

I

Ibbetson, Julius Caesar

(Farnley Moor (Leeds) 1759 - Masham (Yorkshire) 1817). Educatore nella confessione dei moravi e dei quaccheri, giunse a Londra nel 1775-80 ca. Le sue prime opere sono copie da Gainsborough e Wilson, nonché da opere olandesi del XVII sec., che lo orientarono soprattutto verso il paesaggio e la scena di genere. Un buon esempio del suo stile è *Beeston Castle* (1793, esposto alla Royal Academy nel 1794: conservato a Nottingham). Esegui pure scene tratte da Shakespeare per la galleria di Boydell; dopo il 1800 tornò nello Yorkshire, dove finì i suoi giorni. È rappresentato in musei inglesi di provincia (Leeds, Manchester, Nottingham, Newcastle, York), e con numerose opere a Londra, Tate Gall. (i *Figli dell'artista*, il *Ritorno del marinaio sposato* e il *Ritorno del marinaio celibe*). (jns).

Ibn al-Bawwāb ('Alī ibn-Hilāl)

(? - 1022). Era figlio di un portiere della sala delle udienze dei sovrani Būyidi, da cui il soprannome di Ibn al-Bawwāb (poiché in arabo *bawwāb* significa 'portiere'). Fuse i diversi tipi di calligrafia messi a punto da Ibn Muqla' e migliorò le tecniche del suo predecessore. Si racconta che copiò 64 esemplari del Corano. Gli si deve anche la copia del *Dīwān* di poesia di Salāma b. Ġandal (1017: Istanbul, Santa Sofia n. 4904). **I a-B** inventò due nuovi tipi di scrittura corsiva, denominati *riḥānī* e *muḥaqqiq*. (so).

Ibn Muqla'

(Baghdād 886-940). Iniziò come segretario, incaricato di copiare documenti ufficiali per il visir Ibn al-Furāt. In se-

guito a numerosi intrighi, divenne visir egli stesso. Destituito, tre volte fu rimesso in carica, ma finì per morire in prigione, dopo il taglio della mano destra e della lingua. Considerato uno dei fondatori della calligrafia araba, I inventò i principî della scrittura detta *khatt al-mansûb* (scrittura ben proporzionata), fondata sull'armonia delle proporzioni dei caratteri e realizzata mediante tracciati geometrici, all'interno dei quali sono iscritti i caratteri. Alcuni studiosi contestano l'attribuzione al visir di tali lavori, e ne ritengono autore il fratello. (so).

Ica

In una vallata peruviana a sud-est di Lima comparve nel XIII sec., nei dintorni dell'attuale città di I, una cultura che si estese a tutta la costa meridionale del Perú. La decorazione della relativa ceramica è costituita da elementi geometrici (greche, triangoli, linee spezzate), nonché da uccelli e pesci stilizzati, che rammentano l'ornamentazione dei tessuti nazca; le giare, le ciotole, le coppe sono decorate in rosso, nero e bianco su fondo ocre. Sugli arazzi i ricami, i tessuti a frange la decorazione è geometrica o costituita da animali stilizzati. L'uso dell'ariballo (vaso inca), decorato nello stile ica, compare nel corso del XIV sec. Tale stile prosegue malgrado l'influsso inca, che diviene predominante nel 1400 ca.; la conquista della costa meridionale del Perú si realizza infatti solo intorno alla fine del XV sec. Esempi di questo stile si trovano nel Museo archeologico di Lima. (s/s).

icona

Il termine, letteralmente 'immagine', indica nella tradizione ortodossa le «immagini sante» oggetto di venerazione nel culto cristiano, che assunsero, dal concilio niceno II (843) in poi, valenza di vera e propria «dogmatica a colori», corrispondente alla concezione neoplatonica dell'arte religiosa che formula il rapporto tra *i* e suo prototipo come figurazione «epifanica» del divino escludendo ogni derivazione mimetica dalla natura (Giovanni Damasceno, *Difesa delle sacre immagini*, VIII sec.). Il canone figurativo e l'archetipo iconografico, strettamente legati al culto liturgico, vennero fissati a partire dal suddetto concilio (il primo che ristabilì l'ortodossia del culto delle immagini) e la continuità dei prototipi venne garantita dalla divulgazione dei manuali per pittori riproducenti modelli, regole

tecniche e spirituali necessarie alla corretta replica dei «tipi»: Cristo (Pantocrator), Vergine (Theotokos, Hodegetria, Eleousa, Blachernitissa e Platytera), i santi ed episodi della loro vita, la figurazione della *deisis*, alcuni episodi centrali del Nuovo Testamento (in particolare battesimo, trasfigurazione, crocefissione, ascensione, pentecoste, morte della Vergine o Dormizione). In origine l'*i* designava ogni tipo d'immagine devozionale, comprendendo, oltre alle più diffuse su tavola dipinta, *i* in diverse tecniche e materiali derivati dalla tradizione ellenistica: rilievi in marmo e avorio e in pietra, intarsi marmorei in *opus alexandrinum*, oreficerie, smalti, tessuti e ceramiche. I laboratori metropolitani si distinsero in particolare al tempo dei comneni, nella raffinata trasposizione dell'arte monumentale del mosaico in piccole *i* portatili le cui minuscole tessere giungono a un grand'effetto di fusione pittorica. I rari esemplari sfuggiti alle distruzioni degli iconoclasti delle *i* più antiche sono dipinti ad encausto su legno e risalgono al IV-VIII sec.; queste immagini, ritrovate nel Sinai (monastero di Santa Caterina, che conserva nella sua pinacoteca una delle più ricche collezioni di *i* antiche e moderne, dal VI sec. all'epoca contemporanea) e a Roma (*i* detta *Madonna della Clemenza*, VII-VIII sec.: Roma, Santa Maria in Trastevere; risale al periodo del papato del greco Giovanni VII), testimoniano dell'origine tardo-antica del modello: lo stile astratto e il modulo ieratico dell'immagine frontale (*i* a grandezza naturale con busto di *Cristo*, VI sec.: Sinai, monastero di Santa Caterina, Pinacoteca; *Vergine con San Teodoro e san Giorgio*, VI sec.: ivi) presentano caratteri mutuati dai ritratti funerari del Fayyūm e dal ritratto imperiale (*i* di *San Pietro*, VII sec. ca.: ivi; presenza del *chypeus* con raffigurazioni di *Cristo*, *Vergine*, *san Giovanni*). Il modello dell'*i* dipinta su tavola di formato rettangolare, ad immagine singola frontale, rimarrà il più usato anche in epoche successive, affiancato da trittici e da nuove forme e soluzioni iconografiche che andarono complicandosi progressivamente con lo spegnersi delle manifestazioni iconoclaste (IX sec. in poi): dal quadrittico all'esadittico, al *dodecaorton* (o dodecatesio, tavola con le dodici feste del calendario liturgico) apposto tra gli intercolumni del *templon* e in seguito inserito nell'iconostasi. L'esempio più antico di questa «icona-calendario» risale all'XI sec. (monastero di Santa Caterina), ma ve ne sono anche esemplari di piccolo formato destinati alla

devozione privata (cfr. l'i a mosaico delle 12 Feste: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo); nell'XI sec. si diffusero i menologi dipinti su i (vite dei santi), in gran parte derivati da modelli miniati (cfr. *Menologio* di Basilio II, del 985 ca.: Roma, BV, Vat. gr. 1613), in cui il tono aulico e ieratico è abbandonato nella necessità di aderire a uno stile più consona alla tematica narrativa e moralizzante del soggetto. Lo sviluppo dell'i dipinta, iniziato in epoca macedone (X sec.), trova la sua massima espressione nello stile comneno del XII sec., più liberamente pittorico e caratterizzato da una forte tensione emotiva (i dipinta del *Profeta Elia*: monastero di Santa Caterina; mosaico in miniatura dell'*Ascensione*: Parigi, Louvre) e in particolare durante la «rinascenza paleologa», periodo al quale sono riferibili gran parte degli esempi dipinti a tempera (terre e uovo), su cui veniva stesa una vernice d'olio di lino per favorire la lucentezza dei colori, mentre sul fondo veniva applicata una foglia d'oro.

Il XIII sec. fu il periodo di maggior espansione dello stile metropolitano («maniera greca») in Oriente, coprendo un'area che dai Balcani trova riscontro nel linguaggio astratto e ornamentale delle i cipriote (*Iconostasi*: monastero di Santa Caterina) fino in Russia, dove l'influenza bizantina è testimoniata dalla presenza diretta di maestri del Centro (X-XI sec. a Novgorod; XI-XII sec. a Kiev e Vladimir; nella seconda metà del XII sec. a Mosca e Novgorod con Teofane il Greco), e da esemplari dipinti da artisti bizantini come l'i della *Vergine di Vladimir* (XII sec.: Mosca, Gall. Tret'jakov), creando le basi per una pittura di i con caratteri propri (→ **Russia**).

Con l'occupazione crociata (1204-91), dell'Impero d'Oriente e il saccheggio di Bisanzio, la pittura delle immagini devozionali si apre ad esperienze di reciproca influenza e collaborazione tra artisti occidentali (veneziani, toscani, francesi, tedeschi) e orientali sia nei Balcani che a Gerusalemme e Cipro. Molti esempi di questo «stile crociato» assimilano espressione realistica occidentale ed iconografia greca (cfr. *Mosè*: monastero di Santa Caterina; *Morte della Vergine*: ivi), presentando come nel caso della *Crocefissione* (ivi), la nuova interpretazione iconografica di Giunta Pisano nella rielaborazione marcatamente realistica ed enfatica della figurazione che contrasta con la ieratica positura degli esempi bizantini d'identico soggetto. La «rinascenza paleologa» chiude la storia dell'i bizantina

che in questo tempo attesta la ripresa di tipi e modelli del x sec. (i a mosaico dei *Quaranta martiri*: Washington, coll. Dumbarton; la data è riferibile al mosaico della Kariye Camii di Costantinopoli, 1310-20 ca.), in cui la forma classica si fonde con un forte elemento spiritualizzante (cfr. l'i dipinta dei 12 *Apostoli*, conservata a Mosca).

Il ritorno ai prototipi e il ripetersi dei tipi iconografici prestabiliti fu un fattore che durò ben oltre la caduta dell'impero di Bisanzio (1453); dopo questa data, venuto meno il mercato centrale, molti artisti si rifugiarono a Creta, grande isola a predominanza greco-ortodossa sotto il protettorato veneziano dal 1204. La colonia di pittori si accrebbe qui rapidamente, tanto che nel xvi sec. risultano da documenti d'archivio ben 160 pittori nella città di Candia (Heraklion). Si conosce l'attività di alcuni, tra cui Angelo Akotantos (attivo dal 1438 al 1450) e Andreas Ritzos (attivo dal 1457 al 1492) del quale si conserva la *Vergine della Passione* (seconda metà del xv sec.: Fiesole, Museo Bandini). I maestri cretesi fecero fronte a commissioni occidentali (assimilarono nel loro repertorio l'iconografia della Pietà e dell'Uomo dei dolori) e richieste di committenti greci, per i quali produssero i su modello dell'ideale di bellezza dello stile paleologo. Uno stesso pittore poteva esprimersi in due differenti maniere, come Michele Damaskinos (attivo dal 1520-91) nel lineare e frontale *Sant'Antonio* (Atene, Museo bizantino) e nel *San Michele* influenzato dall'impronta rinascimentale di marca veneziana (Amsterdam, coll. priv.). Nella seconda metà del xvi sec. l'influenza occidentale si accrebbe ed i pittori combinarono ecletticamente ascetismo bizantino e idioma occidentale, l'unico che seppe unire struttura dell'i bizantina e linguaggio figurativo occidentale in un principio operativo profondo fu El Greco, come nel *Cristo* (1600 ca.: Edimburgo, NG). La scuola cretese protrasse la sua produzione fino alla conquista turca del 1715 (tra gli altri Emmanuel Lambardos, Theodoro Poulakis). Dal xvii al xix sec. il fenomeno della pittura di i continuò con i pittori itineranti (Cicladì, Tessaglia, Attica, Monte Athos) e nel xviii sec. è ancora caratteristico il ritorno ai prototipi della «rinascenza paleologa» (cfr. Laskaris Leichoudis, *San Nicola con scene della sua vita*, 1733: Atene, Museo Benakis) recuperati attraverso la *Guida della pittura* di Dionigi di Fuma. (sro).

Un gruppo di i, il cui centro di produzione fu probabil-

mente Aleppo, e poi Gerusalemme eseguite a partire dalla fine del xvi sec. negli ambienti cristiani di rito melchita insediatisi in Siria, si collocano, per il carattere popolare ed orientale della traduzione degli stilemi bizantini, all'estremo confine della pittura bizantina. Queste i sono in gran parte firmate, tra i primi autori si ricordano Giuseppe il pittore di Aleppo (prima metà del xvii sec.), il celebre Silvestro il Cipriota patriarca di Antiochia (1696-1766) e Michele il Cretese. (*jle + sr*).

iconografia

È lo studio del significato delle immagini. Il termine può applicarsi al ritratto, e in genere gli archeologi lo impiegano in tal senso. Gli storici dell'arte gli conferiscono invece un'accezione più ampia, designando la disciplina il cui principale oggetto è l'identificazione e la classificazione dei temi delle opere d'arte.

S'impiega spesso, erroneamente, come sinonimo il termine 'iconologia', benché sia più corretto ed utile riservarlo a una più complessa interpretazione del senso di un'opera d'arte nell'ambito di una specifica cultura.

Erwin Panofsky ha indicato tre gradi d'interpretazione dell'opera d'arte (*Studies in Iconology*, New York 1939; trad. it. *Studi di iconologia*, Torino 1975): il primo, pro-iconografico determina il soggetto principale o naturale, insieme descrittivo ed espressivo, ad esempio un uomo che ne porti un altro più vecchio sulle spalle e rechi con sé un bimbo; o una donna acconciata con un berretto frigio, o un uomo con un garofano in mano. Il secondo grado, iconografico, identifica il tema secondario o convenzionale: Enea con Anchise ed Ascanio, la personificazione della Libertà, un ritratto di Dürer. Infine, l'interpretazione iconologica scorge nel tema di Enea e di Anchise un esempio di pietà filiale, riallaccia la personificazione della Libertà alle immagini della Rivoluzione francese, o mostra come il garofano identifichi in Dürer un innamorato. Panofsky spinge più innanzi di altri autori l'interpretazione iconologica: la integra con l'esame delle caratteristiche stilistiche e formali impiegate talvolta inconsapevolmente dall'artista ma che, per lo storico, rivelano atteggiamenti e scelte proprie di un'epoca o di un luogo particolari, e tali da chiarire la situazione culturale entro la quale l'opera è stata elaborata.

Lo studio dell'evoluzione, dei mutamenti e del reciproco

influsso delle formule rappresentative fa anch'esso parte dell'*i*: s'impiega un'immagine tradizionale, per esempio Ermete che porta un agnello, o la Vittoria in volo, per un soggetto nuovo, quale un Cristo assimilato al Buon Pastore, o un Angelo librato. Quando la formula nuova non si adatta realmente a quella antica (Giuditta rappresentata su un cavallo da guerra con la testa di Oloferne, che è un prestito dall'immagine canonica di Salomè che presenta il capo di san Giovanni Battista), si parla di «contaminazione».

Il metodo iconografico si applica non soltanto alle opere dell'arte figurativa, ma anche all'architettura.

Storia L'*i* ha le sue radici profonde nella storia dello studio dell'arte del passato. Di fatto essa ha costituito dal Rinascimento, e fino al XIX sec., l'oggetto principale della ricerca, e tuttora costituisce la finalità essenziale dell'etnografo e dell'antropologo. Le numerose opere pubblicate nel Cinquecento sulle monete, le pietre intagliate e le sculture antiche venivano consacrate ai soggetti rappresentati, più che allo stile. Le monete in particolare vennero studiate per il loro valore di testimonianza circa l'aspetto fisico degli uomini e delle donne dell'antichità, mentre il rovescio dei pezzi forniva modelli per la rappresentazione di concetti come quelli di Vittoria, Fortuna, Giustizia ecc., e il primo manuale consacrato a questo tipo di personificazione, l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1^a ed. Roma 1593) li sfruttava ampiamente. Analogamente Vincenzo Cartari utilizzò tanto le opere d'arte che i testi antichi (*Le Immagini degli dèi degli antichi*, 1^a ed. Venezia 1556), mentre altri autori vi cercavano notizie sui costumi o i riti. Gli artisti fecero grande uso di tali libri allo scopo di controllare l'esattezza delle loro pitture ispirate a soggetti antichi o di costruire le proprie allegorie partendo da immagini generalmente accettate e riconoscibili. Così, gli studi iconografici sull'arte antica generarono nuove opere d'arte, interpretate dall'*i* moderna precisamente grazie a quei manuali.

Tale tradizione fiorì per tutto il XVII sec. presso autori quali Girolamo Aleandro il Giovane, Giovanni Pietro Bellori o Claude Menestrier, i cui scritti a loro volta influenzarono le pitture mitologiche di artisti eruditi come Poussin. Raggiunse l'apogeo all'inizio del Settecento col compendio di Montfaucon *L'Antiquité expliquée* (Paris 1719, con supplementi successivi). Da tale approccio ico-

nografico all'antichità è nata un'abitudine a classificare le opere d'arte per soggetto. Tale pratica, proseguita dal Montfaucon fino a Clarac (*Musée de la sculpture antique et moderne*, Paris 1826-53) ed a S. Reinach (*Répertoire de la sculpture grecque et romaine*, Paris 1897-98), e generalmente impiegata in tutte le opere sulle pietre antiche intagliate, si è dimostrata utile particolarmente quando gli altri sistemi, cronologici o topografici, risultino inapplicabili. Le suddivisioni tematiche, impiegate da Adam Bartsch (*Le Peintre-graveur*, 1^a ed. Wien 1802-20), hanno fissato un procedimento spesso ripreso nei cataloghi successivi.

Sviluppo dell'iconografia moderna Lo sviluppo dell'iconologia nell'ambito della storia dell'arte è dovuto in gran parte ad Aby Warburg e alla sua scuola, quantunque Warburg non fosse un iconologo nel senso moderno del termine. Il suo principale interesse era quello di scoprire cosa rappresentasse per la civiltà europea la sopravvivenza del paganesimo e se, in alcuni casi, questo potesse rivelare il significato delle opere d'arte come, per esempio, negli affreschi del ciclo astrologico di palazzo Schifanoia a Ferrara. Warburg si interessava all'arte come documento di una cultura nella quale le credenze astrologiche erano ancora potenti e le divinità antiche continuavano a sussistere sotto tale veste (A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1932; E. H. Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, London 1970). Egli legò alla terminologia iconografica il concetto di *Pathosformel* – il gesto espressivo tratto dall'antichità – e quello di «inversione»: il gesto troppo espressivo non può ricomparire che tramutato nel proprio opposto (ad esempio, la gamba strappata da una baccante su un sarcofago di Pentea ricompare in un'opera di Donatello, nel miracolo di sant'Antonio di Padova). A. Warburg lasciò pure un'eredità più importante, gli allievi formati nel suo istituto, che fissarono le basi degli studi iconologici.

Uno di essi, Fritz Saxl, rimase fedele all'insegnamento del maestro ponendo l'accento sulla trasmissione delle immagini (tramite le enciclopedie medievali) e interessandosi alla cultura e alla religione degli umanisti eruditi: nel culto di Mitra o negli opuscoli della Riforma (F. Saxl, *Lectures*, London 1957).

Fu Erwin Panofsky a centrare l'interesse sull'opera d'arte in se stessa, della quale l'ampia padronanza della storia della cultura gli forniva l'interpretazione. L'iconologia

svolge un ruolo predominante in tutti i suoi scritti; i suoi *Studies on Iconology* ne fissarono il metodo e fornirono alcuni esempi tra i più brillanti della sua applicazione.

Altri allievi formati nella cerchia di Warburg contribuirono in larga misura agli studi iconologici (*Myth and Allegory in Ancient Art* di Roger Hink, London 1939; *Pagan Mysteries in the Renaissance* di Edgar Wind, London 1959; *Symbolic Images* di Ernst Gombrich, London 1971). Ricerche su temi specifici vennero promosse e pubblicate dalla Biblioteca Warburg (*Dürers «Melencolia I»* di E. Panofsky e F. Saxl, Leipzig 1923; *Hercules am Scheidewege* di E. Panofsky, Leipzig 1930; *Apollo und Daphne* di W. Stechow, Leipzig 1932; *Allegories of the Vices and Virtues in Mediaeval Art* di Adolf Katzenellenbogen, London 1939). Ispirata dall'opera di Panofsky, tutta una serie di studi sul significato di singole opere e di tipi iconografici specifici è comparsa, particolarmente in America, in Scandinavia e in Olanda, come l'*Imago Pietatis (Icon to Narrative)* di Sixten Ringbom, Abø 1965.

Fuori della cerchia immediata di Warburg e dei suoi successori, l'accento venne posto sull'i piuttosto che sull'iconologia. I vari testi sull'i religiosa in Francia di Emile Mâle e di Gabriel Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916), nonché gli studi di P. Perdrizet (in particolare *Speculum humanae salvationis* di J. Lutz e P. Perdrizet, Leipzig 1907-1909) e quelli di M. R. James, che proseguono le ricerche di i medievale iniziate da Didron e Rohault de Fleury, hanno concentrato l'attenzione sull'importanza di principî quali il rapporto tipologico tra le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento. *L'Art religieux après le concile de Trente* (Paris 1932) di Emile Mâle aprì la strada a studi specializzati, come *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden* (Hilversum 1939-40) di J. B. Knipping; e R. van Marle, nella sua *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance* ('s-Gravenhage 1931-32) applicò lo stesso metodo all'arte profana. Alle enciclopedie generali sulla mitologia e la religione si aggiunsero dizionari specificamente iconografici, come *Barockthemen* di A. Pigler (Budapest 1956), *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600* di G. de Ter-varent (Genève 1958-59), *Iconographie de l'art chrétien* di L. Réau (Paris 1955-59), come i ricchi volumi dedicati ai *Saints in Italian Art* di G. Kaftal (Firenze 1952 sgg.), come i diversi repertori, quali il *Reallexikon der deutschen Kun-*

stgeschichte (Stuttgart 1937 sgg.), il *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (Stuttgart 1966 sgg.) e il *Lexikon der christlichen Iconographie* (Freiburg 1970 sgg.).

Da quando gli studi iconografici hanno rivelato l'importanza fondamentale dei geroglifici e degli emblemi letterari per la comprensione dell'arte del passato (*Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance* di K. Giehlow, in «Jahrbuch der... Kunsthistorischen Sammlung in Wien» (1915); *Studies in 17th Century Imagery* di M. Praz (London 1939-1947); *The Hieroglyphs of Horapollo* di G. Boas (New York 1950); «*Icones symbolicae*», in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» di E. Gombrich (London 1948), l'attenzione si è volta ai testi essenziali di Giovanni Pierio Valeriano (*Hieroglyphica*, 1^a ed. Basel 1556), di A. Alciati (*Emblematum*, 1^a ed. Augsburg 1531) e di F. Picinelli (*Mondo simbolico*, Milano 1653), del quale è un utile riassunto *Emblemata* di A. Henkel e P. Schöne (Stuttgart 1967).

Per l'i dell'arte ebraica, fonte classica è divenuta l'opera di E. R. Goodenough *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* (New York 1953-68). Si potrebbero menzionare, per lo studio dell'arte non europea, *Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde* di A. Foucher (Paris 1900-1905), *Legend in Japanese Art* di Henri L. Joly (London 1908), *Elements of Hindu Iconography* di T. A. Gopinātha Rao (Madras 1914-1916), *Religiöse Plastik der Naturvölker* di E. Vater (Frankfurt a. M. 1926), *Elements of Buddhist Iconography* di A. K. Coomaraswamy (Cambridge Mass. 1935), *The Iconography of Tibetan Lamaism* di A. K. Gordon (New York 1939), *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* di H. Zimmer (New York 1946), *African Folktales and Sculpture* di Paul Radin (New York 1952), *Ancient Indonesian Art* di A. J. Bernet Kempers (Cambridge, Mass., 1959), *Encyclopedia of Chinese Art Motives* di C. A. S. Williams (New York 1960) e *Chinese Decorative Art* di Martin Federsen (London 1961).

Tra gli studi generali sull'i (e l'iconologia), il migliore è quello di Jan Bialostocki in *World Encyclopedia of Art* (trad. it. in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, s. v. «Iconografia e iconologia», Venezia-Roma 1958 sgg.). In concomitanza con il crescente interesse degli studi iconografici si costituirono diversi archivi fotografici: l'Index di Princeton (di cui esistono esemplari riprodotti nelle biblioteche di Washington, Berkeley, Utrecht e del Vaticano),

che copre l'arte paleocristiana e quella medievale fino al 1400; l'Index iconografico della pittura olandese e fiamminga, organizzato al Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie dell'Aja, e classificato secondo un sistema complesso ma rivelatore, concepito da H. van de Waal; e la ricca fototeca del Warburg Institute di Londra.

Critica Lo studio dell'i ha sempre avuto i suoi detrattori; e non soltanto fra gli storici dell'arte, che ritengono concluso il proprio lavoro una volta che un quadro sia stato datato e attribuito, ma anche tra i sostenitori dell'arte per l'arte. Gli iconografi si sono poi essi stessi spesso esposti al biasimo, che viene loro mosso, di disinteressarsi dello stile; e il legittimo uso che essi fanno delle produzioni minori, di cui è noto il soggetto, per chiarire il significato di opere più importanti, non ha sempre tenuto sufficientemente conto delle differenze che esistono tra una xilografia popolare e un'opera di genio.

L'argomentazione, secondo la quale gli artisti non si curano dei soggetti che trattano, è di difficile giustificazione; tuttavia, l'insistenza dell'iconologo nel dar senso ad opere che assai poco vi si prestano, nonché a cercare un'interpretazione più profonda, oltre il significato esteriore, può essere eccessiva e scadere nel ridicolo. Creighton Gilbert ha mosso una critica a tale tendenza dell'i in *On Subject and Not Subject in Italian Renaissance Pictures*, in «Art Bulletin», 1952.

Con l'esame del simbolismo insito in gran parte dei dettagli naturalistici, Panofsky ha espresso in *Early Netherlandish Painting* (Cambridge Mass. 1953) una posizione estremamente complessa, che Otto Pächt ha criticato con solide argomentazioni teoriche (*Panofsky's Early Netherlandish Painting II*, in «Burlington Magazine», 1956) e che ha dato adito a fuorvianti banalizzazioni: purtroppo una schiera di ingenui seguaci per i quali non c'è uccello in cielo né filo d'erba che sia privo di significato, e che ha dimenticato l'avvertimento dello stesso Panofsky sulla necessità del buon senso e sull'uso del metodo storico, ha abusato delle sue conclusioni fino all'assurdo.

In senso più generale, si può sostenere che raramente è possibile dimostrare o ricusare totalmente un'interpretazione iconologica; un testo, anche se conosciuto all'epoca e nel luogo della creazione di un'opera, può non essere servito affatto, e le interpretazioni contemporanee possono non riferirsi con certezza alle intenzioni dell'artista (J.

Montagu, *The Painted Enigma and French 17th Century Art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1968). Tale argomentazione, che si applica particolarmente a quadri problematici, come quelli di Bosch o le mitologie di Botticelli, rimette interamente in questione l'iconologia come disciplina scientifica. Al contrario, le dichiarazioni personali dell'artista possono servir di base a un'analisi iconologica più ampia (così *Karolinska bildideer* di Allan Ellenius, Uppsala 1966). Malgrado queste deficienze metodologiche, è pur vero che gli studi iconografici hanno riscosso generale approvazione per il contributo all'interpretazione di molte opere che restavano oscure nel significato. I principî fondamentali dell'iconologia, l'importanza della giusta interpretazione del soggetto per la valutazione totale di un'opera, l'interdipendenza dell'arte e della cultura generale di un'epoca storica non possono più essere messi seriamente in discussione. (jm).

iconologia → iconografia

iconostasi

Tramezzo a tre porte che nelle chiese ortodosse separa il sacrario dalle navate. Talvolta in marmo o in muratura, l'i è però di solito in legno. Nell'XI e XII sec. l'immagine di Cristo e quella della Vergine (talvolta sostituite dal ritratto del santo patrono della chiesa) erano raffigurate sui pilastri dinanzi al santuario. Più tardi vennero trasferite fra gli intercolumni principali dell'i. Sullo sportello centrale è generalmente rappresentata l'*Annunciazione*, e sull'architrave sono poste alcune icone. Le rappresentazioni delle grandi feste della Chiesa sono allineate ai lati del gruppo centrale della *deisis*, vale a dire della Vergine e di san Giovanni Battista in preghiera ai due lati di Cristo. La *grande deisis*, che comportava la presenza degli apostoli e di altri santi allineati dopo la Vergine e san Giovanni Battista, in origine figurava da sola sull'architrave; talvolta, a partire dal XII sec., si è ritornati a questo principio. In Russia le i raggiungono notevole altezza, con diverse fasce di icone. Le icone di Cristo, della Vergine e del santo patrono della chiesa occupano sempre la fascia inferiore, e la *grande deisis* è raffigurata al di sopra della porta regia. Non solo l'i è assai sviluppata, ma sono maggiori le dimensioni delle singole icone, raggiungendo talvolta più di 3 m. Le fasce seguenti comprendono, in successione, le icone delle grandi

feste, dei profeti dei patriarchi, dei cherubini e degli apostoli. (*sdn*).

Idikut-shahri (Kuča)

Antica città religiosa posta ad est dell'oasi di Tūrfān (Turkestan cinese o Serindia), divenuta capitale sotto la dominazione dei Turchi Uiguri all'inizio del ix sec. Ebbe notevole importanza soprattutto dal vii al x sec. ca. Cinta da bastioni, accoglieva molteplici monasteri e santuari buddisti, nonché alcuni templi manichei. Le vestigia pittoriche ritrovate sono assai numerose e, in generale, assai belle. L'attività buddista dovette iniziare verso il iv sec. della nostra era, poiché diversi frammenti presentano i caratteri dello stile di Qyzyl, cui si riallacciano. La maggior parte dei monumenti venne peraltro costruita più tardi, spesso in epoca uigura; così le pitture che li adornavano costituiscono, con quelle di Bāzāklīk, il principale lascito dello stile più evoluto della scuola di Tūrfān. Le particolari tendenze artistiche dell'Asia centrale, sviluppatesi in precedenza dal iv al vii sec., sono state modificate dalla massiccia introduzione di influssi cinesi dopo il vii sec. L'aspetto leggermente angoloso delle figure nelle opere più antiche scompare nelle più recenti; i volti e i corpi si fanno più tondeggianti e persino un po' gonfi, le curve abbondano e i drappeggi si modificano. Le composizioni tendono ad essere più ariose e lasciano percepire fondi chiari sui quali spiccano colori vivi e armoniosi. L'evolversi delle credenze religiose ha determinato mutamenti iconografici. Ai temi dell'antico buddismo hīnayāna si sostituiscono quelli di forme più recenti della religione, mahāyāna e più tardi tantrici. Accanto al Buddha Śākyamūnī, sino ad allora principale oggetto del culto, altri buddha e bodhisattva divengono le figure principali di composizioni spesso simmetriche. Sono circondati da divinità secondarie, esseri celesti, monaci e laici in adorazione. S'incontrano anche rappresentazioni dei paradisi. Talvolta si hanno scene più movimentate, ove, in nuovi temi, compaiono le divinità, di aspetto terribile, del tantrismo. I donatori e donatrici uiguri sono riconoscibili per il tipo e il costume dai tessuti decorati. Alcuni sono rappresentati su stendardi dipinti, in seta o in tela, e molti presentano l'accento di verità proprio dei ritratti. Le opere di ispirazione manichea sono assai meno numerose, ma notevoli anch'esse; in pitture murali dalle armonie cromatiche

chiare sono raffigurati i sacerdoti e gli eletti, dalle lunghe vesti bianche e dalle alte acconciature. Numerosi frammenti ritrovati all'inizio del xx sec. a I dalle spedizioni tedesche di von Le Coq e Grünwedel sono conservati a Berlino-Dahlem (Museum für Indische Kunst). (*mha*).

Ilchester

(William Fox-Strangways, quarto conte di) (1795-1865). Diplomatico in Italia dal 1825 al 1838, raccolse una collezione dedicata soprattutto alla pittura fiorentina del xiv e xv sec., di cui donò una parte al Christ Church College di Oxford nel 1828 e nel 1834, con un trittico della scuola di Duccio, una *Madonna* della scuola di Piero della Francesca e opere dell'Orcagna, di Sano di Pietro e di Jacopo del Sellaio. I donò la parte residua alla Oxford University Gallery (Ashmolean Museum) nel 1850: pannelli di predella dell'Orcagna, di Bicci di Lorenzo e di fra Filippo Lippi, un *San Paolo* di Zoppo, un *Ritratto di giovane uomo* attribuito al Pinturicchio, la *Caccia nel bosco* di Paolo Uccello e il *Ritratto di Don Garzia de' Medici* del Bronzino. (*jh*).

Ildegarda

È chiamato *Codice di sant'Ildegarda* un manoscritto miniato eseguito nel 1170 ca., già conservato a Wiesbaden (Landesbibl., Cod I) e scomparso dal 1945. Una copia miniata si trova presso l'abbazia benedettina di Sant'Ildegarda a Eibingen. Sant'I di Bingen (1098-1179), una delle donne più colte del xii sec., profetessa mistica, scrittrice, medico e viaggiatrice, lasciò nel monastero benedettino da lei fondato intorno al 1147-50 sul Rupertsberg di Bingen la prima serie delle sue visioni, redatta nel 1170 ca. col titolo di *Scivias*. Il termine coincide forse con l'imperativo latino «conosci la via» (di Dio), oppure è una locuzione tratta dalle 920 parole da lei inventate, costituenti un linguaggio segreto. La seconda parte delle visioni, *Liber divinorum operum*, scritta sul mistero della fede (Lucca, Bibl. governativa), apparve soltanto all'inizio del xiii sec. La concezione di I sull'essenza del mondo è vicina a quella di due altre mistiche del xii sec.: Herrade di Landsberg, che, nel suo *Hortus deliciarum*, volle anch'essa esporre le vie cristiane della salvezza ed Elizabeth di Schönau, che lasciò tre libri sulle sue visioni. Trentacinque miniature, contraddistinte dall'iconografia e dalla

composizione, si aggiungono nello *Scivias* alle diverse visioni allo scopo di illustrare la trascendenza. Allegorie e architetture simboliche, influenzate dall'astrologia e dalla cosmologia dell'antichità, contribuiscono a questa «teologia per immagini». All'inizio viene presentata la *Visionaria*; ad essa seguono, fra l'altro, la *Sinagoga*, rappresentazione dell'Antico Testamento, il *Coro degli angeli*, simbolo di una conoscenza religiosa più alta, varie visioni che indicano nella potenza salvatrice della Chiesa il sacro intercessore per le persone che hanno smarrito la retta via, poi le *Cinque Virtù divine*, l'immagine della Trinità, la *Trinità vera nell'Unità vera*. Tali miniature vivacemente colorate, che impiegano ampiamente l'oro e l'argento, nonché i disegni a penna del *Libro d'ore* presunto di sant'I (1190 ca.: Monaco, SB) sono tra le produzioni più importanti del medio Reno nel XII sec. Vi si rivelano insieme un certo influsso della scuola della Mosa, e quello degli ambienti di Colonia e della Sassonia. (gs).

Ilkhanidi

Dinastia mongola che dominò la Persia nel XIII e XIV sec., il cui impero si estendeva dall'Oxus all'Oceano Indiano e dall'Indo all'Eufrate. Le varie corti, stabilite a Baghdād, Marāgha, Tabriz e Sultāniyya, si circondarono di artisti che instaurarono un nuovo tipo di miniatura, fortemente influenzata dalla pittura cinese. Così, i paesaggi di stile «impressionista» e poco colorati imitano i paesaggi cinesi delle dinastie Song e Yuan eseguiti a inchiostro monocromo. Le illustrazioni del celebre *Jāmi' at-tawārīkh* (Storia universale: Londra, Royal Asiatic Society), opera dello storico Rashīd ad-Dīn, rivelano in modo flagrante quest'intrusione della Cina nella miniatura persiana: le nuvole orlate di frange colorate sono simili a quelle che decorano gli arazzi e i ricami cinesi; i draghi, le fenici e le gru sono quanto mai rappresentativi del repertorio animale dell'Estremo Oriente; l'acqua è rappresentata a scaglie e onde orlate di schiuma, secondo le antiche convenzioni cinesi; ma i prestiti più manifesti sono gli alberi e le montagne, che hanno intenti tanto naturalistici che calligrafici. Tuttavia, la concezione fondamentale dell'immagine risponde alle norme persiane: il paesaggio riempie gli spazi vuoti. Non esistono limiti definiti tra il testo e l'illustrazione, né si ha preoccupazione alcuna della scala nelle composizioni dello *Shāh Nā*

meh Demotte, altra opera molto rappresentativa della scuola ilkhanide. (so).

Illustratore, L'

(attivo a Bologna nella prima metà del XIV sec.). Con tale denominazione Longhi designò un anonimo miniatore bolognese, un tempo confuso con un altro miniatore, Niccolò di Giacomo, l'I è pertanto talvolta chiamato Pseudo-Niccolò. Gli si attribuiscono le miniature di numerosi manoscritti – l'*Infortiatum di Giustiniano* (Cesena, Bibl. Malatestiana), *Decretali* e un *Decreto di Graziano* (Roma, BV, Lat. 1389 e 1366), *Decretali di Bonifacio VIII* e *Costituzioni di Clemente V* (Padova, Bibl. capitolare), *Messale* degli Archivi capitolari di San Pietro in Roma – eseguiti tra il 1340 e il 1350. In tutte queste opere, ove il gusto profano e anzi popolare si mescola all'interpretazione sacra, l'I dimostra una libertà d'immaginazione una freschezza narrativa, un senso della verità quotidiana che consentono di considerarlo il più notevole miniaturista bolognese del suo tempo. (sr).

illustrazione

Immagine legata ad un testo, l'i ha uno sviluppo connesso all'evoluzione delle tecniche tipografiche e dei procedimenti incisorii (→ **incisione**). In Occidente i primi esempi d'immagini a piena pagina associate a un testo stampato a caratteri mobili sono le xilografie che illustrano le favole di Boner, pubblicate da Albrecht Pfister a Bamberg nel 1461. Inizialmente vengono inserite nei libri immagini popolari, semplici e di facile lettura, ma già alla fine del XV sec. con il perfezionarsi delle tecniche di riproduzione le figure si fanno più elaborate e diventano frequenti i casi in cui l'i dei testi viene affidata ad artisti affermati. Alla fine dell'Ottocento, con l'invenzione del retino tipografico, si ottenne riproduzione meccanica di tutta la gamma dei grigi. Si assiste inoltre a un progressivo miglioramento della qualità delle immagini e della velocità di stampa, grazie all'utilizzo di tecniche meccanizzate, che hanno permesso di sostituire i procedimenti manuali con processi fotomeccanici di riproduzione (fotoincisione, fotocalcografia, fotolito).

Tecniche

□ *Legno* L'incisione su legno di filo, cioè su una tavola tagliata secondo l'andamento della venatura, è la prima ad

essere utilizzata in sede tipografica in quanto consente d'inchiostare e stampare contemporaneamente e in modo omogeneo immagine e testo. Maggiori possibilità di elaborazione del disegno e di resistenza all'uso nei torchi tipografici sono però offerte da matrici incise su legno di testa, cioè su tavole tagliate trasversalmente rispetto al senso delle fibre del legno; tale tecnica conobbe una straordinaria diffusione nel corso del XIX sec.

□ *Taglio dolce* Incisione in incavo su metallo, impiegata a partire dal sec. XVI, apprezzata in quanto consente di ottenere immagini nitide e precise. Rende però più complesse le operazioni di stampa in quanto richiedeva un passaggio sotto il torchio distinto da quello del testo; venne dunque utilizzata soprattutto per immagini a tutta pagina, fuori testo.

□ *Litografia* Il disegno su pietra litografica, come il taglio dolce, ha l'inconveniente di richiedere un passaggio autonomo sotto il torchio. Si tratta però di una tecnica apprezzata dagli artisti in quanto non richiede un'abilità specifica da parte del disegnatore. Con litografie vengono illustrati alcuni tra i libri più notevoli del sec. XX.

L'illustrazione in Estremo Oriente

L'uso di matrici in legno lavorate a rilievo per ottenere stampe pare noto in Cina già a partire dal VII o VI sec. a. C.; le prime notizie certe di stampe su carta risalgono però al VII sec. d. C.

□ *Dal XIV al XVI secolo* Testi e immagini a stampa sembrano seguire percorsi separati, nonostante le tecniche di riproduzione fossero affini. Tale tendenza non pare modificarsi anche con l'introduzione in Corea, verso la fine del sec. XIV, della stampa a caratteri mobili, presto diffusasi anche in Giappone. Fanno eccezione alcuni libri religiosi giapponesi, quali ad esempio lo *Yulzu Nembutsu Engi* (inizio del sec. XV) e una biografia di *Kobo Daishi* (fine del sec. XVI). La Cina dell'epoca Ming (1368-1644) è segnata da un forte aumento della produzione di libri illustrati, dalla sperimentazione di nuovi procedimenti e dal recupero delle tecniche nazionali più antiche. Una *Vita di Buddha* pubblicata nel 1486 riprende infatti soggetti raffigurati nei rotoli dell'VIII sec. A questa data le incisioni, che occupano la metà delle pagine, risultano più raffinate delle tavole europee coeve; è però solo dal 1570 che compaiono i primi testi profani illustrati, con il conseguente

ampliarsi dei tipi e della disposizione delle immagini.

□ *Dal XVII al XIX secolo* Già nel sec. XVII in Cina si eseguono stampe a colori. Si tratta d'immagini affini ai testi pittorici coevi, perlopiù derivate da modelli forniti da artisti affermati. È questa la grande epoca dei testi poetici illustrati. In Giappone, con il pittore calligrafo Koetsu, compare il libro con figure. Dal 1650 cresce la richiesta di immagini a colori. Tra gli illustratori più noti figurano Moronobu (1625-94), primo pittore della scuola ukiyoe, che disegna 150 libri, e, più tardi, Harunobu (1725-70). A Kyoto si fonda inoltre la scuola di Okyo che, in reazione all'accademismo, si specializza nella caricatura. Nel XIX sec. sono attivi due grandi illustratori, Hokusai e Hiroshige.

L'illustrazione in Europa

□ *Il XIV secolo* I libri xilografici (*Blockbücher*) sono i primi esempi di libri illustrati. Si tratta di raccolte d'incisioni, accompagnate da un testo manoscritto o stampato, particolarmente diffuse in Germania e nei Paesi Bassi. Tra gli esempi più noti figurano l'*Ars moriendi*, la *Biblia pauperum*, l'*Apocalisse* e lo *Speculum humanae salvationis*. Sono opere in cui l'illustrazione costituisce l'elemento principale; i disegni, a volte desunti da modelli più raffinati, sono semplici e lineari, destinati ad essere colorati a mano. Nonostante le numerose riedizioni, questi testi tendono a scomparire con l'avvento della stampa a caratteri mobili.

□ *Il XV secolo* A Bamberg, nel 1461, compare il primo libro illustrato con testo impresso a caratteri mobili. Si tratta dell'*Edelstein* di Boner, edito da A. Pfister. In seguito, ad Augsburg, G. Zainer pubblica alcuni libri importanti, quali la *Leggenda aurea* (1471) e *Der Spiegel des menschlichen Lebens* (Lo specchio della vita umana, 1477). A Ulm, J. Zeiner pubblica le *Favole di Esopo* corredate da immagini che verranno più volte riutilizzate, non è raro infatti che l'editore vendesse o imprestasse le matrici, di cui era proprietario, a colleghi di altre città. A Magonza, nel 1486, compare il *Viaggio in Terra Santa* di Breydenbach, primo libro di cui sia noto il nome dell'illustratore, Reeuwich. Nel 1493 vengono pubblicate le famose *Cronache* di Norimberga illustrate da Michael Wolgemut. Un importante centro editoriale è rappresentato da Basilea, dove dal 1490 al 1494 soggiorna Dürer, che lavora alla *Nave dei pazzi* di Sébastien Brandt (1494).

Nei Paesi Bassi i principali centri editoriali sono Lovanio, Bruges e Gouda.

In Italia il primo libro illustrato sono le *Meditationes* di Giovanni Torrecremata, pubblicate a Roma nel 1467. Pochi anni dopo, nel 1472, compare a Verona il *De re militari*, corredato da aggiornate illustrazioni attribuite a Matteo de' Pasti. L'i italiana si distingue per l'equilibrio e la linearità delle immagini, arricchite, secondo il gusto umanistico, di elementi tratti dall'antico. Tra gli esempi più noti si ricordano i *Trionfi* di Petrarca e, soprattutto, la *Hypnerotomachia Poliphili*, stampata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499.

In Francia, i centri della stampa sono Lione e Parigi. A Lione, città di cartiere, ove risiedono stampatori fiamminghi e tedeschi, appare nel 1478 il primo libro illustrato francese, il *Mirouer de la Rédemption de l'humain lygnage*, per cui vengono impiegate matrici importate da Basilea. Nel 1483 l'editore Guillaume Le Roy comincia a pubblicare libri illustrati da lionesi; tra i migliori esempi di questa produzione si segnala il *Terenzio* di Trechsel, corredato da illustrazioni per cui è stato avanzato il nome di Perréal. A Parigi, le più antiche e conosciute sono quelle del *Messale* di Jean du Pré. L'editore Guy Marchand pubblica nel 1485 una celebre *Danse macabre* e nel 1491 il *Calendrier des bergers*, illustrato da tavole attribuite all'incisore Jacques Le Rouge. Un ruolo di primo piano è svolto dal calligrafo e miniaturista Antoine Vérard che, oltre a pubblicare quasi trecento volumi, rinnova la decorazione dei libri d'ore, che costituiscono la produzione più caratteristica dell'editoria parigina.

□ *Il XVI secolo* Mentre le tecniche tipografiche, già all'inizio del secolo, risultano perfezionate quasi ovunque, la qualità delle i appare eterogenea. Nei paesi germanici gli editori disponevano di cospicui fondi di legni incisi, che venivano utilizzati fino a quando non si usuravano. Le edizioni più belle sono quelle dei testi luterani, spesso illustrati da artisti affermati. Hans Cranach prepara i disegni per il *Passional Christi und Antechristi* del 1521 e per la prima *Bibbia* di Lutero, pubblicata nel 1534; Hans Sebald Beham lavora per le *Biblische Historien* del 1533. Hans Grien Baldung aveva inoltre illustrato *Granatapfel* (1510) e Burgkmair aveva collaborato al *Theuerdank* (1517). A Francoforte operava Jost Amman, il più produttivo tra gli illustratori germanici. A Basilea Holbein preparava legni

che avevano un'immediata diffusione all'estero: le figure della sua grande *Bibbia* compaiono nello stesso anno a Zurigo e a Lione e, sempre a Lione, viene pubblicata, nel 1538, la sua famosa *Danse des morts*.

Lo sviluppo dell'illustrazione nei Paesi Bassi è più lento. Tuttavia, già nei primi decenni del Cinquecento appaiono alcuni libri religiosi notevoli, come ad esempio la *Bibbia* pubblicata nel 1528, cui ha lavorato Luca di Leida. È solo però verso la fine del secolo che Anversa diventa uno dei maggiori centri editoriali europei, grazie all'arrivo di Plantin e all'opera del suo principale illustratore, Pieter van der Borcht. In Inghilterra la produzione libraria appare influenzata dai Paesi Bassi e da Hans Holbein, che soggiorna a Londra dal 1526. Il primo libro importante è il *Vesalio*, con i a taglio dolce, pubblicato nel 1545. Nella seconda metà del secolo i migliori libri illustrati escono dai torchi di John Day.

