Rombouts nel 1633. La sua *Rivista della guardia civile sulla piazza di Meir* (Anversa, Municipio), ricorda i cortei di Van Alsloot e le scene di genere di Teniers. Egli anima i quadri con una folla di piccole figure un po' goffe e sec-

che. Anche la *Presa di Malines da parte dei Pezzenti* (in museo a Malines) e la sua *Sosta di soldati in un villaggio* (Vienna, KM) restano assai inferiori ai quadri di battaglie di S. Vrancx o di P. Snayers, di cui egli subisce direttamente l'influsso.

I suoi due figli, **Nicolaes** e **Jan Karel**, furono anch'essi pittori. (php).

Eycken, Jean-Baptiste van

(Bruxelles 1809-53). Allievo di Navez, si interessò sempre molto al disegno (*Il Parmigianino sorpreso nella sua bottega dai soldati di Carlo V*, 1849: conservato a Roulers). Ma fu pure influenzato dal romanticismo francese di Delaroche e di Ary Scheffer (*Deposizione dalla croce*, 1848: Bruxelles, Archivi generali del regno). La chiesa di Notre-Dame-de-la-Chapelle a Bruxelles ne conserva un complesso interessante, che in particolare comprende le quattordici belle stazioni della *Via Crucis*, dalla composizione armoniosa, e la decorazione di una cappella (1851), ove sperimentò diverse tecniche di pittura murale, purtroppo male invecchiate. (tb).

Eysen, Louis

(Manchester 1845 - Monaco 1899). Si formò presso lo SKI di Francoforte, dove Stix gli insegnò l'incisione su legno e Hausmann la pittura a olio. Illustratore a Berlino e a Monaco dal 1865 al 1869, si unì al gruppo gravitante attorno a Leibl, che, come Thoma e Scholderer, di cui sarà per qualche tempo allievo, eserciterà sulla sua pittura un influsso profondo. Un soggiorno a Parigi nel 1869 lo confermerà su questa via. Allievo di Bonnat, E si sentì piuttosto attratto da Courbet e dalla scuola di Barbizon. Tornato in Germania nel 1870, s'inserì nel gruppo di Cronberg, frequentato talvolta da Leibl. Dipinse una serie di paesaggi del Taunus in stile impressionista, per la maggior parte vedute della natura (il limitare di un bosco, praterie, cime di alberi) avvolte da una ricca luce colorata e da un'atmosfera vibrante. Ad essi succedono paesaggi del Tirolo meridionale, dipinti a Merano nel 1878. Eseguì anche scene rustiche (*Contadini che giocano a carte*: conservato a Innsbruck) e ritratti (la *Madre dell'artista*: Berlino Ovest, NG), ove si avverte l'influsso di Leibl. Oltre ai paesaggi, le nature morte hanno un fascino particolare che rammenta Scholderer e Manet. Solo nel 1905 la mostra postuma

(Berlino, Monaco, Francoforte e Karlsruhe) rivelerà E al pubblico. L'artista è ben rappresentato nello SKI di Francoforte. (*hm*).

Ezione → Aezione

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa	Aracy Abreu Amaral
aba	Annie Bauduin
abc	Antonio Bonet Correa
abl	Albert Blankert
abo	Alan Bowness
abu	Andrea Buzzoni
aca	Annie Caubet
acf	Anna Colombi Ferretti
ach	Albert Châtelet
acl	Annie Cloulas
acs	Arlette Calvet-Sérullaz
ad	Anne Distel
ada	Antonietta Dell'Agli
adg	Adriano de Gusmão
aem	Andrea Emiliani
aeps	Alfonso Emilio Pérez Sánchez
ag	Andreina Griseri
agc	Alessandra Gagliano Candela
ago	Annemarie Goers
aj	André Jacquemin
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
aq	Ada Quazza
ar	Artur Rosenauer
as	Antoine Schnapper
asp	Agnès Spycket
av	Auguste Viatte
az	Adachiara Zevi
bc	Bernard Crochet

bdm	Brigitte Pérouse de Montclos
bdr	Barbara Drudi
bl	Boris Lossky
bp	Béatrice Parent
bt	Bruno Toscano
bz	Bernard Zumthor
came	Carlo Melis
cc	Claire Constans
cdb	Carlo Del Bravo
cdr	Charles Durand-Ruel
cfs	Christine Farese Sperken
cg	Charles Goerg
cge	Clara Gelao
ch	Carol Heitz
chw	Christopher Walter
cmc	Carla Maria Camagni
cmg	Catherine Mombeig Goguel
co	Carla Olivetti
cpe	Claude Pecquet
cpi	Claudio Pizzorusso
cr	Claude Rolley
cre	Claudie Ressort
cv	Carlo Volpe
cvo	Caterina Volpi
da	Dimitre Avramov
db	Dominique Bozo
ddd	Daniela De Dominicis
dg	Danielle Gaborit
dgc	Daniela Gallavotti Cavallero
dp	Denis Pataky
dr	Daniel Robbins
dt	Daniel Ternois
dv	Dora Vallier
ea	Egly Alexandre
eb	Evelina Borea
ec	Enrico Castelnuovo
eg	Elisabeth Gardner
elr	Elena Rama
em	Eric Michaud
en	Enrica Neri
ep	Evelyne Pomey
er	Elisabeth Rossier
erb	Elena Rossetti Brezzi
es	Elisabetta Sambo