In Italia l'aumento della produzione libraria si accompagna all'istituzione, intorno al 1520, di grandi laboratori d'incisione e di riproduzione che producono stampe non sempre di qualità costante. Il diffondersi del gusto per il piccolo formato comporta la nascita di un nuovo stile che, grazie anche al contributo dell'editore veneziano Giolito, si afferma rapidamente. Compare il ritratto-frontespizio, prima su legno e poi a taglio dolce; si ritiene che Tiziano abbia disegnato quello dell'Aretino, pubblicato nel 1537. Era aumentata nel contempo la produzione di opere di grande rilievo su argomenti artistici e scientifici. Uno degli esempi più illustri è la pubblicazione a Venezia, nel 1509, del *De divina proportion*e di Luca Pacioli, illustrato da Leonardo. Nel 1521 compare a Como il *De architectura* di Vitruvio, prototipo di innumerevoli edizioni.

In Francia, nei primi decenni del secolo, il grande teorico dell'estetica del libro è Geoffroy Tory di Bourges, autore del famoso *Champfleury* (1529). I frontespizi vengono ornati con cornici architettoniche sempre più elaborate: un mutamento stilistico evidente nei libri d'ore, in quanto la forte richiesta obbligava gli editori ad un rinnovo periodico delle matrici. A Lione si pubblicano due celebri serie di Holbein, le *Images de l'Ancien Testament* e *Simulacres et historiées faces de la Mort*. Intorno alla metà del secolo si colloca il momento di maggiore fortuna del libro francese con la pubblicazione della *Hypnerotomachia Poliphili* ispirata all'edizione aldina. Jean Cousin è autore di un *Traité*

de perspective (1560) e di un *Livre de portraiture*, pubblicato dal figlio, che influenzeranno generazioni di artisti. Verso la fine del secolo si assiste al moltiplicarsi dei libri tecnici o storici illustrati, spesso a bulino, come ad esempio *Les Plus Excellents Bâtimens de France* di Androuet du Cerceau.

□ *Il XVII secolo* Espressioni caratteristiche dell'estetica barocca sono le immagini di grande formato e i frontespizi ornati da allegorie complesse. Tale tendenza appare particolarmente evidente nei paesi germanici, dove però si registra un generale declino dovuto alla guerra dei trent'anni; continua tuttavia la pubblicazione di libri scientifici.

In Italia assumono un rilievo particolare i libri commemorativi, come la *Pompa funebre per la regina di Spagna*, uno dei primi testi illustrati da Callot.

Nel corso del Seicento si assiste ad una straordinaria fioritura dell'editoria dei Paesi Bassi, segnata dall'affermarsi, a livello europeo, di imprese come quelle dei Blaeu e dei Janson ad Amsterdam, degli Elzevier a Leida, dei Plantin ad Anversa.

Sempre egemone è l'influsso olandese in Inghilterra, dove si distinguono l'opera del disegnatore Francis Barlow e dell'incisore di origine boema Wenceslaus Hollar.

In Francia, durante i regni di Enrico IV e di Luigi XIII, l'i appare fortemente segnata dalla presenza di artisti nordici, maestri del taglio dolce. Nel 1640 viene istituita l'Imprimerie royale, che determina un orientamento classicista nella produzione di libri illustrati: è il caso delle *Œuvres* di Virgilio e di Orazio e della *Bibbia* illustrate da Poussin.

□ *Il XVIII secolo* In questo periodo si assiste alla diffusione dell'i a taglio dolce e alla produzione di volumi in cui le parti figurate hanno maggiore importanza del testo.

Nel corso del secolo la Francia assume un ruolo guida nella produzione libraria. Se, a inizio secolo, le opere di Bernard Picart appaiono ancora legate a schemi dell'epoca precedente, già alla fine del secondo decennio compaiono i di gusto più moderno. Nel 1718 viene pubblicato *Daphnis et Chloé* con tavole desunte dai quadri di Claude Gillot nel 1728 De Troy e Lemoine illustrano l'*Henriade*; nel 1734 appare il *Molière* ornato con 200 figure tratte da disegni di Boucher. Nella seconda metà del secolo, con Eisen e Marillier, si diffonde la moda degli «incisori in

piccolo» (*graveurs en petit*). Si pubblicano inoltre molti libri di viaggi, tra cui ad esempio il *Voyage pittoresque* dell'abate Saint-Non (1781-1786) con disegni di Fragonard e Hubert Robert. Verso la fine del secolo Fragonard prepara inoltre una serie di disegni per i *Contes* di La Fontaine (1795). Nel contempo si assiste all'affermarsi anche nel campo dell'i, dello stile neoclassico con le edizioni di Didot, tra cui figura il *Virgilio* illustrato da David e dai suoi allievi Gérard e Girodet.

In Inghilterra la produzione libraria è influenzata dal gusto continentale e molte illustrazioni vengono prodotte dal francese Gravelot. Tuttavia Hogarth, più noto per le stampe singole, illustra anche alcuni volumi (*Hudibras*, 1726). Verso la fine del secolo si assiste ad alcuni significativi rinnovamenti tecnici, come l'introduzione della lastra d'acciaio, della tavola di testa e delle figure a colori. L'editore Boydell intraprende la monumentale edizione di Shakespeare, commissionando le i ad alcuni tra gli artisti più noti dell'epoca: Reynolds, West, Füssli e Romney. Allo stesso periodo risalgono le acquaforti in rilievo del poeta e incisore William Blake, che si distingue per la capacità di realizzare un'inedita fusione tra testo e immagini (*Songs of Innocence*, 1789; *The Gates of Paradise*, 1793). In Germania si preferisce pubblicare testi letterari di piccolo formato e almanacchi, libri apprezzati dalla nuova borghesia. Il più produttivo autore di i è Daniel Chodowiecki (*Hermann und Dorothea* di Goethe, 1799).

L'i italiana del Settecento presenta caratteristiche eterogenee, che rispecchiano i variegati interessi culturali dell'epoca. A Parma lavora il tipografo Giambattista Bodoni, la cui produzione libraria, ispirata a quella del francese Didot, si distingue per l'eccellente qualità e per la sobria eleganza delle illustrazioni. Venezia si segnala per l'illustrazione dei classici della letteratura italiana: è il caso, ad esempio, della *Gerusalemme liberata* pubblicata nel 1745 con disegni di G. B. Piazzetta o dei rami desunti da fogli di G. Zais per l'edizione degli anni '70 dell'*Orlando furioso*. A Roma, un'originale interpretazione del gusto antiquario viene espressa da Piranesi nelle i per *Le antichità romane* del 1756 e nelle *Carceri d'invenzione* edite nel 1760-61. L'impronta neoclassica, unita alle «invenzioni» e ai «capricci» dei paesaggi con rovine di gusto rococò e l'interesse per l'antico sollecitato dai nuovi scavi, trova ampia eco in pubblicazioni di grande impegno, quali ad

esempio *Le antichità di Ercolano esposte*, opera in otto volumi edita a Napoli tra il 1757 e il 1792 con illustrazioni di R. Pozzi, F. La Vega, N. Vanni su disegno dei fratelli Morghen.

□ *Il XIX; secolo* Nel corso del secolo si assiste ad un rapido sviluppo delle tecniche, segnato dal passaggio da una lavorazione artigianale ad una industriale, che determina non solo un forte aumento della produzione di testi illustrati, ma anche profondi mutamenti stilistici.

In Francia, nei primi decenni del secolo, resta dominante l'estetica neoclassica impersonata da David e le pubblicazioni più significative sono ancora quelle di Didot (*Daphnis et Chloé*, illustrato da Prud'hon). La vignetta xilografica in legno di testa, che sarà molto apprezzata dagli illustratori romantici, viene per ora impiegata solo da Alexandre Dessenne. Il momento di cesura può essere considerato il 1828, quando appaiono le *Chansons* di Béranger, illustrate da Henri Monnier e Devéria, e il *Faust* ornato da litografie di Delacroix. Al mutato orientamento culturale corrispondono alcune novità tecniche, come la possibilità di eseguire grandi tirature a basso costo e gli inizi della stampa periodica illustrata, che consentono ad autori come Célestin Nanteuil Raffet, Charlet, Grandville o Gavarni di raggiungere un vasto pubblico. A quest'epoca Daumier collabora regolarmente con la rivista «La Caricature» e nel 1857, con il *Rabelais*, ha inizio la feconda carriera di Gustave Doré. Dal 1865, con l'introduzione della riproduzione fotomeccanica, si registra uno scadimento nella qualità delle immagini, a cui i bibliofili reagiscono promuovendo edizioni raffinate. Nel 1869 l'editore Lemerre pubblica i *Sonnets et eau-fortes* con tavole di Corot e di Manet. Ancora Manet, nel 1875, esegue una serie di litografie che illustrano *Le Corbeau* di Edgar Allan Poe. Nel 1893 compare il *Voyage d'Urien* di Gide ornato da litografie a colori di Maurice Denis.

Le numerose novità tecniche determinano in Inghilterra il diversificarsi dei procedimenti di stampa. Nei primi decenni del secolo è ancora Blake l'illustratore di maggior rilievo, sia nell'incisione su acciaio (*Jerusalem*), sia in quella su legno (*Virgile* di Thornton). Nel contempo nascono i primi periodici illustrati, che si avvalgono della collaborazione di alcuni tra gli artisti più noti, quali ad esempio John Gilbert, che lavora per l'«Illustrated London News» e Whistler, che collabora a «Once a Week». In ambito

preraffaellita si segnalano le illustrazioni del 1855 di Rossetti e Millais per *The Music Master* e, ancora di Millais, quelle per *The Parables of our Lord*, apparso nel 1863. La fine del secolo è segnata dalla presenza di due grandi personalità molto diverse tra loro, quali erano William Morris, impegnato nel recupero di una dimensione artigianale nella produzione libraria, e Aubrey Beardsley, autore di eleganti illustrazioni di gusto decadente.

In Germania, il fondatore dell'arte moderna è il pittore di quadri storici Menzel, impegnato dal 1843 al 1856 nella produzione dei legni e di alcune litografie a colori per i trenta volumi della *Vita e opere di Federico il Grande*. Il più importante giornale illustrato, i «*Fliegende Blätter*», utilizza i giovani artisti dell'accademia di Monaco. Da segnalare infine le acquaforti eseguite nel 1880 da Max Klinger, *Amore e Psiche* e, dello stesso, le litografie *Brahms Phantasie* del 1894.

In Italia, la diffusione e la fortuna della stampa politica del periodo napoleonico a carattere satirico e d'attualità, favorì l'aggiornamento sulle nuove tecniche (acquatinta, incisione a colori, uso della matrice in acciaio), che vengono sviluppate soprattutto dagli editori milanesi; l'affermarsi del collezionismo bibliofilo determina inoltre ritorni sperimentali a tecniche antiche. Caratteristica dell'epoca è l'ampia divulgazione di album al tratto, quali ad esempio quelli di Filippo Pistrucci e di Bartolomeo Pinelli. L'impegno scientifico-documentario diede luogo a pubblicazioni d'interesse erudito e geografico molto popolari furono inoltre le guide di viaggi pittoreschi, come ad esempio quelle di E. Gonin per il *Viaggio romantico pittorico delle province occidentali dell'antica e moderna Italia* edito a Torino da Felice Festa tra il 1824 e il 1834. La litografia ha un ruolo di primo piano nella stampa risorgimentale e nell'arte d'autore: è il caso di F. Hayez che illustra ventidue soggetti tratti dall'*Ivanhoe* di Scott (1822) e che nel 1843 fornisce cinque disegni per le *Tragedie* di Schiller. Nuovi problemi di modalità di rapporto tra immagine e testo vengono posti dall'esigenza di illustrare il romanzo storico. A tal proposito è da ricordare l'edizione del 1840 dei *Promessi Sposi* – curata dallo stesso Manzoni, affiancato da Massimo d'Azeglio e da Francesco Gonin e con la collaborazione di diversi artisti stranieri – che sancisce l'introduzione in Italia della vignetta xilografica.

□ *Il XX secolo* In Francia si fa sempre più frequente la ri-

chiesta di edizioni pregiate, a tiratura limitata e con illustrazioni d'autore. Le società di bibliofili si moltiplicano e, soprattutto, si affermano alcuni editori d'avanguardia. Tra questi si distinguono Vollard, che nel 1900 incarica Bonnard di illustrare *Parallèlement* di Verlaine, e, più avanti, si avvarrà della collaborazione di artisti quali Dufy, Rouault e Picasso, Romagnol, che nel 1908 affida a Kupka l'illustrazione delle *Erinnyes* di Leconte de Lisle e Kahnweiler che, tra il 1909 e il 1959, licenzia trentasei libri segnalandosi per aver saputo tempestivamente pubblicare immagini d'artisti d'avanguardia: da Derain a Dufy, Max Jacob, Sonia Delaunay e Picasso. Dopo il 1945 anche Miró e Chagall, tra gli altri, saranno protagonisti di diverse operazioni editoriali. Dopo la fine degli anni '60 si è sviluppato un altro tipo di pubblicazione: si tratta di testi e riproduzioni fotografiche, sia isolati, sia associati, interamente concepiti dall'artista, talvolta stampati in occasione di una mostra.

In Inghilterra, all'inizio del Novecento, persistono le norme d'illustrazione che avevano guidato la produzione libraria del secolo precedente. Una tendenza al rinnovamento si registra comunque intorno al 1915, sollecitata dalle opere del pittore Paul Nash e dello scultore Gill.

In Germania, per influsso dello Jugendstil, il libro illustrato viene profondamente innovato. Tre artisti, Max Liebermann, Louis Corinth e soprattutto Max Slevogt, rinnovano la tradizione litografica per le edizioni Cassirer a Berlino. A Dresda il gruppo Die Brücke dà un contributo significativo alla grafica.

In Austria, a Vienna, Kokoschka è impegnato dal 1908 nell'esecuzione di litografie per l'illustrazione di libri. Alfred Kubin è considerato l'interprete ideale dei testi fantastici. Intorno al 1920 viene reintrodotta l'uso dell'incisione su legno di filo, sfruttata soprattutto da Barlach.

Con l'aumento della produzione editoriale e la nascita delle prime esposizioni specializzate si vanno scoprendo, anche in Italia, le potenzialità espressive dell'i. Valga da esempio l'esperienza di «L'Italia che ride», un periodico a cui collaborarono, tra gli altri, Ardengo Soffici, Galileo Chini, Duilio Cambellotti, Adolfo Magrini e Giacomo Balla. Anche altre riviste, eterogenee negli orientamenti culturali, contribuirono in modo determinante ad accrescere l'interesse per la grafica: si pensi ad esempio a «L'Arte decorativa moderna», «Emporium», «Novissi-

ma», «L'Illustrazione italiana», «Il Leonardo». Di notevole importanza è anche la grafica dei periodici futuristi, da «L'Italia futurista» a «Noi», e soprattutto di «Lacerba» che, pur non essendo interamente futurista, pubblica le immagini degli artisti del movimento. Nel ventennio fascista una delle riviste di maggior spicco è «Il Selvaggio», a cui collaborano Mino Maccari, Morandi, Carrà, Rosai. Negli anni '30 un forte impulso all'i è dato anche dall'affermarsi di collane di libri illustrati: dai pioneristici «Classici del ridere» editi da Formiggini alle diverse serie di volumi per l'infanzia, come la «Biblioteca dei miei ragazzi» della Salani e «La scala d'oro» della Utet. I libri figurati d'autore, a tiratura limitata, introdotti in Italia già negli anni '20 da Giulio Aristide Sartorio, conoscono, nel secondo dopoguerra, una considerevole fortuna, coinvolgendo artisti come De Pisis, Manzú, Campigli, De Chirico ed editori come Marderstaig e Tallone. (*mpe*).

Imparato (Imperato), Gerolamo

(attivo a Napoli dal 1573 alla morte, 1607). Formatosi secondo alcune fonti presso il padre Francesco (figura tuttora non documentata dal punto di vista artistico), si avvicinò dapprima alla maniera di Marco Pino, per poi aprirsi a soluzioni di dolcezza cromatica barocca tipiche di ampi settori della pittura napoletana verso il 1575. Intrattenne rapporti imprenditoriali ed intensi scambi di cultura figurativa con Wenzel Cobergher, Giovanni Angelo d'Amato, Francesco Curia e Teodoro d'Errico, lavorando a Napoli e nel Vicereame, ma anche esportando dipinti in Spagna. Sue prime opere sono il *Gesú tra i Dottori* (1591-92, firmato: Burgos Santa Maria de la Vid) e l'*Annunciazione* (firmata e datata 1591: Castiglione Cosentino Santa Maria dell'Olmo), alle quali segue un fitto catalogo di dipinti di soggetto religioso, in cui il clima devozionale della controriforma è vitalizzato da un impegno formale di alta qualità: la *Deposizione* (Napoli, Santi Severino e Sossio); la *Madonna del Carmine con i Santi Francesco d'Assisi e Francesco di Paola* (1598: Napoli, Spirito Santo); la *Natività* (1603: Napoli, Gesù Nuovo); l'*Immacolata* (firmata e datata 1606: Vibo Valentia, San Raffaele); il *Martirio di san Pietro da Verona* (1607: Napoli, San Pietro Martire). (*rla*).

impasto

Materia pittorica costituita da pigmenti e legante avente funzione costruttiva nei confronti dell'immagine. Il termi-

ne nasce nella letteratura artistica nel sec. xvii: Boschini lo definisce fondamento del colorito, con riferimento all'uso di Tiziano e dei veneti di realizzare l'abbozzo con colpi di pennello risolti e intrisi di colore denso, per tornarvi con ritocchi e velature di finitura. In seguito il significato si amplia sino a connotare la qualità cromatica e disegnativa dell'opera, indipendentemente dagli aspetti compositivi e iconografici: la figura che non mostra stento è di buon impasto (Baldinucci) sia se realizzata con una mescolanza di colori composta sulla tavolozza e sembri fatta come di un solo tocco, sia se realizzata direttamente sulla tela con pennellate di colori diversi (Lacombe). Sino-nimo di colorito (Milizia), trova largo impiego anche nella critica artistica contemporanea. L'i può essere più o meno corposo a seconda della quantità di diluente utilizzato a larghe masse e uniforme, oppure vibrante e mosso dai colpi del pennello o della spatola. Un'errata proporzione fra i componenti può dar luogo, nel tempo, a crettatura anomala e a problemi di conservazione.

Vasi di i: ceramiche archeologiche di argilla non depurata con additivi lavorate a mano. (co).

Imperiali → **Fernandi, Francesco**, *detto l'*

impresa → **emblema**.

impressionismo

Mostre del gruppo In Francia, durante il secondo Impero, alcuni giovani artisti, che cominciavano ad affermare la propria personalità, si erano resi conto del fatto che la pittura tradizionale e ufficiale non corrispondeva più alle esigenze dell'epoca; inoltre, erano stanchi del sistematico rifiuto delle loro tele da parte dell'unica manifestazione ufficiale, il *salon*. Decisero di costituire un gruppo, di fondare una «società». La guerra del 1870 ritardò la realizzazione del progetto. In seguito questi artisti riuscirono ad organizzare una «società anonima in cooperativa di artisti, pittori, scultori, incisori, a capitale e personale variabili», il cui primo fine era di allestire mostre libere, senza giuria e senza premi onorifici. La prima mostra si tenne a Parigi, al n. 35 del boulevard des Capucines, nello studio da poco lasciato libero dal fotografo Nadar. Ebbe luogo dal 15 aprile al 15 maggio 1874; comprendeva 165 tele di trenta diversi autori. Cézanne vi presentava tre opere,

Monet cinque quadri e sette schizzi a pastello, Degas dieci quadri, disegni e pastelli, Sisley cinque paesaggi, Berthe Morisot nove dipinti, acquerelli e pastelli, Pissarro cinque paesaggi, Renoir, presidente della società, sei tele e un pastello. Tra gli altri partecipanti figuravano Boudin, Bracquemond, Cals, Lépine, Rouart. In occasione di tale mostra al gruppo venne dato il nome di *i*, ispirato dal quadro di Monet *Impressione al levar del sole* (1872: già Parigi, Museo Marmottan). Con varie vicissitudini, e malgrado i disaccordi interni, la società giunse ad organizzare otto mostre. La seconda ebbe luogo al n. 11 di rue Le Peletier nell'aprile 1876, con diciotto partecipanti. Degas vi espose ventiquattro opere, Pissarro dodici, Monet diciotto tele, Renoir quindici, Sisley otto; Berthe Morisot era ancora presente, ma Cézanne rifiutò di esporre. La terza mostra si tenne al n. 6 di rue Le Peletier nell'aprile 1877 contava anch'essa diciotto partecipanti. Vi erano rappresentati Monet con ventidue tele e Pissarro con ventidue opere; Cézanne, che era tornato ad unirsi al gruppo, inviò sedici opere, Monet venti tele, Sisley diciassette, Berthe Morisot diciannove. La quarta mostra, che si tenne in avenue de l'Opéra n. 28 nell'aprile-maggio 1879, lasciò per la prima volta un modesto utile nelle casse della società. Comprendevasi quindici partecipanti, tra i quali per la prima volta Mary Cassatt; Degas vi inviò probabilmente meno di dodici tele; Pissarro vi espose trentotto opere, Monet trentanove quadri, e Gauguin venne invitato ad esporvi, fuori catalogo, una scultura. Si possono invece notare le defezioni di Cézanne, Renoir, Sisley e Berthe Morisot. La quinta esposizione, tenutasi in rue des Pyramides 10 nell'aprile del 1880, ospitò ancora quindici partecipanti, ma vi si osserva l'assenza di Monet, Renoir e Sisley, e la presenza di Gauguin, che espose sette tele ed un busto in marmo; Degas inviò otto quadri, Pissarro undici tele ed una serie di acquaforti; Berthe Morisot era rappresentata da quindici fra tele ed acquerelli. Nel 1881, la sesta mostra tornò a tenersi al n. 35 del boulevard des Capucines, con tredici partecipanti. Degas inviò una statuetta e sette opere, Pissarro undici quadri, Morisot sette tele, Gauguin due sculture ed otto quadri. Si riscontra l'assenza di Cézanne, Monet, Renoir e Sisley. Nel 1882, per la settima esposizione, il gruppo si riduceva ad otto partecipanti, presentandosi nel mese di marzo alla galleria di Durand-Ruel, accanito sostenitore di questa pittura an-

cora incompresa. Pissarro vi espose trentasei opere, Monet trentacinque, Renoir venticinque, Sisley ventisette paesaggi, Berthe Morisot nove tele e Gauguin dodici. Per molti anni la società restò poi inattiva. Le dispute estetiche si fecero sempre più aspre, e l'i venne ormai attaccato da un certo numero di artisti e anche all'interno dello stesso gruppo. Redon gli era ostile, mentre Seurat mirava a fondarlo su basi scientifiche. Malgrado tutto si decise di tenere un'ottava mostra, che ebbe luogo in rue Laffitte 1 nel maggio-giugno 1886, con diciassette partecipanti. Fu l'ultima. Degas vi era rappresentato con cinque opere e dieci pastelli, Pissarro con venti tele, pastelli, guazzi e acquaforti; Berthe Morisot vi espose quattordici opere, Gauguin diciannove, e Seurat, provocando vive discussioni, sei tele e tre disegni. Monet e Renoir manifestarono il proprio dissenso nei riguardi del nuovo venuto rifiutando di esporre alla mostra; ed anche Sisley se ne astenne.

Precursori; scoperte L'i non è una scuola, ma innanzi tutto un comune atteggiamento di alcuni artisti verso i problemi essenziali della propria arte. Anche quando i mezzi impiegati sono condivisi e quando sono mutuamente vicini i risultati restano profondamente individualizzati. Una visione collettiva si crea soltanto in occasione di brevi periodi di lavoro in comune, in un determinato luogo. I pittori che hanno partecipato all'i non sono moltissimi; e, per ciascuno di loro, va preso in considerazione l'intero complesso delle sue opere. Quanto oggi va sotto il nome di i è il risultato d'una lunga evoluzione che pone la pittura dell'Ottocento sotto il segno del paesaggio. I vari tentativi si concatenano, su ambedue le rive della Manica. In Inghilterra, Constable che negli schizzi a olio eseguiti dal vero studia le ininterrotte trasformazioni del paesaggio, o Turner, la cui opera si concentra sullo studio della luce. In Francia Delacroix, che ha studiato lungamente i veneziani, presagisce le leggi del divisionismo cromatico, dei colori complementari e dei contrasti, o Corot che è apostolo della «pittura all'aperto», e resta fedele al paesaggio. Infine Courbet ricompone instancabilmente le strutture delle alte fustaie, delle scogliere gessose della sua terra natale. I precursori del movimento sono rintracciabili in Daumier, per le sue ricerche ritmiche, Millet, nei pittori di Barbizon, Rousseau, Daubigny, Diaz, e infine nei pittori di marine Boudin e Jongkind. Inoltre due grandi

scoperte realizzate nel XIX sec. contribuirono a sviluppare la percezione e, nel contempo, sconvolsero i canoni tradizionali: la fotografia e la codificazione dei colori dovuta a Chevreul. La fotografia, inventata da Niepce, venne presto considerata uno straordinario strumento d'investigazione. Giungevano con essa, in certo modo, a compimento tutti i mezzi utilizzati a partire dal Rinascimento per consentire agli artisti di ritrovare la realtà, di imitare la natura con esattezza. La fotografia apparve il mezzo atto a ridurre preliminarmente le vedute naturali a superfici, ove ogni cosa assumeva la giusta collocazione. Il paesaggio viene in tal modo ricondotto a piani e masse, ma l'occhio scopre pure, nell'immagine fotografica, effetti ottici che l'artista può assumere a propria base incontrovertibile. Alcuni tra gli impressionisti furono i primi a servirsene sistematicamente. Infine, le scoperte del chimico Chevreul hanno importanza fondamentale. Direttore della manifattura dei Gobelins, egli pubblicò tra il 1828 e il 1831 le sue lezioni di chimica applicata ai colori e alla tintura, e nel 1839 la memoria intitolata *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*; poi, nel 1864, l'opera *Des couleurs et leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*.. Osservando che la giustapposizione degli oggetti colorati, la «legge dei contrasti simultanei tra i colori», consente di prevedere le modificazioni che ciascun oggetto colorato subisce in vicinanza di un altro oggetto colorato, egli riassume i suoi risultati in due punti: ogni colore tende a colorare i colori vicini col proprio complementare; se due oggetti hanno un colore in comune, l'effetto della loro giustapposizione è di attenuare notevolmente l'elemento comune. Gli impressionisti trovarono nelle teorie di Chevreul sia un ampliamento della visione che una conferma della propria intuizione. Ma esse li interessarono soltanto nella misura in cui tali dati sperimentali consentirono loro di rivelare meglio le proprie individuali e soggettive emozioni. Ormai l'i poteva trascurare le convenzioni tradizionali dell'arte del dipingere: il disegno, la prospettiva, l'illuminazione di studio. Forme e distanze vengono suggerite attraverso le vibrazioni e i contrasti di colore, considerando il soggetto unicamente entro la sua atmosfera luminosa e nel mutare dell'illuminazione. Si spiega così la predilezione degli impressionisti per tutto ciò che sia in moto, e per l'acqua in

particolare, che si presta ad ogni riverbero. Si può ricordare a questo proposito il passo di P. Claudel: «L'acqua è lo sguardo della terra, il suo strumento per guardare il tempo». Nel modo, del tutto peculiare, che li caratterizzava, gli impressionisti tenteranno, con la sensazione vissuta, d'iscrivere anche sulla tela il tempo che scorre insieme all'acqua.

Gli artisti; incontri storici Tranne Camille Pissarro, nato nelle Antille nel 1830, i pittori che formarono il gruppo impressionista nacquero tutti entro lo spazio d'un decennio, tra il 1832 e il 1841. Per la maggior parte erano nati a Parigi, da agiate famiglie borghesi: Manet (1832), Degas (1834), Sisley (1839, di genitori inglesi), Monet (1840), Guillaumin (1841), Cézanne (1839, provenzale), Renoir (1841, da una modesta famiglia del Limousin), Bazille (1841, di Montpellier), Berthe Morisot (1841). A questi vanno aggiunti i nomi di Fantin-Latour, di Grenoble (1836) e dell'americano Whistler (1834). Appartengono invece a generazioni successive Gauguin, Van Gogh, Seurat, Toulouse-Lautrec, che, all'inizio della carriera, attingono all'i.. Gli impressionisti cominciarono ad unire i propri destini dopo il 1850, quando Manet entrò nello studio di Couture, insegnante presso l'Ecole des beaux-arts. Nel 1855 l'esposizione universale di Parigi, ove per la prima volta veniva allestita un'importante mostra dei Beaux-Arts, ampiamente aperta a partecipazioni straniere, favorì gli incontri ed i contatti. La didattica ufficiale aveva un'impronta decisamente accademica. Tutti i giovani pittori, che non potevano evitare di passarvi, se ne allontanavano rapidamente, interrogandosi sulle strade nuove aperte da personaggi come Courbet o Corot. Il problema attuale era, di fatto, quello che si ponevano Courbet e i suoi amici scrittori. Nel 1856 Duranty fondò la rivista «Réalisme», e i caffè si animarono di discussioni: al Tarranne si potevano incontrare Fantin-Latour coi suoi amici, al Fleurus gli allievi di Gleyre. Ma il centro vero e proprio era la birreria dei Martyrs, sotto l'egida di Courbet, intorno al quale erano Baudelaire, Champfleury, Banville, Castagnary. Gli artisti lavoravano spesso al Louvre, cercandovi modelli – e qui s'incontrarono fra gli altri Manet, Fantin-Latour, Whistler – o in uno studio libero recentemente aperto, sul quai des Orfèvres, all'Académie Suisse. Intanto si moltiplicavano i segni di rinnovamento. Per esempio, nel 1856, l'incisore Bracquemond entrava in

possesto di alcune incisioni di Hokusai: le stampe giapponesi esercitarono un considerevole influsso sulle concezioni pittoriche dei giovani artisti. Nel 1859 l'ingiustizia è così manifesta nelle decisioni della giuria del *salon* che il pittore Bonvin decise di esporre nel proprio studio alcune opere respinte. In tale occasione Courbet si legò a Whistler e a Fantin-Latour. In quell'epoca Monet giungeva a Parigi, e scopriva meravigliato, nel Salon Daubigny, Corot e Rousseau. L'insegnamento di Boudin, di cui aveva fruito a Le Havre, lo incitò ad iscriversi all'Académie Suisse, anziché all'Ecole des beaux-arts, e qui incontrò Pissarro. Poco dopo fece il servizio militare in Algeria: «Le impressioni di luce e di colore che ebbi laggiù, - dirà più tardi, - dovevano essere il germe delle mie future ricerche». Nel 1861 Delacroix completava gli affreschi in Saint-Sulpice; la loro esecuzione, a grandi pennellate discontinue, consente, in distanza, un effetto di fusa omogeneità. Dal canto suo Manet si orientava verso una pittura di contrasti, nella quale cercava di liberarsi dagli «arzigogoli» visivi derivanti dall'insegnamento impartito negli studi ufficiali. La sua opera corrisponde in quel periodo alle concezioni di Baudelaire, il quale proclamava la modernità della visione e la sostituzione degli elementi di attualità alle convenzioni fittizie: la *Musica alle Tuileries* (Londra, NG) dà per la prima volta un'espressione complessiva di una società, al di là del carattere simbolico che ancora caratterizzava le grandi composizioni di Courbet.

Ruolo di Manet Un passo decisivo venne compiuto con l'esposizione, nel marzo-aprile 1863, di *Musica alle Tuileries*. Questo quadro colpì profondamente il giovane Monet, che non ne conosceva ancora l'autore. La reazione scoppiò il 15 maggio dello stesso anno, dinanzi al *Déjeuner sur l'herbe* (Parigi, MO) esposto al Salon des refusés, organizzato per decisione dell'imperatore, tanto vive erano state le proteste suscitate dal rigore della giuria del *salon*. Lo scandalo toccò il culmine col *salon* del 1865, ove Manet espose l'*Olympia* (ivi), dipinta due anni prima. Questa pittura franca, priva di simboli, essenzialmente viviva, sembrava negare l'ordine sociale. I nudi, al centro di ambedue i quadri, benché ripresi da modelli classici non hanno più nulla delle convenzioni consuete delle figure di scuola. Il trionfo di Manet fu presto sancito dai giovani pittori. A lui si volsero spontaneamente Monet, Sisley, Renoir, Bazille, che avevano appena lasciato lo studio di

Gleyre. Erano ancora, nel 1865, sconosciuti; ma con essi si preparava il cambio della guardia. Per qualche anno Manet fu la personalità dominante del gruppo, fino al momento in cui Monet s'impose ai compagni, proponendo una nuova avventura.

Monet e la pittura all'aperto Dopo le prime esperienze con Boudin, per sua stessa confessione Monet deve a Jongkind la «definitiva educazione» dell'occhio. A contatto con lui migliorò la propria tecnica, irrobustì i suoi mezzi.

Lasciando Le Havre per Parigi, entrò con entusiasmo nello studio di Gleyre. Là incontrò altri tre allievi, Sisley, Renoir e Bazille, dei quali divenne amico. L'audacia delle sue intuizioni, la consapevolezza che ebbe delle proprie possibilità, infine la sua tenacia, ne fecero un animatore del gruppo. Nel 1863 Monet indusse i compagni a recarsi a dipingere nella foresta di Fontainebleau; qui Renoir incontrò per caso Diaz, il quale generosamente lo aiutò. Ammirava Daubigny, che frequentava e che non cessò mai di sostenere i futuri impressionisti, in particolare quando fu membro delle giurie del *salon*. Dopo la chiusura dello studio di Gleyre (1864), soggiornò varie volte con gli amici a Chailly-en-Bière. Là tentò di realizzare all'aperto un'immensa tela di 28 m², che intitolò a sua volta *Déjeuner sur l'herbe* (1865). Rimasta incompiuta, fu poi tagliata (Parigi, MO e coll. priv.); sembra fosse, negli intenti di Monet, un tentativo di spingere più innanzi l'esperienza di Manet. Impressionò profondamente i suoi amici, che se ne rammentarono, in particolare Bazille quando questi realizzò la *Riunione di famiglia* (1867-68: Parigi, MO). Monet dipinse l'anno seguente, nel medesimo spirito, un'altra tela meno ambiziosa e meno vasta, *Donne in giardino* (ivi), anch'essa eseguita all'aperto. Nonostante fosse gravato da problemi finanziari, Monet arrivava a distruggere le sue tele per evitarne la vendita all'asta. Tornò a dipinti di dimensioni modeste, nei quali, la figura umana perse, progressivamente, di importanza, a favore di un interesse sempre maggiore verso la natura. A varie riprese (1867-69) tentò invano di esporre le proprie tele al *salon*. Dopo aver dipinto la strada che conduce alla fattoria di Saint-Siméon prima nella luce estiva, poi sotto la neve, s'interessò di paesaggi urbani, rinnovandone la descrizione attraverso l'uso della veduta panoramica o zenitale, tali ricerche dovevano ispirare tutti gli impressionisti

fino alla fine del secolo. Nel 1866, a Sainte-Adresse, dipinse marine di grande novità, realizzando combinazioni varie di piani sviluppati a bande parallele, o innestati in diagonale. Alla fine del 1868 si stabilì con la famiglia a Bougival. Renoir, che abitava non lontano, a Ville-d'Avray, venne a lavorare presso di lui. Le loro impressioni si completavano; e, posti dinanzi allo stesso motivo, per la prima volta essi offrivano interpretazioni parallele, conservando ciascuno il proprio linguaggio distintivo, ma sforzandosi ambedue di creare un nuovo modo di dipingere. Dopo aver trattato il tema della barca, dell'acqua, dei riflessi, proseguirono in comune le ricerche, il cui frutto fu la serie della Grenouillère, una spiaggia presso il ristorante Fournaise. In questi quadri nel contempo analoghi e diversi, simile è soltanto il trattamento dell'acqua, a tocchi allungati di chiari e scuri alternati. In Renoir le figure si fondono col fogliame e i personaggi perdono ogni individualità, avviluppati in sfumature delicate e luminosi riflessi. In Monet, invece, i contrasti sono assai più netti e la luce sembra incollarsi ai personaggi. I dettagli sono trattati con grande audacia visiva. Insieme, Renoir e Monet studiano inoltre i riflessi del sole sulla neve, sfumata di rosa o di giallo, facendone risaltare le ombre, azzurrastre o malva. Condussero un'esistenza estremamente difficile, vicina alla miseria; ma ciascuno di loro proseguì accanitamente il proprio lavoro, e se il loro modo di vivere fu analogo, mantennero una propria individualità. Così Renoir, portato dagli amici nella foresta di Fontainebleau, serbò una certa reticenza nei riguardi della pittura all'aperto: sembra aver sempre bisogno, per applicare le tecniche nuove, di ricorrere alle densità e ai volumi della figura umana, all'unità cromatica. Affrontò il soggetto attraverso pennellate finissime, il che alleggerisce le masse principali e racchiude le forme in un nimbo poetico; si liberò allora di una tecnica liscia e smaltata che aveva senza dubbio tratto dalla precoce pratica della pittura su porcellana. Sisley, dal canto suo, si affermò come paesaggista. La sua analisi si esprime in variazioni cromatiche assai sottili, ma in tono minore. Bazille restò un po' in disparte, e cogliere le apparenze lo interessò meno della verità psicologica. Pissarro fu l'unico che svolse un ruolo pressoché pari a quello di Monet. Seguì agl'inizi l'esempio di Corot, il che implica sfumature alquanto diverse dalle folgorazioni e dai voltafaccia appassionati di Monet; Pissarro

si affrancò progressivamente dall'influsso di Corot osservando la campagna, dove decise di stabilirsi. Intorno al 1868-70 praticò istintivamente una sorta di frammentazione del tocco che preannuncia il divisionismo, e che è anche un modo per esprimere la diversificata densità della materia. Durante questa fase non va trascurato l'influsso di Berthe Morisot. Quest'ultima accoglie le impressioni con franchezza e semplicità, e ciò dà alle sue opere un carattere spontaneo e innovatore. Nel 1866 divenne allieva di Manet. E sarà lei, infine, a stimolarne la curiosità nel campo della pittura chiara. Verso il 1865 Degas è diventato amico di Manet, cui si sente più vicino, anche se la sua concezione della pittura è molto diversa. Non ha alcuna inclinazione per la pittura all'aperto; lo fa solo per periodi brevissimi. Nulla è meno spontaneo e libero della sua arte. Come Manet, rappresenta la vita della società. I suoi temi saranno, di volta in volta, i gesti determinati dalla pratica di un mestiere: musicisti, parrucchiere, lavandaie, danzatrici. S'interessa anche dell'effimero, degli effetti della luce artificiale, che affronterà nei quadri dedicati ai caffè-concerto e al music hall. Si appassionò di fotografia, che utilizzò molto, cogliendo la vita nella sua istantaneità. Attraverso la danza e le corse di cavalli, mostra quanto lo interessi il movimento. In questo stesso periodo, la forte personalità di Cézanne s'impone agli amici, ma, per il carattere ombroso, resta un isolato. A ogni *salon*, deliberatamente, presenta soltanto le opere che a suo avviso scandalizzeranno di più la giuria. Ammira profondamente Delacroix, Daumier, i veneziani; e concepisce in un primo tempo vaste composizioni romantiche dalla fattura goffa e tormentata. Ma, sotto le apparenti brutalità, persegue il filo di un suo ragionamento per elaborare un diverso sistema di pittura. Rispetto agli amici, intende manifestare la solidità e la stabilità delle cose; la sensazione, per lui, è soltanto un mezzo per giungere a superare durevolmente l'emozione, e per molto tempo sembrerà in ritardo rispetto all'evoluzione dei compagni. Egli costituì inoltre lo strumento di collegamento tra i futuri impressionisti e colui che doveva esserne il primo sostenitore. Emile Zola, nel 1866, accettò di curare sull'«*Événement*» la critica del *salon*. Ne approfittò per definire la propria concezione dell'arte, intesa come combinazione tra due elementi: uno fisso e reale, la natura, l'altro individuale e soggettivo, il temperamento dell'artista. Infine, prese coraggiosamente

le difese di Manet, i cui quadri quell'anno vennero rifiutati in blocco dalla giuria. Le violente proteste dei lettori obbligarono Zola ad interrompere la serie dei suoi articoli, ma ne dedicò a Cézanne i testi, successivamente raccolti in opuscolo. Un anno dopo infine, in occasione dell'esposizione universale, cui Manet e Courbet partecipavano presentando le proprie opere in due padiglioni appositamente costruiti, Zola pubblicava un ampio e pertinente studio su Manet. A suo avviso il merito di Manet è quello di dipingere per masse, di aver scoperto il tocco, di partire sempre da una notazione più chiara di quella esistente in natura. Mentre l'esposizione di Manet non incontrò l'atteso successo, quella di Courbet attirò di più l'attenzione, e consentì a tutti i giovani pittori di misurare l'importanza e l'ampiezza del suo lavoro. L'intervento di Zola a sostegno di Manet doveva avere riscontri duraturi, e fornire una cementazione teorica alle riunioni di giovani artisti e scrittori. Brillanti, appassionate, talvolta rumorose e tempestose, queste riunioni si tenevano allora al caffè Guerbois, ai Batignolles. Scrittori come Zola, Durrant, Astruc, Duret, Burty, Claudel v'incontravano i pittori, nonché alcuni sostenitori e primi collezionisti. Consentendo comuni prese di coscienza su taluni problemi, soprattutto tecnici, esse ebbero un ruolo importante nella storia dell'arte.

La guerra del 1870 e il soggiorno a Londra Benché l'arte vedesse praticamente la luce alla Grenouillère (1869), la guerra del 1870 e gli eventi successivi dovevano dirigerne il corso, e farne precipitare gli sparsi elementi costitutivi fino alla definizione di un linguaggio. Tutti gli artisti dovettero attraversare la fase preliminare del rifiuto. Parzialmente toccati dallo spirito rivoluzionario degli inizi del 1870, credettero nella possibilità di un generale progresso e s'interessarono dello sviluppo delle scienze sperimentali. Alla notizia della dichiarazione di guerra alla Prussia ciascuno reagì a suo modo, ma a tutti sembrò che, innanzi tutto, andasse salvata la pittura. Bazille si arruolò e presto cadde a Beaune-la-Rolande. Cézanne lasciò Aix-en-Provence ritirandosi all'Estaque. Renoir fu arruolato in un reggimento di corazzieri, prima a Bordeaux, poi a Tarbes; Degas e Manet tornarono a Parigi, arruolandosi solo dopo la caduta dell'Impero. Monet restò a Le Havre, e poi si recò a Londra, ove lo raggiunse Pissarro. La cornice abituale della vita si era spezzata. Ciascuno scopriva

che la soluzione, in quella catastrofe, era di rimettersi al lavoro. Fin dal romanticismo, gli scambi letterari ed artistici tra l'Inghilterra e la Francia erano stati numerosi e fecondi. Per Monet e Pissarro, in quella fase del loro sviluppo, il forzato soggiorno del 1870-71 comportò nuovi influssi, conferme ed incontri. I due artisti furono sorpresi «soprattutto dai paesaggisti» inglesi, che più si accostavano alle loro ricerche «nei riguardi della pittura all'aperto, della luce e degli effetti fuggevoli». Infine, «quanto alla divisione dei toni», Turner confermava in loro la validità del procedimento. Sia Monet che Pissarro infatti s'interrogavano sempre sul modo di trattare le ombre, sulla divisione dei toni e sul mezzo tecnico migliore da impiegare per raggiungere l'intensità luminosa desiderata. Riscontravano pertanto nell'opera di Turner e in quella di Constable un sostegno, una conferma del proprio tentativo. Infine Daubigny, che anch'egli soggiornava a Londra, commosso dalle difficoltà finanziarie dei suoi amici, li presentò al suo mercante Durand-Ruel, che aveva aperto una galleria in New Bond Street. Durand-Ruel fu il mercante degli impressionisti: fu il primo, e per lungo tempo il solo, che osò impegnarsi per loro, non esitando a giocare, sulle proprie scelte, la sua fortuna. Svolse un ruolo determinante prima per la sopravvivenza, poi per il trionfo di questa nuova pittura.

L'effimero Sollecitato da Daubigny, Monet compì, prima di ritornare in Francia, un soggiorno in Olanda, e lo prolungò fino alla fine del 1871, incantato dalla luce dei luoghi. Realizzò una serie di tele (*Mulini in Olanda*, *Mulini a Zaandam*), ove l'opacità e la fluidità si contrappongono e si completano come termini estremi di una contraddizione fondamentale in corso di risoluzione. Tornato a Parigi, si stabilì ad Argenteuil. Da quel momento, acquistò un vero e proprio ascendente sul gruppo. Importante fu il suo esempio per Manet, che si decise a dipingere all'aperto. La prima impresa fu magistrale: nella tela *Claude Monet nel suo studio* (Monaco, NP) Manet riuscì a immergere i profili nella luce animata dagli scintillanti effetti dell'acqua. Dal 1872 al 1874 il cammino di Monet è ricco e complesso. Sfrutta alternativamente tocchi tagliati, leggermente distanziati, come nel *Battello da diporto*, oppure posati con vivacità, come nelle *Regate, con tempo grigio, ad Argenteuil*. Nel 1872 realizzò a Le Havre, con una pennellata estremamente spontanea e fluida, *Impressione al levar*

del sole (già a Parigi, Museo Marmottan). Nel 1873 dipinse con Renoir lo *Stagno con anatre*; l'uno e l'altro adottarono un tocco a virgola, molto minuto, che consentiva di notare ogni lampo di colore, ogni mutamento di luce. Durante l'estate del 1874 il processo creativo di Monet ebbe un'accelerazione. In una serie di tele di abbagliante freschezza, *Il ponte di Argenteuil*, *La Senna ad Argenteuil*, *Veduta di Argenteuil*, l'artista persegue i riflessi, i fremiti dell'acqua, i lampi di luce. Variava la sua tecnica, impiegando di volta in volta pennellate ampie o tocchi a virgola. Scomponendo il tono, dispiegava al massimo lo spazio, spezzava masse e superfici. Ma, guardando l'esperienza nella sua totalità, va notato che per lui non si trattava tanto di catturare il fuggevole quanto di esprimere, attraverso la sensazione che ne traeva, la durata, ricollegandosi, in questo, alle riflessioni di Bergson.

Renoir: ricerca della densità L'amichevole sodalizio Monet-Renoir, in due momenti decisivi, rivela la parte svolta da Auguste Renoir nell'elaborazione della tecnica impressionista. L'opera di questo pittore è caratterizzata, in quel periodo, da una ricerca di unità e da un uso simmetrico dei complementari. Nelle sue opere di Argenteuil, Renoir riprende da Monet il tocco allungato. Utilizza pennellate fini, che danno un effetto di brulichio cui Monet non restò indifferente. Ma continuarono a premergli il volume e la densità, e restò interessato alla figura umana, sia ritraendo gli amici, sia rappresentando volti e corpi di donne a lui care. Non tentò mai una ricerca psicologica, cercò soltanto di tradurre nella rappresentazione l'apparenza carnale, ed un piacere nel contempo visuale e tattile. Nelle sue composizioni del 1875-76, *l'Altalena*, *il Moulin de la Galette* (Parigi, MO), impiegò la figura umana in modo assai originale, come motivo costituente del paesaggio, sul quale la luce può giocare con maggiore ricchezza e fantasia.

L'evoluzione di Pissarro, Cézanne e Sisley Tornato a Louveciennes nel 1871, Pissarro si stabilì fino al 1884 a Pontoise; i suoi primi paesaggi di Louveciennes sono molto vicini a quelli che aveva fatto nel 1870. Anche Sisley si stabilì a Louveciennes, poi a Port-Marly, ove restò fino al 1877. I due pittori operano con spirito analogo, anche se Pissarro è più saldo, più sicuro, Sisley più poetico, un poco incerto dinanzi all'immensità dei cieli, allo scintillio delle acque. Quest'ultimo proseguirà il lavoro non solo con perseveranza, ma anche con una sorta di

noncuranza che spiega perché egli sfiori i temi, più che approfondirli. Pissarro invece è in grado di distaccare dai paesaggi a lui familiari elementi importanti, facendone motivi in sé autosufficienti. Conferisce così saldezza e persino un certo tono epico anche alle annotazioni più lievi della vita rurale, trattandole su un registro più ampio. Pissarro fu amico di Mary Cassatt, Guillaumin e, in modo del tutto particolare, di Cézanne, il quale, per molti mesi, tra il 1872 e il 1873, lavorò al suo fianco a Pontoise: questo ritiro di studio, accanto a un amico rispettoso e attento, trasformò la tecnica e l'arte dell'ombroso pittore. Il passaggio in Cézanne a una pittura chiara si manifestò quando, in occasione di un soggiorno presso il dottor Gachet ad Auvers-sur-Oise, Cézanne realizzò la *Casa del dottor Grachet* e soprattutto la famosa *Casa dell'impiccato* (Parigi, MO).

Degas: i meccanismi della vita Dopo un viaggio a New Orleans, Degas si stabilì a Parigi; il lavoro che intraprese lo mostra definitivamente dedicato agli aspetti della vita quotidiana, di cui persegue la sistematica esplorazione. I suoi mezzi sono diversi da quelli degli amici. Non è attratto dalla pittura all'aperto e rivendica i diritti dell'immaginazione. Di fatto si dimostra osservatore fedele, addirittura maniaco, della realtà. E benché operi in studio in base a disegni e schizzi, egli è forse colui che meglio dà l'impressione di cogliere la vita nelle sue palpitazioni e fluidità più delicate: utilizza illuminazioni di scena violente e direzionate, in contrasto con penombre, mezzetinte, luci incerte, creando per un unico oggetto gamme assai diverse d'intensità. Le tecniche d'inquadratura e d'impaginazione tratte dall'arte dell'Estremo Oriente, le vedute zenitali, le diagonali, sono per lui il mezzo per fissare, per un medesimo soggetto, variazioni sorprendenti.

Presenza della città La vita urbana non poteva rimanere estranea agli impressionisti, appassionati di tutte le realtà contemporanee. Monet dipinse tra il 1876 e il 1878 paesaggi urbani alla stazione Saint-Lazare, sul ponte d'Europa, agli scali ferroviari, paesaggi ove la modernità del tema viene sopraffatta da rarefatte atmosfere. Quanto a Manet, realizza una serie di scene parigine i cui soggetti, improntati dal naturalismo di Zola e di Maupassant, sono trasfigurati dalla libertà, dall'improvvisazione con cui sono trattate: *Nana* (1877: Amburgo, KH), il *Bar delle Folies-Bergère* (1881: Londra, Courtauld Inst.).

Dispersione del gruppo Gli anni 1878-82 furono assai difficili, sia per ragioni economiche (la produzione degli impressionisti non attirava acquirenti) sia per contrasti interni. Tuttavia il movimento prosegue la propria attività. Théodore Duret pubblica un opuscolo, *Les peintres impressionnistes* (Paris 1878). Charpentier, che fa uscire un settimanale d'arte e letteratura offre ad alcuni pittori il proprio locale, ove nel 1879 sono esposti i pastelli di Renoir, nel 1880 i quadri di Manet e di Monet. Nel 1881, la congiuntura economica migliora un poco: Durand-Ruel riprende i propri acquisti e comincia persino a versare piccoli compensi mensili a vari artisti. Grazie ai suoi sforzi, il gruppo, in occasione della mostra del 1882, presentava ancora una relativa coesione. Ma non esisteva più la volontà di un'azione comune. Ciascuno intendeva proseguire, ormai, sulla strada che si era tracciata. La maggior parte degli artisti si erano allontanati da Parigi. Sisley si era stabilito a Saint-Mammès, presso il canale del Loing, Monet aveva scoperto Giverny, Pissarro era a Eragny, nel cuore del Vexin. Cézanne era tornato in Provenza. Renoir vagabondò, prima di scegliere la costa mediterranea. Gli impressionisti restavano comunque mutuamente legati: si frequentavano e continuavano a scambiarsi idee e temi di riflessione. Grazie all'energia di Monet l'*Olympia* di Manet entrerà nel Museo del Lussemburgo a Parigi. Così pure Renoir, esecutore testamentario di Caillebotte, riuscirà a vincere le riserve dei funzionari e a far accettare 38 sui 67 quadri che erano stati donati al Louvre. Impegnati nel condurre a compimento la propria opera personale, gli impressionisti si mostrarono indifferenti rispetto alle nuove ricerche ed alle personalità più giovani che si andavano affermando accanto a loro. Il solo Pissarro, sempre generoso, serbava contatti coi pittori della giovane generazione. Fu lui che protesse la vocazione tardiva di Gauguin. S'interessò anche di Seurat, che s'impegnava nella formulazione scientifica delle conquiste empiriche dell'i. Durante l'ultima mostra del gruppo, nel 1886, Monet, Renoir, Caillebotte e Sisley preferirono astenersi, dominata da Pissarro, e grazie alla presenza di Seurat, che per sua insistenza accettò di esporre, essa fu una mostra aperta verso l'avvenire. Infine, la pubblicazione nel 1886, per mano di Félix Fénéon, dell'importante testo *Les Impressionnistes*, che preannunciava il superamento dell'i e che prendeva posizione a favore di Seurat (per il quale la

critica coniava il termine 'neo-impressionismo'), indicava che si era definitivamente voltata pagina. (*jlas* + *sr*).

imprimitura

Vasari denomina **i** (o mestica) una particolare mescolanza di oli e pigmenti siccativi da usare come ultimo strato della preparazione – lo strato preparatorio finale –, adatta a ogni tipo di supporto (legno, tela, muro, pietra) su cui si intende dipingere a olio (1.21-24). Il vocabolo deriva dall'azione di premere, di pressare l'impasto allorquando lo si stende sulla superficie e lo si pareggia con le mani, secondo un antico procedimento già descritto da Eraclio (3.25) e di nuovo menzionato da Vasari. L'**i** regola il grado di assorbimento del legante da parte della preparazione e dà il tono di base, scelto non solo in funzione dell'influenza che dovrà esercitare sulla luminosità dei colori e sull'armonia dei loro accostamenti, ma anche della durata di tali caratteristiche nel tempo. La colorazione può variare dal bruno al rosso, al grigio, al giallino, al rosa, al bianco, a seconda dell'epoca e della sensibilità dell'artista, nonché del soggetto rappresentato (→ **preparazione**). La voce **i** fu adottata anche in ambito europeo: *imprimeure*, *impression*; *emprimidura*, *imprimacion*; ecc. Quando, nel corso del Seicento, col progredire della tecnica a olio, gli strati preparatori, intermedi e finale, ebbero composizione analoga, con **i** si passò quasi sempre a indicare la preparazione nel suo insieme, anche se in più strati diversi per colore, spessore, ecc. L'uso del termine 'mestica' rimase circoscritto all'area toscana (Vasari, Borghini, Baldinucci). Vale ricordare che una certa confusione ha creato il manuale di Secco Suardo, edito nel 1866, quando l'autore definì arbitrariamente **i** la preparazione a gesso e colla, e mestica quella composta con altre sostanze stemperate in olio. (*mni*).

Inayat

Pittore indiano, attivo durante il regno dell'imperatore moghul Jahāngīr (1605-27). Il suo nome compare su numerosi album di disegni o pitture di animali, accanto a quello di Mansur, cui molto si avvicina dal punto di vista stilistico. Lavorò anche durante il regno di Shāh Jahān (1627-58), poiché è autore di un *Gruppo di asceti* datato 1631 (Londra, BM), tema che in seguito divenne uno dei soggetti favoriti degli artisti moghul. (*jfi*).

Inca

(Figlio del sole). Denominazione del sovrano che regnava sul popolo quechua del Perú prima della conquista di Pizarro (1200 ca. - 1532) e che finì con l'indicare l'intera popolazione precolombiana. Le origini dell'impero inca sono ancora mal conosciute. Popoli di lingua quechua si stabilirono nella valle di Cuzco intorno al 500-600 d. C.; le tracce più antiche della loro esistenza sono state scoperte a Chanapata. Sin da quest'epoca compare un vasellame nero lucido, con disegni geometrici o zoomorfi applicati ed incisi, e un altro a pitture geometriche bianche su fondo rosso. Questa ceramica andò man mano sviluppandosi parallelamente allo stabilirsi dell'egemonia inca sulla regione di Cuzco. Accuratamente eseguita, la ceramica «inca antica» (1200-1438) – scodelle piatte, coppe – è dipinta in rosso e nero oppure in nero e bianco, sul fondo bruno dell'argilla o su fondo crema. I disegni, geometrici, sono di fattura lineare. Il pieno sviluppo dell'impero inca cominciò con l'inizio dell'espansione territoriale, sotto il regno dell'i Pachacuti (1438-71). Gli I si rivelarono eccellenti architetti civili e militari; ma nel campo dell'arte e della decorazione furono inferiori ai loro predecessori. La lana di vigogna e di alpaca, utilizzata allo stato grezzo, veniva tinta con colori vegetali. Le raffigurazioni di animali sono frequenti: gruppi di uccelli in broccato a colori vivaci, bordure multicolori. I motivi zoomorfi o geometrici sono disposti a gradini e scacchiere e, trattati a due o tre colori, spiccano su fondo unito. Le armonie cromatiche, a dominante rossa, gialla, nera e bianca, sono meno splendide di quelle degli antichi tessuti di Paracas e di Nazca. Il vasellame, di grana fine e di metallica durezza, è rifinito con maggior cura rispetto a quello del periodo precedente. La decorazione dell'ariballo, vaso tipicamente inca (specie di anfora a fondo conico munita di due anse laterali), è costituita da motivi geometrici, rosso-bruno, nero e bianco, dipinti su fondo crema o bruno-chiaro. La base del collo è talvolta ornata da una piccola testa stilizzata di animale, o il collo stesso è circondato da protuberanze che richiamano un volto umano. Un piatto con manico, spesso concluso da una testa in rilievo, costituisce un'altra forma tipica della ceramica inca: la sua decorazione, simile a quella dell'ariballo, è sull'interno del vaso. Nella maggior parte di questo vasellame un medesimo motivo è ripetuto più volte, quasi senza variazioni. Gli oggetti in pietra

erano incisi con linee geometriche. I recipienti metallici venivano talvolta arricchiti con incrostazioni di pietre colorate e di conchiglie. Il kero, recipiente di legno ripreso da una ceramica di Tiahuanaco, è dipinto con scene a più personaggi; alcuni di tali recipienti hanno forma antropomorfa o zoomorfa. I colori impiegati sono il rosso, il marrone, il giallo e il nero. Le raccolte più importanti di oggetti inca decorati si trovano a Cuzco (Museo archeologico), a New York (American Museum of Natural History) e a Monaco (Museum für Völkerkunde). (*sls*).

Inchbold, John William

(Leeds 1830 - Headingley (Leeds) 1888). Cominciò come disegnatore presso un litografo londinese; poi si dedicò all'acquerello. Nel 1847 entrò alla Royal Academy, dove espose per la prima volta nel 1851. Viaggiò in Europa e in Algeria, e visitò più volte la Svizzera, dove soggiornò insieme a Ruskin, che si era interessato al suo lavoro (il *Lago di Lucerna*, 1857: Londra, VAM). Impegnato nella riproduzione fedele della natura, venne considerato ai suoi tempi uno dei principali paesaggisti preraffaelliti (l'*Inizio della primavera*: Oxford, Ashmolean Museum). Nel 1877 pubblicò una raccolta di versi, *Annus Amoris*. La sua opera è rappresentata a Londra (Tate Gall. e VAM). (*mr*).

incisione

L'i d'arte è una tecnica per produrre immagini che, eseguite in incavo o in rilievo su una matrice, possono poi essere stampate in più esemplari.

L'i sembra già nota in Egitto e in Cina in epoca antichissima, intorno al VII-VI sec. a. C.; le prime stampe su carta appaiono però in Cina nel VII sec. d. C. e, in Europa, intorno alla metà del Trecento. Si tratta inizialmente di matrici in legno con cui vengono riprodotti motivi di carattere popolare. In seguito, grazie al rapido sviluppo tecnico e all'introduzione di matrici in metallo, l'i diventa una forma espressiva autonoma, pur continuando a rappresentare, fino all'invenzione della litografia (fine del sec. XVIII) e dei procedimenti fotomeccanici (fine del sec. XIX), l'unico strumento disponibile per la riproduzione d'immagini. Persa gradualmente questa funzione, con l'avvento e l'adozione universale dei metodi di riproduzione meccanica, l'i diviene esclusivamente un mezzo d'invenzione; tale concezione, prioritariamente creativa,

ha favorito, soprattutto nel nostro secolo, sperimentazioni di vario genere.

Le tecniche Esistono due tipi fondamentali di *i*: l'*i* in cavo, nella quale le parti che devono risultare inchiostrate sulla stampa vengono scavate in una matrice di metallo; questo procedimento è caratteristico di tutte le tecniche calcografiche (acquaforte, bulino, puntasecca, ecc.); l'*i* in rilievo, nella quale i segni che risultano inchiostrati sulla stampa corrispondono alle parti risparmiate, cioè lavorate in rilievo, in una matrice in legno (xilografia) o di linoleum (linografia). Nel primo caso la matrice - generalmente in rame o zinco, ma anche in acciaio od ottone - può essere incisa in modo diretto, con ferri di varie forme, o in modo indiretto, grazie all'azione corrosiva di un acido. In entrambi i casi, l'inchiostro calcografico viene in un primo tempo distribuito su tutta la lastra e in seguito asportato dalle parti piane della matrice, in modo da lasciare inchiostrate solo le parti incise. Il segno stampato risulta d'intensità e spessore corrispondente alla profondità e alla forma di quello inciso sulla matrice.

Metodi fondamentali d'incisione diretta

□ *Bulino* È la tecnica originaria dell'*i* su metallo, particolarmente adatta al rame, più resistente e compatto dello zinco. Essa prende il nome dal ferro che si usa per incidere: una lama d'acciaio con punta affilata e tagliente a sezione romboidale, triangolare o a foglia d'ulivo con la quale si scava la lastra. Eliminate con un raschietto le piccole sopraelevazioni che si creano ai bordi dei solchi (barbe), ne risulta un segno netto e senza sbavature.

□ *Puntasecca* Usata inizialmente come integrazione e rafforzamento di altre tecniche (con qualche eccezione, prima fra tutte quella di Rembrandt), si sviluppa come tecnica autonoma verso la fine del XIX sec. Si ottiene incidendo il metallo con la puntasecca, un utensile di acciaio con la punta a sezione circolare, che graffia la lastra. Alle barbe relativamente cospicue che si creano sui bordi dei solchi si deve l'effetto sfumato dei segni e la profondità dei neri che caratterizzano le stampe ottenute con questa tecnica. La fragilità di queste barbe condiziona però la tiratura, che deve essere limitata a circa trenta esemplari, aumentabili solo con l'acciaiatura della lastra.

□ *Maniera nera o mezzotinto* Nata in Germania intorno alla metà del Seicento, venne perfezionata in Olanda e conobbe un grande successo in Inghilterra nel XVIII e XIX

sec. È l'unica tecnica che consente di ottenere i passaggi chiaroscurali, in quanto non si procede per progressiva aggregazione di segni dal bianco verso il nero; all'inverso, tutta la superficie della lastra viene preparata alla resa di un nero assoluto dal quale si ricavano poi, a ritroso, tutti i valori intermedi, dai grigi al bianco. La preparazione della lastra avviene attraverso ripetuti passaggi incrociati di un ferro fornito di una lama semicircolare seghettata (mezzaluna, pettine, *berceau*) che lascia sul metallo dei segni paralleli. I valori intermedi, fino al bianco, si ottengono quindi premendo le asperità con brunitoi o eliminando le barbe dalla superficie incisa con dei raschietti. Come per la puntasecca, alla quale questa tecnica si avvicina anche per il valore vellutato e profondo dei neri, conviene usare il rame, più resistente dello zinco e adatto a un'eventuale acciaiatura.

Metodi fondamentali d'incisione indiretta

□ *Acquaforte* Tecnica molto diffusa, viene spesso preferita al bulino per la facilità e rapidità d'incisione che permette e per il segno morbido e sottile che consente di ottenere. Con una punta d'acciaio si scalfisce infatti solo uno strato di vernice posto sulla lastra, mentre l'incisione del metallo avviene grazie all'attacco di un acido diluito. Questo, penetrando negli incavi aperti dalla punta, inciderà il metallo ad una profondità – corrispondente poi all'intensità del nero sulla stampa – proporzionale alla concentrazione dell'acido e ai tempi di morsura. Schematicamente si procede in questo modo: su una lastra sgranata e lavata si stende uno strato uniforme e sottile di vernice acidoresistente, con pennello e a freddo se liquida, con tampone o rullo e a caldo se solida. Seccata e annerita con nerofumo la vernice, in modo da far risaltare i tratti incisi, la lastra è pronta per essere disegnata con la punta e immersa nell'acido: una sola volta (morsura piana) o più volte (morsura multipla) a seconda che tutti i valori siano già definiti con il disegno o debbano invece essere accentuati con una maggiore profondità d'incisione. In questo secondo caso, per ogni morsura parziale la lastra va lavata in acqua corrente e asciugata; quindi bisogna ricoprire con vernice a rapida essiccazione i segni che hanno già raggiunto la profondità voluta e non devono più essere acidati.

□ *Vernice molle* È un metodo affine all'acquaforte, con cui si ottengono però segni sgranati, simili a quelli di un

disegno a carbone o a matita. Si procede ricoprendo a caldo una lastra con vernice solida, arricchita di sego o vaselina affinché raffreddandosi non indurisca (vernice molle). Si sovrappone quindi un foglio di carta leggera e su questa si disegna con una matita; la vernice aderirà alla carta lasciando un segno nitido, d'intensità proporzionale alla durezza della matita e alla pressione esercitata. Togliendo la carta, nelle parti corrispondenti al disegno tracciato la vernice si stacca e sul metallo si riproduce la grana della carta utilizzata; a questo punto la lastra è pronta per la morsura che, per la particolare delicatezza della vernice molle, deve avvenire in una soluzione molto diluita.

□ *Acquatinta* Caratteristica di questa tecnica, scoperta nel XVIII sec., è una particolare preparazione, o granitura, della lastra che consente di ottenere i valori tonali per zone e non per aggregazione di segni. Estremamente versatile, viene usata, al pari della maniera nera e a volte in sua combinazione, come mezzo per imitare i valori chiaroscurali e per la produzione, con più lastre, di stampe a colori. I metodi di esecuzione sono molti, ma i più diffusi sono il metodo della resina e il metodo del sale. Con il primo si sparge sulla lastra uno strato di polvere di resina acidoresistente e la si fissa alla lastra fondendola al calore di un fornello. Raffreddata, la lastra è pronta per la morsura. I valori, dal grigio chiarissimo al nero, dipendono dai tempi di morsura; la qualità materica dalla grana e dalla densità della resina. Nel secondo si copre con sale fino una lastra preparata con vernice solida non affumicata e la si riscalda fino a quando il sale non penetra nella vernice ammorbidita. Una volta raffreddata, la lastra viene immersa in acqua tiepida in modo che il sale si scioglia creando dei piccoli fori in cui, al momento della morsura, penetrerà l'acido.

Esistono vari altri metodi d'i, diretti, indiretti o misti, tutti riconducibili ai principî descritti (il puntinato, le rotelle, la matita grassa, lo zucchero, ecc.). Altri, più recenti, sono a base di resine sintetiche che, distribuite sulla lastra allo stato plastico, possono essere modellate o incise prima d'indurire e far corpo con il metallo. (*mpe*).

India

Epoca preistorica Pitture rupestri sono note in I da assai lungo tempo; ma il problema della loro origine preistorica

viene studiato solo da pochi anni. Tali pitture si trovano in ripari sotto roccia dei monti Vindhya (I centrale) e, più a sud, nella regione di Chittor (a Chitiakuba) e in quella di Gwalior a Bādāmi. Le pitture più antiche rappresentano animali di grandi dimensioni, come l'elefante di Adamgad, in tinta monocroma rossa piatta o in profilature di colore scuro. Pitture più recenti, anch'esse di tipo naturalistico, rappresentano scene in cui uomini armati di lance e d'arpioni cacciano tori e rinoceronti. Graziose antilopi dal corpo coperto di linee e di spirali (rappresentazione anatomica?) vengono trattate a profilature nere o bianche. Ardua la datazione di queste opere, cui si sovrappongono pitture più recenti; gli unici elementi originali sono la rappresentazione di animali scomparsi in I da due millenni, nonché scene di vita pastorale. (*yt*).

L'era buddista Le vestigia pittoriche, poco numerose, dell'I pro-islamica si limitano a pitture parietali spesso in assai cattivo stato. Tuttavia la letteratura ci fornisce un gran numero d'informazioni sull'antica pittura; in tal modo apprendiamo che essa non si limitava agli affreschi dai santuari, ma che conobbe tutta una tradizione profana, e costituì persino uno dei passatempi favoriti della buona società. Uno dei temi più comuni dei racconti o dei lavori teatrali sanscriti è quello degli amanti che eseguono il proprio ritratto. Quest'arte del ritratto sembra svolgesse un ruolo notevole nella conclusione dei matrimoni a distanza, il che farebbe ritenere che fossero apprezzati i criteri della rassomiglianza. Ugualmente era di moda possedere, nella propria casa, una galleria di pittura. La pittura, considerata arte profana per eccellenza, venne senza dubbio disprezzata dai primi monaci buddisti; ma i loro successori presto compresero il vantaggio che potevano trarre da un'iconografia dipinta. Il pellegrino cinese Fahien, che visitò l'I nel v sec. d. C., riferisce di aver assistito a feste religiose nel corso delle quali le strade erano decorate con dipinti mobili, eseguiti senza dubbio su stoffa e tesi su un'armatura di bambù. L'I possiede inoltre trattati di pittura, detti *śilpa-śāstra*, il più celebre dei quali (il *Viṣṇudharmottara*, redatto tra il iv e il v sec. d. C.) insiste sul fatto che la pittura deve raggiungere «l'esatta rassomiglianza con quanto è visibile della natura», e che l'artista deve conoscere perfettamente la scienza degli scorci e i principî della danza, necessari a una rappresentazione corretta e armoniosa della figura umana, inoltre, si attri-

buiva alla pittura alto valore morale ed educativo.

□ *La pittura murale, arte religiosa buddista e giaina (I-X secolo)* Soltanto questa solida tradizione, che si avverte attraverso testimonianze letterarie, può spiegare la maestria tecnica di cui danno prova gli artisti che hanno decorato le grotte più antiche di Ajaṇṭā, intorno all'inizio della nostra era. Gli affreschi di Ajaṇṭā, la cui esecuzione si prolungò per diversi secoli, costituiscono l'unico complesso che possa consentirci un corretto giudizio della ricchezza pittorica dell'I «classica», intorno al v-vi sec.: epoca in cui vennero anche decorate le grotte buddiste di Bāgh, il santuario induista di Bādāmi e la rupe di Sigiriya nell'isola di Ceylon. Tale pittura appare improntata ad uno stile naturalistico, nel senso che attinge ispirazione dallo spettacolo del mondo, ma ne ha trasposto l'immagine in una visione idealizzata da cui scompare ogni dettaglio accidentale, a vantaggio di una sintesi armoniosa, nella quale i volti derivano senza dubbio dai tipi convenzionali del teatro, mentre i gesti s'ispirano ai principî della danza. Nuove tendenze compaiono nel Deccan settentrionale a partire dall'viii sec.: già nelle pitture più tarde di Ajaṇṭā, i contorni risultano rigonfi e il caldo modellato dei personaggi tende a scomparire, a Ellorā la linea s'irrigidisce e perde le sue morbide inflessioni, cedendo il passo ad una costruzione angolosa dei personaggi, il cui volume a poco a poco sfuma, mentre l'exasperazione di taluni tratti del viso annuncia molto nettamente le convenzioni che verranno usate nella miniatura della scuola del Gujarāt. Invece nel regno pallava dell'I meridionale, le pitture murali del tempio di Panamalai dell'viii sec., e quelle della grotta giaina di Sittannavāsai, verosimilmente del ix sec. serbano un'elegante mollezza, e i personaggi sono modellati con leggerezza. D'altronde, appunto nell'I meridionale l'arte dell'affresco conobbe i suoi ultimi grandi successi con le pitture, di vigoroso dinamismo, del Rājarājeśvara di Tanjore, dell'xi sec. Infatti nella pittura murale si verifica a partire dal ix sec. un generale declino a favore della scultura. Nel Sud stesso le distruzioni subite dal regno indù di Vijayanagar (1350-1565) in occasione della sua sconfitta contro gli stati islamici del Deccan, comportarono la scomparsa di un gran numero di opere d'arte; gli affreschi del palazzo-tempio di Lepakshī, in parte superstiti, rammentano ormai soltanto lontanamente il naturalismo delle antiche pitture murali il loro stile si accosta moltissi-

mo alla stilizzazione bidimensionale della miniatura giaina del Gujarāt.

□ *Le miniature giaina del Gujarāt e buddiste del regno pāla (XI-XIII sec.)* Mentre la pittura murale è in piena regressione (e si dovrà attendere il XIX sec. per ritrovare complessi importanti come quelli di taluni palazzi rājput), all'inizio dell'XI sec. appaiono manoscritti dipinti nel Gujarāt e nel Rājasthān occidentale, e nel regno pāla del Bengala e del Bihār. Nessuna testimonianza letteraria fa pensare che l'illustrazione di manoscritti sia stata pratica corrente nell'antica I, tuttavia, questa modalità di pittura prevalse fino al XIX sec.; e, nel corso dei secoli, l'illustrazione mirò ad acquisire una sempre maggiore autonomia rispetto al testo. Nel Gujarāt e nel regno pāla l'impiego della foglia di palma impone alla pagina un formato stretto e allungato, che lascia alle pitture incorniciate dal testo soltanto uno spazio ridotto. La scuola gujarātī, specializzata almeno all'inizio nell'illustrazione di testi giaina, si ricollega sul piano stilistico all'arte tarda dell'affresco di Ellorā; ma l'intento di animare grandi superfici lascia qui il posto a una ricerca di ornato su uno spazio ristretto, mediante arabeschi brillantemente colorati. La pittura pāla appare, sin dalle sue prime manifestazioni, un'arte ben sicura delle proprie formule, e paga di ripeterle fino alla sua scomparsa; lo stile delle illustrazioni, che si limitano alla rappresentazione di alcune divinità del pantheon buddista, sembra essere un adattamento alla pittura della brillante scuola di scultura che fiorì nei grandi centri del Bihār e del Bengala nel IX e nel X sec.

L'era islamica La dominazione musulmana, che s'intensificò in tutta l'I settentrionale a partire dal XIII sec., senza dubbio non fu, all'inizio, un fattore troppo favorevole alla pittura. La scuola gujarātī restò attiva nel XIV e nel XV sec., ma la scuola pāla scomparve dall'I nel XIII sec., sotto i colpi degli invasori, per cercare rifugio nel Nepal.

□ *Le miniature «indigene» pre-moghul (XVI secolo)* Nei centri musulmani dell'epoca del Sultanato, i rari documenti del XV e del XVI sec., anteriori cioè all'epoca moghul, attestano una completa assenza di solide tradizioni artistiche; le miniature dello *Hamza Nāmeḥ* di Tubinga o dell'*Amir Khusrau* (Washington, Freer Gall.) sono grossolane trasposizioni, fortemente intrise d'arte persiana. Il *Nimat Nāmeḥ* di Mandu (Londra, Indian Office Library), dipinto verso il 1500, è opera più accurata, e senza dubbio do-

vuta ad un incarico della corte; ma le illustrazioni, malgrado alcuni elementi locali, rimangono interamente nella linea della scuola persiana di Shīrāz. Due manoscritti del *Laur Chanda*, prodotti anch'essi in ambito musulmano nella prima metà del xvi sec. (il primo è conservato a Bombay, Prince of Wales Museum; l'altro a Manchester, John Rylands Library) dimostrano una maggior indipendenza dalle formule stilistiche persiane; in essi sono più numerosi, e meglio assimilati, gli elementi tratti dalla tradizione indiana, senza dubbio attraverso l'arte giaina del Gujarāt e dell'I occidentale. Non è certo che il tramite per i pittori dei centri musulmani con una pittura «indigena» sia stato quello con la miniatura giaina del Gujarāt, infatti da alcuni anni la scoperta di manoscritti «indú» della prima metà del xvi sec., eseguiti in uno stile che si libera nettamente dalle formule dell'arte giaina gujarātī, consente di definire una corrente di pittura «indigena» pre-moghul. Le miniature del *Vanaparvan* del *Mahābhārata* (Bombay, Asiatic Society), datato al 1516 e dipinto di certo nella parte orientale dell'Uttar Pradesh, quelle di *Mrgavatī* probabilmente eseguite nella stessa regione (Benares, Bharat Kala Bhavan), e infine quelle di un testo giaina, il *Mahāpurāṇa*, dipinto nel 1540 a Palam alla periferia di Delhi, (Jaipur, Ba Diwanji Dicambar Mandir), indicano chiaramente che corporazioni di artisti della regione di Delhi e dell'attuale Uttar Pradesh si erano affrancate da alcune convenzioni della pittura giaina gujarātī, come l'occhio sporgente, e che avevano adottato un trattamento più realistico della figura umana, pur conservando un gusto dei colori vivi, elemento che le distingue considerevolmente dalle chiare armonie dei pittori del *Laur Chanda*. Tali miniature «indigene» presentano diversi caratteri comuni con le opere che sono state raggruppate intorno a un *Caurapañśikā* (Bombay, coll. N. C. Mehta) e ad illustrazioni del *Bhāgavata-Purāṇa* disperse in numerose collezioni. Ma le miniature dello stile caurapañśikā, la cui datazione e localizzazione rimangono tuttora ipotetiche, sono assai più ambiziose e di qualità molto superiore al *Vanaparvan* del 1516 e al *Mahāpurāṇa* di Palam. Sono gli autentici prototipi della pittura rājput del xvii sec.

Periodo moghul

□ *Le prime miniature moghul e deccani (xvii secolo)* L'imperatore moghul Akbar (1556-1605) riuscì a sottomettere

tutta l'I settentrionale durante la seconda metà del XVII sec., mentre la coalizione dei tre regni musulmani del Deccan (Aḥmadnagar, Bījāpur e Golconda) era riuscita a piegare lo stato di Vijayanagar nel 1565. Nell'impero moghul e nei regni del Deccan nacquero brillanti scuole di miniatura, che hanno in comune uno stretto rapporto con l'arte della Persia e un ricco apporto «indigeno». Mentre nel Deccan la sintesi tra l'arte persiana e una pittura indigena (che fu con ogni probabilità quella del regno di Vijayanagar) si realizzò armoniosamente, la miniatura moghul dell'epoca di Akbar mantenne sempre un aspetto composito. Gli ambiziosi progetti di Akbar, desideroso di possedere cronache storiche all'altezza del suo regno, dovevano apparire troppo estranei agli artisti persiani e indù per consentire la fioritura di uno stile omogeneo. Nel Deccan si sviluppò un'arte ricca e colorata che testimonia una sensibilità originale per la natura; la prima metà del XVII sec., con le composizioni di Golconda, dal fascino prezioso e raffinato, e con i grandiosi ritratti di Bījāpur, costituisce l'età d'oro della pittura in questa regione. Nella stessa epoca, sotto il regno di Jahāngīr (1605-1627), la pittura moghul conobbe i suoi successi certo più belli, con miniature di abilità tecnica considerevole, la cui minuziosità disegnativa e accuratezza nei dettagli sono conformi allo spirito stesso del sovrano, grande appassionato di fatti curiosi, mentre lo stile delle scene ufficiali si fa maestoso e solenne. La potenza dell'impero di Akbar e di Jahāngīr conferisce immenso prestigio al laboratorio di corte, stabilito a Delhi: esso esercita il suo influsso su centri remoti dalla capitale, nei quali si pratica uno stile moghul di provincia. Nel momento stesso in cui la pittura moghul raggiunge il culmine, alla fine del regno di Jahāngīr e all'inizio di quello di Shāh Jahān (1627-57), compaiono nei vari stati rājput, tutti soggetti all'autorità imperiale, brillanti scuole di pittura.

□ *Le miniature rājput (XVII secolo)* Si è talvolta dedotto da questo sincronismo che le scuole di pittura rājput siano nate per impulso dell'arte moghul; l'aristocrazia rājput, nell'intento di imitare le mode imperiali, si sarebbe dedicata in quel tempo a patrocinare artisti la cui formazione «popolare» spiegherebbe il sapore autoctono delle miniature del Mewār o del Būndī, o dello stile di Mālwa. È certo che le miniature più antiche eseguite in questi diversi centri del Rājasthān intorno al 1630 accordano ampio

spazio alle mode dell'abbigliamento o dell'architettura della corte di Akbar o di Jahāngīr; inoltre, la loro qualità tecnica, e il realismo di taluni dettagli, sono dovuti con ogni verosimiglianza a contatti con l'arte moghul. Tuttavia nella loro stessa concezione, queste miniature del Rājasthān restano totalmente estranee all'arte moghul. Ispirate da una tradizione religiosa e letteraria assai più antica dell'avvento dei moghul in I, corrispondono a criteri estetici particolari, presenti sin dal xv sec. Durante il regno di Jahāngīr, la pittura moghul è in effetti un'arte di corte, narrativa e aneddotica, espressa con una tecnica brillante, che riesce a fondere in stile originale le tradizioni artistiche persiane «indigene» e alcune riprese dirette dalla pittura europea; sono composizioni dai colori delicati e raffinati caratterizzate da ariosi paesaggi. La miniatura rājput è del tutto diversa sia per la composizione ritmata da uno spazio suddiviso in pannelli astratti di colore, che per la stilizzazione dei dettagli trattati senza spessore, e la sua drammatica utilizzazione dei contrasti tra colori vivi.

□ *Fine della pittura deccani; apogeo della miniatura moghul di provincia (fine del XVII-XVIII secolo)* Nella stessa epoca la vitalità artistica del Deccan, continuamente assillato dalle truppe moghul, si esaurisce. I regni di Golconda e di Bijāpur, che alla fine del secolo soccombono ai colpi dell'imperatore Awrangzēb (1658-1707) non producono ormai nulla di confrontabile con le realizzazioni del primo quarto del sec.; l'influsso dell'arte moghul si fa d'altronde sentire fortemente nei ritratti dei nobili deccani. L'ostilità di Awrangzēb, devoto musulmano, nei riguardi degli artisti, e il declino dell'impero sotto i suoi successori nel XVIII sec., avrebbero potuto comportare la scomparsa dell'arte moghul. Invece i pittori moghul, privati del sostegno imperiale, furono costretti a trovare una nuova clientela nell'aristocrazia agiata, cui offrirono soggetti più familiari di quelli in uso nei laboratori imperiali; così, accanto all'arte del ritratto, che resta assai vivace, si diffonde la moda delle miniature ispirate da soggetti di harem: donne che fanno toeletta, concerti, danze e scene d'amore, notturne su terrazze di marmo bianco. Tali pitture, dal delicato romanticismo, con i grandi paesaggi delle cacce imperiali dell'epoca di Shāh Bahādūr (1707-12) e di Farrukhsiyar (1713-19), sono le ultime creazioni della scuola moghul. Tale ne fu il successo negli stati rājput, da provocare, alla fine del XVII sec., l'abbandono degli stili tradizionali.

□ *Sviluppo della pittura rājput* I torbidi che agitavano la capitale e l'inimicizia che Awrangzēb manifestava nei riguardi dei pittori furono senza dubbio le cause dell'emigrazione di questi ultimi verso le corti rājput, che, affrancate dal timore dell'autorità imperiale, imitavano la pompa della corte di Delhi, si moltiplicarono così i ritratti ufficiali, le scene di udienza, le parate a cavallo, inoltre forse per impulso di una clientela femminile, le scene di harem ebbero anch'esse gran voga. Mentre l'arte moghul di Delhi tendeva, nel corso del XVIII sec., ad irrigidirsi in formule stereotipe, i centri del Rājasthān, come il Marwār, il Būndī o il Kishangār, riuscirono verso la metà del secolo, con un ritorno sempre più sensibile alle concezioni estetiche rājput e con un'invenzione formale di stravagante vitalità, a rinnovare interamente i temi ereditati dall'epoca tarda della scuola di Delhi. I pittori della scuola di Hyderābād nel Deccan, a partire dal 1720, seppero anch'essi imprimere un forte sapore locale allo stile moghul mediante elementi tratti dalla pittura del Rājasthān e mediante la riesumazione del paesaggio delle antiche scuole deccani. Il XVIII sec. fu però l'epoca in cui apparvero scuole brillanti in zona pahārī, nell'alto Punjab. Alla fine del XVII sec. fiorì intorno al Bahsolī uno stile che per il vigoroso impressionismo, rammenta le più antiche creazioni della pittura rājput, ma a partire dal 1740 le mode moghul invadono le nazioni montane, ansiose di pace in quell'epoca turbolenta. Tuttavia gli artisti che operarono nella seconda metà del XVIII sec. nel Jammu, nel Guler, nel Kāngrā, nel Chambā e negli altri piccoli stati non tardarono a praticare uno stile pittorico originale per l'elegante stilizzazione e la visione poetica e raffinata.

L'epoca moderna

□ *Gl'influssi occidentali e la pittura contemporanea (XIX-XX secolo)* L'influsso crescente della pittura europea in I nel corso del XIX sec. comportò un sempre maggiore distacco dalle scuole «indigene», benché si continuassero a produrre dipinti di qualità in zona pahārī, nel Rājasthān, nel Deccan e persino nel vacillante impero moghul. Tuttavia l'enfasi o il manierismo di queste opere non riescono a celarne la scarsa inventività. Pittori artigiani eseguono in questo periodo, per una clientela inglese, scene di vita indiana fortemente ispirate una tecnica occidentale dell'acquerello; la scuola di Patna è uno dei centri più attivi di questo genere di pittura, che comprende anche ritratti di

funzionari e ufficiali britannici. Le scuole di belle arti fondate dagli Inglesi a Bombay, a Calcutta o a Madras diffusero ampiamente in I l'accademismo in auge in Europa nell'Ottocento, ma i lavori archeologici di Alexander Cunningham, di Burgess e di Fergusson, nella seconda metà del secolo, contribuirono a rivelare l'arte dell'antica I, mentre la pubblicazione di alcuni affreschi di Ajaṇṭā da parte di Griffith nel 1896 risvegliò immenso interesse. Venivano fondati in parecchie grandi città, come Calcutta, Lahore e Madras, musei di archeologia e di arte applicata e lo stile rājput moghul sostituiva, negli edifici ufficiali, l'arte vittoriana. Nei primi anni del xx sec. E. B. Havell, direttore della scuola di belle arti di Calcutta, svolse una vera e propria campagna a favore di una migliore comprensione dell'arte indiana, che venne particolarmente ben accolta nel Bengala, nel quadro della reazione nazionalista e del movimento swadeshi; egli fondò nel 1907 l'Indian Society of Oriental Art, che si sforzò di far conoscere l'arte indiana e di promuovere l'artigianato tradizionale. Dopo la scoperta degli affreschi di Ajaṇṭā, che impressionarono moltissimo gli artisti indiani, la pittura moghul e le scuole rājput vennero rimesse in auge grazie all'attività di E. B. Havell e ai lavori di storici dell'arte come A. K. Coomaraswamy, che fu conservatore del dipartimento indiano del Museum of Fine Arts di Boston, o di O. C. Gangoly, primo redattore capo della rivista pubblicata dall'Indian Society of Oriental Art, o ancora di Stella Kramrisch. Le miniature moghul, che erano state spesso giudicate un sottoprodotto della pittura persiana, e quelle rājput, ritenute, secondo i criteri dell'accademismo ufficiale occidentale del xix sec., goffe manifestazioni artigianali, vennero riprodotte in numerose pubblicazioni sin dall'inizio del xx sec., ed esposte tanto in I che in Europa e negli Stati Uniti.

□ *La scuola del Bengala* Alcuni artisti, a disagio per le difficoltà che incontravano nel conciliare la propria formazione artistica puramente occidentale con la mentalità indiana, sognarono di ricreare un'arte nazionale, incoraggiati da uomini come Havell, dalla rivelazione dei tesori artistici del passato e dalla scoperta delle tecniche artigiane, rimaste ancor vive nel Bengala malgrado i danni prodotti dalle produzioni manifatturiere. Tale movimento, che aveva centro a Calcutta, fu in gran parte diretto da Abanindranath Tagore, con l'aiuto del fratello Gaganendra-

nath Tagore e l'incoraggiamento del cugino, il celebre Rabindranath Tagore. Abanindranath elaborò una didattica artistica, insieme al pittore Nanda Lal Bose, le cui teorie verranno riprese presso l'università di Shantiniketan, fondata da Rabindranath Tagore nel 1917. Questa scuola bengalese praticava essenzialmente l'acquerello e s'ispirava, col più totale eclettismo, alle tecniche della pittura cinese, giapponese, moghul o rājput e all'arte dei pittori di Ajanṭā, senza trascurare peraltro il preraffaellismo britannico, il simbolismo di maestri come Gustave Moreau o Odilon Redon, l'espressionismo tedesco e persino il cubismo, il tutto intriso da un sentimentalismo un poco artificiale. Malgrado il coraggio implicito e malgrado la sua importanza nella storia dell'arte moderna indiana, in quanto poneva con chiarezza il problema dell'identità dell'artista indiano, tale tentativo di rinascenza, artificiale nella scelta dei mezzi, doveva giungere, nei suoi risultati ad una produzione eclettica priva di grande qualità.

La pittura contemporanea I movimenti artistici europei, impressionismo, *nabis*, *fauvisme*, hanno influenzato molto gli artisti indiani contemporanei; ma questi ultimi si sono sforzati, per esempio Sher Gil – senza dubbio la pittrice più dotata della generazione precedente l'indipendenza –, di conservare la propria originalità utilizzando tecniche dell'artigianato e il gusto indiano della stilizzazione. Dopo l'indipendenza (1947) si assiste alla creazione di una scuola moderna di pittura, il cui dinamismo si afferma sul piano nazionale nella prima esposizione nazionale dell'accademia di belle arti (Lalit Kala Akademi) nel 1955, e sul piano internazionale nella prima triennale di Delhi nel 1968. Gli artisti più noti sono M. F. Husain e K. Khanna i cui temperamenti lirici si collocano a mezza strada tra astrattismo e figurazione, Paniker, Ramachandra. Un ricco panorama della produzione indiana contemporanea può vedersi nella National Gallery of Modern Art di Delhi.

La conoscenza della pittura indiana Le prime notizie concernenti la pittura indiana giungono in Europa all'inizio del XVII sec., attraverso i padri gesuiti e i viaggiatori che tornano dalla corte moghul. Nel 1639 una serie di miniature di *Rāgamālā* venne esposta alla Bodleian Library di Oxford, presentata dall'arcivescovo Laud. Rembrandt esegue, intorno al 1655, copie da ritratti moghul dell'epoca di Shāh Jahān. La grande rivelazione sarà, per

l'Occidente come per gran parte dell'élite indiana, la pubblicazione degli affreschi di Ajaṇṭā alla fine del XIX sec., ma si dovrà attendere il XX sec. perché vengano veramente scoperte le qualità specifiche delle miniature moghul e deccani, che sino ad allora erano state tutt'al più considerate sottoprodotti interessanti della pittura persiana, tanto apprezzata dai conoscitori europei; tutto ciò che aveva di originale la pittura moghul passava allora per incapacità o incomprensione dei modelli persiani. E. B. Havell fu tra i primi a riconoscere l'originalità delle scuole di pittura indiana nel suo *Indian Sculpture and Painting* (London 1908), così pure V. Smith in *History of Fine Art in India and Ceylon* (1911). Le scuole rājput, ritenute derivati folkloristici dell'arte moghul, furono oggetto di un'importante pubblicazione, *Rājput Painting* (1916), opera del grande storico indiano dell'arte Ananda Coomaraswamy. Mentre i grandi musei europei organizzano a livello didattico la loro sezione di miniature indiane, si moltiplicano gli studi scientifici, che prediligono la pittura moghul, come mostrano gli studi di Laurence Binyon e di Thomas Arnold *The Court Painters of the Grand Moguls* (1921), o quelli di Percy Brown *Indian Painting under the Mughals* (1923), che precedono l'importante saggio in francese di Ivan Ščukin *La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols du musée du Louvre* (1929). L'indipendenza dell'I nel 1947 diede notevole impulso alla rivalorizzazione del patrimonio culturale indiano: nello stesso anno venne organizzata presso la Burlington House di Londra una mostra dell'arte dell'I e del Pakistan, con una sezione rappresentativa delle scuole di pittura indiana. In Francia venne organizzata una selezione di miniature nella mostra dei «tesori dell'arte indiana» al Petit-Palais di Parigi. L'I ha compiuto recentemente uno sforzo considerevole per una migliore conoscenza della sua pittura, particolarmente attraverso la Lalit Kala Akademi, che organizza esposizioni ed edita numerose pubblicazioni. Da alcuni anni la pittura indiana risveglia crescente interesse in tutto il mondo, mentre lo sviluppo del turismo consente a migliaia di visitatori di scoprire gli affreschi di Ajaṇṭā. Negli Stati Uniti mostre importanti, in particolare quelle organizzate dall'Asia House di New York, concretano un interesse sempre crescente per l'arte indiana, che rimane peraltro ancora poco nota; enormi raccolte restano tuttora di difficile accesso, e per un buon numero di scuole rājput

manca ancora uno studio dettagliato come quello della pittura pahārī di Karl Khandalavala (*Pahārī Miniature Painting*, 1959), o una monografia simile a quella tentata per la pittura del Mālwa da Anand Krishna (*Malwa Painting*, 1968).

Raccolte di pittura indiana Le collezioni di pitture moghul e rājput hanno avuto sorti diverse. Le pitture rājput sono in gran parte rimaste, fino all'inizio del xx sec., di proprietà delle famiglie aristocratiche indiane, ove era costume offrirle in dono, o darle in dote, o persino fornirle in garanzia. La pittura moghul ha attirato assai presto l'attenzione degli stranieri di passaggio alla corte imperiale, e sin dal xviii sec. alcune miniature moghul entrarono in collezioni europee; tuttavia, durante il regno di Akbar e di Jahāngīr, la maggior parte dei pittori lavorarono per la biblioteca imperiale, e solo alla fine del xviii sec. comparve la figura del mecenate privato. Ma le sciagure politiche che si abbattono sull'impero moghul nel corso del xviii sec. furono fatali per numerose raccolte dell'aristocrazia moghul, e la biblioteca imperiale stessa venne saccheggiata nella presa di Delhi da parte del persiano Nader Shāh nel 1730; una parte dei capolavori presero la strada dell'Iran, ove appassionati europei li acquistarono a partire dal xix sec., ritenendoli varianti della miniatura persiana. Si spiega così l'ingresso in collezioni private e in musei di album che erano appartenuti alle raccolte degli imperatori moghul e dei notabili della loro corte. I membri della Compagnia delle Indie e i funzionari britannici hanno ampiamente contribuito all'arricchimento delle raccolte della Gran Bretagna per tutto l'Ottocento; alla fine del xix sec. si comincia a prendere coscienza del valore commerciale delle miniature moghul, poi dei dipinti pahārī dello stile di Guler o di Kāngrā. I mercanti di Delhi o di Lahore passarono l'I al setaccio, dato che numerose famiglie si spogliano in questo periodo delle proprie collezioni, sia per motivi finanziari, sia perché tali miniature non erano più alla moda per un'aristocrazia che preferiva loro le nudità accademiche dei *salons* di pittura europei. Parenti o domestici fecero allora man bassa attingendo largamente alle raccolte mal custodite da padroni negligenzi. Si comprende meglio, così, la rapidità con cui, all'inizio del xx sec., si formano nel mondo importanti raccolte, senza dimenticare l'industria del falso o del restauro abusivo, i cui casi si moltiplicano allora tanto in I

che in Europa, particolarmente nel campo della pittura moghul dell'epoca di Akbar. Le collezioni pubbliche più importanti sono, in I, l'Indian Museum di Calcutta, il National Museum di Delhi, il Bharat Kala Bhavan di Benares, il Prince of Wales Museum di Bombay, lo State Museum di Lucknow, nonché i musei di Allāhābād e di Chandigārh. Tra le collezioni private, più importanti, le meno conosciute sono quelle degli antichi sovrani degli stati indiani. Alcuni di questi maragià possiedono migliaia di miniature, che si sono accumulate nel palazzo di famiglia da generazioni. Fra tali collezioni principesche, è celebre, specialmente per il *Razm Nāmeḥ* della biblioteca di Akbar, quella del maragià di Jaipur. Il maragià di Kishangarh conserva un insieme assai bello della scuola locale. I ragià degli stati himalayani di Tehri-Garhwal e di Lambargaon possiedono alcune delle miniature più belle degli stili di Guler, di Garhwal e di Kāngrā. L'I conta anche grandi collezionisti privati tra i quali va citato Sri Gopi Krishna Konoria di Patna e di Calcutta. Egli ha riunito nel corso dell'ultimo trentennio un complesso di pitture rājput che può confrontarsi soltanto con quello del Bharat Kala Bhavan di Benares, e che conserva in particolare una raccolta unica di pitture del Būndī del xvii sec. e una notevole serie d'illustrazioni di manoscritti nello stile del Mewār. L'Europa non può certo pretendere di rivaleggiare con le collezioni indiane. Citiamo peraltro l'importante raccolta conservata a Londra dal British Museum, e l'India Office Library, la Bodleian Library di Oxford e la collezione di Charles Beatty, oggi biblioteca pubblica a Dublino. La Francia conserva alcune belle pagine di manoscritti a Parigi (Museo Guimet e BN, Gabinetto delle stampe). Le importanti collezioni un tempo raccolte a Berlino sono oggi suddivise tra il nuovo Museo d'arte indiana di Berlino Ovest (Museum für Indische Kunst, con miniature rājput) e il dipartimento di manoscritti islamici di Berlino Est (Pergamon Museum, miniature moghul). Negli Stati Uniti citiamo il Museum of Fine Arts di Boston, la Freer Gall. di Washington, il Metropolitan Museum di New York, il museo di Cleveland, il Fogg Art Museum di Cambridge Mass., nonché il County Museum of Art di Los Angeles. (*jfj*).