fa	François Avril
fc	Françoise Cachin
fd'a	Francesca Flores d'Arcais
ff	Fiorella Frisoni
ffe	Filippo Ferro
fg	Flávio Gonçalves
fh	Françoise Henry
fir	Fiorenza Rangoni
fm	Françoise Maison
frm	Frieder Mellinghoff
fp	Federica Pirani
fv	Françoise Viatte
fzb	Franca Zava Boccazzì
ga	Götz Adriani
gb	Germaine Barnaud
gbe	Gilles Béguin
gbo	Geneviève Bonnefoi
gh	Guy Habasque
gibe	Giordana Benazzi
gl	Geneviève Lacambre
gm	Gunter Metken
gmb	Georges M. Brunel
gp	Giovanni Previtali
gr	Giovanni Romano
grc	Gabriella Repaci-Courtois
gs	Gunhild Schütte
gsa	Giovanna Saporì
gv	Germain Viatte
g + vk	Gustav e Vita Maria Künstler
hah	Hamed Abdallah
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
in	Ingeborg Neumeister
ivj	Ivan Jirous e Vera Jirousova

jaf	José-Augusto França
jbg	Josette Bottineau-Gory
jbr	Jura Brüschiweiler
jc	Jean Coural
jcl	Jean Clair
jdlap	Joaquín de la Puente
jf	Jacques Foucart
jf j	Jean-François Jarrige
jk	Jacques Gardelles
jgc	Jean-G. Copans
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jjl	Jean-Jacques Lévêque
jl	Jean Lacambre
jlas	Jacques Lassaigne
jle	Jules Leroy
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jnc	Jolanda Nigro Covre
jns	John Norman Sunderland
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandel
jps	Jean-Pierre Samoyault
jr	Jean Rudel
jro	Jean-René Ostiguy
js	Jeanne Sheehy
jt	Jacques Thuillier
jth	Jacques Thirion
jv	Jacques Vilain
jw	Jacques Wilhelm
ka	Katarina Ambrozic
kp	Kruno Prijatelj
law	Lucie Auerbacher-Weil
lb	Luciano Bellosi
lba	Liliana Barroero
lbc	Liesbeth Brandt Corsius
lc	Luce Cayla
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
lf	Lucia Faedo
lf s	Lucia Fornari Schianchi
lg	Louis Grodecki
lh	Luigi Hyerace

lm	Laura Malvano
lma	Lucia Masina
lø	Leif Østby
lv	Luisa Vertova
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mb	Mina Bacci
mbe	Marie Béchet
mbo	Massimo Bonelli
mbr	Manfred Brunner
mcv	Maria Cionini Visani
mdl	Martina De Luca
mdp	Matias Diaz-Padron
mf	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mga	Maximilien Gauthier
mgcm	Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm	Maria Grazia Messina
mha	Madeleine Hallade
mk	Michael Kitson
mlc	Maria Letizia Casanova
mlg	Maria Letizia Gualandi
mni	Mara Nimmo
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mpe	Maria Perosino
mpf	Mimma Pasculli Ferrara
mr	Marco Rosci
mri	Monique Ricour
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
ms	Maurice Sérullaz
mt	Miriam Tal
mtb	Marie-Thérèse Baudry
mtf	Marie-Thérèse de Forges
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nd	Nicole Dacos
nhu	Nicole Hubert
nm	Nelly Munthe
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
pdb	Pierre du Bourguet
pfo	Paolo Fossati
pg	Paul Guinard
pge	Pierre Georgel
php	Pierre-Henri Picou
pm	Peter Murray
ppd	Pier Paolo Donati
pr	Pierre Rosenberg
prj	Philippe Roberts-Jones
ps	Pietro Scarpellini
pv	Pierre Vaisse
pva	Poul Vad
pvo	Paul Vogt
rch	Raymond Charmet
rco	Raffaella Corti
rf	Rossella Fabiani
rg	Renzo Grand
rla	Riccardo Lattuada
rlm	Roberto Lamberelli
rm	Robert Mesuret
rn	Riccardo Naldi
rp	René Passeron
rpa	Riccardo Passoni
rr	Renato Roli
rs	Roy Strong
rt	Rossana Torlontano
rvg	Roger van Gindertael
sag	Sophie-Anne Gay
sb	Sylvie Béguin
sbo	Silvia Bordini
sc	Sabine Cotté
scas	Serenella Castri
sd	Suzanne Dagnaud
sde	Sylvie Deswarthe
sdn	Sirarpie Der Nersessian
sg	Silvia Ginzburg
sk	Stefan Kosakiewicz
sls	Serge L. Stromberg

so	Solange Ory
spo	Sebastiano Porretta
sr	Segreteria di redazione
sro	Serenella Rolfi
ssk	Salme Sarajas-Korte
svr	Sandra Vasco Rocca
svs	Sven Seiler
sz	Stanislas Zadora
tb	Thérèse Burollet
tc	Thérèse Charpentier
tp	Torsten Palmer
vb	Victor Beyerd
vd	Vojislav Djuric
ve	Vadime Elisseeff
vg	Viviana Gravano
wb	Walther Buchowiecki
wj	Wladyslawa Jaworska
wl	Willy Laureyssens
ws	Werner Schmalenbach
wv	William Vaughan
wz	Walter Zanini
xdes	Xavier de Salas
xm	Xénia Muratova
yt	Yvette Taborin
zf	Zahra Farzanah

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, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de artă
AM	Altes Museum, Berlino Est
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
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)

Fogg Museum	William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge Mass.
GAM	Galleria d'arte moderna
GG	Gemaldegalerie
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
KK	Kupferstichkabinett, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Krollöller-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	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museu nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museo español de arte contemporáneo, Madrid
MAC	Museu de arte contemporânea, São Paulo do Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
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, Museo de bellas artes
MBK	Museum der bildenden Künste, Lipsia
MC	Museo civico
MFA	Museum of Fine Arts

MM	Museo municipale
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	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne
Museo	Musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Museo di storia ed arte, Sondrio
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, Národní Galerie
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
RA	Royal Academy
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera
SKI	Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo
SM	Staatliches Museum, Städtisches 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.