India, Bernardino

(Verona 1528-90). Si forma in un ambiente dominato

dalle personalità di G. F. Caroto e di Domenico Brusasorci; successivamente si orienta verso i testi mantovani di Giulio Romano, ma più ancora appare attento alle esperienze tra Roma e Fontainebleau di Perino e Primaticcio. Tale interesse è assai evidente nella sua attività di frescante per le fabbriche del Palladio e del Sammicheli, cui attende nel ventennio 1550-70 (Verona Palazzo Canossa, Vicenza Villa Pojana e Palazzo Thiene), partecipando alla diffusione del genere della grottesca in Veneto. Negli anni successivi produce esclusivamente dipinti d'altare (*Adorazione dei pastori*, 1572: Verona, San Bernardino; *Santa Giustina*, 1576: Verona, Castelveccchio; *Madonna col Bambino e sant'Anna*, 1579: Verona, San Bernardino), caratterizzati da una spiccata astrazione formale e dal prevalere di una gamma di toni freddi, con un processo che sembra sviluppare i motivi della scuola di Fontainebleau. La *Conversione di san Paolo* (Verona, Santi Nazaro e Celso) rivela qualche ricordo invece dei modi «irregolari» di Andrea Schiavone. (sr).

Indiana, Robert

(New Castle Ind. 1928). Si stabilì a New York dopo aver studiato, dal 1949 al 1954, all'Art Institute di Chicago, alla Skowhegan School of Painting nel Maine, al College of Art di Edimburgo e all'università di Londra. Contrariamente ad altri artisti che contribuirono all'affermazione della Pop'Art, la sua opera si avvicina a quella di Leon Polk Smith, di Jack Youngerman o di Ellworth Kelly, che I frequentò intorno al 1958: artisti che aderirono ad un astrattismo colorato e controllato, rigorosamente *hard edge*. Sin dall'inizio degli anni '60 le sue opere presentano una sensibilità simile a quella delle prime creazioni degli artisti pop. Come loro, I tratta soggetti semplici ed immediati, numeri, segni, monosillabi, spesso carichi di valore affettivo («Eat», «Die» «Love»). Quando sfrutta un testo più elaborato lo trascrive al modo di un segno (*Red Diamond American Dream Nr III*, 1962: Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum, *God is a Lily of the Valley*, 1961: New York, coll. E. Ward). Questo lavoro intorno al senso delle parole delle immagini e dei colori differenzia I dagli altri artisti pop. L'artista accetta la volgarità quotidiana, ma non senza elevarla al livello della poesia, che, per converso, nei suoi quadri diviene semplice segno. I espose a partire dal 1962 alla Stable Gall. di New York.

Numerose retrospettive della sua opera sono state tenute in Olanda, Germania e negli Stati Uniti. (*jpm*).

Indiani del Nordamerica

L'uso di uno stesso appellativo che raggruppa le etnie del Nordamerica (oltre duecento) si giustifica più per un confronto tra produzioni artistiche diverse, che per dedurne tratti in comune. La specificità delle risorse naturali e delle strutture sociali fa sì che criterio di unità sia il regionalismo, e addirittura il tribalismo. A seconda delle varie classificazioni, si possono distinguere da tre a otto regioni dotate di particolarità stilistiche specifiche. L'importanza della pittura e dell'incisione come arti autonome o decorative è notevole, e l'esecuzione del vasellame o delle sculture più belle coincide spesso con lo sviluppo di tecniche e stili propriamente pittorici: scultura e pittura degli **I** del Nord-Ovest; vasellame e pittura degli **I** del Sud-Est. Si può ritenere che l'uso del colore come elemento decorativo in tutti i campi abbia contribuito presso gli **I** alla fioritura di una pittura in quanto tale, vale a dire all'organizzazione dei colori, delle forme e dei motivi entro una superficie piana. Benché l'antichità delle varie vestigia note sia relativa (da due a tremila anni), si deve insistere sulla recente scomparsa di tradizioni artistiche conseguente alla colonizzazione dell'America del Nord da parte dei bianchi, e sulla trasformazione di quest'arte (e dunque di alcune sue tecniche) in artigianato, a fiifi turistici, praticato nelle riserve. Per la relativa unità degli stili e delle tecniche pittoriche si distinguono tre grandi regioni: il Nord-Ovest, il Sud-Ovest e la regione delle pianure; altrove la pittura è pressoché soltanto una tecnica decorativa.

Il Nord-Ovest La costa canadese sul Pacifico da Vancouver all'Alasca, è abitata da numerose tribù di pescatori e cacciatori. Grandi foreste di abeti e di cedri fanno sì che il legno sia il materiale maggiormente utilizzato. Tali società, la cui ricchezza è rivelata dalla molteplicità e dalla qualità degli oggetti prodotti, nonché dalle loro strutture sociali gerarchizzate, attribuiscono al colore un ruolo predominante. Rare sono le vestigia preistoriche: soltanto alcuni petroglifi di controversa datazione stanno a ricordare un insediamento antichissimo nella regione. Raffigurano animali in foggia naturalistica, ritrovati a Nanaimo nell'isola di Vancouver. Fondamentale presso le attuali tribù è l'unità stilistica e visuale sia nella scultura sia

nell'incisione e nella pittura. Distinguere gli oggetti scolpiti e dipinti (pali totemici, cassoni, maschere) rispetto alle superfici piane dipinte (pareti di case, stoffe) può sembrar cosa ovvia; resta nondimeno il fatto che l'impiego del colore e la pratica della pittura s'integrano in una concezione generale dello spazio, dei volumi e delle superfici sia estetica sia religiosa che sociale, la simmetria adottata comporta lo sdoppiamento della rappresentazione. L'animale viene raffigurato quasi fosse spaccato in due dalla testa alla coda; i due motivi vengono presentati su ambo le parti mediante profili congiunti. Spesso taluni dettagli si trasformano in nuovi elementi convenzionali: per esempio un occhio rappresenta un'articolazione. Ispirandosi quasi esclusivamente al mondo animale (marino e terrestre), gli artisti procedono per simbolizzazione dei tratti essenziali (per esempio, un orso viene «riassunto» nel modo seguente: una grande chiostra di denti, una lingua protratta, un angolo brusco tra la fronte e il muso, e larghe zampe). Tali tratti possono sfociare in un disegno ridotto a non più di uno o due simboli. Le manifestazioni pittoriche migliori sono quelle che si sono potute rilevare sulle facciate delle abitazioni, costruite con assi squadrate. Rappresentano spesso l'essere mitico dal quale ha origine la famiglia; e sono prodotte da un artista di professione. Imbevute le tavole con olio di uova di salmone, il pittore applicava, mediante pennelli in peli di porcospino, il nero (carbone di legna) e il rosso (scorza di ontano), anch'essi mescolati ad olio. Le canoe, i cassoni e la maggior parte degli oggetti d'uso in legno erano decorati nello stesso modo. Quanto al principio rappresentativo, esso era applicato anche alle «coperture» *chilkat*. È possibile contrapporre l'arte più stilizzata delle etnie *tlinghit*, *haida* e *tsimshian* a quella *kwakiutl*, *nootka* e *salish*, le cui figure sono più naturalistiche. Il consimile impiego del principio della rappresentazione sdoppiata sulla costa nordoccidentale del Nordamerica, nella Cina arcaica e in Nuova Zelanda, ha sollevato il problema dell'origine e delle fonti dell'arte e dei motivi pittorici degli I del Nord-Ovest (studi ed ipotesi di L. Adam e C. Lévi-Strauss).

Il Sud-Ovest Gli Hopi, i Navajo e gli Zuno vengono spesso designati col termine generale di «Pueblo». Sono popolazioni che praticano l'agricoltura (mais) o l'allevamento del bestiame (pecore) e vivono in ambiente relativamente povero. Loro materia prima essenziale è l'argilla. La loro

arte estremamente simbolica si riscontra in particolare nella cornice delle pitture murali hopi e delle pitture navajo su sabbia, ed è caratterizzata da uno stretto legame tra rappresentazione pittorica e significato religioso. Le pale da danza in legno dipinto, nonché la ceramica decorata, la cui fama è dovuta sia all'antichità sia alla qualità, partecipano esse pure di questa rigorosa simbiosi. Pitture di questo genere coprono le pareti dei kiva, termine hopi che designa uno spazio circolare al centro del villaggio, scavato a mo' di sotterraneo, e coperto. Il kiva è nel contempo «tempio, club, laboratorio e dormitorio». Esseri umani, animali e oggetti sono riprodotti in modo naturalistico, ma anche stilizzato. Su pitture del XVI sec. possono riconoscersi costumi cerimoniali impiegati ancora di recente. Il sito di Awatovi nell'Arizona settentrionale possiede un kiva nel quale sono sovrapposti oltre cento strati di calce: nel corso degli scavi del 1938 si dovette ricorrere a tecniche particolari per scollare e conservare ciascuno di essi. I colori impiegati, di natura inorganica, sono assai numerosi: giallo, verde, azzurro, rosso, bruno, nero, bianco. I panieri e i tessuti dei Pueblo confermano il senso decorativo bidimensionale di tali etnie.

Le pianure Le numerose popolazioni stanziate ad ovest del Mississippi erano sedentarie prima dell'arrivo dei bianchi; l'avvento del cavallo, in un ambiente naturale particolarmente favorevole alla caccia e allo spostamento, ne trasformò il genere di vita, che divenne quello di popoli nomadi e cacciatori. Il fenomeno li indusse a praticare un'arte e una pittura funzionali strettamente adatte alle loro risorse naturali e ad oggetti trasportabili. La pelle di bisonte (o talvolta di daino e di alce), sfruttata per molteplici usi (tende, abiti, sacche, scudi), si prestava immediatamente come superficie piana e trasportabile, che si poteva decorare. Le composizioni pittoriche si svilupparono sui tipi (tende) e sulle pelli utilizzate per abiti o coperture. La preparazione della pelle comportava molto lavoro; spesso la superficie rimaneva rugosa, il che obbligava ad incidere il disegno sulla pelle stessa per fissare i colori: bruno, rosso, giallo, nero, azzurro e verde. Fino al XVIII sec., tali colori erano di origine naturale e locale; lo sviluppo del commercio con gli Europei ne introdusse però di nuovi. Il significato simbolico dei colori variava da etnia ad etnia; così, il rosso significava presso i Dakota il tramonto del sole o il tuono, presso i Sioux e gli Arapaho

il sangue o l'uomo, presso i Crow la longevità. A mo' di «pennelli» s'impiegavano l'osso, il corno o il legno. Il pennello più diffuso era costituito dalla parte porosa di un osso di bisonte: la punta serviva a tracciare i tratti, il taglio a stendere i colori. Infine, serviva come fissatore una sostanza collante, ottenuta grattando pelli o code di castoreo. I divieti religiosi comportavano una divisione del lavoro secondo i sessi: i motivi astratti e geometrici erano opera delle donne quelli figurativi e naturalistici degli uomini. Come per i colori, nomi e significati variano da etnia ad etnia. I due stili si ritrovano sui tipi: le avventure del possessore erano dipinte al centro, in stile naturalistico, con bordure geometriche in alto e in basso. Sulle pelli, le cui dimensioni variano da m $2,50 \times 1,80$ a $1,00 \times 0,50$, i due stili venivano applicati separatamente. I motivi geometrici (tratti paralleli, quadrati, cerchi) sono generalmente incorniciati mediante linee giustapposte che delimitano un vasto pentagono, più o meno corrispondente alle forme naturali di una pelle intera. Compaiono presso tutte le etnie; l'etnologo americano Ewers le ha classificate in cinque tipi. I motivi figurativi (calendari, biografie, visioni immaginarie), nei quali dominano i temi di caccia e di guerra, si trovano soprattutto presso le tribù del Nord: Mandan, Dakota, Teton e Crow. La pelle più antica che si conservi, opera di un artista mandan, data al 1800 (Cambridge Mass., Peabody Museum). Tale pittura figurativa non mostra alcuna preoccupazione d'ordine; uomini e animali vi sono rappresentati di profilo, senza piano di sfondo. Il senso della composizione viene indicato disponendo la pelle con la testa a sinistra e la coda a destra. La pittura indiana si è sviluppata in modo autonomo, com'è dimostrato dal suo regionalismo; la sua ricchezza inventiva ha pochi paralleli presso altri popoli detti «primitivi». Le raccolte più belle si trovano a New York (Museum of the American Indian, Fond. Heye; American Museum of Natural History). (jgc).

Indipendenti, Gli

Nella pittura cinese si raggruppa sotto questa denominazione un insieme di pittori non ortodossi dell'epoca Tang, che praticavano una tecnica pittorica «senza costrizioni» (*yi pin*). I più noti sono Zhang Zao, che dipingeva con la palma della mano o tenendo due pennelli insieme e Wang Xia, *alias* Wang Mo (Wang 'l'inchiostro'), il quale, in

stato di ebbrezza, utilizzava i propri capelli tuffati nell'inchiostro per dipingere le nebbie e le nuvole dai suoi paesaggi. A questo cenacolo si ricollega il gruppo di calligrafi di cui faceva parte Huaisu. Gli I dell'epoca Qing sono più spesso chiamati «Individualisti Qing». (ol).

Indipendenti, Società degli artisti

Esito del movimento di rivolta degli artisti francesi contro l'onnipotenza della giuria del *salon* ufficiale, la Società degli artisti indipendenti fu creata a Parigi nel 1884. Il regolamento riflette chiaramente il suo programma: la Società, fondata sul principio della soppressione della giuria d'ammissione, ha per obiettivo di permettere agli artisti di presentare liberamente le loro opere al giudizio del pubblico. Presto, comunque, alla preoccupazione di liberare gli artisti viventi dalla costrizione del *salon* si è aggiunta quella di onorare la memoria di pittori ormai morti. Dal 1891 un simile omaggio postumo è stato reso a Van Gogh e a Dubois-Pillet, uno dei fondatori della Società. L'anno successivo 46 quadri e disegni di Seurat ricordavano uno dei suoi primi esponenti che, con Odilon Redon e Rousseau il Doganiere, aveva contribuito a attirare l'attenzione sulla Società nascente. Nel 1911 la sala 41 rivelò la pittura cubista al grande pubblico. Altre esposizioni vennero dedicate non più a un singolo artista, ma a dei periodi di attività della Società: *Trent'anni di arte indipendente, Paul Signac e i suoi amici, il Quadrato degli antichi* (1906-1909). I cataloghi di queste manifestazioni raccolgono nomi prestigiosi. La Società continua a evocare il proprio passato per mezzo di retrospettive e organizza esposizioni annuali, restando fedele alla sua massima: «né giuria né ricompensa». (mtf).

Indonesia

Nulla ci è noto circa la pittura dell'antica Giava (dall'VIII sec. ca. al XVI sec. d. C.), poiché l'avvento dell'islamismo ne interruppe lo sviluppo e ne distrusse i resti. Invece nella vicina isola di Bali, ove alle tradizioni antiche si mescolarono le tendenze autoctone, la pittura continuò la propria evoluzione. Come era accaduto per la letteratura e l'arte giavanesi, la mitologia e le leggende epiche indiane (soprattutto il *Rāmāyana*) fornirono il repertorio iconografico di base per dipinti di grandi dimensioni, eseguiti talvolta su cotone, talvolta su legno. La medesima fonte ispi-

ratrice si riscontra nei lavori di piccolo formato (illustrazione di manoscritti, pitture su scorza d'albero o su zucche, ceramiche, astucci di bambú). Quella tendenza a profilare le *silhouettes* e a concepire le figure bidimensionalmente, che già troviamo nella scultura tarda Indo-giavane, si manifesta anche nello stile pittorico e infine nelle marionette, ritagliate in lamine di cuoio, del teatro delle ombre (*wayang*). Accanto allo stile arcaizzante si trova pure, a partire dagli anni '30 del nostro secolo, uno stile fortemente influenzato dall'Occidente, principalmente pitture ad acqua e ad inchiostro di china. Si riprendono elementi dalla vita quotidiana: scene di villaggio, o di funerali, sono trattate in composizioni originali profondamente intrise di spirito indonesiano. Nel XIX sec., a Giava, Raden Saleh fu il primo pittore indonesiano ad impiegare la pittura a olio e a creare uno stile del tutto europeo. (*mba*).

Induno, Domenico

(Milano 1815-78). Formatosi all'Accademia di Brera sotto l'influsso del Sabatelli e di Hayez si dedicò alla pittura di storia provandosi dapprima in soggetti biblici e medievali. In seguito, dopo il 1846, si volse più particolarmente a temi patriottici (*Arrivo del bollettino della pace di Villafranca*: Roma, GNAM) o di genere, minuziosamente dipinti, che risentono talvolta del linguaggio dei macchiaioli (*Scuola di sartine*: Milano, GAM; *l'Antiquario*: Firenze, GAM) e dei pittori svizzeri conosciuti dopo i moti rivoluzionari del '48, quando si rifugiò prima in terra elvetica e poi, con il fratello, nella Firenze granducale. La sua pittura di genere trascende il livello di un gustoso, illustrativo aneddottismo, ma non è priva di fresche osservazioni dal vero, realizzate con grande abilità tecnica. Predilesse anche soggetti sentimentali di vita quotidiana, familiare (*Supplente alla mamma*, 1857: Padova, MC).

Il fratello **Gerolamo** (Milano 1827-90) si dedicò anch'egli alla pittura di storia, ispirandosi all'Hayez nelle sue prime prove. Garibaldino, attinse alle guerre d'indipendenza e al sentimento patriottico l'essenziale della sua ispirazione (il *Cacciatore delle Alpi*: Milano, Museo del Risorgimento; *Battaglia della Cernaia*, coll. priv.), acquistando consensi e fama anche per certa inclinazione patetica del racconto (*Triste presentimento*, 1862: Milano, Brera). Molto noto anche come ritrattista di eroi risorgimentali (*Mazzini*, Ga-

ribaldi: Torino, Museo del Risorgimento), lasciò forse la parte migliore della sua opera in dipinti di paesaggio (*Pescarenico*, 1862: Milano, Brera); nei suoi quadri di battaglia si possono scorgere talora analogie con aspetti della pittura romantica francese. (*ju* + *sr*).

infantile, pittura

L'interesse per la pittura, e più in generale per l'arte dei bambini, è fenomeno relativamente recente, non anteriore agli ultimi decenni del sec. XIX; si venne allora costituendo la stessa nozione di un'arte prodotta dai bambini, fornita di autonome e peculiari caratteristiche. Come è stato osservato (W. Viola, *Child Art*, 1942), può ritenersi che la scoperta dell'arte infantile sia parallela, o piuttosto conseguenza, della scoperta del bambino come essere umano fornito di una specifica personalità, diversa da quella dell'adulto.

Occorrerà preliminarmente chiarire come con **pi** si intenda far riferimento alle diverse manifestazioni artistiche realizzate dai bambini, che peraltro hanno proprio nella pittura genericamente intesa (ma in particolare nel disegno realizzato mediante l'uso di matite colorate o no, penne, ecc.) il mezzo tecnico di uso più comune. Si tratta dunque di un'arte che sotto il profilo tecnico risulta di necessità molto elementare, basata su procedimenti solitamente ricorrenti, che tuttavia, in alcuni casi, e specie quando si giunga ad un'età più avanzata (sei-dieci anni), non esclude tecniche relativamente complesse, comprendenti l'uso di pennelli, colori, pastelli, ecc., rimanendo il supporto costituito di solito da un foglio di carta o da un cartoncino, che possono peraltro variare nel tipo, nello spessore e nella consistenza.

Il primo specifico intervento critico sul problema della pittura infantile può indicarsi in uno studio di Adolphe Siret (*L'Enfant de Bruges*) del 1876, nel quale l'autore prende in esame il caso di Frédéric van de Kerkhove, un bambino figlio di un pittore di Bruges, morto all'età di undici anni, che avrebbe realizzato un notevole numero di pitture su pannelli di legno, oggi disperse, rese note – dopo la morte – dal padre. Il caso fu all'epoca assai dibattuto, anche per il dubbio affiorante che molti dei dipinti attribuiti a Frédéric fossero stati ritoccati dal padre. A noi interessa in particolare rilevare come il Siret non riuscisse allora a sottrarsi all'idea del bambino-genio, princi-

pio rifiutato da tutti gli studiosi che su basi scientifiche si sono successivamente occupati della natura, delle motivazioni e del significato dell'arte infantile. Il primo ad avere affrontato il problema senza contingenti sollecitazioni emotive o fuorvianti pregiudizi fu lo storico dell'arte italiano Corrado Ricci, il quale si giovò, tra gli altri, per la sua ricerca di Adolfo Venturi. Il Ricci espone i suoi risultati in una conferenza del febbraio 1885 poi pubblicata del 1887 (*L'Arte dei bambini*) e successivamente più volte ristampata. L'orientamento e i convincimenti del Ricci possono già intendersi dalla seguente notazione: «Qual è la norma che guida l'arte dei bambini?... I bambini descrivono l'uomo e le cose invece di renderle artisticamente; cercano di riprodurle nella loro compitezza assoluta e non nella risultanza ottica. Fanno insomma coi segni la descrizione che, né più né meno, farebbero con la parola». In effetti il Ricci, in modo certo non sistematico, affronta alcuni dei problemi di fondo relativi all'arte dei bambini, che saranno poi ripresi e sviluppati negli studi successivi; in particolare si segnalano: l'individuazione della fase poi definita del «ghirigoro» o dello «scarabocchio»; la tendenza evidente sino ad una certa età a ridurre nella rappresentazione la forma umana alle parti ritenute essenziali senza alcuna preoccupazione di verosimiglianza; l'applicazione conseguente della «legge di integrità», quale si rivela ad esempio nel disegnare un volto umano visto di profilo con due occhi; l'uso della «trasparenza», ossia il rappresentare anche le cose che sono dentro un contenitore, ad esempio una casa, e che pertanto non dovrebbero essere visibili; lo studio dei rapporti tra arte infantile e arte «primitiva» (preistorica e della «decadenza»); l'impossibilità di assimilare l'arte dei bambini a quella degli adulti («L'arte come arte è a loro sconosciuta»). Nel complesso può dirsi che lo studio del Ricci si basi su di un principio fondamentale, che sarà poi variamente ripreso, ossia che l'arte dei bambini non può essere considerata con gli stessi strumenti critici di cui ci si serve per giudicare l'arte degli adulti; è dunque implicito che i bambini non producono oggetti «artisticamente» validi, ma offrono attraverso le loro pitture e i loro disegni documenti del loro sviluppo intellettuale.

Un problema che ha interessato in particolare gli studiosi – in specie gli psicologi – che hanno affrontato l'argomento è quello degli stadi di sviluppo nella pittura e nel dise-

gno dei bambini. Il primo ad avere tentato una sistemazione dell'evoluzione del disegno infantile fu James Sully (*Studies of Childhood*, 1896), cui si rifece, fornendone una piú sistematica definizione, Cyril Burt (*Mental and Scholastic Test* 1922); gli stadi di sviluppo fissati dal Burt sono: 1) ghirigoro (2-5 anni); 2) linea (4 anni); 3) simbolismo descrittivo (5-6 anni); 4) realismo descrittivo (7-8 anni); 5) realismo visivo (9-10 anni); 6) repressione (11-14 anni); 7) ripresa artistica (adolescenza).

Ma il piú organico, completo e ancor oggi insostituibile studio sul disegno – e in generale sull'arte – infantile si deve a Georges-Henry Luquet; preceduto da uno studio del 1913 (*Dessins d'un enfant*), originato dall'interpretazione dei disegni della figlia, il Luquet nel 1927 pubblicò *Le Dessin enfantin*, volume piú volte ristampato e divenuto un classico e insostituibile riferimento per gli studi sull'argomento. Il Luquet non era uno psicologo né un pedagogo, e neppure uno storico dell'arte: i suoi interessi prevalentemente storico-filosofici lo portano così ad un approccio piú libero e sperimentale, sempre peraltro sostenuto da un rigoroso metodo scientifico. Tra le varie intuizioni e le originali interpretazioni del Luquet andranno almeno segnalate: l'assimilazione del disegno infantile al gioco; l'automatismo grafico; l'individuazione di un determinante «modello interno» («Nei disegni dal vero il bambino... copia il proprio modello interno e non l'oggetto») l'affermazione di una caratterizzazione essenzialmente «realistica» del disegno infantile, con la distinzione di diversi e successivi momenti (realismo involontario o fortuito, realismo volontario, in tre fasi: realismo mancato realismo intellettuale, realismo visivo). Pur senza affrontare il problema in modo specifico, non rientrando nei suoi interessi, il Luquet intuisce ed afferma esplicitamente come nella concreta pratica pedagogica il bambino debba essere lasciato libero di disegnare ciò che vuole, senza che l'educatore intervenga per accelerare i tempi del passaggio da uno stadio all'altro: principio poi universalmente accolto dalla moderna pedagogia e da tutti gli autori che si sono piú attentamente interessati alla questione (H. Read, A. Stern, M. Bernson).

Dal campo degli studi sulla pittura infantile nasce così la disciplina che è stata definita – in Italia anche in sede scolastica – «educazione artistica». Un apporto fondamentale si deve allo studioso inglese Herbet Read, i cui

interessi prevalenti rientrano nei campi dell'estetica e della sociologia dell'arte. Il Read nel 1943 pubblicò un testo divenuto ben presto uno strumento obbligato per ogni operatore del settore: *Education through Art*, reso in italiano con *Educare con l'arte* (1^a ed. 1954). In esso Read si occupa in un esteso capitolo dell'arte dei bambini, anche alla luce dei precedenti studi sull'argomento – sottoposti talvolta ad una critica serrata – ma con una visione ampia e articolata del problema, cui apporta osservazioni e proposte originali e di grande interesse. Tra queste ci sembra dover segnalare: l'importanza attribuita alla componente imitativa del comportamento dell'adulto nell'orientare il disegno infantile in senso realistico; l'attenzione portata sulle implicazioni e i significati connessi ai concetti di 'immagine', 'segno' o 'simbolo', 'rappresentazione'; il riconoscimento dell'attività grafica del bambino come «speciale mezzo di comunicazione, con delle sue caratteristiche e leggi», e come tale pertanto considerata quale «attività sociale»; il tentativo di una classificazione empirica dei disegni dei bambini fondata non come fino ad allora era stato fatto su principî di ordine psicologico ma stilistico, con l'individuazione di otto categorie fondamentali; il convincimento che il declino dell'arte del bambino dopo gli undici anni è determinato dall'attacco portato dalle cosiddette «attività logiche» (aritmetica, geometria, fisica, chimica, storia, geografia, ecc.). «Il prezzo che paghiamo per questa distorsione della mente dell'adolescente, – egli scrive, – è sempre più caro: una civiltà di oggetti odiosi e di esseri umani mal formati, di menti malate e di infelici vite domestiche, di società divise: un mondo preso da follia distruttiva». Occorre osservare che quanto allora lamentato dal Read, e proprio per una più avvertita coscienza delle implicazioni connesse al problema, si è, almeno in parte, risolto in senso positivo con una consapevole attenzione portata da psicologi, pedagoghi ed educatori in genere al problema stesso; in generale può dirsi che la pratica dell'«educazione artistica» si basa ormai su alcuni principî consolidati: 1) l'arte dei bambini ha leggi, caratteri e particolarità che non consentono di assimilarla a quella degli adulti; 2) la libera espressione del bambino non deve in alcun modo essere vincolata o coartata, e ciò diversamente da quando con la 'lezione di disegno' si pretendeva fornire nozioni e schemi cui ciascuno doveva secondo precise norme e regole attenersi, 3) l'in-

tervento dell'educatore deve configurarsi come quello di una guida discreta, di un accorto consigliere capace di cogliere le necessità e le attese del bambino: «L'educatore aiuta la creazione... Egli ha ben compreso il suo ufficio quando, simile a un maestro d'orchestra in mezzo ai suoi musicisti, fa risuonare in ogni fanciullo le vibrazioni della sua anima» (A. Stern).

V'è poi da rilevare come l'arte dei bambini sia stata studiata e utilizzata dalla psicologia della percezione per meglio comprendere e chiarire i meccanismi e gli elementi costitutivi del processo artistico. Non rientrano in modo specifico in questo campo ma complementari e di notevole interesse sono le esperienze di Viktor Lowenfeld (*The Nature of Creative Activity*, 1939, trad. it. *La natura dell'attività creatrice*, 1968): dallo studio di prodotti «artistici» di bambini ciechi o deboli di vista egli giunge a concludere che nei soggetti menomati della funzione visiva si determinano «immagini» non visive, basate sulla esperienza tattile, che si realizzano in forme plastiche, indipendenti da ogni impressione visiva. Un'attenta considerazione del disegno infantile in rapporto alla percezione visiva è stata poi manifestata da Rudolph Arnheim (*Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, 1971; questi si pone in netta contrapposizione alla teoria intellettualistica – il «modello interno» del Luquet – in base al fondamentale principio che i bambini si basano essenzialmente su informazioni visive; così che essi – come i primitivi (problema sul quale si tornerà più avanti) – disegnano a suo avviso ciò che vedono, senza operare deformazioni, limitandosi a fornire descrizioni dei caratteri generali degli oggetti, così come vengono percepiti. L'importanza dell'arte infantile quale strumento di comprensione del fenomeno artistico in generale è decisamente sostenuta dall'Arnheim; «Io non so pensare ad alcun fattore essenziale dell'arte o ad alcuna creazione artistica la cui fonte non si possa riconoscere nell'opera del bambino». Nell'ampia e sistematica indagine di Arnheim si possono individuare alcuni punti di particolare interesse: la definizione dello scarabocchio come «presentazione» e non «rappresentazione», frutto cioè della eccitante esperienza di produrre qualcosa di visibile prima non esistente, analogamente alla propensione all'attività grafica degli scimpanzé, tema, quest'ultimo, in modo specifico studiato da

Desmond Morris (*The Biology of Art*, 1962; trad. it. *Biologia dell'arte*, 1969); la definizione del cerchio, forma che non evidenzia alcuna direzione, quale primo e più semplice *pattern* visuale; la stretta connessione ancora evidente nella produzione grafica infantile tra l'atto del disegnare e quello del gesticolare; la formulazione della «legge della differenziazione», basata sul principio che «una caratteristica percettiva verrà resa nel più semplice modo possibile finché non è ancora differenziata»: principio bene spiegato dal cerchio – come si è visto il più semplice *pattern* visuale – il quale, finché la forma non viene differenziata, vale a raffigurare non solo la rotondità bensì qualsiasi altra forma; l'originaria indifferenziazione della grandezza; lo studio del passaggio dalla rappresentazione sul piano alla profondità, con la conclusione che la rappresentazione della tridimensionalità è propria di uno stadio avanzato ed è solo in parte originata dalla spontanea ricerca del bambino. Arnheim affronta infine il problema del rapporto tra arte infantile e arte «primitiva», tema che, sin dal Ricci ha variamente interessato gli studiosi, egli cita l'esempio delle figure a centri concentrici, definite da Jung con il termine sanscrito *maṇḍala*, motivo presente nei disegni infantili di tutto il mondo e ricorrente nell'arte «primitiva» di epoche e aree diverse. Più in generale può dirsi che l'arte infantile è l'espressione di alcune tendenze innate, proprie della natura umana, che nelle società più evolute vengono gradualmente superate e modificate per l'azione di stimoli e condizionamenti mentre in altri contesti culturali – quelli genericamente definiti «primitivi» – la loro azione continua più a lungo o risulta addirittura permanentemente operante.

Altro problema sul quale la critica, più di recente, ha portato la sua attenzione è quello del rapporto tra l'arte infantile e alcune manifestazioni dell'arte contemporanea; si tratta di quelle correnti, come il surrealismo, che esaltano nel procedimento creativo l'importanza dell'automatismo psichico; o che, come nel caso del pittore francese Jean Dubuffet, con il suo *Art brut*, si rifanno ad un particolare «primitivismo», nel quale rientrano appunto le manifestazioni artistiche dei bambini, degli alienati dei carcerati, dei «non professionisti» in genere. Significativo che nell'almanacco del Blauer Reiter (1912), curato da F. Marc e W. Kandinsky, fossero inseriti alcuni disegni di bambini. La pittura, o più in generale l'arte infantile, si

rivela dunque come un campo di ricerca che ha assunto una notevole complessità di implicazioni: lo studio dei prodotti «artistici» dei bambini interessa in primo luogo, come si è visto, gli psicologi e i pedagoghi, per gli elementi che questo tipo di attività fornisce alla comprensione dello sviluppo della personalità psichica del fanciullo e per la possibilità di utilizzare la naturale propensione verso le attività disegnative al fine di un corretto ed armonico sviluppo della personalità (educazione artistica). Escluso in ogni caso che la produzione «artistica» infantile abbia un'autonoma validità estetica, tale da farla assimilare a quella degli adulti (così che non si dovrebbe neppure correttamente parlare di un'«arte infantile»), è piuttosto dalla indagine sui meccanismi della percezione visiva che in essa si manifestano in modo spontaneo e dai rapporti con l'arte primitiva o con alcune correnti artistiche contemporanee, che lo storico dell'arte può trarre utili elementi di riferimento per la comprensione del fenomeno artistico e per il tentativo di definire le origini e le motivazioni del suo stesso costituirsi. (*mp*).

informale

L'*i* non può essere considerato un movimento, né una vera e propria tendenza; fin dall'inizio esso fu definito una «poetica», cui aderirono artisti tra loro molto diversi sulla base di un comune atteggiamento di fondo nei confronti della pittura, tra gli anni immediatamente successivi la seconda guerra mondiale e l'inizio degli anni '60. Rientrano così nell'ambito dell'*i* le ricerche di raggruppamenti diversi (come l'Art brut o il *tachisme* in Francia, l'Action Painting negli Stati Uniti, lo spazialismo o il nuclearismo in Italia) e, più spesso, i percorsi individuali di singoli artisti, in particolare in Europa e negli Stati Uniti. Numerosissimi furono i pittori che aderirono, per un certo periodo, all'*i*. Per darne qui solo un elenco indicativo e necessariamente sommario si citano, tra i molti, per l'Italia in particolare Burri, Morlotti, Moreni, Mandelli (le «tre M» del critico F. Arcangeli), Fontana in una certa fase, Vedova, Rotella, Scialoja, Turcato; in Francia, tra gli altri, Fautrier, Dubuffet, Hartung, Mathieu, Michaux, Wols; in Spagna soprattutto Tápies; nell'Europa del Nord i pittori del gruppo Cobra; negli Stati Uniti, esponenti dell'Action Painting, che fu in stretto rapporto con lo sviluppo della stagione dell'*i* europeo, furono, tra gli altri,

Pollock, Gorky, De Kooning, Rothko, Motherwell, Tobey, Kline, B. Newman, S. Francis, C. Still.

I motivi dominanti dell'*'i* emergono con evidenza dalle opere che, nella loro specificità, rivelano tutte un sostanziale abbandono dei fondamenti della cultura pittorica precedente. L'antico binomio forma-colore, attorno al quale si erano sviluppate sia la storia delle vicende figurative che le più recenti ricerche astratte, veniva abbandonato, dagli artisti dell'*'i*, a favore della materia. Sulla materia, che è colore ma anche carta, tela, legno e tutto quello che tradizionalmente costituiva il supporto o il telaio dell'opera, l'artista agisce, nella pittura informale, con un gesto che varia a seconda dei casi: segno, macchia, taglio, graffio, strappo, bruciatura, *dripping* (sgocciolamento). Il gesto non è più indirizzato verso una rappresentazione o un'espressione formale, come nella pittura precedente; esso è ora unicamente manifestazione dell'esistenza dell'artista. È questa componente materica e aniconica, che si ritrova in tutte le opere informali, che dà la misura di un profondo mutamento rispetto alla tradizione della pittura occidentale. Dipingere non è più rappresentare o esprimere attraverso una forma figurativa o meno, ma soltanto manifestare nella materia, l'atto di esistenza del singolo. In questo senso è stato detto che nell'*'i* viene stravolto quello che, in termini linguistici, è definito come il rapporto tra significante e significato: le diverse azioni compiute dall'artista sulla tela non sono più espressione di un rapporto tra la rappresentazione e la realtà ma esistono di per sé, in quella sorta di presente assoluto che nasce dalla scelta di far coincidere il momento dell'ideazione con quello dell'esecuzione. Tutti gli artisti che aderirono all'*'i* affermarono infatti, con accenti diversi, l'assoluta coincidenza del creare e dell'agire ogni idea che precede il gesto di dipingere è eliminata; l'azione del pittore nasce dalla casualità e dal rapporto, spesso sentito come fortemente empatico, con la materia. Si comprende da questo punto di vista quanto sia stata complessa, nell'*'i*, la relazione con la pittura del passato: profondamente consapevoli dei «precedenti» costituiti dall'impressionismo, dalle avanguardie storiche, dal surrealismo, i pittori dell'*'i* mescolarono, ad alcune tracce di continuità, segni di distanza e di rottura. Così le «eredità» della cultura artistica europea – dalla «scrittura automatica» dei surrealisti alle prime formulazioni astratte di Klee e Kandinsky, indietro fino alla

pittura del tardo Monet – riemergono nella pittura informale espressamente svuotate del loro senso originario. Come scrive nel 1960 G. Mathieu, nell'i «si assiste alla dissoluzione di tutte le forme note per ritrovare il punto zero, il nulla a partire dal quale tutto può divenire possibile».

La questione del rapporto con il passato attraversa del resto l'intera storia della poetica informale; riemerge infatti con accenti diversi, talvolta opposti, nelle opere e nelle dichiarazioni degli artisti o negli scritti dei critici che per primi se ne occuparono (si pensi in particolare a F. Arcangeli, P. Restany, H. Rosenberg, M. Tapiè). La varietà di letture e interpretazioni è tale che la storia della pittura informale s'intreccia costantemente con quella delle sue definizioni. Un tema ricorrente, nella diversità delle singole posizioni, sembra essere appunto la riflessione sul tempo trascorso: un passato culturale e individuale che la cesura della guerra ha contribuito ad allontanare. Ritorna infatti nelle parole di diversi artisti il tema della memoria e della perdita del passato: da alcuni sentita con rimpianto, da altri rivendicata come un rifiuto e proclamata come necessaria. Così talvolta è la memoria individuale che riaffiora nell'atto del dipingere, come per Michaux: «Quando incominciai a dipingere mi tornò alla mente il mio mondo... i ritmi di cui avevo nostalgia, e in quei ritmi collocavo precipitosamente delle tracce brevi, piene di elettricità, delle violente tracce di cose esistenti» (1959). In altri casi invece ogni legame con il passato viene bandito con tragica determinazione, come in Wols che, pur essendosi formato sull'eredità della cultura del Bauhaus, scrive su un disegno: «La prima cosa che io allontano dalla mia vita è la memoria». In un artista come Fautrier, invece resta essenziale proprio l'attaccamento al passato, di cui la materia conserva le tracce: «La materia è memoria», egli scrive, e riconosce ancora una funzione ineliminabile nella genesi dell'opera alla «cosa vista» poiché, sostiene ancora, «nessuna forma d'arte può dare emozione se non ci si mette una parte di reale». Dubuffet proclama al contrario il proprio disinteresse per la pittura di coloro che dipingono ciò che vedono, dichiarandosi piuttosto a favore di quella pittura che rappresenta «spettacoli che il pittore desidera vedere e che non ha altra possibilità di incontrare che allestendoli da solo». Anche per Wols il rapporto dell'artista con la visione è ormai del

tutto scisso dalla realtà: «Vedere è chiudere gli occhi», egli afferma, e una simile spinta a privilegiare il contatto con l'interiorità e ad ampliare il campo della percezione tradizionalmente affidato alla pittura si ritrova nelle parole di Hartung: «Quello che proviamo è molto più forte dei rossi, degli azzurri che vediamo attorno a noi. E per noi pittori tutto questo è da esprimere... l'esperienza ridotta alla sola visione non ci fa conoscere l'oggetto e nemmeno il mondo. Non escludo il fatto di vedere, al contrario, ma la vista non è il solo nostro modo di conoscere. Abbiamo ben altre maniere di conoscere».

Per gli artisti dell'Europa il rapporto con il passato assunse dunque quasi sempre i caratteri di un conflitto dilaniante: anche l'esperienza della guerra e del nazismo pesò, evidentemente, sia sul tentativo di rifiutare il passato sia su quello, che pure è presente nella cultura dell'Europa, di ritrovare in esso i segni di un cammino possibile. Per i pittori dell'Action Painting americana, invece, e non tanto per gli immigrati dall'Europa, come Gorky, quanto per gli statunitensi, come Pollock, la pittura sembra ora poter consistere in un gesto con il quale disfarsi del bagaglio della tradizione europea. Si afferma così, soprattutto con Pollock, che adotta la tecnica casuale del *dripping*, una concezione essenzialmente empatica dell'atto del dipingere. Così egli dichiarava, tra l'altro, che «il quadro ha una vita sua e io non cerco che di farla venir fuori. È soltanto quando perdo contatto con la tela che il risultato è un disastro. Altrimenti si stabilisce uno stato di pura armonia, di spontanea reciprocità, e l'opera riesce bene». La differenza con i motivi dominanti nell'Europa emerge chiaramente dalle parole di Rothko che individua come «ostacoli» alla piena chiarezza dell'opera «la memoria, la geometria», o in quelle di B. Newman che, riprendendo la stessa idea scrive, nel 1948: «L'immagine che produciamo ha in se stessa l'evidenza della rivelazione reale e concreta, che può essere capita da chiunque voglia guardarla senza i nostalgici occhiali della storia».

Nella molteplicità di aspetti della pittura informale la critica ha voluto individuare alcune tendenze generali, sulla base delle caratteristiche dominanti nell'opera dei vari artisti. Si distinguono così (ma non se ne dà qui che un accenno breve e sommario) le ricerche del segno e del gesto – che racchiudono i percorsi di artisti come Hartung, Soulages, Fontana, Wols, Michaux, i pittori del gruppo

Cobra in Europa e quelli di pittori come Tobey, Still, Kline, Motherwell, Pollock, Gorky, De Kooning, Francis negli Stati Uniti – e le ricerche dette della materia, proprie di pittori europei come Fautrier, Dubuffet, Burri, Tàpies.

Per quello che riguarda il complesso panorama della pittura informale in Italia → **Italia**; per gli Usa → **Action Painting**. (sg).

ingakyō o eingakyō

Illustrazione giapponese del *Sūtra delle cause e degli effetti*, spesso copiato in epoca Nara; se ne conoscono quattro makimono, suddivisi tra il Hōon'in e il Jōbon Rendaiji di Kyoto, l'università di belle arti di Tokyo e l'antica coll. Masuda, eseguiti successivamente tra il 730 e il 770, senza parlare delle copie posteriori, la più antica delle quali risale al ix sec. Le miniature corrono in panorama continuo al di sopra del testo in calligrafia, che narra le successive incarnazioni del Buddha. L'assenza di proporzioni, il trattamento arcaico delle rocce e degli alberi, la gamma ristretta dei vivaci colori e il fascino ingenuo dei personaggi sono altrettante caratteristiche che rivelano una trasposizione diretta da un originale cinese perduto dell'epoca dei Tang. Mentre però il rotolo del Hōon'in segue fedelmente il modello, gli altri rotoli rivelano un adattamento giapponese, che si avverte nella tendenza naturalistica e in un ritmo decorativo. (ol).

Inghilterra → Gran Bretagna

Inglés, Jorge

(attivo in Castiglia nella seconda metà del xv sec.). Primo rappresentante in Castiglia del nuovo realismo fiammingo, è citato nel testamento del marchese di Santillana (1455), in cui viene fatta menzione della stesura del contratto per il *Retablo degli angeli* che il pittore eseguì allora per la cappella dell'ospedale di Buitrago. Quest'opera (Madrid, coll. del duca dell'Infantado) riserva un posto essenziale ai ritratti dei committenti D. Inigo López de Mendoza, primo marchese di Santillana, e sua moglie, disposti ai lati della Vergine scolpita sui laterali del retablo. Queste grandi figure inginocchiate ricordano quelle di Nicolas Rolin e Guigone di Salins, i donatori del *Polittico* di Beaune, dipinto da Van der Weyden (destinato anch'esso

ad un altare di un ospedale). Per analogia stilistica sono attribuiti ugualmente ad I il *Retablo di San Girolamo* (conservato a Valladolid), proveniente dal monastero della Mejorada ad Olmedo, con scene di interni solidamente costruite, il *Retablo della Vergine* (chiesa di Villasandino), un *Cristo morto* tra la Vergine e san Giovanni (conservato a New York) e una *Danza di Salomé* (Vienna, coll. Strauss).

Se si ignora tutto dell'origine e della formazione di questo artista (il cognome Inglés può indicare il paese della sua famiglia), i suoi dipinti denotano uno stile fiammingo, nettamente determinato dall'arte di Robert Campin. Dalla lezione del grande innovatore della scuola di Tournai riprende il forte rilievo delle forme, la luce cruda che distacca le figure, le pieghe spezzate, il gusto per i particolari e le nature morte disposte nelle nicchie, ed infine la prospettiva di paesaggi visti attraverso una finestra. Nel corso della sua evoluzione, si nota una certa ispanizzazione dei modelli fiamminghi, che è caratterizzata dall'accentuazione del realismo tragico delle figure e dall'accumulazione degli ornamenti che tendono a riempire gli spazi vuoti delle composizioni. La sua influenza s'esercita su numerosi pittori castigliani della seconda metà del xv sec., in particolare sul Maestro di Sopetrán e sul Maestro della Luna. (*mdp*).

Ingres, Jean-Auguste-Dominique

(Montauban 1780 - Parigi 1867). Il padre Joseph, pittore, miniaturista, scultore e ornamentista, gl'insegnò il disegno, e anche il violino. Ma l'istruzione del fanciullo, al collegio dei Fratelli delle scuole cristiane di Montauban, fu limitata, come egli deplorò per tutta la vita. Nel 1791 entrò nell'accademia reale di Tolosa, ove ebbe come maestri il pittore Joseph Roques, antico allievo di Vien (il maestro di David) e lo scultore Jean-Pierre Vigan. Ebbe pure lezioni dal paeaggista Jean Briant e dal violinista Lejeune. Fu persino secondo violino nell'orchestra del Capitole. Per tutta la sua vita la musica fu il suo *violon d'Ingres*. Nel 1797 partì con certificati di lode dei suoi maestri per Parigi.

Parigi (1797-1806) Sin dal suo arrivo entrò nello studio di David, che stava dipingendo le *Sabine*. Nell'ambiente dei suoi compagni di studio I conobbe i Muscadins, che erano attratti dal medioevo; i Primitivi, o Pensatori, o

Barbus che s'interessavano alle forme arcaiche dell'arte e della letteratura (i vasi greci o «etruschi», i dipinti dei primitivi italiani, Omero e i poemi dello pseudo-Ossian). Pur non aderendo a queste poetiche, fu profondamente influenzato dall'ambiente artistico, insieme classico e arcaicizzante, nel quale operò fino al 1801. In questo periodo dipinse numerosi *Studi di nudo* accademici (Montauban, Museo Ingres, Parigi Louvre, ENBA). Nel 1801 vinse il primo grand prix de Rome con gli *Ambasciatori di Agamennone* (ivi; bozzetto a Stoccolma, NM). Non potendo recarsi immediatamente a Roma per ragioni politiche e finanziarie, si stabilì nell'antico convento dei cappuccini, non lontano da molti altri ex allievi di David: Gros, Girodet Granet e lo scultore fiorentino Bartolini. Qui eseguì dei ritratti che sono i suoi primi incarichi e i suoi primi capolavori: *Autoritratto a ventiquattr'anni* (1804, rimaneggiato in seguito: Chantilly, Museo Condé), i tre ritratti della *Famiglia Rivière* (1805: Parigi, Louvre), *Napoleone I sul trono imperiale* (1806: Parigi, Museo dell'esercito). Tali opere, esposte al *salon* del 1806, vennero giudicate severamente dalla critica: si rimproverava loro il «genere secco e ritagliato», lo stile «gotico», imitato da «Jean de Bruges» (Jan van Eyck). I fu profondamente e durevolmente colpito da quest'incomprensione, con la quale dovette misurarsi più volte.

Roma (1806-20) Giunto a Villa Medici nell'ottobre 1806 dopo aver ammirato a Firenze gli affreschi di Masaccio, scoprì entusiasticamente Roma, in particolare le Stanze di Raffaello in Vaticano e la Cappella Sistina, ma anche le chiese, i ruderi di monumenti romani e le collezioni di antichità. Dopo i due bei ritratti di *Granet* e di *Madame Devauçay* (1807: conservati a Aix-en-Provence e Chantilly), dipinse numerosi nudi, in particolare la *Bagnante a mezza figura* (conservato a Bayonne) e la *Bagnante* detta «di Valpinçon» (1808: Parigi, Louvre), «invio da Roma» che fu apprezzato a Parigi per la finezza del modellato e per gli effetti di luce riflessa. Invece le deformazioni espressive del suo ultimo invio, *Giove e Teti* (1811: Aix-en-Provence, Museo Granet), provocarono il sarcasmo degli ambienti accademici parigini. Alla fine del 1810, terminato il periodo di pensionato, I decise di rimanere a Roma, dove l'amministrazione imperiale e la numerosa colonia francese gli potevano garantire commissioni e incarichi. Dipinse numerosi ritratti di alti funzionari (*Marcotte d'Argenteuil*,

1810: Washington, NG; *Molledo*, 1810: New York, MMA; *Cordier*, 1811: Parigi, Louvre; *Bochet*: ivi; *Devillers*, 1811: Zurigo, Fond. Bührle) e grandi composizioni: *Romolo vincitore di Acrone* (1812: Parigi, ENBA, deposito al Louvre), dal disegno arcaizzante, e il *Sogno di Ossian* (1813: Montauban, Museo Ingres), di ispirazione preromantica, ambedue per il palazzo imperiale di Monte Cavallo al Quirinale, e *Virgilio legge l'Eneide* (1812: conservato a Tolosa) per Villa Aldobrandini, residenza del governatore di Roma. Risalgono al 1814, al ritorno da un soggiorno a Napoli (ove dipinse una *Dormiente* oggi scomparsa), tre opere fondamentali, ove l'arte degli arabeschi espressivi tocca il culmine: il ritratto di *Madame de Senonnes*, terminato nel 1816 (Nantes, MBA), la *Grande Odalisca* (Parigi, Louvre) e *Paolo e Francesca* (Chantilly, Museo Condé). Nel frattempo si era sposato, nel 1813, con una modista di Guéret, Madeleine Chapelle. Alla caduta dell'Impero, nel 1815, perdette tutta la sua clientela. Dovette eseguire, per vivere, ritratti disegnati a matita dei membri della nuova colonia inglese (le *Sorelle Montagu*, 1815: Londra, coll. priv.) o ritratti di famiglia (la *Famiglia Stamaty*, 1818: Parigi, Louvre), genere che disprezzava, ma in cui diede prova di notevole talento per l'eleganza e la naturalezza delle pose e la precisione incisiva del tratto. Dipinse allora quadri a soggetto storico, di piccole dimensioni: *Enrico IV riceve l'ambasciatore di Spagna* (1817: Parigi, Petit-Palais), la *Morte di Francesco I* (1818: ivi), il *Duca d'Alba a Sainte-Gudule* (1815-19: Montauban, Museo Ingres) e *Ruggero e Angelica* (1819: Parigi, Louvre).

Firenze (1820-24) Chiamato dal suo antico condiscipolo, lo scultore Lorenzo Bartolini, si stabilì per quattro anni a Firenze, dove studiò Raffaello, dipinse alcuni mirabili ritratti (*Bartolini*, 1820: Parigi, Louvre; *Gouriev*, 1821: Leningrado, Ermitage; *Monsieur Leblanc* e *Madame Leblanc*, 1823: New York, MMA) ed eseguì un notevole incarico per conto del governo francese: il *Voto di Luigi XIII* (1820-24: collocato nella cattedrale di Montauban nel 1826, con l'esecuzione della *Messa dell'incoronazione* di Cherubini).

Parigi (1824-35) Nell'ottobre 1824 I portò a Parigi il quadro, che al *salon* ebbe accoglienze trionfali: per il soggetto religioso e per il ricordo delle *Madonne* di Raffaello esso appariva il simbolo del classicismo e della tradizione, rispetto al *Massacro di Scio* di Delacroix, manifesto del ro-

manticismo, presentato allo stesso *salon*. Da allora **I** si pose a difensore della dottrina classica ed ebbe una brillante carriera ufficiale: croce della Legion d'onore, elezione nell'accademia di belle arti (1825). Aprì uno studio e cominciò a formare numerosi allievi. L'*Apoteosi di Omero* (1827: Parigi, Louvre), destinata a un soffitto del Louvre, ottenne grande successo negli ambienti classicheggianti rispetto al *Sardanapalo* di Delacroix: per la scelta degli artisti e degli scrittori antichi e moderni che circondano il poeta, il quadro testimonia le convinzioni dell'artista. Il *Ritratto di M. Bertin* (1832: ivi) è uno dei culmini dell'arte di **I** per la veridicità dell'individualizzazione e nel contempo per la portata generale della rappresentazione sociale, quella della grande borghesia dell'epoca di Luigi Filippo. L'insuccesso del *Martirio di san Sinfioriano* (1834: Autun, Cattedrale), da cui fu molto toccato, lo decise a non esporre più ai *salons* e ad accettare la carica di direttore dell'Accademia di Francia a Roma.

Roma (1835-41) Accolto trionfalmente a Villa Medici da molti suoi antichi allievi, dedicò la maggior parte del suo tempo all'amministrazione e alle trasformazioni della villa, organizzò una biblioteca; arricchì le collezioni di calchi di sculture antiche, fondò un corso di archeologia. Dipinse poco: l'*Odalisca con la schiava* (1839: Cambridge Mass., Fogg Museum), *Antioco e Stratonice* (1840: Chantilly, Museo Condé). Fece un viaggio a Ravenna, ove disegnò i monumenti bizantini, a Urbino, in pellegrinaggio raffaellesco (1839) e ad Assisi, dove copiò gli affreschi di Giotto.

Parigi (1841-67) Risale a questo periodo una serie di ritratti mondani, che gli causarono pene infinite, e che sono dei capolavori: la *Contessa d'Haussonville* (1845: New York, Frick Coll.), la *Baronessa James de Rothschild* (1848: coll. priv.), *Madame Gonse* (1845-52: Montauban, Museo Ingres), *Madame Moitessier in piedi* (1851: Washington, NG) e *seduta* (1856: Londra, NG), la *Principessa de Broglie* (1853: New York, MMA, coll. Lehman). La sua fama cresceva di continuo, e **I** ricevette numerosi importanti incarichi di decorazioni monumentali: l'*Età dell'oro*, grande pittura murale nel castello di Dampierre (1842-49, incompiuto); l'*Apoteosi di Napoleone I*, soffitto per il municipio di Parigi (1853, distrutto nel 1871: modello a Parigi; Museo Carnavalet); due serie di cartoni per le vetrate della Cappella di Saint-Ferdinand a Parigi e per la Cap-

pella di Saint-Louis a Dreux (1842 e 1844: Parigi, Louvre). Dipinse inoltre quadri religiosi: la *Vergine davanti all'ostia* (1841: Mosca, Museo Puškin), *Giovanna d'Arco all'incoronazione di Carlo VII* (1854: Parigi, Louvre), *Gesù fra i dottori* (1862: Montauban, Museo Ingres), cui è stato rimproverato un convenzionale raffaellismo, responsabile del tono lezioso dello «stile Saint-Sulpice». Tuttavia, I non aveva affatto perduto il proprio vigore creativo. Tre quadri di nudi ne concludono l'opera: *Venere Anadiomene*, iniziata sin dal 1808 a Roma, ma condotta a termine a Parigi solo nel 1848 (Chantilly, Museo Condé), la *Fonte* (1856: Parigi, Louvre); e soprattutto il *Bagno turco* (terminato nel 1863: ivi), capolavoro degli ultimi anni. I, che aveva perduto la prima moglie nel 1849, sposò in seconde nozze, a settantun anni, Delphine Ramel (il cui ritratto, datato 1859, è a Winterthur, coll. Oskar Reinhart). Morì a Parigi il 14 gennaio 1867.

Il linguaggio di Ingres La vita di I si confonde con la sua carriera artistica, ripartita tra Parigi e Roma. Vi si possono distinguere due grandi periodi, separati dai successi del *Voto di Luigi XIII* al *salon* del 1824 e dell'*Apoteosi di Omero* del 1827: una fase di «espressionismo arcaizzante», anticlassica, e una classica e ufficiale.

Di fatto esse sono unificate da tratti fondamentali e durevoli, oltre che da una forte personalità: si tratta di evoluzione, più che di vera e propria frattura. Della sua formazione nello studio di David, I conservò, come attestano i *Cahiers*, l'abitudine d'ispirarsi, per i soggetti dei suoi quadri, alla storia e alla letteratura antica, ai modelli delle sculture antiche e ai quadri di Raffaello e di Poussin. Ma sull'esempio di alcuni tra i suoi condiscipoli, sensibili alla corrente pro-romantica, nutrì un profondo interesse per il medioevo e per la storia nazionale, per Dante e per Ossian, per i quadri dei primitivi italiani o fiamminghi e per i vasi greci arcaici, senza peraltro ignorare forme d'arte postclassiche come quella ellenistica o come il manierismo toscano del XVI sec. Per dare alle composizioni una base storica, si documentava scrupolosamente copiando incisioni o calchi. La diversità stilistica tra le opere che assumeva a modelli produsse inevitabilmente discrepanze: l'esattezza nella resa dei particolari pregiudicò a volte la verità dell'insieme. Ma egli impose alle sue appropriazioni un linguaggio personale di grande autorità, che ne ristabilisce l'unità. Tale linguaggio, di solito arcaizzante e di un anti-

conformismo provocatorio durante la prima fase, si placa e diviene piú classico durante la seconda. Non per questo I trascurò il lavoro dal vero: tutti i suoi quadri sono preceduti da disegni di studio, talvolta molte centinaia, su modelli dal vero che spesso faceva posare negli atteggiamenti delle statue o delle figure dipinte cui s'ispirava. Cercò ostinatamente l'esattezza del movimento, ma preferì l'immobilità, gli atteggiamenti di lungo riposo. Raccomandava agli allievi la verità, l'«ingenuità», non per riprodurre passivamente la realtà, ma per cogliere e affermare il carattere individuale del modello, figura nuda o ritratto. Qui interviene la stilizzazione: che è scelta, accentuazione del carattere, all'occorrenza esagerazione, da cui quelle «deformazioni» (il collo di Teti o di Francesca, le tre vertebre «supplementari» della *Grande Odalisca*) che i critici del suo tempo gli rimproverarono come «errori», ma che conferiscono alle sue forme qualità espressive cui egli deliberatamente sacrificò la struttura anatomica e la verosimiglianza. Stirava le proporzioni, ricercava le curve ondulate, gli arabeschi dei contorni. Preferiva le forme piene e rotonde, da cui eliminava quelli che considerava dettagli: «Si deve modellare rotondo, diceva, e senza dettagli interni visibili». Il suo modellato liscio non comporta ombre o luci molto marcate, ma passaggi sottili di mezzetinte. Tale tendenza a stilizzare dall'esterno, coi contorni, lo conduce a una certa geometria: per questo alcuni movimenti artistici del xx sec. si sono rifatti a lui. Appunto a causa delle audacie della sua giovinezza, delle sue «bizzarrie», egli venne talvolta apprezzato da Baudelaire che tuttavia gli preferiva Delacroix, piú colorista e piú poeta. Infatti I fu soprattutto disegnatore. Delacroix costruiva col colore; il colore di I appare, invece, sovrapposto al disegno; ma non sempre è discordante e sgradevole come si dice: i ritratti di *Madame de Senonnes*, di *Granet* e della *Contessa d'Haussonville*, la *Bagnante di Valpinçon* sono, sotto questo aspetto, capolavori. Se nella seconda fase di I si constata un certo ritorno a un classicismo puro tradizionale, i tratti essenziali del suo linguaggio restano visibili; e la sua ostilità nei riguardi dell'Institut e dell'Ecole des beaux-arts non venne mai meno. Essa si spiega non soltanto con l'incomprensione di cui diede prova l'accademia nei riguardi delle sue opere giovanili e con le umiliazioni subite, ma anche, piú profondamente, con la sua opposizione permanente alla dottrina neoclassica del «bello

ideale» ereditata da Winckelmann e da David e incompatibile con la sua tendenza all'affermazione espressionista del carattere individuale. Benché seguisse una carriera ufficiale e venisse eletto sin dal 1825 nell'accademia di belle arti, di cui presto divenne uno dei personaggi più influenti, fino alla morte ebbe serie dispute dottrinarie coi colleghi. Il pregiudizio corrente, che ne fa un pittore «accademico», è dunque privo di fondamento. Malgrado le sue ambizioni, era anzitutto un realista e un visivo – un «occhio», come è stato detto –, non un uomo d'immaginazione. Tali qualità non sono peraltro quelle che fanno il grande «pittore di storia» che egli pretendeva di essere, genere nel quale troppo spesso fallì. Riuscì invece magistralmente nel nudo e nel ritratto: ha lasciato in questi due campi alcuni tra i capolavori dell'arte universale, non soltanto nei dipinti, ma anche negli innumeri studi disegnati e nei ritratti a matita, che costituiscono la parte più popolare della sua arte. (dt).

I lasciò alla città natale, Montauban, un incomparabile complesso di quadri e disegni (oltre quattromila, in gran parte studi preparatori per le composizioni e per alcuni ritratti), che consentono di studiare i suoi metodi compositivi meglio di quanto sia possibile per qualsiasi altro grande artista del XIX sec.; tanto più che a Montauban sono anche raccolte le incisioni e i libri di cui si servì. (sr).

Inness, George

(Newburgh N.Y. 1825 - Bridge of Allan (Scozia) 1894). Il suo primo maestro fu, intorno al 1839, un certo Baker, ma dal 1842 I prese l'abitudine di disegnare e dipingere all'aperto. Le prime tele mostrano l'influsso di Durand di Cole e degli altri pittori della Hudson River School, di cui può venir considerato un seguace tardo. Soggiornò molte volte in Europa, stringendo rapporti familiari con i pittori della scuola di Barbizon, Rousseau, Daubigny e soprattutto Corot, il cui influsso si ritrova tanto nella *Basilica di San Pietro, Roma* del 1857 (New Britain Conn., AM) quanto in composizioni successive (*Nei boschi, Montclair*, 1890: Davenport Io., AG; *Plenilunio d'autunno*, 1891: Washington, Corcoran Gall.), ove le forme si dissolvono nella luce, rammentando d'altro canto le ultime tele di Turner o di Whistler. Malgrado lo schiarirsi della tavolozza alla fine della sua vita, I non adottò mai il tocco o la maniera impressionisti, che aveva peraltro conosciuto in

Europa. I suoi paesaggi, il piú celebre dei quali è senza dubbio *Pace e pienezza* (1865: New York, MMA), traducono un sentimento intimo e soggettivo della natura. I ha lasciato una copiosa opera (oltre seicento dipinti vennero trovati nel suo studio dopo la morte), oggi suddivisa fra numerose collezioni private e pubbliche, come quelle di Cleveland (AM), di Buffalo (AG), di Providence R.I. e di Chicago (Art Inst.). (*sc + jpm*).

Innocenti, Camillo

(Roma 1871-1961). Giovanissimo entra in contatto con Hans von Marées e il Deitz, per avvicinarsi poi a Domenico Morelli e ad Ettore Tito. Nel 1901, nel corso di un soggiorno in Spagna, studia Goya e Velázquez ed esegue numerosi acquerelli di paesaggi e costumi andalusi. Aderisce poi al gruppo dei Venticinque della Campagna Romana. Dal 1906 si dedica allo studio di figure femminili, il soggetto a lui piú congeniale, che gli frutterà la maggior fama. Un viaggio di aggiornamento a Parigi è documentato nel 1911, quando il gusto a lui congeniale era profondamente mutato. I preferisce dipingere la Roma crepuscolare e dannunziana della *belle époque*, illustrando con modi divisionisti interni abitati da eleganti signore, rievocando Bonnard e Vuillard ma senza inquietudini e senza problemi. Espone assiduamente alle rassegne della Secessione (*Le villeggianti*, *La sultana*), cui è tra i primi ad aderire. Dopo la guerra si dedica anche alla scenografia e alla realizzazione di costumi per il cinema (*Ben Hur*, *Cirano*, *I promessi sposi*). Vive al Cairo dal 1925 al 1940 dove dirige la scuola di belle arti. (*mvc*).

Innocenzo da Imola

(Innocenzo Francucci) (Imola 1490 ca. - Bologna 1545 ca.). Il momento iniziale di I risente sia di conoscenze della pittura toscana, sia del primo classicismo bolognese di Francesco Francia (*Madonna coi santi Cassiano e Pier Crisologo* (Imola, Pinacoteca), ricca di spunti fiorentini la *Madonna e santi* di Bagnara, datata 1515, è già in collegamento con Bologna). La sua fama e la fortuna che incontrò nell'Ottocento purista (lo apprezzava Pietro Giordani) sono maggiormente legate agli anni bolognesi, in cui egli fu tra i protagonisti del rinnovamento, in senso decisamente raffaellesco, della cultura figurativa in Emilia e in Romagna (famoso è l'*Arcangelo Michele*: Bologna, PN). A

Bologna visse stabilmente, ma continuò ad inviare opere anche in Romagna. La sua attività si conclude con gli affreschi eseguiti nella Palazzina della Viola. (*acf*).

insegne dipinte

Sembra che possano considerarsi vere e proprie **i d** gli affreschi dipinti all'esterno di certe botteghe di Pompei: per esempio quella che mostra una venditrice al banco, mentre si appresta a servire da bere a un cliente seduto, senza dubbio in uno dei numerosissimi spacci di bevande della città. Un altro affresco, che rappresenta operai tintori mentre tingono, cardano e asciugano una stoffa, svolgeva probabilmente lo stesso ruolo.

Nel medioevo ogni casa aveva la propria insegna, in modo che la si potesse riconoscere, anche se non vi si svolgeva alcun commercio. Ma di solito tali insegne erano scolpite nella pietra o nel legno della facciata. Le **i d** sospese erano eseguite sia su tavolette, sia su lastre di metallo dai bordi spesso frastagliati. Ne rimangono ancora in gran numero, in Inghilterra e in Germania, risalenti al XVI-XVIII sec., interessanti per i bracci di sostegno in ferro battuto cui sono appese più che per i motivi dipinti, generalmente assai rozzi. Non c'è dubbio però che i migliori artisti, nel medioevo e durante il Rinascimento, almeno, non rifuggivano da tali lavori, in epoche in cui accettavano volentieri di dipingere vessilli, scudi o aste di lancia. E dato che, in Italia e in Germania, dipingevano anche intere facciate di case, alcune parti di tali decorazioni dovevano spesso costituire l'insegna sotto il cui nome esse erano conosciute. Qui, tuttavia, riserveremo il nome di **i d** a quelle che facevano pubblicità ad un'attività commerciale. La più antica oggi conservata, il *Pestapepe* attribuito a Melozzo da Forlì (Forlì, PN), sarebbe quella di un farmacista. Lo si scorge mentre pesta le sue droghe in un mortaio. Si tratta certamente di un affresco distaccato dalla decorazione dipinta di una facciata. Il pannello di porta che raffigura lo stesso soggetto, dipinto all'inizio del XVIII sec. da Antoine Rivalz (M. di Tolosa), chiudeva la farmacia del convento dei Cordiglieri e non è dunque propriamente un'insegna commerciale.

A Basilea è conservata un'insegna sospesa, dipinta nel 1516, sulle due facce di un pannello ligneo, da Hans Holbein il Giovane. È l'insegna di un maestro di scuola, che si vede in una sala mentre insegna a scrivere a due uomini

e sull'altra faccia mentre, aiutato dalla moglie, fa leggere tre fanciulli e una bambina. Ma opere simili, così antiche, sono testimonianze molto rare, perché le *i d*, anche fatte da buoni maestri, non hanno resistito alle intemperie.

Hogarth ha mostrato un pittore, inerpicato su una scala, mentre dipinge o rinfresca un'insegna. Sembra che a partire dal XVII sec. furono soprattutto gli artisti debuttanti ad accettare tali incarichi, a meno che non vi siano stati costretti dalla miseria. Caravaggio avrebbe dipinto l'insegna di una mescita per estinguere il debito contrattovi. Il giovane Stella, ammalatosi mentre passava per Sens, avrebbe indennizzato il padrone dell'albergo Saint-Martin «dipingendo un'insegna di cui il re ed il reggente ebbero, in seguito, un lato per ciascuno». Si trattava dunque di un'insegna appesa, una delle cui facce raffigurava senza dubbio san Martino.

Giovanissimo, nel 1718, François Lemoyne dipinse un'insegna per un parrucaio di Amiens. Misurava circa m 0,80 di altezza per 2,25 di larghezza e apparteneva dunque al tipo «a soffitto», essendo agganciata, con leggera inclinazione, sopra la bottega, di cui rappresentava l'interno, animato da una ventina di clienti e di camerieri.

Il Louvre di Parigi conserva il disegno di un progetto di Watteau per un'*i d* analoga, anteriore di una decina d'anni. E invece poco prima della sua morte che il grande artista dipinse, in otto mattinate, per la bottega del suo amico Gersaint, mercante di quadri sul ponte Notre-Dame, l'immensa insegna che si conserva a Berlino (Charlottenburg). Anch'essa presenta l'interno della bottega, come sembra fosse allora in uso, il che si spiega col fatto che le finestre, piccole, impedivano di distinguere l'interno dalla strada. Nello stesso anno Chardin, allora ventenne, dipinge per un chirurgo barbiere un'insegna larga m 4,46 ed alta solo 0,72, rappresentante «un uomo ferito da un colpo di spada, che era stato portato nella bottega di un chirurgo, per essere medicato». Il commissario, la guardia, alcune donne e altre figure ornavano la scena, che era vivacizzata da molto «fuoco ed azione» - così dice Cochin. Anche Greuze dipinse l'insegna del mercante di tabacco di nome Nicolle, ove si vedeva un Urone fumare la pipa, soggetto ispirato dall'opera comica di Marmontel e Grétry, che allora si rappresentava alla Comédie-Italienne, pochi metri più in là.

Ma le *i d* eseguite da veri artisti restarono comunque

rare, e quelle di Watteau e di Chardin vennero presto acquistate da grandi amatori. La maggior parte delle **i d** uscivano dalle mani dei pittori-rigattieri del ponte Notre-Dame, la cui reputazione era mediocre. La moda perdurò per gran parte dell'Ottocento.

Pochissime sono le **i d** salvate dalla demolizione delle botteghe o dalle trasformazioni della città. Si conosce soltanto da un disegno (Madrid, Museo municipale) la composizione della bella insegna del Caffè del Levante, in calle Alcalá, che Leonardo Alenza dipinse nel 1830 ca. e che rappresenta l'interno del caffè, gremito di clienti. Invece due lunghe insegne di una fabbrica di cappelli di Barcellona, una delle quali mostra molte donne che presentano a un cliente diversi modelli di acconciatura, e che sono opera probabile del catalano Salvador Mayol, del 1820 ca., sono state messe in vendita a Parigi nel 1959, Prud'hon dipinse un'insegna analoga, che fu una delle sue prime opere, per il cappellaio Charton a Cluny (Cluny, Musée Ochier). Vi si scorgono cappelli di ogni sorta e due operai nell'atto di tingere il feltro. E, sembra, è proprio l'**i d** dal giovane Gérard con un cavallo su ciascuna delle facce quella che ancor oggi è appesa a Montmorency, dinanzi all'Albergo del Cavallo Bianco. Capolavoro del genere è senza dubbio la magnifica insegna che Géricault dipinse in gioventù sulla porta di un maniscalco di Rouen, il quale vi è rappresentato mentre regge con la mano un focoso cavallo (Zurigo, KH). Boilly e Debucourt dipinsero ciascuno un'insegna per la ditta di generi alimentari Corcellet, al Palais-Royal. Sia l'uno che l'altro rappresentarono un ghiottone a tavola. La prima è senza dubbio quella che ancora si vede nella bottega, la seconda, a forma di lunetta e un tempo situata sopra la vetrina, è certamente quella di cui la casa Corcellet fece dono al Museo Carnavalet. Il museo di Nyon (Svizzera) conserva l'**i d** eseguita da Courbet per un albergo di quella città, che raffigura una natura morta nello spirito di Chardin. Si potrebbero ancora citare *Due Pierrot* di Gavarni, noti dall'incisione, e molte altre **i d** da Champmartin, Horace Vernet, Detaille, Willette.

I due pannelli oblunghi di natura morta dipinti da Diaz sui due lati della vetrina di una bottega di primizie sono certamente **i d**, per fortuna conservate in una coll. priv. (jw).

Inuit

Nome del complesso di popolazioni autoctone il cui habitat si estende sulle terre artiche, dalla Groenlandia orientale alle due rive dello stretto di Behring. Benché l'origine degli I resti assai controversa, si ammette generalmente che le migrazioni dei primi popoli pre-inuit furono provocate dalla spinta di popolazioni siberiane del periodo mesolitico e neolitico. L'archeologia ha rivelato una serie di culture risalenti all'incirca all'inizio dell'era cristiana, le cui origini vanno forse cercate nelle culture consimili di Uelen (Siberia) e di Dorset (Alaska settentrionale), che datano rispettivamente al 1000 e al 600 a. C. È probabile che i Vichinghi raggiungessero la Groenlandia, persino il Labrador, fin dal x sec., ma solo intorno al xiii sec. alcuni navigatori stabilirono contatti e rapporti con gli I..

Pitture parietali Le pitture protostoriche vennero eseguite sulle rocce nella zona meridionale del Cook Inlet e nel Sud-Ovest dell'Alaska. A Tuxedny Bay sono state scoperte figurazioni animali (orsi, cigni e quadrupedi) dipinte su una parete rocciosa. Le superfici sulle quali tali pitture sono state eseguite non presentano alcuna traccia di preparazione; la tecnica è rudimentale e le figure, appena abbozzate, non sono tutte nella medesima scala. A Indian Island (penisola di Kenai), le pitture sono soltanto tratti verticali e chiazze rosse. A Bear Island sempre nella penisola di Kenai, sono state scoperte pittografie molto interessanti, che presentano alcune composizioni raggruppate, ma soprattutto soggetti isolati: pesci, orsi, balene, foche; si nota la presenza di una figura umana estremamente stilizzata. Le pitture, di color nero e talvolta rosso, sono più brillanti di quelle di Tuxedny Bay; le figure, più piccole, presentano contorni più delicati. Nella grotta di Sandi Cove (penisola di Kenai), le pitture sono deteriorate; ma è certo che gli autori intesero comporre una scena raggruppante balene e animali terrestri stilizzati, dei quali è ardua l'identificazione. Poste in disparte rispetto alle abitazioni permanenti, le pitture inuit non sembra siano state eseguite a scopo artistico. Sono certamente anteriori all'era cristiana, ma la datazione resta difficile da fissare.

Decorazione mobile Gli I si sono rivelati abilissimi nella decorazione di oggetti d'uso. Nell'incisione di avori di tricheco, svilupparono una scrittura pittorica che, per l'economia dei mezzi, resta ineguagliata. Le scene di vita quotidiana, che costituiscono il soggetto delle incisioni, sono

rappresentate fedelmente, ma senza realismo; le forme sono schematizzate in un sobrio stile grafico. Le pipe sono decorate con scene finemente incise: le zone superiori e inferiori dei cannelli rettangolari sono ornate con semplici decorazioni geometriche. L'ocra rosso e il nero costituiscono l'essenziale della decorazione. La quasi totalità degli avori incisi e degli altri oggetti a noi noti data ad epoca postcolombiana (1700-1850). Elementi di decorazione mobile si trovano a New York (American Museum of National History e Museum of American Indian) e a Washington (Smithsonian Inst.). (sls).

ionica, ceramica

L'uso archeologico attuale conserva quest'appellativo generalissimo per alcune serie di vasi del VI sec. a. C., il cui luogo di produzione è ancora mal precisato entro la zona ionica della costa ovest dell'Asia Minore e delle isole dell'Egeo orientale. Accanto ad una comune ceramica decorata con semplici tratti orizzontali, numerosi gruppi di coppe, datati dal 560 al 510 ca., hanno in comune un'eccellente qualità tecnica e un disegno a figure nere che richiama quello delle coppe attiche contemporanee dette «dei piccoli maestri». Oltre che a Samo, dove certamente ne vennero fabbricate almeno alcune, e a Smirne, ne sono state trovate addirittura a Naucrati e in Etruria. La più curiosa (Parigi, Louvre) rappresenta un razziatore di nidi tra due alberi che occupano decorativamente l'intera superficie del medaglione, con un senso del paesaggio raro nell'arte greca. (cr).

iper-realismo

Tendenza pittorica comparsa negli Stati Uniti alla fine degli anni '60 di questo secolo, essenzialmente in California e a New York, con essa si ricuperavano gli strumenti essenziali della pittura (tele e pennelli) messi in crisi dall'avanguardia contemporanea (Arte concettuale, Land Art, Arte povera, Body Art) e una rappresentazione profondamente realistica della natura. Di facile comprensione, non tardò ad avere grande successo e a suscitare emuli europei. Le vennero dedicate numerose manifestazioni, da cui derivò un rinato interesse per tutte le forme d'arte realistiche. L'i, basandosi sulle immagini fotografiche, appare a prima vista, e semplicisticamente, una corrente il cui scopo è di riprodurre la realtà con precisione e

oggettività. Il realismo appartiene alla tradizione della pittura americana. Già all'inizio del secolo l'Ash-Can School praticava una pittura populista realistica, e negli anni '20 i «precisionisti» (Schamberg, Demuth, Sheeler) si erano dedicati a rappresentare il nuovo contesto sociale, caratterizzato dal diffondersi dell'industria, ricorrendo progressivamente alla fotografia come punto di partenza del proprio lavoro. Tale intento di produrre opere realistiche, riflesso di un'autentica identità, si accentuò con la «grande depressione», che rafforzò il sentimento nazionale (pittori dell'American Scene: Hopper, Benton, Artisti regionalisti). Iscrivendosi in questa linea del realismo sociale e nazionale, e riprendendo in parte la lezione della Pop'Art, l'i tenterà di cogliere la banalità quotidiana, insieme poetica e triviale. Ampliando il campo iconografico proposto dalla Pop'Art, l'i in teoria non privilegia alcun tema specifico. Di fatto ogni artista delimitò poi la sua personale tematica, rispondendo così ad esigenze commerciali e alla necessità di crearsi un'immagine di stampo facilmente identificabile. Chuck Close si specializzò nel ritratto (*Richard*, 1969: Parigi, MNAM, cap. Ludwig), Robert Bechtle (*Dattiers*, 1970-71: Aquisgrana, Neue Gal., coll. Ludwig) e Ralph Goings (*Caravane Airstream*, 1970: ivi) nei veicoli a motore, Richard MacLean nei cavalieri (*Mexican Sunset with Straitshooter*, 1969: Parigi, coll. Boussenot), Robert Cottingham nelle insegne luminose (*Art*, 1971: New York, coll. Karp), mentre Richard Estes dipinse vedute urbane (*Broadway*: Parigi, MNAM, coll. Ludwig). Don Eddy rappresentò carrozzerie di automobili (*Senza titolo*, 1971: conservato a Saint-Etienne) e David Parrish dettagli di motociclette; John Salt mostrò relitti di automobili (*Veicolo fermo con interno in gommapiuma gialla*, 1970). Citiamo pure Malcom Morley, che tenta un'esplorazione meno sistematica di eventi sociali (*Campo di corse*, 1970: Aquisgrana, Neue Gal., coll. Ludwig). In Francia, Hucleux produce *Cimiteri* (Parigi, MNAM), uno dei suoi principali temi, e Schlosser dipinge corpi umani in primissimo piano. La precisione, la clinica freddezza nel minimo dettaglio, l'assenza di qualsiasi contenuto emotivo, lo sguardo distaccato, i colori levigati e crudi, la quasi totale assenza di materia, un certo feticismo dell'oggetto sono le caratteristiche dell'i; il gioco poggia tutto sulla copia illusionistica della neutralità e della fedeltà della visione fotografica. Nessuno di questi artisti riproduce integralmente

una fotografia: essa è soltanto il punto di partenza di un lavoro lungo e minuzioso. Parrish dipinge direttamente a pennello su una diapositiva proiettata su tela, accentuando alcuni particolari della composizione. Close ingrandisce a tal punto dei ritratti fotografici che la distorsione dovuta alla ripresa fa letteralmente penetrare lo spettatore nel soggetto rappresentato. Morley quadretta la tela e dipinge in seguito un quadratino dopo l'altro, sforzandosi di conservare la maggior distanza possibile rispetto all'immagine che traspone. MacLean lavora su documenti proiettati con un episcopio. Soltanto Hucleux utilizza diapositive, direttamente, senza ritoccare la proiezione. L'i, visione formalista più che analitica, tende a dimostrare, a forza di virtuosismo, che la pittura può creare l'illusione della verosimiglianza con l'esattezza del linguaggio fotografico. (*bp*).

Ippona

Antica città punica, posta ove sorge l'attuale Bona (Algeria). Fu centro prospero della provincia proconsolare romana di Numidia, come testimoniano i bei pavimenti a mosaico scoperti nel quartiere delle ricche ville (*Trionfo di Anfitrite*, le *Nove Muse*; scene di caccia o di pesca). (*mfb*).

Iran

Benché copra un vastissimo intervallo di tempo (dal v millennio ai nostri giorni) e sia legata a stili diversi, la pittura dell'i presenta certe costanti, dovute alla relativa unità geografica di quest'immensa pianura delimitata da montagne, che quasi sino ad oggi ha ospitato popolazioni nomadi di tradizione antichissima, gravitanti intorno ad alcuni centri urbani, mercati o santuari. D'altronde, attraverso i tempi, si ritrovano nell'arte dell'i alcuni caratteri stilistici ricorrenti e una predilezione per determinati temi, che riflettono quel tipo di vita nomade: così il gusto per le rappresentazioni di animali del deserto, levrieri, aquile e stambecchi, tanto nella ceramica dipinta di Susa, in Elam, nel iv e nel iii millennio, quanto a Tape Siyalk, nell'Iran settentrionale, oppure in quella dei primi iraniani propriamente detti, giunti dal Nord verso l'xi sec. a. C. Al repertorio tradizionale che essi presto adottarono, si aggiunse l'immagine del cavallo, recente conquista di questi invasori cavalieri (ceramica dipinta del «genere Luristân»). Un altro carattere dell'arte iranica derivò anch'esso da motivi

politici e sociali, ed è quello dell'arte ufficiale: questo territorio vastissimo e poco popolato, ha veduto succedersi prima dinastie scaturite dalle tribù degli Achemenidi (VI-IV sec. a. C.), dei Parti (III sec. a. C. - III sec. d. C.), e dei Sasanidi (III-VII sec.), poi dinastie persiane: Selgiuchidi (XI sec.), khan mongoli (XIII. sec.), Safavidi (XVI-XVIII sec.). I principi favorirono un'arte di corte che poneva l'accento sulla potenza politica, come nelle grandi composizioni achemenidi di mattoni smaltati di Susa, ove sfila la guardia del sovrano (V sec. a. C.), oppure sulla vita «cortese» dei grandi feudatari persiani, illustrata dalle cacce dai concerti, dalle scene galanti nei giardini dai ritratti, che si ritrovano nelle arti del colore: le miniature, i tessuti, i rivestimenti ceramici. (*aca*).

Ceramica dipinta (dal V al I millennio a. C.) Come in Mesopotamia, ciò che, prescindendo da ogni altra tecnica, ha rivelato il talento pittorico dei primi artigiani iranici, è stata la ceramica di epoca antichissima. Mentre tuttavia i vasai mesopotamici avevano inventato la policromia, i loro emuli iranici non sembra ricercassero il gioco cromatico, concentrando la propria genialità sulla composizione decorativa. Nel corso del V millennio si diffuse su un'immensa area geografica un vasellame dipinto i cui principali laboratori sono Anau, Tape Hesār, Rey, Tape Siyalk a nord-est, Tall-e Bakūn e Tall-e Nokhodī, presso Persepoli, a sud-est; Tape Giyān, sul versante nord delle montagne del Luristān, e infine la piana di Susa, a sud-ovest del paese. I primi esempi di decorazione di vasi fatti a mano sono, come nella Mesopotamia settentrionale, puramente geometrici, e vanno dal grigio al nero, a seconda della cottura, su fondo crema o rossastro, ottenuto mediante preparazione (Siyalk I, Susiana *a*). Linee concentriche, quadrature, triangoli, zigzag o festoni costituiscono la parte maggiore di un repertorio che già indica gusto per l'equilibrio e la simmetria. Nella fase seguente figurano ancora i motivi geometrici, ma con una ricerca più avanzata nell'uso di vari registri o nell'alternanza degli elementi. Compare la rappresentazione animale, costituita soprattutto da stambecchi e gazzelle, elementi favoriti del repertorio iranico, ma le *silhouettes* sono assai schematiche (Siyalk II, Susiana *b*). La rappresentazione umana compare col medesimo schematismo (Siyalk III, Susiana *c-d*): sfilate di personaggi dai corpi emaciati, che si tengono per mano, con la testa rasa oppure ornata da ciuffi di capelli,

trattati come a stampino. Nella Susiana l'uomo brandisce l'arco. Ma tutto ciò che precede sembra pura preparazione alla sorprendente fioritura dell'officina di Susa detta «Susa I» o «A» (= Susiana e), la cui produzione è stata scoperta nel 1907-1908 da J. De Morgan in una necropoli della metà del IV millennio. Verso questa stessa epoca, a Tape Hesār, a nord-est di Siyalk calici a piede sono decorati da fregi di animali, stambecchi, leopardi, inquadrati da motivi geometrici bruni su fondo beige, mentre a Tall-e Bakūn, presso Persepoli, coppe profonde a fondo conico recano all'esterno mufloni dalle enormi corna che occupano pressoché l'intero campo, rammentando, ma con una certa esuberanza, la stilizzazione dei vasi di Susa I. Risalenti all'inizio del I millennio, in una necropoli di Tape Siyalk sono state rinvenute brocche con becco, la cui decorazione color vinaccia o bruna su fondo crema associa animali stilizzati di forme tormentate con motivi a scacchiera o a zigzag. Tale produzione è verosimilmente opera di tribù originarie dell'Asia centrale. Per lo sviluppo successivo dell'arte iranica fino al XVII sec., → **persiana, pittura.** (*asp*).

La pittura moderna I primi esempi di pittura a olio ispirati dall'arte occidentale vengono realizzati in I durante il regno della dinastia safavide (1502-1722), da parte di artisti olandesi che lavorarono agli affreschi della chiesa degli Armeni a Isfahan. Sānī al-Mulk Ghaffārī, il primo pittore iranico familiarizzatosi con la pittura di cavalletto, venne inviato a Roma dal re Qājār Mohammad Shāh (1834-48); ne riportò copie di tele italiane che suscitarono vivo interesse. Sua opera principale è il *Ricevimento di capodanno, dato da Nāser ad-Dīn Shāh* (1848-1896), oggi al Museo Irān-Bāstān a Teheran. Nel 1840 nasceva Kamā al-Mulk Ghaffārī, noto pittore accademico, che studiò a Parigi. Tornato a Teheran vi fondò la scuola delle arti, che fu il crogiolo dell'evoluzione pittorica moderna iraniana. La prima generazione di artisti formata da questa scuola, ritrattisti o paesaggisti si esprime in stile accademico. I più importanti sono E. Ashtyānī, M. A. Heydaryān, A. Sādegī, H. A. Vazīrī e due donne, C. Shaqāqī ed E. Khāje Nūrī. Sembra che il linguaggio accademico abbia dato a tali artisti la capacità, nuova per l'I, di riprodurre fedelmente la realtà, ciò conferisce alle loro opere valore documentario. Nel 1946 ventitré pittori fondano il Club degli artisti, il cui ruolo consiste nel consentire agli artisti stessi

la possibilità materiale di operare e di esporre, e nell'organizzare studi ove i debuttanti si possano formare. Nello stesso tempo i rapporti tra l'I e l'Europa danno agli iraniani l'occasione di venire a conoscenza delle tendenze e degli stili occidentali, consentendo loro di sviluppare con maggiore libertà la propria personalità. Così, il cubismo viene introdotto dalle opere di D. Ziyāpūr e di H. Kāzemī, l'impressionismo da quelle di M. Vīsh-Key ed M. Sheybānī. Nel 1949 viene inaugurata la prima galleria di pittura (Ā pādānā), cui molte altre seguiranno, sovvenzionate in parte dallo stato. Il Club degli artisti si trasforma in istituzione governativa nel 1954, poi in Ministero delle arti e della cultura nel 1964. Tale ministero è d'ora innanzi il mecenate e il principale cliente degli artisti in tutti i settori. L'accademia delle arti applicate è organizzata dal Ministero delle arti e della cultura. La stessa università fonda la facoltà di belle arti. I pittori si recano in Europa e negli Stati Uniti, donde riportano in patria tecniche nuove e nuovi stili. Nelle loro opere domina peraltro un'atmosfera poetica e decorativa tipica dello spirito iraniano. A partire da questo periodo si assiste allo sviluppo parallelo dei vari linguaggi. Si possono distinguere diverse tendenze principali: la pittura ispirata alla miniatura, rappresentata da A. Esfandyārī, M. Vazīrī, che progressivamente si orienta verso l'astrattismo, N. Oveysī; quella dei pittori impegnati nella ricerca espressiva, come B. Mohasses, che presenta affinità col surrealismo, B. Saffārī, A. Sa'idī, che opera spesso a Parigi e dipinge soprattutto grandi paesaggi, J. Tabātabā'ī, Momayyez, soprattutto incisore e disegnatore, P. Tanavvolī, dal brio candido e popolare, L. Matīn Daftārī, il cui linguaggio, di aspetto *naïf*, si accosta talvolta all'Op'Art. Di fatto la pittura non figurativa iraniana di rado è totalmente astratta. Si tratta di una trasposizione degli oggetti, dei paesaggi, dei personaggi e persino della calligrafia persiana, trasposizione cui si dedicano C. Shashvāq, S. Sepehrī, K. Kātūzyān, che spessissimo s'ispira alla Pop'Art, B. Borūjānī e numerose donne, tra cui B. Sadr, J. Darrūdī, M. Seyhūn, M. Hoseyuī, che sfrutta la calligrafia e la ceramica iraniana. In tali tele, come in quelle di S. Barīnānī, s'incontra soprattutto una ricerca di sfumature e di ritmo. A partire dal 1960 si sviluppa in I una scuola dotata delle seguenti caratteristiche: la pittura è strettamente bidimensionale, i temi sono attinti al passato pittorico e soprattutto artigia-

nale dell'I (metallo, ceramica, tessuti), nonché all'arte religiosa, da cui sono ripresi i simboli e la grafia della scrittura persiana. Occorre notare che tali pittori si sono formati soprattutto in I; i più notevoli sono H. Zenderūdī, M. Qandrīz, S. Tabrīzī, F. Pīlārām, M. 'Arabshāhī. Citiamo infine due pittori iraniani di qualità attivi all'estero; M. Jektā'i, stabilitosi a New York e la cui maniera cromatica rasenta l'astrattismo, e N. Asar, che opera a Parigi e le cui grandi tele oniriche prendono le mosse da paesaggi reali. (zf).

Iraq → Mesopotamia

Iriarte, Ignacio de

(Azcoitia (Guipuzcoa) 1621 - Siviglia 1685). Di nome, famiglia, luogo di nascita baschi, appartenne però alla scuola di Siviglia, dove si formò come pittore ottenendo un rapido successo di paesaggista. Fu tra i fondatori dell'accademia di pittura nel 1660, e suo primo segretario. Amico di Murillo, che ne lodava i paesaggi, collaborò forse con lui per alcuni sfondi di quadri. Esportò persino paesaggi all'estero. Sfortunatamente se ne conosce solo un'opera del 1665, *Paesaggio di montagna* (Madrid, Prado); altri due quadri al Prado (*Paesaggio con rovine antiche*, *Paesaggio con pastori*) appartengono probabilmente alla stessa serie. Sono opere robuste, piuttosto severe, in una gamma di verde scuro e rosso, ma ricche di atmosfera e abilmente composte in profondità. Esse possono servire di riferimento per identificare altri paesaggi dispersi nei musei di vari paesi. I è tra i rari paesaggisti nella Spagna del secolo d'oro, e quasi l'unico che operasse fuori dell'ambiente di corte. (pg).

Irlanda

L'apogeo dell'arte irlandese si ebbe con la miniatura medievale dal VII al XII sec., periodo alla fine del quale cominciò ad affermarsi la supremazia inglese. Le condizioni politiche consentirono in seguito solo nel XVII sec. una ripresa di attività autoctona, che dovette interferire spesso con quella della Gran Bretagna, ma che nondimeno riuscì a salvaguardare la propria originalità.

Preistoria In I l'arte megalitica raggiunge una ricchezza e una varietà che trova equivalenti solo in Portogallo, regione da cui sembra provenire. I celebri passaggi coperti di

New Grange, Dowth e Knowth, alla foce del Boyne, mostrano, oltre a un'architettura grandiosa, simboli incisi che sembrano legati alle credenze religiose del luogo. Spirali, rotelle, cerchi concentrici fregi a spina di pesce, zigzag profondamente incisi creano un universo il cui significato ci sfugge. Pietre erette riprendono i medesimi motivi, soprattutto le volute. Quest'arte, che l'abate Breuil suddivideva in numerosi periodi sembra essersi diffusa intorno al 3000 a. C. (yt).

Miniatura Un certo numero di manoscritti databili dal VII al XII sec. possono ricollegarsi ad uno stile decorativo rappresentato in I, nella stessa epoca, da opere di scultura (grandi croci) e di oreficeria. Alcuni di essi sono stati probabilmente miniati nella stessa I, mentre altri vennero prodotti presso fondazioni irlandesi in Scozia (Iona), in Inghilterra (Lindisfarne) o sul continente (Bobbio, Echternach, Honau, San Gallo, Péronne); le varianti stilistiche riflettono tali diverse origini e i vari contatti culturali che dovettero avere i miniatori influenzati sia dall'arte sassone, sia da quella continentale, merovingia e carolingia, oppure da manoscritti mediterranei. Elemento caratteristico di tale stile è un trattamento astratto che va dall'ornamentazione alle rappresentazioni figurate, e che si spiega probabilmente col fatto che l'arte cristiana d'I è stata elaborata in un ambiente nel quale esisteva già un'arte narrativa di grande sottigliezza, fondata sull'arte di La Tène, importata in I poco prima dell'inizio della nostra era. I missionari che si recarono in I nel V sec. vi portarono con ogni probabilità manoscritti, e insegnarono vari tipi di scrittura latina che gli scribi irlandesi ben presto deformarono traendone la maiuscola e la minuscola irlandesi: tali scritture resteranno caratteristiche dei manoscritti del paese nel corso dei secoli. Solo sullo scorcio estremo del VI sec. e all'inizio del VII si trovano manoscritti la cui scrittura presenta già tratti distintivi, e nella quale si notano i primi tentativi di decorazione. Tali manoscritti sono il *Cathach di san Colombano* (Dublino, RA), redatto probabilmente in uno dei monasteri fondati da san Colombano nel Nord dell'I o nell'Ovest della Scozia, e alcuni manoscritti provenienti dalla biblioteca del monastero di Bobbio, fondato sugli Appennini dal monaco missionario irlandese san Colombano all'inizio del VII sec. (Milano, Ambrosiana). Il *Cathach* è un salterio mutilato, ove ciascun salmo ha inizio con una maiuscola leggermen-

te rilevata in colore (rosso e forse giallo), spesso contornata da un puntinato rosso e composta da curve e spirali analoghe a quelle che decorano l'oreficeria irlandese della stessa epoca. Tali maiuscole sono talvolta ornate da una testa d'animale o da una piccola croce, che trovano paralleli anche nell'oreficeria e sui pilastri scolpiti in pietra. I manoscritti di Bobbio, alcuni dei quali sembrano di provenienza irlandese, mentre altri vennero redatti sul posto, presentano i medesimi caratteri, cui si aggiungono elementi tratti da manoscritti del Vicino Oriente, tra cui la *pagina-tappeto* coperta di ornamenti che si trova in un *Orosio* di scrittura irlandese conservato all'Ambrosiana di Milano. Altri manoscritti un po' più tardi e d'ineguale importanza dal punto di vista decorativo presentano caratteri analoghi, tra cui le iniziali contornate o sovraccariche di puntinato: un *Antifonario* scritto a Bangor nel Nord dell'I alla metà del VII sec. (ivi) e portato a Bobbio in data precoce, la copia della *Vita di san Colombano* di Adamnan, fatta a Iona alla fine del VII sec. (Sciaffusa, Biblioteca, ms 1) e un frammento di evangelario proveniente probabilmente da Lindisfarne (Durham, Biblioteca, ms A.II.10). I manoscritti prodotti in I e tutti quelli che qui vennero scritti e miniati fino all'arrivo dei Normanni alla fine del XII sec. provengono evidentemente dagli *scriptoria* di tali monasteri, che costituivano il corpo stesso della chiesa irlandese. Una serie di evangelari di lusso, che risalgono alla fine del VII sec. e all'inizio dell'VIII, mostrano tale stile più sviluppato e arricchito da elementi tratti sia dall'arte sassone (ornamentazioni zoomorfe), sia da modelli mediterranei (intrecci, motivi angolari, ecc.): *Libro di Durrow* (Dublino, Trinity College Library), *Evangelario di Echternach* (Parigi, BN), *Libro di Lichfield* (Lichfield, Cattedrale), *Libro di Lindisfarne* (Londra, BM), ms A.II.17 della biblioteca di Durham, *Ms Rawlinson G. 167* (Oxford, Bodleian Library), *Collectio Canonum* (Colonia, Cattedrale), *Libro di Maihingen* (castello di Harburg in Germania), *Evangelario* della cattedrale di Treviri. Il repertorio decorativo si arricchisce di elementi zoomorfi, con quadrupedi e uccelli, combinati in interminabili tessiture, che con le spirali e gl'intrecci costituiscono i motivi decorativi essenziali. Hanno lasciato tracce i contatti con manoscritti mediterranei, evidenti nei ritratti di evangelisti del *Libro di Lindisfarne*, scritto in Inghilterra, e nelle arcate dei canoni di concordanza del *Libro di Maihingen* e

del *Libro di Treviri*, evidentemente eseguiti sul continente. Il manoscritto di Treviri denuncia inoltre, in alcune pagine, un forte influsso merovingio. Due teorie si confrontano sull'origine di tale decorazione. Alcuni ne fissano il centro di elaborazione nel monastero di Lindisfarne, ove sarebbero stati scritti e decorati il *Libro di Durrow*, il *Libro di Echternach*, il *Libro di Lindisfarne* e forse molti altri libri importanti: il loro stile apparirebbe quindi come una derivazione dell'arte sassone combinata con l'arte, impregnata di tradizioni mediterranee, dei monasteri vicini di Jarrow e di Wearmouth (Inghilterra settentrionale), da cui tale stile sarebbe passato in I. Altri scorgono in tale decorazione uno sviluppo dei primi tentativi irlandesi, rappresentati dal *Cathach* e dai manoscritti di Bobbio: tale sviluppo avrebbe avuto centro in alcuni grandi monasteri irlandesi sotto l'impulso dei vari contatti, dovuti all'attività dei missionari irlandesi, con l'Inghilterra e con il continente; da qui proverrebbero in ogni caso il *Libro di Durrow*, il *Libro di Lichfield*, il *Ms Rawlinson G. 167* e probabilmente il *Libro di Echternach*. Il persistere di questo stile in I non soltanto fino al XII sec., ma fino al medioevo avanzato, mentre in Inghilterra esso scompariva sin dalla fine dell'VIII sec., e il fatto che in I esso presenti fino al XII sec. paralleli con la scultura e l'oreficeria, sembrano confermare la seconda ipotesi. L'impianto decorativo di tali manoscritti è piuttosto costante: cornici o arcate per i canoni di concordanza, preceduti, nei rari casi in cui il manoscritto è completo, da una o più pagine miniate: pagina d'ornamento, pagina cruciforme, pagina coi quattro simboli degli evangelisti. Tali manoscritti sono per la maggior parte di dimensioni abbastanza notevoli (molti misurano 34 × 25 cm ca.) e presentano tutti un'impaginazione molto accurata. Molti di essi sono sopravvissuti grazie al fatto di essere ospitati in una biblioteca continentale, sia che siano stati eseguiti nello stesso monastero da uno scriba irlandese, sia che vi siano stati portati in antica data. Solo il *Libro di Durrow* proviene da un monastero irlandese. Peraltro la scomparsa dei manoscritti conservati nella stessa I si spiega anche troppo bene con le distruzioni massicce operate dai Vichinghi nei monasteri irlandesi durante il IX e X sec. Per lo stesso motivo la produzione dalla fine dell'VIII all'XI sec. è rappresentata da manoscritti d'importanza assai ineguale, che sono probabilmente i pochi resti di una produzione ben più abbondante. Alla

metà o allo scorcio dell'VIII sec. appartengono un evangelario di fattura poco accurata e nondimeno strettamente apparentato al *Libro di Lichfield* (San Gallo, Biblioteca, ms 51, un altro dal colore vivacissimo e dal disegno spesso impulsivo, dipinto e scritto, secondo il colophon, da MacRegol abate di Birr in I, morto nell'820 (Oxford, Bodleian Library), qualche manoscritto tascabile, vergato in minuscole, come il *Libro di Mulling*, il *Libro di Dimma* (ambedue a Dublino, Trinity College Library), il *Messale Stowe* (Dublino, RA). Si ha poi il *Libro di Kells* (Dublino, Trinity College Library), la cui ampiezza decorativa non ha equivalenti fra questa produzione, il che senza dubbio si spiega con l'importanza del monastero di Iona-Kells, da cui esso proviene. Il *Libro di Armagh* (ivi) datato 807, è contemporaneo di una parte del lavoro del *Libro di Kells* e gli si apparenta nello stile. Altri grandi monasteri irlandesi ne possedevano forse di simili, come quello di cui la BN di Torino conserva qualche resto proveniente da Bobbio (ms O.IV.20). Tale manoscritto, come il *Libro di Kells* e il *Libro di San Gallo*, contiene illustrazioni a piena pagina. Tanto nell'*Ascensione* o nel *Giudizio universale* del frammento di Torino, quanto nella *Crocifissione* e nel *Giudizio universale* del manoscritto di San Gallo, o nella *Cattura* e nella *Tentazione* del *Libro di Kells*, lo stile resta assai astratto, dominato più dalle esigenze decorative che dall'intento espressivo. Il *Libro di Mac Durnan* (Londra, Lambeth Palace Library), eseguito nello *scriptorium* di Armagh, presenta soltanto la decorazione comune di un evangelario, ma un *Salterio* molto danneggiato, che fa parte del fondo Cotton al British Museum di Londra (ms Vitellius F.XI) recava anch'esso illustrazioni a piena pagina all'inizio di ciascuna delle tre sezioni che lo componevano. Due di esse sono sopravvissute e rappresentano la *Lotta tra Davide e Golia*, dallo stile rozzo e molto stilizzato, e *Davide musico*, più fantasioso e lineare. L'aspetto è strettamente parallelo a quello delle grandi croci scolpite irlandesi dell'inizio del X sec., data confermata dalla paleografia del salterio. Un altro salterio (Cambridge, Saint John's College, ms C.9), un poco più tardo (inizio dell'XI sec.) e notevolmente ben conservato, costituisce fino a un certo punto un'imitazione di quello del British Museum, in uno stile, però, meno energico. Le tre sezioni sono precedute da miniature con *Davide e il leone*, la *Crocifissione* e *Davide e Golia*. All'inizio dell'XI sec. con il contenimen-

to delle invasioni vichinghe, l'attività degli *scriptoria* irlandesi si rianimò, essendo in parte scomparse le cause delle distruzioni, ci sono pervenuti una ventina di manoscritti più o meno decorati, risalenti ad epoca prenormanna. Alcuni possono riallacciarsi allo *scriptorium* di Clonmacnois (contea di Offaly), altri a quello di Glendalough (contea di Wicklow), altri infine allo *scriptorium* di Armagh, nonché ad altri *scriptoria* apparentati dell'Irlanda settentrionale, come Bangor e Down. Il repertorio decorativo resta pressoché identico a quello dei periodi precedenti. Tuttavia le spirali divengono assai rare, e l'ornamentazione zoomorfa, come nell'oreficeria e nella scultura della stessa epoca, presenta spesso analogie con motivi scandinavi contemporanei, nei quali l'animale è avvolto in una rete di fogliame e di serpenti. Le rappresentazioni figurate sono estremamente rare e si riducono a qualche simbolo evangelico, sussistente in due manoscritti di Armagh. Tranne questi due evangelari, i manoscritti più notevoli sono da un lato un *Libro dei vangeli* scritto a Bangor o per Bangor (contea di Down; oggi a Oxford, Corpus Christi College, ms 122), le cui grandi iniziali sono costituite da un animale azzurro e violetto piegato a forma di lettera, prigioniero di un intrico di serpenti giallo oro, in risalto su un gran cartiglio irregolare rosso vivo; e dall'altro da un piccolo salterio di provenienza incerta, fatto forse per uno dei monasteri cistercensi irlandesi, la cui perfezione esecutiva ci riconduce quasi ai lavori dell'VIII sec. (Londra, BM, add. ms 36.929). La conquista normanna alla fine del XII sec. non comportò nella miniatura la stessa rottura con la tradizione decorativa locale che si ebbe nella scultura e nell'oreficeria. Gli scribi del XIV, XV, XVI sec., e persino del XVII e del XVIII, continuarono a scrivere in caratteri irlandesi e ad impiegare maiuscole fatte di combinazioni di animali. Non si tratta più, d'altronde, di opere provenienti da *scriptoria* monastici, ma del lavoro di scribi laici, raccolti in scuole familiari, che copiano testi antichi e si trasmettono di padre in figlio tipi di scrittura e di decorazione del tutto tradizionali. Le iniziali che ornano tali manoscritti sono spesso soltanto ripetizioni monotone e alquanto goffe di motivi antichi, benché qualche pittore mostri talvolta un senso più originale della decorazione. Capolavoro di questo periodo è il *Libro di Ballymore* copiato nell'Irlanda occidentale da numerosi scribi all'inizio del XV sec. (Dublino, RA). (*fb*).

L'epoca moderna (XVII-XIX secolo) La turbolenta storia d'I spiega come sia assai scarso il numero di dipinti giunti sino a noi e risalenti al periodo che separa i miniatori medievali dalla metà del XVII sec. I pochi quadri noti risalgono alla fine del XVI sec.; sono ritratti, opera quasi certamente di stranieri. All'inizio del XVII sec. alcune effigi di carattere piuttosto primitivo fanno supporre che iniziasse a manifestarsi un'attività locale. Si deve però attendere il 1660 ca. perché le condizioni politiche consentano un'espansione artistica. La «compagnia» di San Luca (coltellinai, *painter-styners*, cartai), fondata nel 1670, contava tra i suoi membri pittori di ritratti e di armature. James Gandy, allievo di Van Dyck, si recò in I nel 1661 col duca di Ormonde, lavorandovi fino alla morte. Il periodo di relativa pace tra il 1660 e il 1685 fu seguito dalla disastrosa guerra degli Orangisti. Il miglior pittore irlandese dell'epoca, Garrett Morphey, fu ritrattista. Due importanti ritrattisti dell'inizio del XVIII sec., Hugh Howard e Charles Jervas, influenzati ambedue da Kneller, fecero carriera all'estero, mentre artisti di minor talento restarono in I. Francis Bindon che fu soprattutto architetto, si formò nell'accademia di Kneller e dipinse alcuni ritratti. La situazione cominciò a migliorare intorno al 1730; furono allora attivi in I numerosi pittori di talento. Il più notevole fu James Latham, formatosi ad Anversa, autore di ritratti realistici. Con Stephen Slaughter, un inglese che lavorò molto in I, egli influenzò i pittori della generazione successiva, come Philip Hussey, Anthony Lee e Thomas Frye, che fu anche buon incisore a mezzotinto. John Lewis fu ritrattista e autore di scene di genere. Robert Hunter fu l'unico pittore di valore dell'epoca che trascorse in I tutta la vita. La pittura di paesaggio si andò affermando più lentamente del ritratto. Francis Place, pittore inglese di vedute topografiche, lasciò anch'egli, alla fine del XVII sec., alcune vedute d'I. Il paesaggio propriamente detto compare con un olandese, Johann van der Hagen, specializzato in vedute topografiche di città irlandesi e di case di campagna. Esiste anche un certo numero di vedute, più arcaiche, di case del XVIII sec., alcune sono decorazioni murali. A poco a poco il paesaggio abbandonò la concezione topografica per un'interpretazione con accenti romantici della natura. Dalla metà del XVIII sec. un certo numero di acquerellisti e d'incisori tracciò vedute urbane e di campagna. L'attività artistica fu stimolata nel 1745

ca. dalla creazione delle scuole della Società di Dublino. Per influsso di Robert West, di formazione francese, da queste scuole uscirono numerosi pastellisti di talento. Il più importante fu Douglas Hamilton, che più tardi lavorò in Italia e adottò la pittura a olio. La seconda metà del secolo fu dominata soprattutto da tre artisti: Nathaniel Hone, James Barry e Thomas Hickey. Hone lavorò soprattutto in Inghilterra, dove fu uno tra i fondatori della Royal Academy. Edmund Burke portò con sé Barry in Inghilterra nel 1764. Egli vi sviluppò uno stile neoclassico e divenne, nella seconda metà del XVIII sec., uno dei maestri della pittura di figura. Hickey, formatosi nelle scuole della Società di Dublino, fu ritrattista in Inghilterra, poi sul continente e in India, dove morì. George Barret, che fu solo paesaggista, proseguì la tradizione di Wilson. L'inglese Francis Wheatley eseguì in I alcuni bei quadri, in particolare scene di storia contemporanea, e influenzò i pittori irlandesi. I fratelli Thomas Roberts e Thomas Sautelle Roberts, nonché William Ashford, si specializzarono nei paesaggi con architetture. William Sadler, paesaggista, rappresentò pure incendi e altre catastrofi naturali. La Royal Hibernian Academy venne fondata a Dublino nel 1823 sul modello della Royal Academy di Londra. A partire dal 1826 tenne, il più regolarmente possibile, una mostra annuale. Aprì anche scuole per lo studio di pezzi antichi e del modello dal vero, già esistente in quell'epoca. Molti pittori irlandesi fecero carriera all'estero. Nato in I e formatosi nelle scuole della Società di Dublino, Francis Danby trascorse in Inghilterra la maggior parte della sua vita, dipingendo magnifici paesaggi d'intonazione romantica. James Arthur O' Connor dipinse alcuni paesaggi topografici in I, ma recatosi anch'egli in Inghilterra, il suo stile si caricò di sfumature romantiche. Sir Martin Archer Shee proseguì la tradizione del XVIII sec. nel ritratto. Formatosi nella scuola della Società di Dublino, raggiunse in Inghilterra una posizione elevata, succedendo nel 1830 a Lawrence come presidente della Royal Academy. Alla metà del XIX sec. l'I ebbe numerosi pittori di storia e di genere. William Mulready raggiunse il successo con scene infantili. Daniel Maclise, che studiò a Cork, fu pittore di storia; e fu tra gli artisti scelti per decorare il Parlamento a Westminster nel 1844. Sir Frederick Burton, eccellente acquerellista, abbandonò la pittura per dirigere la National Gallery di Londra. (js).

L'epoca contemporanea Non si può sostenere che esista, nella seconda metà del XIX sec., una scuola di pittura propriamente irlandese. L'arte irlandese si lega infatti stilisticamente ed economicamente a quella inglese. I due pittori irlandesi più importanti dopo il 1850, Daniel Maclise e Frederick Burton, presentano scarsi caratteri specificamente irlandesi, tranne la scelta di alcuni soggetti. La generazione successiva si formò all'estero. Nathaniel Hone, autore di paesaggi di vigorosa liricità, lavorò in Francia a Barbizon. Walter Osborne studiò all'accademia di Anversa, come molti altri pittori irlandesi dell'epoca. Pittore di genere e di paesaggi, e anche ritrattista, fu meno noto di John B. Yeats o di Sarah Purser, che eccellette nel ritratto e fu, soprattutto, l'iniziatrice dell'arte del vetro. Harry Clark, il cui stile si avvicina all'Art Nouveau, si dedicò anch'egli alla pittura di vetrate. Roderick O'Connor, brillante colorista, incontrò Gauguin a Pont-Aven, e W. J. Leech lavorò anch'egli in Bretagna; le sue audaci contrapposizioni cromatiche furono importanti per i giovani pittori. Con John Lavery e William Orpen si concluse la lunga genealogia di pittori irlandesi che ebbero successo in Inghilterra. Orpen ha lasciato un'opera potente e drammatica, condiscipolo di Augustus John nella Slade School di Londra, esercitò grande influsso in **I** come docente. In George Russell la pittura interferisce con la letteratura irlandese, allora riscoperta. Nel corso del periodo successivo, la pittura fu «dominata da un accademismo romantico derivante da Orpen; e il crescente sentimento nazionale la orientò verso l'interpretazione del paesaggio irlandese, in particolare della costa occidentale». Sean Keating, personalità dominante degli anni '20 attinse ispirazione dalla vita dell'Irlanda occidentale e dalla guerra civile. Si ritrova il tema dell'Ovest in Patrick Tohy e Charles Lamb. Paul Henry dipinse sagaci vedute di questa regione. Jacob B. Yeats resta la figura più importante dell'epoca; la vita all'Ovest fu anche il suo tema preferito, ma l'esecuzione fu assai più moderna e il suo vigore creativo non si smorzò. Mainie Jellett ed Evie Hone lavorarono a Parigi con Albert Gleizes ed introdussero in **I** il cubismo. Negli anni '30 Jellett fu tra i principali rappresentanti dell'arte moderna in **I**; la sua espressione fu ora interamente astratta, ora nell'ambito di una figurazione derivante dal cubismo. Benché la poetica intransigente illustrata da questi artisti non avesse grande diffusione, fu decisiva per l'affrancamento dell'arte irlandese. Si andò sempre più approfondendo il solco tra la

Royal Hibernian Academy, che raccoglieva gli artisti tradizionalisti, e i giovani pittori aperti alle nuove idee. Nel 1943 si tenne la prima Irish Exhibition of Living Art. I suoi organizzatori intendevano «offrire a un vasto pubblico un panorama delle opere significative di artisti contemporanei, senza distinzioni di scuola o di stile». Tale mostra, uno dei cui pionieri fu Louis Le Brocqy, svolse un ruolo decisivo per l'educazione degli artisti, dando occasione di manifestarsi a giovani artisti stranieri. Gli anni '40 e '50 furono importanti per la pittura irlandese, in gran parte figurativa; essa sfruttò al massimo i procedimenti nuovi messi a punto dal *fauvisme* e dal cubismo. Colin Middleton e Dan O'Neil tentarono ambedue di sfruttare espressivamente il colore e la forma, mentre Gérard Dillon fu l'unico pittore «primitivista» irlandese. In generale la tendenza predominante è quella espressionista, in virtù della quale è stato abbandonato l'astrattismo puro; ma tale situazione si è modificata con Patrick Scott e i suoi paesaggi schematici ridotti a diagrammi, con Camille Souter, malgrado il convenzionale lirismo delle sue vedute e con Deborah Brown, che sfrutta i rapporti della forma o del materiale e che spesso utilizza la tela e la fibra di vetro. Infine, l'autodidatta Cecil King riprende i dati dell'astrattismo, a olio, a pastello e, più tardi, in cartoni per arazzi. (js).

Una concezione vicina alla Nuova Figurazione è illustrata da Robert Ballagh e John Devlin. Michael Farrell dipinge grandi forme decorative su cartoni tagliati e smussati. Dal 1943 l'Irish Exhibition of Living Art espone le opere di artisti stranieri contemporanei accanto a quelle di artisti irlandesi. I contatti con l'estero si sono enormemente ampliati a partire dal 1960 ca., sfociando in grandi mostre internazionali. (sr).

Irukaptah

La tomba di **I** (o Ptahiruk, com'era talvolta chiamato), intendente ai mattatoi reali, venne scoperta a Šaqqāra nel 1940 dal Servizio delle antichità egiziane. È scavata nella spianata rocciosa a sud del viale che conduce dal vestibolo al tempio funerario del re Unas. Si tratta di uno stretto corridoio di m 2 ca. × 13 di profondità, dal soffitto basso. Le pareti sono scavate da nicchie o sono maldestramente scolpite con statue inserite nella roccia. Sono inoltre in parte ornate da pitture, tra i rari esempi conservati dell'arte del Regno Antico. Dominano le scene di macello,

improntate ad un realismo che in generale agli Egizi ripugnava. La tecnica, rozza e sommaria – tracciato rapido delle figure, applicazione a blocchi e senza sfumature dei quattro colori impiegati (ocra rosso, nero, bianco e rosa), mimetizzazione della parete rocciosa, mal spianata mediante uno strato di giallo luminoso che serve da fondo –, annuncia la fine della VI dinastia e lo stile provinciale del «primo periodo intermedio» (2300-2100 a. C. ca.). (*am*).

Isaachsen, Olaf

(Mandal 1835 - Kristiansand 1893). Si formò a Christiania (Oslo) dal 1850, poi a Düsseldorf dal 1854 al 1859; fu influenzato soprattutto dal romanticismo idealizzato di Adolph Tidemand. Partì per Parigi, ove fu allievo di Couture (1859-60) e di Courbet (1861-62). Quest'ultimo l'impressionò vivamente per la sua tecnica e il suo programma realista. Tornò in Norvegia nel 1864; nell'isolata valle di Setesdal, dove la vita si svolgeva in modi ancora assai arcaici, scoprì i soggetti di una pittura contadina realista, che tuttavia descrisse con i toni cupi del tardo romanticismo. Dopo un nuovo viaggio a Parigi (1874) subì l'influsso della pittura *en plein air* e dell'impressionismo. Citiamo tra le sue opere conservate a Oslo (NG) *Giovane contadino di Setesdal* (1866), *Magazzino viveri Setesdal* (1878), *l'Albero dei lillà* (1881). (*17*).

Isabella d'Este Gonzaga

(Ferrara 1474-1539). Figlia di Ercole I d'Este duca di Ferrara, diventata marchesa di Mantova nel 1490 in seguito al matrimonio con Francesco II Gonzaga (1483-1519), rivelò notevoli capacità politiche e nel contempo si dimostrò colta ed esigente protettrice delle arti. Giovanissima, si circondò di umanisti (Bembo), poeti (Ariosto), diplomatici (Baldassarre Castiglione). Per il suo studiolo, ben presto famoso, impiegò gli artisti allora più celebri, che contribuirono a creare uno dei momenti più «moderni» della storia pittorica tra Quattro e Cinquecento. Il programma ideologico dello studiolo – la cui vicenda è documentata dalla corrispondenza di I con gli artisti stessi e con i suoi agenti a Milano, Venezia e Bologna – nacque probabilmente da un'idea della duchessa, sviluppata dagli umanisti di corte e realizzata dagli artisti con una certa autonomia, soprattutto nel caso di Mantegna, il quale attinge con grande libertà a fonti classiche e a testi medie-

vali. Nel *Parnaso* (1497) Mantegna rappresentò l'unione di Marte e Venere, origine dell'armonia del mondo (le Muse). *Pallade scaccia i vizi dal giardino della virtù* (Mantegna, 1502) e la *Battaglia tra la castità e la lascivia* (Peruginò, 1505) alludono alla sconfitta dell'amore terreno, così come i due dipinti di Lorenzo Costa (*Isabella nel regno d'Amore*, 1506, letto anche come *La corte di Isabella* o *Il regno delle Muse*; *Il mito di Como*, 1511 ca.). In cinque episodi viene così celebrato il trionfo dell'Amore celeste: tema assai diffuso nelle corti rinascimentali, ma tradotto, nello studiolo mantovano, con una coerenza e un rigore ineguagliati. Più tardi, tra il 1528 e il 1530, Correggio eseguì per lo stesso ambiente il *Trionfo della Virtù* e i *Tormenti dei vizi* (oggi al Louvre di Parigi come anche la serie più antica). I tentò invano di ottenere un dipinto per lo studiolo da Giovanni Bellini (il quale eseguì tuttavia per lei il *Festino degli dèi* oggi a Washington, NG) e fu in trattative con Leonardo per lo stesso scopo (dei rapporti Leonardo-Isabella resta documento nel bellissimo ritratto di profilo, un cartone già bucherellato per lo spolvero, oggi al Louvre di Parigi). Grazie a una sorprendente tenacia e a una schiera di agenti lucidamente guidati, I raccolse una considerevole collezione di dipinti (tra cui un quadro di Jan van Eyck), sculture antiche e oggetti d'arte, conservata nella «Grotta» del palazzo. Divenuta reggente dopo la morte del marito (1519), fece decorare (1522) nuovi appartamenti per mano di Leombruno (ne resta soltanto la volta della scalcheria).

Il figlio di I e Francesco, **Federico**, ne ereditò la passione per l'arte: vennero chiamati allora a corte, oltre al ferrarese Dosso, Giulio Romano Correggio e Tiziano, che eseguì un ritratto della duchessa (Vienna, KM). (sr).

Isabella la Cattolica, regina di Castiglia

(Madrigal de Las Altas Torres 1451 - Medina del Campo 1504). A differenza del marito Ferdinando d'Aragona, che amava la politica e la guerra più che le lettere, la prima regina di Spagna fu curiosa d'ogni forma di cultura, sull'esempio del padre letterato, protettore dei poeti, e del fratello appassionato di musica. Grande lettrice sin dall'infanzia, volle apprendere il latino e raccolse una biblioteca di varie centinaia di volumi: libri di cavalleria, poesia e storia accanto ad opere devote e trattati di morale. Seguì di persona i lavori delle sue grandi fondazioni re-

ligiose – conventi, ospedali reali, collegi universitari –; il Prado di Madrid conserva un bel disegno di Juan Guas, architetto di San Juan de Los Reyes a Toledo, che la presenta in ginocchio nel coro della chiesa col marito. Ebbe alla sua corte molti pittori, il più noto dei quali, Juan de Flandes, restò al suo servizio dal 1496 alla sua morte. Del *Retablo della Regina Cattolica*, quindici piccole tavole della *Vita di Cristo* (sulle quaranta degli inventari) sono esposte nel palazzo reale di Madrid. Per gli altri pittori mancano le opere certe, in particolare per Michael Sithium (Sittow), altro fiammingo cui si è attribuita senza prove la *Vergine dei Re Cattolici* (Madrid, Prado), prezioso documento ove con i sovrani appaiono i loro figli, l'inquisitore Torquemada, confessore di I, e l'umanista italiano Pietro Martire d'Anghiera, precettore dell'infante; lo spagnolo Antonio del Rincón è il presunto autore del *Ritratto di Isabella* dell'accademia di storia di Madrid (di fatto i ritratti della regina, relativamente numerosi, restano anonimi). I impiegò pure miniatori: per lei Francisco Flores miniò nel 1496 il bel *Messale* della cappella reale di Granada. I acquistò anche molte opere d'arte fuori di Spagna, per la maggior parte disperse nell'asta che seguì la sua morte (al castello di Toro, 1505). Gli arazzi di Arras e di Bruxelles sono noti soltanto dagli inventari, come i dipinti, quasi tutti religiosi e che sarebbero stati in numero di 459 (in base a stime probabilmente eccessive). Ma I riuscì a conservare uniti una quarantina di dipinti cui senza dubbio teneva particolarmente, lasciandoli in eredità alla cappella reale di Granada, che doveva ospitare la sua tomba. Tale collezione consente di apprezzare la molteplicità dei suoi interessi. Il predominio fiammingo è schiacciante, conformemente ai gusti della nobiltà castigliana – R. van der Weyden, Memling e altri accanto al capolavoro di Bouts, il grande trittico della *Passione* –, ma non va dimenticata la presenza di due maestri italiani, Botticelli e Perugino, e del primo pittore castigliano dell'epoca, Pedro Berruguete, nonché addirittura di icone bizantine. Con I ha inizio quel mecenatismo artistico, e in particolare quella predilezione per la pittura, che sarà tradizione costante della corte di Spagna per molti secoli. (pg) .

Isabey, Eugène

(Parigi 1803 - Montévrain (Lagny, Seine-et-Marne) 1886).
Figlio di Jean-Baptiste Isabey fu costretto dal padre a de-

dicarsi alla pittura. Nel corso della sua vita cercò ispirazione nei luoghi e nelle regioni visitati durante i suoi viaggi: la Normandia (dove tornò molto spesso), la Bretagna, l'Alvernia, il Mezzogiorno della Francia, l'Algeria (accompagnò la spedizione di Algeri come pittore ufficiale), l'Olanda e l'Inghilterra. Esordì al *salon* del 1824 con dipinti di marine, genere che continuò a praticare (porti, scene di spiaggia, tempeste in mare, scene di pesca), e nel quale esprime il meglio della sua produzione. In tali dipinti si manifesta l'influsso dei paesaggisti inglesi e in particolare di Bonington. Da lui I apprese il gioco delle mezze tinte bionde e dei grigi delicati che suscitano una luce madreperlacea (il *Ponte di legno*: Parigi, Louvre), aggiungendo spesso a tali pacate movenze l'impeto d'un temperamento romantico (il *Porto di Dieppe*, 1842: Nancy, MBA) e talvolta suggerendo una patetica grandiosità (l'*Imbarco delle Ceneri a Sant'Elena* 1842: Versailles). Ma da Bonington trasse anche il gusto dell'intimismo (*Mme Isabey e sua figlia*: Parigi, Museo Carnavalet), e soprattutto le ambientazioni storiche. Trattate a olio o a guazzo con tratto minuzioso, esse ricordano i dipinti olandesi del XVII sec., di cui spesso riprendono la composizione e l'ambiente (*Sposalizio a Delft*, 1847: Parigi, Louvre). Per le caratteristiche della sua arte e dei suoi mezzi espressivi, I fu uno dei più importanti maestri minori romantici. Per l'influsso diretto esercitato su Bourdin e su Jongkind, cui insegnò a rappresentare la luminosità dell'atmosfera, costituì uno dei principali anelli tra la scuola dei paesaggisti del 1830 e l'impressionismo. Le sue opere sono conservate in numerosi musei: Amiens, Béziers, Caen, Dieppe, Honfleur, Laval, Le Havre, Marsiglia, Montpellier, Nantes, Perpignano, Reims, Tolosa, Parigi (MO). (ht).

Isabey, Jean-Baptiste

(Nancy 1767 - Parigi 1855). Sin dal 1780 entrava a Nancy nello studio di Claudot, maestro di Augustin. A Parigi dal 1785, ottenne l'incarico dei ritratti dei duchi d'Angoulême e di Berry. La regina lo notò, e la sua carriera di ritrattista di corte apparve segnata. Ma con la Rivoluzione i suoi modelli presero la via dell'esilio; la regina gli chiese un ultimo «ritratto di consolazione». Protetto dal suo maestro David, I partecipò alla *Raccolta di ritratti dei deputati dell'Assemblea nazionale* e, nel 1791 e nel 1793, poté esporre ritratti di membri della Convenzione e

di personaggi in vista. Nei *salons* del 1794 e del 1797 introdusse, con la *Partenza*, il *Ritorno* e la *Passeggiata in barca*, il genere, nuovo per la Francia, del disegno alla maniera inglese ad acquatinta. Era ormai sempre più di moda. Professore di disegno all'Institut Campan di Saint-Germain, venne presentato dalle sue allieve Ortensia ed Eugenia di Beauharnais alla loro madre, la futura imperatrice Giuseppina, di cui fu il miglior ritrattista in numerosi disegni, acquerelli e miniature (1798: coll. del barone Lejeune; *l'Imperatrice incoronata di fiori*: Angers, MBA; *l'Imperatrice apprende la vittoria di Austerlitz*: coll. del Principe Napoléon; *Davanti alla propria psiche*: Parigi, Louvre; *Dopo il divorzio*: ivi). Più numerose ancora le effigi del primo Console, che ne apprezzò la rassomiglianza, ottenuta senza sedute in posa (*Bonaparte a Malmaison, salon* del 1802: Malmaison; *Rivista del Quintidi, salon* del 1804: Parigi, Louvre; *Visita alla manifattura dei fratelli Sevenne*: Versailles). Con l'Impero, I divenne «Pittore disegnatore del Gabinetto di Sua Maestà, delle cerimonie e delle relazioni con l'estero, Organizzatore delle feste pubbliche e delle feste private alle Tuileries, Disegnatore del Sigillo dei Titoli, Primo Pittore della camera dell'Imperatrice per i doni»; da qui i suoi disegni per gli stemmi della nuova nobiltà, per l'ordine della Legion d'onore (incendiati sotto la Comune), le miniature dell'imperatore o dell'imperatrice che ornano parecchie tabacchiere, le effigi di intimi della corte e soprattutto, in collaborazione con Fontaine e Percier, l'esecuzione del monumentale *Libro dell'incoronazione di S. M. l'Imperatore* (Malmaison; disegni preparatori a Parigi, Louvre). Scenografo in capo dei teatri imperiali, assegnato alla manifattura di Sèvres per la *Tavola dei marescialli* (1806-10: Malmaison) o per il *Secrétaire della famiglia imperiale* (progetto conservato a Sèvres), I temeva di cadere in disgrazia dopo il divorzio di Napoleone da Giuseppina; ma, inaugurando per lei la famosa serie dei *portraits en voiles*, venne nominato insegnante della nuova imperatrice ed ebbe l'incarico di due grandi miniature rappresentanti l'*Imperatore* e l'*Imperatrice in abito di nozze* (Vienna, KM) nonché di una collana che raccoglieva per Maria Luisa i volti dei membri della sua famiglia. Toccò ancora a lui eseguire per l'imperatore d'Austria il primo ritratto del *Re di Roma* (Vienna, KM; studio a Parigi, Louvre; esemplare di Napoleone I: Malmaison). Rovinato dalla caduta dell'Impero, I venne però

incaricato grazie a Talleyrand di rappresentare il *Congresso di Vienna* (bozzetti a Parigi, Louvre), durante i cento giorni poté portare a Napoleone un ultimo toccante ricordo, *Maria Luisa col figlio* (coll. del Principe Napoléon). Malgrado un ritratto di Luigi XVIII e il titolo di pittore di gabinetto di Carlo X, la sua popolarità scemò. Sotto Luigi Filippo fu dimenticato, e dovette sopravvivere con una magra pensione. Come ultima consolazione Napoleone III lo fece commendatore della Legion d'onore. Narrò i suoi ricordi nei *Mémoires*. (*nhu*).

Isakson, Karl

(Stoccolma 1878 - Copenhagen 1922). Studiò presso l'accademia di belle arti di Stoccolma dal 1897 al 1901 e dimorò a Copenhagen dal 1902 fino alla morte. Effettuò numerosi viaggi di studio a Parigi (1905, 1907, 1911 e 1913-1914). Trasse i temi delle prime opere, per la maggior parte perdute, dalla mitologia nordica ed eseguì composizioni allegoriche nello spirito *fin de siècle*. I suoi primi soggiorni a Parigi lo orientarono verso i problemi del colore e della struttura. Dal 1905 al 1907 studiò attentamente Delacroix e Manet; durante il suo periodo detto «grigio» la sua pittura è tutta tonale: grigio, ocra e marrone (studi di modellati, nature morte, ritratti). La scoperta a Parigi nel 1911 dell'arte di Cézanne, di Matisse e dei cubisti fu determinante per la sua evoluzione. I dipinse allora nature morte, interni, nudi, paesaggi (tra cui quelli delle isole di Bornholm e di Christiansý), costruiti per piani chiari, ove i colori complementari e contrastati, sottilmente degradati, si accostano sempre più alla gamma pura dello spettro. Tali dipinti, nei quali si ripetono con variazioni infinite sempre gli stessi motivi, venivano considerati dal pittore pure esercitazioni per un grande progetto su tema biblico che schizzi dai colori brillanti e di visionaria suggestione annunciavano sin dal 1920 (*Resurrezione di Lazzaro*, versioni a Göteborg e a Stoccolma, MM). L'arte di I, che da vivo era completamente sconosciuto in Svezia, per la purezza delle linee e la capacità espressiva ha esercitato un influsso assai forte sulla pittura svedese e danese del XX sec. è rappresentato particolarmente a Stoccolma (NM e MM), e nel Louisiana Museum in Danimarca. (*tp*).

Isenbrant (Ysenbrandt), Adriaen

(? - Bruges 1551). Allievo di Gérard David, fu iscritto

come straniero nel 1510 nei registri della ghilda di Bruges. Hulin de Loo gli attribuì due tavole rappresentanti la *Vergine dei sette dolori*: una è conservata nella chiesa della Vergine a Bruges, l'altra, a *grisaille* (sul verso, il donatore *George van de Velde, sua moglie e i suoi figli*) al MRBA di Bruxelles. I numerosi dipinti religiosi o i ritratti che si accostano ad opere tipiche come la *Vergine entro un paesaggio* (conservati a Gand, Anversa, e Londra, NG) e la *Fuga in Egitto* (Vienna, KM), dimostrano l'esistenza di una grossa bottega che l'artista avrebbe diretto, e ricordano, salvo qualche dettaglio, l'arte di Gérard David. Infatti I subì l'influsso della scuola di Anversa (Q. Metsys, paesaggi di Patenier). Il *Trittico* della chiesa della Vergine a Lubecca (sola opera datata 1518), distrutto durante l'ultima guerra, l'*Adorazione dei pastori* (Basilea, KM), il *Pesatore d'oro* (New York, MMA) presentano un modellato dolce delle forme che risente dello sfumato leonardesco e che lo avvicina ad Ambrosius Benson. (*php*).

Isenmann, Caspar

(? - Colmar 1472 ca.). Fu forse maestro di Martin Schongauer. Le testimonianze sulla sua vita si limitano a qualche menzione negli archivi della città di Colmar e in quelli della chiesa di Saint-Martin: nel 1433, la quietanza per la dipintura della *Tavola da calcolo municipale*, opera di «Caspar, pittore», che accede allo stato di borghese nel 1436 e, trent'anni dopo, viene iscritto nel registro delle pensioni di Saint-Martin dopo l'esecuzione, dal 1462 al 1465, della doratura e dei dipinti di un polittico probabilmente montato e scolpito, secondo i termini di un contratto del 1462. Di tale altare, smantellato nel 1720, restano sette pannelli, datati 1465 ed illustranti *Scene della Passione* con, sul rovescio, figure di *Santi* (Colmar, Museo di Unterlinden). La monumentalità, malgrado il piccolo formato, l'eleganza e l'esattezza dei movimenti, la potenza espressiva (che preannuncia talvolta Grünewald) dei personaggi e delle scene, collocate entro un paesaggio assai ampio, di colline dolci e ciuffi sferici d'alberi, definiscono le caratteristiche generali dell'arte di I. Il suo linguaggio, vicino a quello di Konrad Witz, si distingue per la fusione, che allora si generalizza a Colmar, fra la tradizione germanica e le correnti fiamminghe, introdotte forse da Jean de Malines, che passò a Colmar tra il 1460 e il 1464. (*bz*).

Iser, Iosif

(Bucarest 1881-1958). Studiò a Monaco e a Parigi (Académie Ranson). Disegnatore notevole, usava definire con pochi tratti i caratteri di una forma. Fino alla vigilia della prima guerra mondiale praticò soprattutto il disegno satirico, collaborando a riviste e giornali rumeni, francesi tedeschi e spagnoli. Dopo il 1919 soggiornò a Parigi per oltre dieci anni. Amico di Derain, di Othon Friesz e di Pascin, si consacrò alla pittura e all'incisione. Passò da una visione decorativa ad una pittorica, e raggiunse una monumentalità tramite l'ampiezza della costruzione la pienezza formale e lo splendore dei colori chiari. I suoi paesaggi della Dobroudja, ove scopre il fascino dell'Oriente povero, di Campulung, di Francia, Italia o Spagna esprimono specificamente l'anima del paese, che egli tradusse in valori plastici. I ha esposto a Bucarest, a Parigi (fino al 1932), a New York (1948), alla Biennale di Venezia (1954) e a Vienna (1957). è rappresentato a Bucarest (AM, e coll. pubblica M. Weinberg), nei musei rumeni e in coll. priv. in Romania, in Francia, in Israele, negli Stati Uniti e in Canada. (ij).

Ishibashi

Collezione, composta per la maggior parte da dipinti francesi della fine del XIX sec., messa insieme a partire dal 1930 da Shojirō Ishibashi, presidente della compagnia Bridgestone; è ora collocata in un museo, il Bridgestone Museum of Art, che il collezionista ha fatto costruire al centro di Tokyo e che è stato inaugurato nel 1952. Vi si possono vedere, oltre alla *Negazione di san Pietro* di Rembrandt, alcuni Corot, Manet (*Ballo mascherato all'Opéra, l'arrivo*, 1873) Pissarro, Degas, Monet (*Inondazione a Argenteuil*, 1877), Sisley, Renoir (*Donna dal corsetto rosso*), Cézanne (*Autoritratto con cappello floscio*), tele di Gauguin, Rousseau, Van Gogh, Bonnard, Matisse, Picasso, Modigliani, Soutine, De Chirico, nonché opere di pittori figurativi giapponesi della prima metà del XX sec. (app).

islamica, pittura

Delle tre grandi religioni, buddista, cristiana e islamica, quest'ultima è l'unica che abbia rifiutato di porre l'arte pittorica al servizio della propria fede. è inesatto asserire che il Corano abbia vietato la pittura: esso non contiene alcun versetto che sostenga quest'affermazione (si ha

un'allusione indiretta in un unico passo, che mette in guardia i credenti contro gli «idoli», «esecrabili invenzioni di Satana» (5.92). Questa tendenza ha parecchie cause. Tra i convertiti alla nuova religione erano numerosi gli ebrei, che dal giudaismo ereditavano un certo rifiuto della rappresentazione di esseri viventi. Inoltre, il termine arabo che designa il pittore *muṣawwir*, è anche uno dei nomi di Dio: nel pensiero musulmano, l'artista che rappresenta un essere vivente usurpa la funzione creativa di Dio, sforzandosi di assimilarsi a Lui, atto blasfemo per eccellenza. In questa diffidenza verso le rappresentazioni figurative si deve inoltre scorgere l'antica credenza, comune a tutto l'Oriente, che l'immagine sia una sorta di doppio della persona; di conseguenza, attentare all'immagine comporta sofferenza per la persona vivente, il che spiega la rarità dei ritratti nei paesi musulmani. Tuttavia, nella sua stessa casa di Medina, il profeta Maometto non sembra essersi opposto alle rappresentazioni di uomini e animali, purché esse non lo distraessero dalla preghiera e purché figurassero nel posto conveniente, su cuscini o tappeti. L'intolleranza e l'irrigidimento delle opinioni crebbero però con gli anni; e quando, nel IX sec., le tradizioni ricevettero forma canonica, la condanna della pittura e della scultura divenne definitiva. Quest'intransigenza, però, ebbe l'unico risultato di bandire le immagini dipinte dai soli edifici religiosi. Il califfo, che avrebbe dovuto far rispettare i divieti religiosi, fu spesso il primo a infrangerli. Non soltanto gli Omayyadi, dei quali furono celebri lo scarso zelo religioso e la negligenza delle interdizioni, fecero eseguire pitture nei propri palazzi; ma gli stessi Abbasidi, noti per la loro devozione, contravvennero alla legge: i loro palazzi di Sāmarrā vennero coperti da affreschi. Ciò spiega perché la pittura musulmana fosse soprattutto una pittura di corte.

□ *Diversità delle scuole* Se l'islamismo, in quanto religione, non ha consentito quanto il cristianesimo la fioritura delle opere d'arte ha peraltro contribuito a conferire individualità alle manifestazioni pittoriche che videro la luce nei paesi i cui responsabili politici, sociali e culturali erano frutto della concezione teocratica dello stato, che esso sosteneva. Impadronendosi di quelle regioni della Siria e della Mezzaluna fertile che avevano conosciuto splendide civiltà, gli Arabi, il cui patrimonio artistico era scarso, gradatamente scoprirono la ricchezza dei mezzi

espressivi dei lasciti culturali precedenti. Seppero assimilarli, aggiungendovi la vitalità delle proprie caratteristiche originali. Man mano che le conquiste si estendevano, l'apporto artistico delle varie comunità etniche che entravano a far parte dell'impero arricchì il patrimonio artistico comune. Possiamo così considerare «pittura islamica» le opere siriano-palestinesi, tanto debitrice dell'antichità classica e dell'arte bizantina, le opere irachene, ove si scorge netta l'influenza sasanide; le pitture persiano-turche, le cui numerose scuole assorbiranno le correnti venute dall'Estremo Oriente; le pitture moghul, che realizzeranno un'originale sintesi di elementi indiani, persiani, turchi e persino europei (le opere importate dai gesuiti alla corte di Akbar ebbero infatti grande risonanza tra gli artisti stipendiati dall'imperatore); le manifestazioni pittoriche delle province occidentali della Spagna musulmana e dell'Africa settentrionale; e persino le opere siciliane, che, realizzate a Palermo per i principi cristiani, rimasero fedeli a numerose tradizioni musulmane.

□ *Diversità dei pittori* La rarità dei documenti conservati - conseguenza dello zelo iconoclastico, delle distruzioni causate dalle numerose guerre che devastarono queste contrade, delle condizioni di conservazione, che il clima caldo, l'umidità, la mancanza di precauzioni rendevano difficili - costituisce una delle maggiori difficoltà nello studio della pittura islamica. Si aggiunga l'assenza di biografie dei pittori: si deve arrivare al x sec. per trovare nelle cronache qualche isolato particolare concernente la loro vita. Per i periodi precedenti, conosciamo soltanto alcuni nomi di artisti che, essendo nel contempo poeti, ebbero solo per questo la possibilità di passare ai posteri. Per giunta molte opere sono rimaste anonime. Il primo pittore che firmò i suoi lavori, discretamente e a lettere minuscole, sembra sia stato Behzād. Tuttavia resta assai difficile tracciare la storia della pittura islamica, soprattutto agli esordi, e ci si deve accontentare di dati parziali sullo sviluppo delle arti pittoriche nei paesi conquistati dagli eserciti musulmani. I primi artisti stipendiati dai nuovi padroni vennero reclutati tra gli autoctoni e gli stranieri: cristiani delle chiese nestoriane, che si convertirono all'islamismo in rivolta contro i loro signori di Costantinopoli e il cui contributo fu molto importante durante le prime generazioni (il confronto tra le opere siriano-mesopotamiche musulmane e le illustrazioni dei lezionari e degli evangelieri nestoriani ri-

vela un buon numero di tratti comuni e un'innegabile parentela); bizantini, che nel corso delle incursioni belliche seppero conquistarsi il favore dei loro nemici esercitando la propria arte; persiani, che consideravano le tradizioni artistiche dei loro avi parte integrante del patrimonio nazionale; manichei, che coltivavano particolarmente la pittura per motivi religiosi (il loro fondatore Mani era egli stesso stato pittore e aveva illustrato i propri scritti, la ricchezza straordinaria della decorazione delle varie copie delle sue opere non ha mancato d'influenzare l'arte musulmana della miniatura); popoli della Transoxiana, che per le loro relazioni col buddismo avevano sviluppato una propria tradizione artistica ben prima che l'islamismo attraversasse l'Oxus.

□ «*Ateliers*» e *tecniche* Non possediamo dati precisi sul modo in cui lavoravano i primi pittori al servizio dei califfi; ma è probabile che venissero organizzati assai presto *ateliers* reali, di cui conosciamo meglio il funzionamento per le fasi più tarde. Questi *ateliers* gravitavano attorno alla biblioteca del sovrano, e impegnavano una quantità notevole di personale. Il pittore che desiderava entrare a farne parte doveva presentare un saggio del suo lavoro; se questo veniva approvato, il soprintendente di palazzo prendeva la decisione finale. A parte i favoriti del sovrano, i pittori erano funzionari retribuiti piuttosto miserramente, in relazione al loro basso rango sociale; così, si sforzavano di passare rapidamente nelle categorie, meglio ricompensate, dei calligrafi e dei doratori. Quando venne adottata l'abitudine di firmare le opere, alcuni accompagnarono il proprio nome con la locuzione *al-mudhahhib* 'il doratore', anche se nella pittura non figurava oro, poiché in tal modo si assicuravano una più alta considerazione. I membri di questi *ateliers* erano ordinati in gerarchia: dopo il capo-*atelier* venivano i calligrafi e i doratori, poi i pittori, i preposti a disegnare i margini, coloro che approntavano i miscugli d'oro o li pestavano, coloro che lavavano i lapislazzuli, e infine coloro che eseguivano altre operazioni minute. Può dare un'idea dell'estensione di tali *ateliers* quello che organizzò a Tabriz, nel XIII-XIV sec., Rashīd ad-Dīn, primo ministro di due principi mongoli della dinastia ilkhānide persiana, Ghāzān Khān (1295-1304) e Olgiātū (1304-16): la loro biblioteca, destinata a suo centro didattico e capace di ospitare da seimila a settemila studenti, conteneva 60 000 volumi manoscritti. Questo vero e pro-

prio sobborgo di 30 000 residenze, 1500 botteghe e 24 caravanserragli, ospitava un notevole numero di addetti.

□ *I materiali* L'*atelier* forniva tutti i materiali di cui si servivano gli artisti: la carta, estremamente brillante; l'oro, abbondantemente impiegato nei manoscritti miniati e usato altrettanto ampiamente per le combinazioni cromatiche; i lapislazzuli (materia a partire dalla quale si ottenevano i meravigliosi blu lucenti delle miniature); e tutti i prodotti di base che servivano alla composizione dei vari colori. Così, si otteneva il rosa partendo da un miscuglio di quattro parti di cerussa di Kashgar (carbonato di piombo) e una di vermiglio. Il verde era un miscuglio di orpimento (solfo naturale di arsenico) e indaco, nella proporzione di una parte per l'orpimento e da quattro a sei per l'indaco, a seconda della tonalità voluta. L'orpimento veniva talvolta sostituito dal peori, specie di terra gialla proveniente dall'India. Si aggiungeva inoltre nerofumo per avere un verde più scuro. Il color melanzana si ricava partendo da un miscuglio di nerofumo e hormozi, terra oca bruna proveniente dall'isola di Hormūz nel Golfo Persico. Il giallo era orpimento o peori, il bianco della cerussa di Kashgar mescolata a uno speciale olio, e il nero si otteneva partendo dal nerofumo stemperato nell'olio.

□ *Affreschi e pitture murali* Dovettero essere estremamente diffusi nei primi secoli dell'islamismo, nei palazzi dei califfi e dei principi; sfortunatamente un buon numero di tali edifici, costruiti in mattoni, non hanno resistito all'ingiuria del tempo; e i resti pervenuti fino a noi conservano solo una minima parte dell'antica produzione.

Sotto gli Omayyadi (metà del VII-VIII secolo) Le prime pitture islamiche conosciute provengono da un sito omayyade scoperto nel 1898 a Qusayr 'Amra (Giordania), ove il califfo omayyade al-Walīd aveva fatto edificare verso il 712 una dimora e un bagno. Il soffitto e le parti superiori delle pareti del palazzo erano decorati con grandi affreschi rappresentanti scene allegoriche nelle quali s'individuano nettamente influssi ellenistici, persiani e persino indiani. Anch'esso di epoca omayyade, il palazzo del Qaṣr al-Ḥayr al-Gharbī (Siria) presenta sulle pareti affreschi che datano al 730, caratterizzati dalla loro fedeltà alla tradizione classica regionale.

Sotto gli Abbasidi (fine dell'VIII secolo; gli affreschi di Nishapūr) Le pitture murali di Sāmarrā si collocano nell'area abbaside, fortemente intrisa di tradizioni sasani-

di. Scoperte compiute tra il 1936 e il 1939 a Nishapūr (Iran orientale) gettarono luce nuova sulla pittura abbaside. Provengono da vari edifici e si possono suddividere in due gruppi: pitture monocrome e pitture policrome. Un pannello del primo gruppo (fine VIII - inizio IX sec.), conservato in museo a Teheran, è eseguito al tratto e a *lavis* nero. Rappresenta un cacciatore vestito di un ricco costume, che reca un elmo, due spade e uno scudo; i dettagli del costume sono di origine sasanide, ma le spade e l'elmo rivelano influssi dell'Asia centrale. Le pitture policrome risalgono approssimativamente alla stessa epoca; sono frammenti di ampie composizioni con figure umane ed esseri di origine diabolica. Tali affreschi, più tardi di quelli di Sāmarrā, uniscono elementi iraniani ed ellenistici. I colori impiegati sono il bianco, il nero, il blu, il rosso, con tonalità intermedie. Il museo di Teheran conserva uno di questi frammenti, che rappresenta un volto di donna dai capelli neri e ricciuti, circondato da un alone, e che ricorda i personaggi delle pitture uigure scoperte a Kuča (Turkestan cinese). Le più interessanti fra tali pitture di Nishapūr sono costituite dagli affreschi di una sala di un palazzo costruito sui bastioni. Risalgono al IX sec. e presentano motivi decorativi del tutto apparentati agli stucchi e alle pitture di Sāmarrā. Uno di tali pannelli (New York, MMA) presenta una composizione particolarmente originale di motivi cruciformi formati da fiori di loto, palme, pigne e mani, di carattere magico. Si tratta della rappresentazione della mano destra di Fatima, figlia di Maometto, che si trova spesso disegnata sulle pareti o sulle porte delle case e sui mezzi di trasporto, sui luoghi cioè in cui si pensa che possa allontanare «il malocchio». La presenza di tali mani in quest'insieme eteroclito di colori rosso, bianco, azzurro e nero, è alquanto inattesa. A Nishapūr vanno anche notate le pitture degli stucchi che adornano le nicchie del palazzo. I motivi sono quelli del registro classico della decorazione abbaside dei primi tempi, ancora fortemente influenzata da quella omayyade: motivi floreali assai formali, vasi, palmette o semipalmette diverse. I colori usati per tali stucchi sono il rosso, il bianco e il giallo. L'azzurro è impiegato per il fondo, il nero per le linee dei vasi.

Sotto i Fatimidi d'Egitto Un'altra scuola di pittura murale è quella dei Fatimidi d'Egitto. Doveva essere piuttosto importante, poiché nei documenti della Geniza del Cairo

(in lingua araba, ma scritti in caratteri ebraici, scoperti nella sinagoga del Cairo nel 1890 e costituenti una fonte di prim'ordine per la storia egiziana), vengono menzionati specialisti di affreschi. Sfortunatamente non ce ne restano più che pochi frammenti conservati al museo del Cairo (decorazione di nicchie, attribuita al x sec., ove in un intreccio geometrico figurano palmette, arabeschi, uccelli e personaggi seduti con in mano una coppa). Palermo, fortemente segnata dalla tradizione abbaside di Sāmarrā e dall'influsso fatimide, in quanto era stata in vassallaggio di tali principi, fornisce un ulteriore esempio di affreschi con le pitture del soffitto della Cappella Palatina dei re normanni, che datano alla fine della prima metà del XII sec. Come a Nishapūr, anche qui si hanno nicchie dotate di una decorazione dipinta. Ancora più a ovest, anche la Spagna musulmana fu tributaria dello stile metropolitano dell'epoca abbaside, come attestano gli affreschi del palazzo di Granada, che risalgono alla prima metà del XII sec. e costituiscono l'esempio, pressoché unico, di quale fosse la pittura ispano-moresca. Infine, all'altro estremo dell'impero e pressappoco nella stessa epoca, gli affreschi della sala delle udienze del palazzo ghaznāvide di Laškar-i Bāzār, in Afghanistan, attestano il permanere di tale tradizione di pittura murale nel mondo musulmano.

La miniatura prima dell'invasione mongola Le prime miniature conosciute provengono dall'Egitto fatimide e risalgono al IX, X e XI sec. Sfortunatamente solo minuti frammenti (Vienna, BN) ci documentano questa scuola di pittura, la cui attività è attestata nel XV sec. dal grande storico dell'Egitto Maqrizī, che menziona i manoscritti riccamente miniati della biblioteca dei califfi fatimidi. Benché non si possieda alcun manoscritto illustrato anteriore al XII sec. per le scuole di pittura siriano-mesopotamiche, le fonti letterarie indicano l'esistenza di tali opere sin dal IX e X sec., eseguite da artisti cristiano-nestoriani. Le opere di tali scuole giunte sino a noi risalgono all'inizio del XIII sec. e si caratterizzano sia per la sopravvivenza della tradizione classica – evidente nelle composizioni geometriche che inquadrano i personaggi e nel modo di rappresentarne le pieghe delle vesti – sia per la manifestazione della loro appartenenza al mondo islamico: i personaggi sono vestiti al modo arabo, e il loro atteggiamento ieratico ben si conviene allo stile di corte del califfo. A tale scuola appartengono le illustrazioni del *Kalīla wa*

Dimna, eseguite probabilmente in Siria verso il 1200-20 e conservate a Parigi (BN, ms arabo 3465), quelle del *Mukhtār al-Hikam wa maḥāsīn al-kalām* (Le migliori sentenze e i motti più famosi) di al-Mubaššir (Istanbul, Topkapi Sarayı, Ahmet III, 3206), probabilmente siriane e risalenti alla prima metà del XIII secolo e anche quelle dei *Maqāmāt*, eseguite nel 1222 (Parigi, BN, ms arabo 6094). La scuola mesopotamica sembra aver recepito un influsso alquanto forte dal manicheismo, che, abolito in Iran, era divenuto la religione nazionale della tribù turca degli Uiguri nell'Asia centrale. Alcuni emigrati manichei si erano conquistati il favore del califfo al-Mā'mūn e avevano così potuto trasmettere agli artisti iraniani le loro tradizioni pittoriche. Numerosi manoscritti illustrati sono attribuiti alla scuola abbaside della Mesopotamia, di cui sembra fosse centro Baghdād, e attestano l'importanza culturale ed artistica del mondo musulmano prima dell'invasione mongola. Tra essi il *Materia medica* di Dioscoride (1229: Istanbul, Topkapi Sarayı, Ahmet III, 2127), le cui pitture sono debitrice all'iconografia bizantina e in particolare a quella dei Vangeli, e due esemplari di *Maqāmāt* il primo probabilmente illustrato nell'Iraq settentrionale nel corso del secondo quarto del XIII sec. (Parigi, BN, ms arabo 3929), il secondo scritto in calligrafia e dipinto da un certo al Wasīfī (1237: ivi, ms arabo 5847). Si può supporre l'esistenza di piccoli *ateliers* locali legati alla corte dei dinasti selgiuchidi (Atabēg) dell'alta Mesopotamia. Così, ad Amida (l'attuale Diyarbakir), il sultano Nāsir ad-Dīn Maḥmūd (1200-22) fece redigere dal suo ingegnere personale, al-Ġazā'irī, il celebre *Kitāb fī ma'rīfat al-ḥiyāl al-handasiyya* (Libro della conoscenza dei procedimenti meccanici), che tratta dei meccanismi degli automi, e fece illustrare il testo. Una copia di quest'opera del 1254 è attribuita alla scuola di Mossul.

I Mongoli (periodo degli Ilkhanidi: gli influssi cinesi)

L'invasione mongola, il cui vandalismo fece scomparire buon numero dei tesori precedenti, segnò un arresto nella storia della miniatura. Passata la tempesta i nuovi dinasti, gli Ilkhanidi, nelle loro corti di Baghdād, Tabrīz, Marāgha e Sultāniyya, si circondarono di artisti. Si vide comparire allora un nuovo stile di pittura, fortemente influenzato da elementi cinesi. Erano sempre esistiti stretti rapporti tra il Turkestan mongolo e la Cina. La tecnica dei cinesi era più avanzata di quella degli iraniani, e la miniatura dei

paesi musulmani beneficiò di quest'apporto. Il primo manoscritto di quest'epoca che ci sia giunto è il *Manāfi' al-hayawān* (Dell'utilità degli animali, 1298: New York, PML, 500), le cui illustrazioni vennero eseguite a Marāgha. Alcune di tali pitture sono realizzate nello stile tradizionale della scuola mesopotamica, il cui arcaismo si fonde goffamente col naturalismo introdotto dalla Cina in tali regioni. Un'altra opera importante di questa scuola mongola ilkhanide è il *Jāmi' at-Tawārīkh* (Storia universale), copiato e illustrato a Tabrīz all'inizio del xiv sec., ove le riprese dalla Cina sono ancor più manifeste che nell'opera precedente, ma il capolavoro di questa fase mongola è senza contestazione l'illustrazione del *Shāh Nāmeḥ* noto col nome del suo antico proprietario, Demotte (Tabrīz, 1330-36). Dūst Muḥammad, critico persiano del xv sec., scrisse che lo stile moderno della pittura, quale lo si concepiva ai suoi tempi, era cominciato con quest'opera magistrale.

Periodo dei Gialairidi Agli Ilkhanidi succedettero i Gialairidi mongoli, che proseguirono le tradizioni pittoriche dei loro predecessori. Tra le pitture attribuite a tale fase vanno citate quelle del *Kalīla wa Dimna* e del *Shāh Nāmeḥ* degli album di Istanbul (1360-74), e quelle degli *'Aḡā' ib al-Makhlūqāt* (Le meraviglie della creazione), eseguite a Baghdād (1388: Parigi, BN, suppl. pers. 332), ove compare uno stile nuovo che prefigura la pittura timuride. Si aggiungano le illustrazioni del *Diwān* di Kirmānī, opera di Junayd (1396: Londra, BM, Add. 18 113), uno dei massimi monumenti della pittura persiana.

Periodo dei Timuridi Soppiantando gli Ilkhanidi, i Timuridi - nuova dinastia mongola consentirono a scuole di pittura già fiorenti di conoscere una nuova età dell'oro: Shirāz, Tabrīz, Herāt doteranno la Persia di un'abbondante produzione di miniature che si possono considerare l'espressione classica dell'arte persiana del libro. La rappresentazione umana vi occupa un posto preponderante, e riflette i vari influssi che l'hanno suscitata. I visi sono schematici, gli occhi allungati e a mandorla; le varie maniere di collocare la pupilla consentono d'indicare la direzione dello sguardo. Il movimento, espresso in modo preciso e dinamico e sotto aspetti imprevisti, conferisce a questi personaggi uno stile da marionette, i cui atteggiamenti rigidi e a scatti ci incantano per la freschezza e la spontaneità. L'originalità del paesaggio timuride, semplice decorazione subordinata alla rappresentazione degli attori

(siano esseri umani o animali), si manifesta nella concezione dello spazio. Gli artisti rinunciano alle rappresentazioni precedenti dello spazio in Iran, piatte e decorative, e si sforzano di creare l'illusione della profondità. La decorazione architettonica occupa in questa pittura un posto importante. Si armonizza felicemente con la natura per servire di cornice ai personaggi; ma tradisce gli errori di prospettiva di questa scuola, che sembra ignorare le linee di fuga. Un'ultima caratteristica della pittura timuride riguarda la ricchezza dei colori: oro delle praterie, argento dei ruscelli, smeraldo delle pianure, azzurro o blu profondo dei cieli, rosa dei fiori, malva delle steppe compongono una sinfonia in cui l'arditezza e lo splendore dei toni non vengono meno nella resa delle delicate sfumature. I grandi nomi da ricordare per questa fase sono 'Abd al-Ḥayy, Bāysunqur, Behzād, Ja'far al-Tabrīzī, Giyāt ad-Dīn.

La dinastia persiana dei Safavidi Con la dinastia safavide (1501-1786), il centro della miniatura persiana si sposta da est ad ovest. Herāt resta una scuola attiva, ma la produzione più notevole si trova a Tabrīz ove il sovrano Shāh Ṭahmāsp apre agli artisti la sua corte. Durante la prima metà del XVI sec., l'influsso di Behzād domina tutta la miniatura persiana. Tra le grandi opere, citiamo la *Khamseh* di Nizāmī (1525: New York, MMA, Jackson e Yohannan 8), il *Dīwān* di Mīr 'Alī Chīr (1526: Parigi, BN, suppl. turc 316) e lo *Ḥāfiz*; di Sām Mīrzā (1533: Cambridge Mass., coll. priv.). Nella seconda metà del XVI sec. gli artisti seguono le tradizioni pittoriche della corte di Shāh Ṭahmāsp, ma le opere rivelano declino tecnico e le composizioni sono stereotipe. 'Abdī Mawlāna, 'Abdullāh, Āqā Mīrak illustrano questo periodo.

La scuola di Buchara Nella medesima epoca fioriva la scuola di pittura di Buchara, capitale degli Uzbeki, nemici dei Safavidi, fedeli alle tradizioni di Herāt. Le illustrazioni di *Mīhr e Moshterī*, poema di Assār (1523: Washington, Freer Gall., n. 32.6), e quelle del *Bustān* di Sa'dī (1556: Parigi, BN, suppl. persan 1187), sono le opere più rappresentative di tale scuola, caratterizzata da una semplificazione compositiva e da una tavolozza dai colori primari vivi, di gamma più limitata. Sotto il regno del safavide Shāh 'Abbas I, Āqā Rīzā si distingue per il virtuosismo del disegno e le sue doti di ritrattista, ma la scuola della pittura safavide segue la medesima curva discendente della dinastia che la protegge; e quando gli invasori afgha-

ni la detronizzano l'illustrazione del manoscritto passerà di declino in declino, finché non ne saranno distrutti i fondamenti stessi, quando la litografia e la stampa verranno a sostituire l'opera calligrafica.

La scuola turca. La scuola moghul Nella grande famiglia della pittura islamica vanno anche menzionate le scuole di miniatura turca e moghul.

Ceramica islamica La conquista araba aprì una nuova era nella storia della ceramica. Il vasellame dell'Oriente medievale è infatti «una delle glorie incontestate della civiltà musulmana» (J. Sauvaget). Assimilate, in un primo tempo, le tradizioni locali, gli artigiani dell'Egitto, della Siria, della Mesopotamia e dell'Iran svilupparono tecniche nuove che li portarono al rango di maestri nelle arti della terracotta. Scoprirono gamme di colore la cui luminosità e intensità ricordano le pietre preziose (blu turchese, verde rame, viola di manganese); la loro più originale invenzione è quella dei riflessi metallici, o lustro, che furono i soli al mondo ad impiegare finché non ebbero trasmesso le loro ricette ai ceramisti spagnoli e italiani. Tali riflessi vengono ottenuti mediante l'applicazione sullo smalto di un sottile strato di ossidi metallici. Il calore del forno e i fumi dovuti alla combustione di materie organiche (ad esempio catrame) trasformano tali ossidi in un metallo puro e brillante, incorporato nello strato vitreo dello smalto. Poi, ulteriormente perfezionando la propria tecnica, gli artigiani incorporarono ossidi coloranti nell'impasto, per giungere a riflessi iridati di vario colore. A tale perfezione tecnica vanno aggiunte la varietà, la libertà e la fantasia delle forme plastiche, la ricchezza decorativa, che si vale dell'epigrafia, i motivi geometrici, la flora, la fauna e la rappresentazione di personaggi. Sin dall'epoca abbaside (VIII-XIII sec.), la ceramica è abbondantemente rappresentata. Sāmarrā, Raqqa, Susa videro rivivere la vetusta tecnica della terra smaltata cara all'antica Persia, e nascere quella della faenza a riflessi lustri, la cui più sontuosa raccolta è quella delle mattonelle del *mibrāb* di una moschea di Qayrawān, allora capitale della provincia, più o meno indipendente, di Ifrīqyā. L'Egitto timuride e soprattutto fatimide apportarono anch'essi il loro contributo allo sviluppo della ceramica, come attestano le straordinarie raccolte del Museo arabo del Cairo. Fu pure prezioso l'apporto delle varie dinastie turche: selgiuchidi dall'XI al XIII sec., con i loro famosi rivestimenti di ceramiche, di cui si possono vedere begli esemplari a Konya in Turchia; otto-

mane dal xv al xx sec., di cui gli *ateliers* dell'Asia Minore (Iznik, Kutahya) fornirono i mirabili esempi di ceramiche di rivestimento che ornano le moschee e i palazzi di Istanbul. Citiamo ancora, oltre alle celebri realizzazioni della scuola detta «ispano-moresca», gli *ateliers* siriani del xvii e xviii sec., di cui sono notevoli le serie di piatti a decorazione floreale. In questa breve rassegna non va dimenticato l'Iran orientale: le ceramiche moghul di Rayy, di Nishapūr, di Sāva, di Samarcanda, arricchite da influssi cinesi, presentano anch'esse una grande perfezione tecnica e una ricca varietà ornamentale.

Tessuti islamici Riprendendo le tradizioni sasanidi, copte e bizantine, le dinastie musulmane delle varie regioni dell'impero organizzarono centri di tessitura *dār at-ṭirāz*, ove si fabbricavano e decoravano i tessuti di lusso riservati all'uso del sovrano per i suoi abiti e per i suoi doni ai grandi personaggi del regno o ai principi stranieri. Queste stoffe presentano una decorazione policroma, nella quale ha ruolo privilegiato l'epigrafia, poiché i caratteri cufici si prestano meravigliosamente alla composizione delle bordure geometriche che adornano spesso questo tipo di stoffa. Si trovano anche decorazioni vegetali e floreali, tra le quali spesso s'inseriscono animali e personaggi umani. Tuttavia le rappresentazioni religiose dei tessuti copti e bizantini sono scomparse totalmente dalle composizioni arabe, essendo incompatibili con la legge coranica. Alcuni centri di produzione acquistano fama mondiale, come quelli di Alessandria e di Damietta per l'Egitto fatimide, Palermo per la Sicilia (i cui pezzi più famosi sono conservati a Vienna), Málaga e Murcia per la Spagna, Tabrīz, Yazd, Kāshān per l'Iran. Un buon numero di tali stoffe vennero portate in Europa dall'Oriente dai pellegrini e dai mercanti medievali, e donate alle chiese per avvolgere le reliquie di personaggi venerati. Tale è l'origine dello splendido taglio di seta, ornato di pavoni, conservato nel tesoro della cattedrale di Saint-Sernin a Tolosa; e quello dello pseudo-sudario di Cristo conservato nell'abbazia di Cadouin (Périgord), che reca il nome del califfo fatimide al-Musta'li (1094-1101). Ogni taglio che usciva dal laboratorio doveva infatti recare il marchio d'origine e il nome del sovrano regnante. I laboratori erano sottoposti a stretta sorveglianza, e la fabbricazione dei tessuti per motivi fiscali, veniva controllata. Tale moda dei tessuti con bordure passò successivamente in Europa: dove abiti, man-

telli e persino paramenti ecclesiastici vennero prodotti con bordure dotate di scritte arabe (come la cappa di san Mesme, discepolo di san Martino, conservata nella chiesa di Saint-Etienne di Chinon). Frequenti le rappresentazioni di tessuti di questo genere nelle tavole trecentesche senesi, specialmente negli indumenti della Vergine. (so).

Islanda

La cultura dell'I è caratterizzata dalla posizione insulare del paese, nell'Atlantico del Nord, e dalla sua lunghissima dipendenza politica ed economica dalla Norvegia (fino alla fine dell'VIII sec.) e dalla Danimarca (dal XIII sec. alla completa indipendenza nel 1944). L'arte islandese ha conosciuto due periodi fiorenti: nel medioevo e nel XIX sec.

Il cristianesimo fu introdotto in I nell'anno 1000. Nel corso dei secoli successivi vennero edificate molte chiese, per la maggior parte in legno, e decorate con rilievi di stile vichingo e sculture policrome, espressione spesso di un vigoroso stile provinciale, romanico e gotico. Esse dovevano essere ornate anche da pitture, oggi scomparse. Di tali epoche si conservano soltanto alcuni manoscritti miniati, su pergamena, che attestano grande abilità tecnica. Tali miniature uniscono a uno stile figurativo gotico un'ornamentazione romanica arcaica. Tra i manoscritti più rinomati citiamo il *Libro di Flatöy*, eseguito tra il 1387 e il 1394 dal prete Magnús Thórhallsson (Copenaghen, Bibl. reale). Vanno poi citati numerosi paliotti ornati da motivi decorativi e figurativi (conservati a Reykjavik) che non hanno equivalenti nell'arte tessile del medioevo nordico. Dopo la riforma, è sopravvissuta fino al XVIII sec. una pittura folkloristica sotto forma di piccoli quadri d'altare, dipinti in uno stile ingenuamente spoglio.

Nel XIX sec. ricompare una pittura islandese di carattere realmente nazionale. La pittura moderna dell'I è dovuta ad Asgrimur Jónsson, Jón Stefánson, Jóhannes Kjarval e Gudmudur Thorsteinsson, formati alla scuola dell'impressionismo francese e tedesco, essa ritrae con vivaci colori il paesaggio nazionale. Gli artisti appartenenti alle due grandi correnti internazionali dell'anteguerra, come Erro, si sono generalmente stabiliti nell'Europa continentale. (tp).

ispano-fiamminghi, maestri

Vengono così chiamati i pittori spagnoli del XV sec. e

dell'inizio del xvi che dipinsero ispirandosi ai maestri fiamminghi dell'epoca. Nota e apprezzata sin dal xiv sec. dai re d'Aragona l'arte dei Paesi Bassi ebbe gran voga alle corti di Spagna nel xv sec. I re presero l'iniziativa degli scambi, invitando gli artisti per soggiorni più o meno lunghi; comprarono numerosi dipinti o inviarono i loro pittori in apprendistato a Bruges o a Tournai. È noto che Jan van Eyck, membro dell'ambasceria del duca di Borgogna Filippo il Buono venuta a chiedere in sposa Isabella di Portogallo, soggiornò nel 1429 alla corte di Castiglia e forse a quella d'Aragona, che risiedeva allora a Valencia. Non si è conservata alcuna testimonianza della sua attività in Spagna, ma nell'inventario di Alfonso V d'Aragona figurano due quadri di sua mano acquistati nel 1444: un *San Giorgio* e un trittico dell'*Annunciazione* oggi scomparsi. Nel 1431 il valenciano Luis Dalmau fu inviato dal re nelle Fiandre a perfezionarsi. Qualche anno dopo, nel 1439, Luis Alimbrot, pittore di Bruges, soggiornava a Valencia. Durante il regno dei re cattolici s'intensificano i rapporti tra i due paesi: Isabella la Cattolica ebbe al proprio servizio numerosi artisti fiamminghi, come Juan de Flandes, tra il 1496 e il 1519, e Michael Sittow, tra il 1492 e il 1502. Per l'oratorio della regina essi composero un grande retablo comprendente 47 scene della *Vita della Vergine*. La collezione reale conteneva oltre quattrocento tavole fiamminghe di cui il Prado di Madrid, la capilla real di Granada e l'Escorial hanno ereditato una parte cospicua, malgrado le notevoli perdite. Nobili e dignitari della chiesa seguirono l'esempio reale; i commercianti importarono opere d'arte nei porti ove esportavano le lane della «Meseta». Un documento del 1529 c'informa che dovette essere organizzata a Barcellona persino un'asta pubblica di dipinti fiamminghi. La divulgazione di queste opere straniere e soprattutto le grandi novità stilistiche che esse introducevano furono per gli artisti fonte feconda di rinnovamento, interpretata da ciascuno secondo la propria sensibilità. Venne scoperto un nuovo uso dell'illuminazione, che, con un digradare d'ombre e di luci, consente un modellato più delicato e più naturale, una prospettiva non più soltanto geometrica ma aerea, che permette di ottenere l'illusione totale della terza dimensione; infine, la rappresentazione del paesaggio sullo sfondo delle scene, che sostituirà definitivamente il fondo d'oro. A Valencia Luis Dalmau, tornato dalle Fiandre nel 1436,

rappresenta il primo esempio di artista permeato dall'arte di Van Eyck. Per la *Vergine dei consiglieri* (Barcellona MAC) egli riprende la composizione della *Vergine col canonico Van der Paele* di Van Eyck a Bruges, e il raggruppamento degli angeli cantori del polittico dell'*Agnello mistico*. In confronto con le opere precedenti si nota qui un nuovo senso dei volumi, e la cura e precisione dei dettagli della decorazione scolpita. Jaime Baço, detto Jacomart, e il suo collaboratore Juan Reixach seguono le lezioni di Dalmau per la collocazione dei personaggi nello spazio, pur conservando un grafismo molto italiano. In quasi tutti i pittori valenciani, infatti, gli elementi nordici vengono a sovrapporsi a caratteri italiani presenti sin dalla fine del XIV sec. Così il *Calvario* (Valencia, chiesa di San Nicola), dipinto da Rodrigo de Osona, offre un bell'esempio di sintesi tra l'arte di Mantegna e quella di Hugo van der Goes. In Catalogna Jaime Huguet è attratto per qualche anno, tra il 1445 e il 1450 ca., dalle innovazioni di Dalmau; nel *Retablo di Vallmoll* addolcisce il modellato dei volti e conferisce grande importanza a tutti i dettagli degli oggetti. Durante il suo soggiorno a Barcellona l'andaluso Bartolomé Bermejo dipinse per il canonico Desplá una *Pietà* (Barcellona, Cattedrale) tutta intrisa dell'arte patetica di Van der Weyden. Pertanto la critica avanza spesso l'ipotesi di una formazione nelle Fiandre del maggiore, forse, tra i pittori ispano-fiamminghi. A Majorca la grande tavola con *San Giorgio che abbatte il drago* (Palma, Museo diocesano) di Pedro Nisart è forse il riflesso dell'opera di Van Eyck dal medesimo soggetto, che appartenne ad Alfonso il Magnanimo. Più che nelle regioni mediterranee, la pittura fiamminga venne ampiamente assimilata in Castiglia alla fine del XV sec. Nei centri di Burgos, Palencia, Avila e Toledo lavorò un gran numero di artisti rimasti anonimi e oggi battezzati Maestri di Sant'Ildefonso, della Sisle, di Avila, di Santa Clara de Palencia o di Palenquinos. Essi trassero dai modelli fiamminghi un'arte massiccia e scultorea, accentuando le espressioni di dolore dei personaggi, accrescendo il volume dei drappeggi e moltiplicando i motivi architettonici. Nel 1455 appare il nome di Jorge Inglés, straniero venuto a lavorare per il marchese di Santillana e autore vigoroso e raffinato del *Retablo* dell'ospedale di Buitrago (Madrid, coll. del duca dell'Infantado), ove i ritratti dei donatori hanno un ruolo insolito per le composizioni spagnole. Il

suo successore nella casa del marchese di Santillana, il Maestro di Sopetran, si dedica ad accentuare l'impressione di tridimensionalità nelle quattro *Tavole della Vergine* (Madrid, Prado). Un solo artista appare veramente un caposcuola: Fernando Gallego. A una profonda conoscenza delle composizioni di Dirk Bouts egli unisce una grande abilità nella collocazione dei personaggi, vestiti con pesanti stoffe dalle pieghe spezzate e con un espressionismo spesso patetico e di tono popolare. Autore di numerose *Pietà*, direttamente ispirate a Van der Weyden, Diego de la Cruz collaborò al *Retablo dei re cattolici*, eseguito nel 1497 al momento delle nozze di Giovanna la Pazza con l'erede della casa di Fiandra. Dell'importante centro ecclesiastico di Toledo vanno ricordati i nomi di Juan de Segovia e Sancho de Zamora, autori presunti del retablo della *Famiglia del connestabile Alvaro* di Luna. Infine, nella decorazione degli studioli di Federico da Montefeltro a Gubbio e a Urbino la mano di Pedro Berruguete si affianca a quella del fiammingo Giusto di Gand. In Andalusia, alla fine del xv sec., molti artisti, come Pedro Sánchez e Pedro Córdoba, offrono una formula addolcita ed elegante dell'arte ispano-fiamminga di Castiglia. Tanto nei pittori stranieri stabilitisi in Spagna che presso gli spagnoli conquistati dall'arte dei Paesi Bassi si assiste, dopo un periodo di ammirazione un poco servile dei grandi maestri, a un'ispanizzazione progressiva dei modelli. Tale ritorno alle fonti si traduce in una drammatizzazione dei soggetti, nel rifiuto di ogni idealizzazione e nell'intensificazione dell'espressione dei sentimenti. (*cre*).

ispano-moresca, pittura

Il termine si riferisce all'epoca dell'occupazione araba della Spagna, sotto il califfato degli Omayyadi. Quando nel 750, per impadronirsi del califfato di Baghdād, gli Abbasidi massacrarono i membri della dinastia omayyade regnante, uno solo dei suoi membri, 'Abd ar-Raḥmān, riuscì a fuggire e si recò in Spagna, ove fondò una nuova dinastia omayyade nella regione che divenne la provincia musulmana dell'Andalusia, con Cordova come capitale araba (al-Qurṭuba). Nel 929 l'emirato di Cordova venne trasformato in califfato, rivale di quello di Baghdād, e fu centro dell'impero musulmano d'Occidente fino al 1492, data in cui il re cristiano di Castiglia portò a termine la *reconquista* occupando l'ultima roccaforte araba, Granada. Nel

momento in cui l'Europa si stava appena riprendendo dalle invasioni barbariche, la Spagna musulmana diede origine ad una brillante civiltà e una raffinata cultura. Cordova diventò una città che poté rivaleggiare con Baghdad per i giardini, le moschee e i palazzi, il più celebre dei quali fu quello di Madīnat az-Zāhira, fatto costruire nel 936 da 'Abd ar-Raḥmān III e di cui gli autori arabi non si stancano di descriverne gli splendori. Nel quadro di questa civiltà, le arti conobbero una meravigliosa fioritura, conservando le tradizioni siriane importate dai conquistatori. Tale fusione tra tradizioni locali e ispirazioni orientali diede luogo a una forma d'arte assai caratteristica, detta appunto «ispano-moresca». Benché la pittura godesse di alta considerazione, probabilmente per influsso cristiano, la Spagna musulmana ne ha conservati solo pochi esempi, tra cui i celebri dipinti dell'Alhambra di Granada, unico palazzo del medioevo spagnolo giunto fino a noi in buono stato.

Dipinti murali dell'Alhambra di Granada

□ *La Sala di Giustizia* I dipinti che adornano la Sala dei Re, detta «Sala di Giustizia», risalgono alla metà del xv sec., il momento dell'apogeo della potenza musulmana di Granada, e sono distribuiti sulle tre cupole sormontanti gli ambienti quadrati in comunicazione con la Corte dei Leoni. Sono stati eseguiti a bianco d'uovo sul cuoio che copre pannelli di legno di pioppo di 7 cm di spessore, uniti fra loro mediante chiodi protetti da stagno (che evita la ruggine e l'alterazione dei colori). L'artista ha applicato anzitutto uno strato di gesso e colla spesso 2 mm, di colore rossastro, sul cuoio, per disegnarvi con lo stilo i personaggi e la decorazione; ha poi applicato il cuoio bagnato sul legno, l'ha teso e lo ha fissato con chiodini a testa quadra. Il fondo dei dipinti è dorato e goffrato. Gli affreschi rappresentano scene con personaggi. Così, su una delle volte sono illustrati gli amori tra un guerriero arabo e una cristiana, circondati da astrologhi, cristiani, mori, leoni, orsi e cinghiali. I medesimi personaggi sono visibili su un'altra delle volte. Qui sono intorno a un'immensa fontana; vi si riconosce la cristiana che regge un leone incatenato, signori, paggi, cavalieri, una caccia all'orso. Si tratta probabilmente dell'illustrazione di una leggenda, e la scelta di un simile soggetto per adornare il palazzo del sovrano è particolarmente significativa: indica

la compenetrazione delle due comunità e fa supporre che i rapporti fra di esse fossero spesso felici. Tutta diversa è la volta centrale, ove figurano i ritratti di dieci personaggi con i loro stemmi, probabilmente ministri in consiglio. L'influenza bizantina su questi dipinti è innegabile. Si notano la medesima prospettiva, lo stesso raggrupparsi dei personaggi, lo stesso disegno di animali e dettagli di abiti identici a quelli di pitture tardobizantine. Vennero probabilmente eseguiti da artisti di formazione cristiana che operavano per committenti musulmani.

□ *La Torre delle Dame* Una torre della cinta muraria di Granada, nota come «Torre delle Dame», ospita anch'essa dipinti murali di estremo interesse. Se le prime pitture furono eseguite da artisti cristiani, queste sono invece di certo opere musulmane. Le scene si sviluppano in fregio a scala molto ridotta: ricevimenti principeschi, partenza di cavalieri per la guerra, caccia ad animali selvaggi, convogli di prigionieri. La verità degli atteggiamenti, il realismo degli animali, la tavolozza, costituita da tonalità armoniose e chiare con risalti in oro, fanno di questi dipinti, malgrado le ingiurie del tempo, opere affascinanti che ricordano la miniatura, e sono inoltre documenti preziosi sui costumi, l'armamento e le vesti degli andalusi.

La miniatura L'arte ispano-moresca del libro ci è nota solo da rari documenti. Tre manoscritti illustrati, di iconografia piuttosto povera, possono attribuirsi sia alla Spagna, sia al Maghreb. Uno, *Ḥadīth Bayaḍ wa Riyāḍ* (Roma, BV, ms ar. 368), presenta colori nettamente ispano-moreschi, ma si apparenta per i soggetti e lo stile ai manoscritti dipinti della Siria e dell'Iraq. Citiamo anche le meravigliose miniature di alcuni Corani, tra cui l'esemplare redatto a Valencia nel 1182 (Istanbul, Bibl. dell'università, n. A-6754).

La ceramica dipinta In contrasto con la scarsità dei manoscritti, la ceramica ispano-moresca presenta abbondanti testimonianze, di interesse fondamentale. È stata studiata solo dopo il 1844, quando s'imparò a distinguerla dalla ceramica italiana a riflessi metallici, con cui sino ad allora era stata confusa. Sembra che l'arte della ceramica penetrasse nel bacino occidentale del Mediterraneo provenendo dall'Iraq, come suggeriscono i numerosi frammenti di vasellame lucido trovati nel corso degli scavi del palazzo di Madīnat az-Zāhira, infatti essi sono del tutto analoghi a quelli di Sāmarrā, e la somiglianza si spiega con i legami

commerciali esistenti tra la Spagna andalusa e gli altri paesi musulmani.

□ *Le botteghe andaluse* Se si vuoi credere al geografo al-Idrīsī, una manifattura di ceramica dorata esisteva in Aragona sin dall'inizio del sec. Altri centri celebri furono fondati tra il XIII e il XV sec., in particolare i laboratori di Málaga e dell'Andalusia, riconoscibili per la decorazione dei vasi: bande con iscrizioni e fregi geometrici, come sul celebre vaso esposto al museo della Corte dei Leoni all'Alhambra, che potrebbe risalire al XIV sec. Intrecci e arabeschi capricciosi racchiudono l'ampia iscrizione ornamentale che cinge il vaso. Sulla parte ricurva della pancia del vaso due antilopi sono affrontate in una foresta di viticci floreali. Il disegno è sottolineato da riflessi d'oro che si armonizzano con l'azzurro, che borda le lettere degli arabeschi, e col bianco crema del fondo. La ceramica veniva anche utilizzata come decorazione sulle pareti dei palazzi, come mostra la grande placca di rivestimento a decorazione lucida dell'inizio del XV sec. conservata presso l'Instituto de Valencia de Don Juan a Madrid, uscita anch'essa dai laboratori di Málaga, si distingue per una decorazione sontuosa di uccelli e fiori. Gli autori arabi segnalano nel XIV e XV sec. nella regione di Valencia, altri laboratori caratterizzati dalla decorazione dipinta azzurra e soprattutto verde e manganese. I pezzi ritrovati negli scavi effettuati nella regione sono conservati soprattutto al Museo archeologico di Barcellona; recano una decorazione di spirito assai arabo, in stretto collegamento con quella esistente negli altri centri della Spagna musulmana: rappresentazioni di animali, ornamentazioni geometriche e floreali di color verde e manganese su fondo bianco. Sono state trovate anche decorazioni a figure umane, indice di un certo scambio tra quest'arte e quella dell'iconografia romanica della Spagna settentrionale.

Lo stile moresco-gotico All'inizio del XV sec. la ceramica lucida, che sino ad allora si era ispirata a quella di Málaga, ebbe una straordinaria espansione nella regione di Valencia, dando luogo a un nuovo stile, quello «moresco-gotico», nel quale si nota una stretta fusione tra elementi gotici occidentali ed interpretazione musulmana della fauna e della flora, in mezzo ad arabeschi. Le piastrelle di rivestimento della cupola del convento della Concezione a Toledo ne costituiscono l'esempio più bello. Erano smaltate e probabilmente rese lucide mediante l'applicazione

di limatura di rame ridotta al forno. La fama della ceramica valenciana era assai vasta. Così, si può leggere nelle Archives nationales di Parigi, nei rendiconti dell'asta di Jacques Cœur nel 1453: «Item, cinque piatti di terracotta, opera di Valencia». Così pure negli inventari di re Renato (del 1471), i piatti in «terra di Valencia» sono destinati al castello di Angers. Nel 1455 il Senato di Venezia pubblicava un decreto che vietava ogni importazione di ceramica, ad eccezione delle «maioliche di Valencia». I numerosi frammenti di ceramica valenciana trovati durante scavi specialmente in Spagna, in Egitto, nella Francia sud-occidentale, hanno consentito di classificare le decorazioni in base al genere: decorazione epigrafica, i cui caratteri, piccoli o grandi, sono in genere smaltati in azzurro su fondo bigio, con ornamenti lucidi; decorazione geometrica, comprendente stelle, rosette e intrecci; decorazione vegetale, composta soprattutto di grandi foglie di vite decorazione floreale, a viticci ornati con foglie e fiori; decorazione animale ove predominano le gazzelle e gli uccelli, di solito smaltati in azzurro su fondo lucido e accompagnati da viticci floreali, e infine decorazione a figure, piuttosto rara, su piatti d'epoca alquanto tarda. In genere tali decorazioni sono meno convenzionali di quelle della ceramica di Málaga, e la stilizzazione dai motivi resta vicina alla natura.

□ *Gli «azulejos»* Un'altra industria ceramica caratteristica della Spagna musulmana è quella delle piastrelle di rivestimento, note con il nome di *azulejos*, che tappezzavano la parte inferiore dei muri e che coesistono con le ceramiche a riflessi metallici. Gli *azulejos* sono piastrelle in terracotta rossastra, di solito smaltate in verde o manganese. I più antichi, del XIII sec., provengono dai laboratori di Siviglia, che si specializzarono in questo ramo. Alcuni si possono tuttora vedere applicati ai monumenti di questa città. Tali piastrelle, in genere di piccole dimensioni, sono per la maggior parte decorate con elementi geometrici a combinazione di linee infinite; tuttavia vi si trovano talvolta stemmi o rappresentazioni di animali. Il contorno degli elementi decorativi è sottolineato da un leggero rilievo che contribuisce al vigore del disegno. La tecnica di fabbricazione degli *azulejos* è diversa secondo l'epoca. Nel XIII sec. il procedimento impiegato era noto col nome di «mosaici». Gli operai mettevano insieme piccoli pezzi di color bianco, verde, azzurro, nero e giallo. Il procedimen-

to era insieme difficile e costoso; era necessaria una tecnica piú semplice e meno cara, che fu quella della *cuerda seca* (xv sec.). Il disegno veniva eseguito a piatto, con un pennello impregnato di grasso per impedire ai tocchi di smalto di fondersi tra loro all'atto della posa; essi costituivano cosí una specie di partizione ceramica. Un altro procedimento venne impiegato parallelamente: consisteva nello stampo a matrice nella terra umida, detta *cuenca*. Sembra che i vasai dei laboratori di Siviglia impiegassero le stesse tecniche nella fabbricazione dei piatti e dei vasi allora d'uso corrente, come attestano numerosi pezzi conservati al Museo archeologico di Madrid e al British Museum di Londra, nonché il sorprendente acquamanile a forma di quadrupede (pecora o cane), del xvi sec., in possesso del Louvre di Parigi.

I tessuti L'industria del tessuto, anch'essa derivante dalla presenza musulmana prosperò sin dall'inizio del dominio dei califfi omayyadi di Cordova, l'allevamento del baco da seta e la pratica della tessitura, quali esistevano in Oriente, si svilupparono in Andalusia, principalmente ad Almería (una cronaca del xii sec. menziona ottocento stabilimenti per la produzione di stoffe di lusso sotto gli Almoravidi, alla fine dell'xi sec.). Il tessuto piú antico di tipo ispano-moresco (fine del x sec. - inizio dell'xi) è un grande frammento di seta assai fine, mischiata d'oro (Madrid, Accademia reale di storia), ornato con una serie di medaglioni che bordano due fasce d'iscrizioni in caratteri cufici. Al centro dei medaglioni sono rappresentate delle figure, due delle quali sembrano un re e una regina; altrove si hanno leoni, uccelli e quadrupedi. Un tessuto del xii sec. conservato negli archivi della cattedrale di Salamanca è assai rappresentativo del genere diffuso nella Spagna meridionale. Iscrizioni cufiche circolari racchiudono una coppia di pavoni visti di profilo, ma che si voltano in modo da trovarsi a becco a becco. Stelle, circondate da fogliame disposto in tondo, riempiono gli intervalli tra i cerchi di iscrizioni. I colori sono il rosso e il verde oliva su fondo crema. Questo tipo di disegno si ritrova su numerosi tessuti con qualche variante: due quadrupedi sostituiscono talvolta i due uccelli, come sul tessuto conservato al Kunstgewerbemuseum di Berlino. Menzioniamo inoltre un genere di tessuto ispano-moresco interamente tributario dell'influsso mesopotamico-persiano: quello ove compaiono esseri umani. Il sudario del vescovo san Ber-

nardo Calvo (conservato a Vich in Catalogna) rappresenta uomini di tipo arabo, iscritti entro ruote. Ciascuno di loro reca un bizzarro berretto, un lungo mantello e una cintura d'oro di tipo islamico, e strangola due bestie che lo assalgono, con testa di vitello e zampe di leone. Il motivo è assai prossimo alle decorazioni achemenidi di Persepoli. Grifoni e palmette di carattere spagnolo - quali si trovano sugli avori scolpiti - adornano i vuoti tra le ruote. Un fregio di iscrizioni cufiche borda la parte alta del tessuto. Un'altra decorazione caratteristica di alcuni tessuti ispano-moreschi è quella geometrica, ove si alternano bande ornamentali orizzontali e fasce di iscrizioni. Talvolta tali decorazioni lineari sono arricchite da stelle o intrecci che ricordano gli elementi decorativi dei monumenti andalusi (tessuto del Museo Valencia de Osma a Madrid). L'arte ispano-moresca, nata nel crogiolo entro cui si fusero le tradizioni cristiane e musulmane, fu all'origine di molti influssi orientali esercitatisi sull'arte medievale e soprattutto su quella romanica. (so).

Israele

A causa della storia della formazione dello stato di I le opere antiche che oggi gli appartengono vanno lette nel contesto della Palestina. Va notata la particolare ricchezza di questa regione: se non di affreschi, quanto meno di mosaici pavimentali. In seguito agli intensi lavori archeologici portati avanti dalle autorità del paese, tanto sui siti giudaico-cristiani quanto su quelli antichi, la conoscenza dei monumenti artistici della regione è stata approfondita. Nella maggior parte questi pavimenti, a carattere puramente decorativo con interposte rappresentazioni zoomorfe o umane, si conservano allo stato frammentario. Tra tutti i mosaici va citato, per la singolarità del soggetto, quello di Madaba, a sud di Amman. Conservato oggi nella locale chiesa ortodossa, rappresenta una carta geografica del v-vi sec., che copre tutto il territorio delle Dodici Tribù, il paese di Moab, il Basso Egitto e una parte dei territori vicini alla Palestina biblica, l'Idumea, l'Ammonitide, la Siria. Vi sono indicate tutte le località principali della storia vetero- e neo-testamentaria rappresentate secondo la conformazione del momento in cui venne eseguito il mosaico, con la rappresentazione dei monumenti caratteristici di ognuna di esse. Per vastità il mosaico di Madaba supera quelli, del medesimo genere, che s'incon-

trano altrove in Palestina, ad esempio nella chiesa di San Giovanni di Gerash (attuale Giordania), ove sul pavimento si scorge il disegno di alcune città, fra le quali Alessandria e Menfi. Altri mosaici pavimentali raffigurano personaggi e scene storiche che li avvicinano sul piano iconografico, alla decorazione murale della sinagoga di Dura Europos. A Beth Alpha si vede uno zodiaco contenente al centro il carro del Sole, tirato da quattro animali tanto grossolanamente eseguiti che è impossibile definirne la natura. Vi si nota anche il Tabernacolo della Thora tra due leoni. A Maon si scorge una moltitudine di animali entro cerchi. I mosaici più notevoli si trovano sul monte Nebo (Nebi Mussa), ove gli scavi hanno rivelato un pannello zoomorfo che raggruppa ogni sorta di animali selvatici e domestici in riposo o attaccati da cacciatori. è questo un tema ben noto della decorazione bizantina, che si ritrova anche nel palazzo imperiale. (*jle*).

Il xx secolo L'arte israeliana contemporanea, nel senso stretto del termine, nacque ufficialmente nel 1906; il prof. Boris Schatz, che desiderava creare un centro d'arte specificamente ebraica, fondò a Gerusalemme la scuola di arti e mestieri «Bezalel». Hanno esercitato influsso considerevole sulla pittura israeliana la scuola di Parigi e in particolare i suoi pittori ebrei (Soutine, Modigliani, Pascin e Chagall), e, in seguito, l'arte americana. Le vetrate di Chagall (le *Dodici Tribù d'Israele*) a Eyn Kerem presso Gerusalemme, e i mosaici ed arazzi che egli eseguì per il parlamento israeliano (la Knesseth), hanno arricchito il patrimonio culturale; ma, fino al 1950 ca., vennero presi a modello soprattutto Rouault e Dufy. Fu fortemente avvertito l'influsso dell'espressionismo quale si sviluppò nell'Europa centrale, e va anche menzionato quello di Van Gogh, le cui opere vennero ampiamente diffuse. Gli inizi della pittura in I si collocano dopo la prima guerra mondiale. Alcuni artisti, provenienti soprattutto dall'Europa orientale, si ribellarono alle tradizioni della scuola Bezalel, che si sforzava di creare, con mezzi accademici, un'arte e un artigianato specificamente ebraici, espressioni di un poco autentico folklore. L'arte degli innovatori fu inizialmente romantica e realistica insieme, influenzata dal doganiere Rousseau. Il pittore più significativo fu allora Menahem Shemi, tanto nel suo cupo primo periodo che nel lirismo esplosivo dei suoi ultimi paesaggi. Reuven Rubin s'impose per i temi inediti, più che per il suo stile;

egli raffigura sempre un mondo bucolico e pastorale. Itzhak Frenkel, che ripartiva il proprio tempo tra Parigi e I, fu realista, poi espressionista; Pinhas Litvinovsky sviluppò anch'egli una stilizzazione prossima all'astrattismo. La pittura israeliana si è evoluta seguendo le tendenze della pittura occidentale; gli artisti hanno scoperto l'astrattismo piuttosto tardi. Yossef Zaritsky (giunto in Palestina nel 1923) è il pioniere della pittura non figurativa. Avigdor Stematsky, espressionista lirico, traspose nelle tele, negli acquerelli e nei pastelli i propri stati d'animo. Y. Streichman entrò nelle fila dell'astrattismo, poi dell'informale, espose nel 1966 alla Biennale di Venezia. Moshe Castel ha soggiornato a lungo a Parigi, assimilandovi influenze diverse, dalle miniature persiane a Manessier e Fautrier; in seguito il suo stile s'ispirò agli arabeschi ed agli alfabeti ebraico e arabo, giungendo così ad una sintesi decorativa alquanto inedita. Fima, giunto in I nel 1949, è forse l'artista più personale. Lavora soprattutto a Parigi, partecipando alle principali manifestazioni internazionali d'arte contemporanea. Marcel Janco (in I dal 1941) con Jean Arp e Tristan Tzara diede origine a Zurigo al Dada nel 1917. In I egli ispirò nuovo vigore nella pittura e fu tra gli iniziatori del gruppo Nuovi orizzonti (1947). Fondò e sviluppò il villaggio di artisti Eyn Hod. Moshe Mokady è stato anch'egli tra gli iniziatori di Eyn Hod; ha soggiornato più volte abbastanza a lungo a Parigi, evolvendo da una pittura figurativa, tragica e cupa, verso un astrattismo decorativo di tonalità chiare. Lea Nikel, pioniere dell'astrattismo lirico, che ha esposto nel 1964 alla Biennale di Venezia, ha lavorato a Parigi per undici anni; Aharon Kahana ha lavorato oltre trent'anni in I. Egli differisce molto dai pittori astrattisti d'ispirazione «geografica», e cerca spunti nelle leggende e nell'archeologia. Arie Aroch (1908) si contraddistingue per una pittura allusiva, fatta di memorie frammentarie, di congiungimenti inattesi. L'arte figurativa è spesso legata all'espressione lirica, talvolta mistica del paesaggio; Mordecai Levanon ha trovato accenti di sontuoso realismo per dipingere l'atmosfera irrazionale di Safed e di Gerusalemme. D'altro canto tutta una parte della pittura israeliana ricerca consapevolmente il segno, il simbolo e talvolta anche l'allegoria, spesso ispirandosi al patrimonio spirituale ebraico. Mordecai Ardon (in I dal 1933) ricerca una sintesi tra l'arte contemporanea e la spiritualità ebraica.

Mediante una raffinata tecnica ha creato un mondo nel quale i simboli giudaici si accostano ai paesaggi stilizzati e alle composizioni astratte. Tra i suoi allievi vanno soprattutto ricordati Moshe Tamir, Naftali Bezem e Pinhas Shaar, che cercano anch'essi di esprimere nel campo delle arti grafiche un mondo simbolico e leggendario. Tra i pittori della nuova generazione, tutti, sia pure a vario titolo, sollecitati dall'astrattismo, vanno ricordati Y. Kimchi, M. Kupferman, Nissim Zalayet e Yossef Halevy. È interessante constatare che molti provengono dalle comunità ebraiche orientali, dall'Africa settentrionale all'Iraq e allo Yemen, e che precisamente fra loro è sorto un vigoroso neo-espressionismo. Un'arte astrattizzante, ove è però avvertibile l'ispirazione naturalistica, viene praticata da Géula Dagan, nato a Gerusalemme ma operante soprattutto a Parigi. Il surrealismo si è molto diffuso, unendo elementi folkloristici e allegorici vari (David Méshulan, Yosl Bergner, Samuel Bak). Le arti grafiche hanno raggiunto un certo livello: Jacob Steinhardt, uno dei fondatori del gruppo Die Pathetiker a Berlino nel 1912, si trasferì in Palestina nel 1933; incisore su legno, restò fedele a un espressionismo moderato, che s'ispira alla Bibbia, al paesaggio israeliano e alla tradizione ebraica. Isidor Aschheim, anch'egli proveniente dalla Germania, primeggiò nel disegno e nella litografia. Anna Tycho, immigrata in I da Vienna nel 1910, ha disegnato paesaggi direttamente ispirati a Gerusalemme e dalle montagne della Giudea. Questa regione tanto singolare, di un'austera bellezza, ha ispirato pure i disegni di L. Krakauer; quelli di Aviva Uri si caratterizzano per il loro carattere impressionante ed esplosivo. I pittori israeliani che vivono soprattutto all'estero hanno contribuito considerevolmente allo sviluppo delle nuove tendenze e dell'arte sperimentale. Avigdor Arikha, dopo aver praticato l'astrattismo, è tornato al disegno dal vero. Yaacov Agam ha raggiunto fama mondiale come uno dei primi iniziatori dell'arte ottica e cinetica. È autore di un grande soffitto decorativo nel Palazzo della Nazione a Gerusalemme. Motke Blum lavora soprattutto a Gerusalemme; e le sue pitture, disegni, mosaici, assemblaggi attestano un originale talento. Yugael Tumarkin ed Aika Brown sono, più che pittori, creatori di oggetti e di rilievi. Vanno infine ricordati i pittori *naïfs*: Angela Seliktar, Moshe Elnatan Hodadad e soprattutto Shalom di Safed (Shalom Moskowitz). Quest'ultimo

cominciò a dipingere solo all'età di sessant'anni. Autodidatta, acquisì una tecnica perfetta, evocando un mondo intriso d'intensa fede e di elementi folklorici e poetici. (*mt*).

Israels, Jozef

(Groninga 1824 - L'Aja 1911). Si formò ad Amsterdam (1840-45) presso i pittori romantici allora di moda, Kruseman e Pieneman. Durante il suo soggiorno a Parigi dal 1845 al 1847 fu influenzato da Ary Scheffer, e realizzò quadri d'ispirazione letteraria e storica (*Ofelia*, 1850: coll. priv.). Tornato in Olanda, cominciò ad interessarsi della vita degli umili, pescatori e contadini, in una maniera alquanto aneddotica che molto deve alla scena di genere del XVII sec. (*Pescatore annegato*, 1861: Londra, Tate Gallery). Stabilitosi all'Aja nel 1871, divenne uno dei rappresentanti principali della scuola locale e conobbe notevole successo. La sua maniera si fece più leggera, e la fattura più libera, attorno al 1890 (*Donna alla finestra*, 1896: Rotterdam, BVB). Lasciò inoltre vigorosi ritratti (*Willem Roelofs*, 1892: L'Aja, GM). È rappresentato in musei olandesi e particolarmente all'Aja (GM e Museo Mesdag).

Il figlio **Isaac Lazarus** (Amsterdam 1865 - L'Aja 1934) fu allievo dell'accademia dell'Aja (1880-82) e di quella di Amsterdam (1886-87) dove soggiornò fino al 1903. Dal 1878 accompagnò il padre nei suoi viaggi a Parigi, conobbe Manet e Lieberman insieme al quale più tardi dipinse, e praticò agli inizi un realismo influenzato da Bastien-Lepage; i suoi ritratti e scene militari vennero ben accolti al *salon* di Parigi (*Partenza delle truppe coloniali*, 1883: Otterlo, Kröller-Müller). Affascinato dalle tendenze moderne dell'epoca, divenne ad Amsterdam, col compagno Breitner, il miglior rappresentante dell'«impressionismo olandese», associando abilmente la lezione parigina a quella del realismo tradizionale dell'Olanda (*Donne alla cernita del caffè*, 1893-94: L'Aja, GM). Il suo stile e le sue tendenze estetiche si fissano verso il 1895, dopo di che l'artista non evolverà, malgrado l'eterogeneità dei personaggi da lui frequentati (Mallarmé, Huysmans, Zola Redon, Van Dongen). A Parigi, dal 1904 al 1913, prolungò la tradizione dei *nabis* (*Al bois de Boulogne*, 1906: Zeist, coll. priv.). Fu per qualche tempo a Londra durante la guerra, interessandosi al tema del pugilato (1915). Dopo un viaggio in Indonesia, nel 1923 si stabilì definiti-

vamente all'Aja. È rappresentato in musei olandesi, particolarmente all'Aja (GM). (*mas*).

Issel, Georg Wilhelm

(Darmstadt 1785 - Heidelberg 1870). Di origine assai umile, era probabilmente figlio naturale del granduca d'Assia-Darmstadt, grazie alla protezione del quale ebbe formazione di pittore, completata mediante soggiorni a Parigi nel 1813 e nel 1814-15 (*Veduta di Parigi con Saint-Etienne-du-Mont, Sainte-Geneviève e il Panthéon*: conservato a Heidelberg). Nominato pittore di corte e consigliere aulico, venne incaricato di missioni diplomatiche che gli consentirono di viaggiare in tutta Europa. Abbandonò in seguito le sue cariche per ritirarsi a Heidelberg. Interamente dedito alla pittura di paesaggio, I fu in Germania il precursore, per lungo tempo misconosciuto, di quello che venne chiamato «paesaggio intimo»; per primo volse la sua attenzione ai paesaggi della Foresta Nera e delle Alpi bavaresi. Sue opere sono conservate in musei di Karlsruhe, Darmstadt, Heidelberg. (*pv*).

Issogne

Il castello di I, uno dei principali esempi di dimora signorile valdostana, fu eretto sul luogo di un'antica casaforte da Giorgio di Challant (1480), priore di Sant'Orso di Aosta, divenuto feudatario di I nel 1494 per volere della cognata Margherita de la Chambre. Lo Challant fece eseguire la ricchissima serie di affreschi tuttora conservata e nella quale sono stati distinti almeno tre cantieri diversi, attivi tra la fine del 1400 e il 1509, anno di morte del priore.

Il primo nucleo è costituito dalla decorazione della cappella, comprese le parti dipinte del polittico dell'altare, dalle sette lunette del portico, da due tavole, oggi al castello, ma provenienti verosimilmente da Sant'Orso, con *Sant'Antonio e devoti* e la *Messa di san Gregorio* (Giorgio aveva fondato nella collegiata di Aosta due cappelle, intitolate ai rispettivi santi, nel 1501 e nel 1507). Il capomaestro di questa impresa, segnato dalla cultura presente a fine secolo nell'area compresa tra Torino, Chieri e Pinerolo e ancora saldamente legata a fatti figurativi oltr'alpini, fu lo stesso artista che aveva eseguito, per la cappella dei Tre Re di Ivrea il fondale dipinto e la predella dell'ancona con l'*Adorazione dei Magi* (ora Ivrea, Museo Garda) databile sicuramente tra il 1493 e il 1499.

Il secondo nucleo di affreschi, di altra mano, decora gli oratori privati di Giorgio e Margherita de la Chambre, adiacenti alle rispettive camere da letto. Pesantemente ridipinti nel 1936, non consentono una puntuale lettura, ma alcuni dettagli meglio conservati (si veda il perizoma del Cristo) e l'impianto iconografico delle scene indicano una cultura ancora memore della tradizione fiamminga presente in Savoia e nell'area torinese.

Il terzo intervento è legato all'imponente ciclo, con vedute di paesaggi e il *Giudizio di Paride*, che decora il salone del castello e che si deve al pittore che datò, nel 1514, un ex-voto con la guarigione della storpia Wuillerine, conservato in Sant'Orso di Aosta. Il ciclo è sicuramente anteriore al 1509, anno di morte del priore, il cui stemma grandeggia sul camino. Il cantiere attivo in questo ambiente è segnato dalla cultura di area borgognona che, dopo la caduta di Carlo il Temerario, si irradiò con particolare impeto fuori dai confini del ducato. Le soluzioni qui adottate si collocano sulla linea segnata da Nicolas Spierinc nel libro d'ore di Maria di Borgogna, così come le *drôleries*, che decorano il cornicione, si ricollegano a Van Lathem e al suo *atelier*, anche l'uso della colonna di cristallo, marmo variegato e alabastro ha il precedente all'interno dello stesso ambiente e riprende, nel variare delle forme, le colonne adottate dall'anonimo miniatore (ampiamente documentato in Svizzera e a Ivrea) che decorò per Giorgio, nel 1499, il Messale destinato alla cappella del castello (ora Torino, coll. priv.). Nonostante questi rimandi la tecnica morbida e libera del frescante, il suo rifuggire dalla descrizione lenticolare del paesaggio lo diversificano dalla maniera di stretta osservanza fiamminga e lo collocano tra quegli artisti di area torinese che segnano una linea stilistica destinata ad arrivare fino al secondo decennio del 1500. (*erb*).

Istanbul (Bisanzio, Costantinopoli)

Città turca particolarmente ricca di musei e biblioteche, che conservano importanti raccolte di manoscritti dipinti e di quadri: il Topkapi Sarayı, antico palazzo dei sultani ottomani, ove si trovano i celebri album di I provenienti dalla collezione di Maometto il Conquistatore, e soprattutto frammenti di opere illustrate a Tabriz nel XIV e XV sec., nonché la famosa Galleria dei ritratti dei sultani, il Museo delle arti turche e islamiche (bellissime raccolte di Corani di varie epoche e un certo numero di manoscritti

dipinti); la biblioteca dell'università (manoscritti illustrati arabi, persiani e turchi); la biblioteca Millet Kütüphanesi; la biblioteca di Santa Sofia e la biblioteca della Süleymaniye. → **Costantinopoli; turca, pittura.** (so).

Istler, Josef

(Praga 1919). Si formò presso Walter Höfner in Jugoslavia e fece parte del gruppo surrealista Ra (1945-48). Dal 1946 il critico d'avanguardia Karel Teige mette in evidenza le due tendenze che si affermeranno nella sua opera: l'elemento fantastico e l'astrattismo. I si rese noto anzitutto con incisioni informali, ove cupe strutture si uniscono a segni dettati dall'inconscio: *Illustrazioni per un romanzo nero* (1945: coll. priv.). Nei dipinti sintetici dell'inizio degli anni '50 l'artista tende a un'oggettivizzazione il più possibile completa dell'immagine, senza che ne risultino indeboliti il simbolismo e il significato erotico: *Figura gialla* (1956: Hluboká, Gal. Aleš). Dando importanza sempre maggiore alla materia e alla sua tessitura, I giunge al limite dell'astrattismo immaginativo. Utilizzando la tecnica del *dripping* e altri procedimenti, frutto della sua esperienza surrealista, dipinge quadri che si riallacciano alla tradizione di Styrský e della Toyen. Le fosforescenze e le incandescenze soffocate delle sue ultime opere suscitano un'atmosfera di fascino e di magia. (ivj).

Istria

La particolarissima posizione geografica dell'Istria, incuneata tra le due coste prospicienti l'Adriatico, quella italiana e quella croato-dalmata, e collegata nella sua parte settentrionale con le ultime propaggini carsiche – ovvero friulane – e slovene – ovvero austriache e croate – ne ha fatto terreno fecondo d'incontro tra culture diverse: quella slava autoctona, quella «adriatica», romana, bizantina o veneta, e quella «nordica», transalpina.

Parte del territorio tracico, l'Istria cadde sotto il dominio dei Romani verso il 178-170 a. C. Essi ne colonizzarono soprattutto gli insediamenti costieri, propizi alla pesca (come Pirano) o con funzioni di porticcioli militarizzati (come Pola), legandoli amministrativamente ad Aquileia. Tale legame rimarrà costante pur nel trapasso di potere da Roma a Bisanzio (regno di Teodorico, che nel 493 istituisce i vescovadi, e di Giustiniano, dal 569), e da questa

alle più frazionate condizioni del periodo altomedievale (dal IX sec. in poi), quando le investiture feudali dell'impero germanico (per l'Istria marchesi con diritto ereditario e vescovi) si incuneano tra il potere del patriarcato aquileense e il predominio veneto sulle rotte adriatiche. Scarse ma significative sono le testimonianze pittoriche di questi secoli in Istria. Accanto ad alcuni resti di pittura ad encausto (Pola, Barcola, Brioni), il periodo romano dal I sec. a. C. si caratterizza soprattutto per la produzione di mosaici, di cui Aquileia era uno dei principali centri di produzione, distinto da altri per la scelta di tinte cromatiche vivaci ed accese e per la predilezione di specifici temi iconografici. Provengono dalla villa di Barcola (oggi a Trieste, Lapidario) un interessante mosaico geometrico a scudo squamato e tessere bianche e nere della prima metà del I sec. d. C., da Valbandon (presso Pola) e da Isola due esempi di mosaici con bordura a torri e mura merlate, del II sec., ove la geometrizzazione traduce forse sfrangiature di tappeti o schemi architettonici stilizzati. Per il versante dei mosaici monocromi figurati, spicca un frammento pavimentale della fine del II sec., proveniente da un *oecus* d'una casa di Pola, ove il motivo dei pavoni affrontati, seppur reso schematicamente, sembra anticipare un tema caro all'arte paleocristiana. Durante il III sec. torna a svilupparsi il mosaico policromo e con esso i motivi figurati, che adesso tendono a dilatarsi sull'intera superficie e a confinare i giochi geometrici alle cornici, come nel caso del mosaico con il *Sacrificio di Dirce* a Pola. Per tutto il periodo tardoantico la scuola di Aquileia piegherà il suo linguaggio ai nuovi contenuti cristiani promossi *in primis* dal vescovo Teodoro e influenzerà (con una storia e su di un arco di tempo diverso da quello ravennate) un vastissimo bacino geografico e culturale dal medio Danubio alla padania, dalla Slovenia occidentale alla Gallia meridionale, tra IV e V sec. Un esempio istriano, della fine del III sec. viene dalla Casa di Mauro di Parenzo (Poreč), mentre s'infittiscono i frammenti databili alla fine del IV sec. e inizi V (Parenzo, prima fase costruttiva del duomo; Pola; Zuglio), con un netto prevalere di equilibrate composizioni di tipo geometrico, giocate in prevalenza sul terreno cromatico, su quelle di tipo figurale, invero assai rade, che, pur attinte dal repertorio tardo-antico, si piegano alle nuove valenze dottrinali, come nel caso di Orsera (Vrsar) e della fase pre-eufrasiana del duomo di Parenzo.

Ma i due capitoli fondamentali dell'arte musiva istriana si toccano in epoca giustiniana, alla metà del VI sec., quando con l'intervento di nuove maestranze o di cartoni di stretta osservanza ravennate (con uno scarto, dunque, dal filone aquilense, ormai esauritosi) prende corpo la decorazione pavimentale e parietale - anche esterna - della basilica eufrasiana di Parenzo (di ricco apparato iconografico e notevoli soluzioni decorative, come il contemporaneo uso di stucchi e intarsi, accanto al mosaico, che si mostra in sintonia con i bidimensionalismi e le simmetrie della corrente bizantina più conservatrice) e a Santa Maria Formosa di Pola una bottega costantinopolitana opera all'interno della più pura corrente classicista, e naturalista, del tempo. Sul finire del VII sec., gli affreschi in parte distrutti della chiesa di San Gerolamo di Colmo (Hum) (con *Annunciazione*, *Visitazione* e *Passione di Cristo*) preannunciano quel passaggio stilistico che si attuerà pienamente nei mosaici (*Annunciazione* e *Santi*) del ciborio della basilica di Parenzo, commissionati dal vescovo Ottone. In quest'opera la fedeltà alle componenti e alle tipologie bizantine, si rinnova dall'interno, lasciandosi dietro l'arcaismo d'estrazione macedone presente negli esempi anteriori e coniugandosi a moduli lineari più tesi ed espressivi si allinea ad episodi coevi presenti in San Marco a Venezia, nell'entroterra veneto e sulla costa adriatica, impermeabili ed incuranti delle formulazioni giottesche che pervadono invece il resto della penisola. Accanto al vivace dispiego musivo, alcune tracce di pittura murale, come il ciclo probabilmente carolingio, ora perduto, nella cappella dell'abbazia benedettina dell'Isola di Sant'Andrea, presso Rovigno (X sec.), introducono ad un altro fecondo agente di penetrazione artistica in Istria: sotto gli auspici del patriarcato di Aquileia si dà infatti inizio nel IX sec. alla fondazione delle prime abbazie benedettine sulla fascia costiera. Sostenute dalle consolidate relazioni tra le due sponde adriatiche, queste ultime si espanderanno anche nelle zone più interne, abitate da ceppi slavi, grazie ad una intensa opera di evangelizzazione e colonizzazione dell'entroterra, accogliendo nelle loro comunità maestranze bizantine, che propaleranno qui i moduli espressivi propri alla corrente stilistica che percorre l'intero arco costiero, da Ravenna a Venezia, Grado e Trieste. In virtù delle strette relazioni culturali tra il patriarcato di Aquileia e i centri di Strasburgo e Ratisbona, sedi imperiali ot-

toniane, questi stessi moduli si mostreranno subito sensibili e aperti alle formulazioni più «romaniche» dell'Occidente cioè quelle nordiche, di marca postottoniana, presenti nella vasta area germanica meridionale, in Tirolo e in Friuli. Tale peculiare connubio di stili può osservarsi negli affreschi della fine dell'XI sec. della chiesa di Sant'Agata presso Canfanaro (Kanfana) (abside con *Majestas Domini* e *Santi*, arco trionfale), ove è forte la componente ottoniana – geometrizzazione assoluta delle forme, schematismi monotonicamente ricorrenti –, pur se l'impianto figurale rimane del tutto bizantino, come può controllarsi sull'abside centrale della basilica di Aquileia del 1031, suo primo referente, così come negli affreschi dell'abside destra della chiesa abbaziale di San Martino presso San Lorenzo del Pasenatico, sebbene più plastici ed espressivi dei primi. Nel convento benedettino di San Michele di Leme presso Klostar si conserva un frammentario ciclo di affreschi nella zona absidale, databile alla seconda metà dell'XI sec.: soprattutto nella drammatica *Lapidazione di santo Stefano* si è individuata, sugli accenti di base bizantino e postottoniano, una componente veronese, che ancora una volta conferma la complessa sostanza linguistica delle esperienze istriane in epoca romanica. Gli affreschi in Santa Fosca a Peroj dovevano decorare con un dispiegato apparato iconografico l'intera superficie parietale interna; la ristrutturazione gotica ne ha preservata soltanto una parte, che allarga ancora lo spettro linguistico già delineato, fino a stabilire consonanze con i linearismi grafici e le stilizzazioni eleganti del ciclo del monastero benedettino di Monte Maria presso Burgusio in Val Venosta e, più in generale, con la cultura pittorica benedettina più occidentale.

Ma il più impressivo monumento istriano di questo particolare momento storico e stilistico che vede dialogare alla pari e in costante collegamento le due coste adriatiche, si trova nella chiesa cimiteriale di Sanvincenti (Sveti-vinčenat), affrescata quasi per intero dal pittore di origine trevigiana Ognibene, alla metà del Duecento e in cui si mescolano proficuamente stilemi e cromie bizantino-veneziane con accenti romanico-salisburghesi, secondo moduli pregatici che si ritrovano in molta della coeva pittura veneto-adriatica (cfr. il secondo strato di affreschi di Summaga). A questo esempio si riallacciano tre altri cicli murali, tutti databili alla fine del XIII sec. e di uguale program-

ma iconografico, opera di frescanti di matrice locale che, incapaci di emularlo in qualità, ne impoveriscono e arcaicizzano il dettato tecnico e il contenuto espressivo. Si trovano nelle chiese di Sant'Eliseo di Draguč, di Santa Maria Maddalena presso Ballarini (Bazgalij) e di San Sebastiano a Bogliuno (Bolijun). A tale decadimento stilistico corrisponde d'altronde il riflusso e la perdita di potere delle abbazie benedettine, non più protette dai patriarchi di Aquileia, impegnati in costanti schermaglie contro la politica espansionistica di Venezia e sempre più assediata dalle rivendicazioni dei piccoli e prepotenti feudatari locali.

Un tale clima impedì per lungo tempo quei contatti dialettici tra le due coste alto-adriatiche che soli potevano assicurare una linea di continuità e produttività pari a quella dispiegantesi nell'entroterra veneto (così come in Friuli e nel Tirolo). Soltanto nel Quattrocento inoltrato – se si escludono alcune testimonianze artigianali di pittura locale, quali gli affreschi della pieve di Buje, più alcuni «rimbalzi» di tale cultura impregnata di slavismi in alcune chiese friulane – si riaprirà un nuovo, fecondo capitolo per la pittura a fresco istriana. Del Trecento rimangono peraltro alcuni pregevoli esemplari di pittura su tavola, segno di un'attenzione sporadica ma non del tutto spenta o piegata dall'impoverimento culturale ed economico. Accanto a svariate tavole di «madonnari» veneto-bizantini, spicca la pala del beato Leone Bembo, conservata nella chiesa di San Biagio a Dignano, ma proveniente da San Lorenzo di Venezia, ed eseguita nel 1321 da Paolo Veneziano e collaboratore, coniugando felicemente eredità bizantina e novità giottesche, realismo gotico ed eleganze cromatiche orientali. Sempre al maestro è attribuito il polittico del duomo di Pirano (1354?).

In questo turno di tempo si va modificando anche il peso, fino ad allora preponderante, della committenza religiosa su quella laica: i patrizi veneziani Barbo signori di Montona, chiamano, nella seconda metà del Trecento, un italiano non ignaro delle conquiste spaziali giottesche ad affrescare la cappella di San Nicola a Raccotole (Rakotule, nei pressi di Karojba). Un'altra famiglia veneziana residente ad Albona (Lubin) chiama un veneto ad affrescare la propria cappella nella chiesa di San Matteo di Prodol. Accenti post-giotteschi si rintracciano sugli affreschi, assai deperiti, dell'ex chiesa di San Pelagio presso Piemonte, mentre per quelli di Sant'Antonio a Gimino (Zminj), della fine

del Trecento, i referenti principali sono nuovamente d'ambito veneziano: tra Catarino e Donato.

Come accennato, il Quattrocento segna la nascita di botteghe autenticamente autoctone, capaci di rielaborare con un discreto margine di autonomia gli apporti stilistici provenienti da quelle medesime aree di riferimento già attive in passato. Ad un artista legato alla cultura del litorale viene riferita la decorazione dell'arco trionfale della chiesa di San Martino di Vermo (Beram) (dopo il 1431), con la *Vergine e angeli musicanti*, ancora di tono bizantino, nella zona absidale della stessa chiesa agisce invece un artista legato a modelli gotico-internazionali. Stesse inclinazioni «fiorite» si trovano a Santa Caterina di Sanvincen- ti, a San Vito di Passo (Paz) (affreschi firmati da un Maestro Alberto nel 1461) e a Santa Maria a Portole (Oprtali- j) (arco trionfale), ove Cleriginus (Chierigin) da Capodistria si firma nell'anno 1471. Un altro membro della stessa famiglia decorò forse la chiesa di Sant'Elena, sempre a Portole, e ad un terzo è attribuita la tavola dell'altar maggiore della chiesa di San Tommaso a Capodistria.

L'influsso delle estreme correnti del gotico internazionale quella d'ascendenza boema e quella più veristica e drammatica d'ambito tirolese e alpino, s'intrecciano invece in Carniola (parte meridionale della Carinzia, attuale Slovenia), come nel Friuli e nell'Istria settentrionale, con la vena rusticale, popolana ed «espressionistica» di altre botteghe locali. In Istria, queste si collocano nella sua fascia continentale e danno vita ad una vivace fase culturale, che per la prima volta, dopo la splendida parentesi eufra- siana, e con una qualità certamente modesta e dal carattere attardato (anche rispetto alle coeve ed egualmente «pe- riferiche» produzioni della zona carsica, subalpina e slove- na in genere), strapperanno la produzione pittorica istriana dal ruolo di mera eco, più o meno ricettiva, di linguag- gi elaborati altrove. Va inoltre sottolineato che gli affre- schisti istriani, a differenza dei loro compagni più nordici, si mostreranno quasi del tutto insensibili a qualsivoglia in- flusso italiano, invertendo così la rotta stilistica che da se- coli aveva visto l'Istria nutrirsi di umori e lieviti veneti ed adriatici.

Sono due i principali referenti dei maestri istriani, emer- genti dal più vasto contesto linguistico già delineato: lo stile «morbido» ed espressivo antinaturalistico e fiabesco del maestro sloveno Giovanni da Lubiana (ma nativo di

Villach, ed erede naturale della tradizione salisburghese e brissinese), autore, fra i molti, dei cicli murali di Muljava (1456) e Kamenu Vrh, e del suo seguace, più raffinato e languido, Wolfgang, che nel 1453 affresca il santuario mariano di Crngrop, presso Škofja Loka, entrambi assorbiti con il tramite di un raffinato anonimo che decorò nel 1471, con scene della *Vita di Cristo*, una cappella della chiesa della SS. Trinità a Gimino, e lo stile grafico, veristico, drammatico e amoroso delle propaggini tardogotiche d'area brissinese (cfr. il duomo di Pazin).

Privilegiare tali correnti figurative era d'altronde una scelta quasi obbligata per chi si trovasse ad operare in questa zona, slovena e carsica dell'Istria, se si rammenta l'appartenenza politica e amministrativa di quest'area e di una fetta dell'interno stesso della penisola alla contea di Pazin, che, dopo aver appartenuto ai conti di Gorizia, dal 1374 al 1797 è posta sotto il controllo diretto degli Asburgo. Proprio ad un membro della famiglia tirolese-trentina dei Della Torre, che resse dal 1447 al 1478 la contea di Pazin (e ai cui vari rami pare possano attribuirsi altre importanti committenze in zona slovena e friulana: Ghirardi, 1972), il nobile Phoebus, si deve la commissione, verso il settimo decennio del secolo degli affreschi del grande presbiterio (1460) della chiesa di San Nicola a Pazin, opera di un agile impaginatore d'origine brissinese prossimo a Jakob Sunter (cfr. il suo intervento nel chiostro del duomo di Bressanone), il cui esempio agì a lungo e profondamente sulle elaborazioni dei temi iconografici e sulle caratteristiche stilistiche proprie delle botteghe autoctone operanti nella contea e dedite quasi esclusivamente alle decorazioni parietali, prima fra tutte quella di Vincencius de Kastua (Kastav, pochi chilometri a nord di Abbazia (Opatija) che così si firma nell'iscrizione latina data novembre 1474 e apposta alla porta laterale destra della chiesetta di Santa Maria delle Lastre presso Vermo, ponendo la propria preziosa – e sinora unica – autografia a suggello di uno dei cicli quattrocenteschi più famosi ed intatti dell'intera Istria.

Il ciclo di affreschi, voluto dalla Confraternita della Beata Maria Vergine, si dipana su tutte le pareti: in controfacciata la celebre *Danza macabra*, *Adamo ed Eva*, la *Ruota della Fortuna*; sulla parete nord il *Corteo dei Magi*, in quella est, in due registri sovrapposti, l'*Ultima cena* e i *Santi Leonardo*, *Apollonia*, *Barbara*, *Martino*, *Giorgio* tre scene

dalla *Passione*. La parete sud contiene un registro alto con la *Vita di Maria* e uno basso con la *Vita di Gesù*. In tale brulicare di eventi e figure, la loquacità narrativa, semplice e incantata espressa dall'équipe di Vincenzo da Kastua si richiama particolarmente alle atmosfere e ai modelli di Giovanni da Lubiana, mentre lo stile, la stesura d'impianto grafico a larghe campiture di colore e spesso le composizioni stesse rimandano ai modelli incisori renani (come il Maestro E. S.) e fiamminghi che circolavano anche in queste zone confinarie tra Occidente e Oriente slavo e che permisero per oltre un secolo ai pittori locali di aggiornare il loro linguaggio e il loro repertorio iconografico, nonché di affinare, con lo studio di tali modelli, il proprio modesto bagaglio tecnico. Purtroppo rimane sorprendentemente fresca, così come disorganica ed eclettica, la vena combinatoria – più che inventiva – del maestro istriano, popolare e fiabesca nel dettato, accesa nelle scelte cromatiche, sintetica e curiosa insieme nei dettagli. Attorno a questo caposaldo stilistico ed iconografico vanno raggruppati altri cicli murali d'area settentrionale. Gli affreschi della chiesa romanica di Zanigrad (1410 ca.), ove si affacciano influssi d'ambiente friulano, quelli della parete nord della parrocchiale di Pomjan (metà del Quattrocento), i frammenti di Popetre e Dekani, la volta del presbiterio di Gazon (fine secolo), la decorazione della parrocchiale e della chiesa cimiteriale di Kostabona, quella per Santa Maria a Bozje Polje presso Vizinada quella di San Giacomo a Barban (1470-80), la grande *Crocifissione* della parrocchiale di Lovran (1470-79), fino agli affreschi di Santa Maria «del Lacuzzo» a Dvigrad, firmati nel 1484 da Johannes Aurificis de Pingente, maestro che torna ad arricchire di italianismi un bagaglio stilistico ancora kastuano, e che da alcuni critici (Fucic, Stele) è assimilato al cosiddetto Maestro colorista attivo nella chiesa di Sant'Antonio della stessa cittadina. Quest'ultimo anonimo affreschista fa parte, con Giovanni da Kastua, della seconda generazione di artisti istriani, cresciuta a ridosso della botteghe di Vincenzo. La sua attività lo porterà molto a nord, in pieno territorio sloveno, come testimoniano gli affreschi di Senicno e le loro ripercussioni in quelli di Vrh nad Zelimljani, nei pressi di Lubiana. Giovanni da Kastua è autore degli straordinari affreschi che coprono per intero le pareti della chiesa della SS. Trinità di Hrastovlje, riapparsi soltanto nel 1960 da sotto lo strato di calce che li aveva occultati fino a quel

momento. Con una iscrizione glagolitica sulla parete nord, Giovanni firma il ciclo, datandolo 1490 ed indicando come committente il parroco di Kubed, Tomic Vrhovic. La ricchezza iconografica della decorazione parietale, attenta ai dettagli d'ambiente e al linguaggio dei gesti, intensi, a tratti grossolani, è pari alla spigliatezza e all'estroversione popolana dello stile, che oltre a richiamarsi a quello di Vincenzo, attinge direttamente dai modelli incisi tedeschi e fiamminghi. Nell'abside centrale trovano posto la SS. Trinità e il coro degli Apostoli; in quelle laterali, varie figure di santi. La volta della navata centrale è dedicata a scene dal *Genesi*, assai prossime a quelle del presbiterio di Pazin, che ne sono d'altronde l'unico modello iconografico possibile in ambito regionale, considerata la rarità assoluta di tali illustrazioni in area istriana. Sulle volte delle navate laterali si snoda la rappresentazione del Mesi (presente in Istria soltanto a Sanvincenti e Visnjan). Le pareti sud e ovest mostrano scene della *Passione* e la *Danza macabra*, tema già incontrato a Vermo e qui egualmente condotto secondo l'iconografia nordica, ma privato in un certo senso di quel tono di dolente ed orrorosa meditazione propria a questo soggetto.

Sulla parete nord è rappresentato il *Corteo dei Magi* come a Vermo, esso racchiude, nella zona più bassa, tra lo scalpitio degli zoccoli, i passi dei Re e del loro fastoso seguito, scoppiettanti scenette tratte dal più tipico repertorio dei bestiari medievali e da quello profano delle cacce.

La bottega di Giovanni da Kastua è attiva anche a Gradišce e a Podpec (Podgorje?, a sud di Crni Kal) nel 1489.

Con la scomparsa di questi maestri l'Istria non sembra più in grado di alimentare nuovi filoni produttivi, e si affiderà sempre più a botteghe di provenienza limitrofa. Per il Cinquecento si può parlare di una relativa prevalenza di artisti croati, attivi sul litorale adriatico ed istriano così come nel caso di un tal Tomas od Segnia ovvero Senj, che nel 1511 firma gli affreschi di Nadlesek, presso Stari Trg, in Slovenia, molto vicini a quelli della parete sud del presbiterio di Kubed. Qui e altrove la novità più appariscente si estrae dall'accoglienza di motivi rinascimentali di ascendenza italiana, che però si rivela subito come parziale e superficiale, confinata spesso alle zone di decoro ornamentale, ad alcune scelte «tonali», a sbilenche prospettive di sfondo: stesso fenomeno registrabile in certa pittura dell'arco alpino, tirolese e friulana. Degni di nota sono

gli affreschi della chiesetta di San Rocco a Draguc, firmati da Antonio Paduan (dal villaggio istriano omonimo) nel 1537, un pittore che venne certamente a contatto con l'arte rinascimentale italiana e padana, ma che resta sostanzialmente fedele al legato tardogotico sviluppatosi in terra d'Istria. A Nova Vas, la chiesa di Santo Spirito conserva un ciclo firmato da Biagio Raguseo, anch'esso databile alla prima metà del Cinquecento.

Per quanto riguarda la produzione pittorica su tavola, bisogna affidarsi, come già sperimentato nei secoli precedenti, alla presenza di opere d'importazione, soprattutto venete e padane, richieste per il decoro di altari e cappelle o di spazi privati e profani. Tale rimarrà, e per lungo tempo, la situazione in Istria. Gli ecclesiastici e i nobili provengono d'altra parte, o si sono formati, sotto una cultura italiana o austriaca ed è ai rispettivi centri di produzione artistica che essi si rivolgono per la realizzazione dei propri programmi decorativi. Per il periodo rinascimentale ricordiamo la presenza di una tavola di scuola belliniana con la Madonna e il Bambino sull'altar maggiore del duomo di Novigrad; di alcune pale di Vittore Carpaccio (una *Sacra Conversazione* del 1518 nella chiesa di San Francesco a Pirano; un'altra a Capodistria); di Alvise Vivarini (tavola del 1486 presso la curia di Cres; un *Cristo con la Vergine e santi* nella sacrestia del duomo di Parenzo); di Benedetto Carpaccio (*Madonna in trono tra i santi Luca e Giorgio*, del 1541 presso l'ufficio del Consorzio dei Sali di Pirano). Bernardino Parentino, noto per la sua attività di affreschista in Santa Giustina a Padova, era nativo di Parenzo, ma nulla resta della sua mano in Istria.

Una *Madonna* del Sassoferrato si conserva dietro l'altare di San Francesco a Pirano, ove anche il coetaneo Lazzarini lasciava la tela con la *Maddalena e san Giovanni Battista*; una pala della scuola del Sassoferrato orna l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria della Neve a Pirano; la medesima chiesetta possiede una *Madonna e santi* della scuola del Tiepolo, e altre due opere di identica cerchia sono sull'altare destro del battistero e nella chiesa di San Michele (*Madonna della Cintola*) a Pirano. Il municipio della stessa città conserva una tela della bottega di Tintoretto, rappresentante i Nobili della città che adorano la Vergine. Citiamo infine il nome di Teresa Racchini, una pittrice parentina del Settecento, che illustrò in quattro tele i miracoli di san Nicola per la basilica della sua città.

È certamente un panorama alquanto povero che rispecchia la posizione decentrata e la vita sonnolenta, quando non misera, dell'Istria dal XVI al XVIII secolo, sotto l'amministrazione della repubblica veneziana e degli Asburgo, sfruttata economicamente per le sue risorse portuali e minerarie, lasciata in un lungo e monotono abbandono culturale. L'epoca barocca, attardatasi sino alle soglie del XIX sec., si contraddistingue per i più intensi legami che uniranno la penisola alla Dalmazia, le cui coste rimangono sotto il controllo veneto, mentre la Croazia è caduta e soffocata sotto dominazione turca. Gli unici sbocchi consentiti restano dunque Venezia e Vienna, sede imperiale degli Asburgo. Questi ultimi nel 1719 proclamano Trieste e Fiume porti franchi, con immediate ripercussioni benefiche per tutta l'economia costiera istriana. In accezione veneziana o tedesca dovranno dunque leggersi le scarse testimonianze (quasi tutte, peraltro architettoniche) di questa fase stilistica: quand'anche pittoriche e «aggiornate» esse si sottomettono pervicacemente al gusto gotico-rinascimentale tuttora vivo nei potenziali committenti. Rari i pittori locali, su cui mancano studi approfonditi, mentre gli artisti operanti in zona provengono tutti dal Friuli e dal Veneto; un pittore del primo Settecento, di buone qualità, come Francesco Trevisani da Capodistria, si recherà a Roma, per trovar lavoro.

Oltrepassata la metà del XIX sec., le nazionalità croata e slovena cercano faticosamente di recuperare un proprio stile autonomo, accostandosi contemporaneamente alle più incisive avanguardie europee (cfr. lo studio monacense di Anton Ažbé, sloveno, ove si forma il primo nucleo di impressionisti jugoslavi, o quello zagabrese di Vlaho Bukovac, 1855-1922, sensibile agli esiti del secessionismo viennese). L'Istria pare rimanere in bilico tra le proprie due anime: quella slava e quella adriatica, mentre i suoi artisti più dotati ed esigenti si recano a Lubiana e Zagabria, o addirittura all'estero, come Enrico Fonda, emigrato a Parigi, per formarsi ed operare in ambienti più stimolanti ed aperti. Dopo il periodo fascista e la successiva annessione al territorio della repubblica jugoslava, l'Istria è stata divisa in due fasce amministrative, una croata, con sede a Pola, e una slovena, con sede a Capodistria che contribuirono a riallacciarla rapidamente ai destini delle due nazionalità jugoslave confederate, e ad affiancare i suoi artisti agli orientamenti figurativi presenti nel paese,

che non soffrì dell'imposizione, programmata in sede politica, di un'unica ortodossia, quella del realismo socialista, così come avvenne in altre nazioni dell'Est europeo. Da questo momento i pittori istriani si dimostrano in grado di partecipare al dibattito artistico internazionale, non rinnegando nel contempo le proprie radici e impegnandosi, invece, nei casi più rappresentativi, a dar voce e sostanza alla più intima natura culturale della loro terra d'origine: una terra a vocazione mediterranea, ma percorsa da venti nordici e da una sensibilità prepotentemente slava.

Segnaliamo, tra i centri ove la ricerca espressiva istriana si è concretizzata con più slancio creativo e con una maggiore attenzione alle esigenze di dialogo con il pubblico, la cittadina di Albione promotrice di un importante laboratorio di scultura in pietra, aperto ad artisti di tutto il mondo e sede di una delle «colonie» pittoriche più fertili ed attive dell'Istria: Quintino Bassani, Josip Diminic, Eugen Kokot, Renato Percan, Vinko Saina, sono tra gli artisti qui nati e ancora attivi con un proprio atelier. (*scas*).

Italia

Per la storia pittorica italiana si rimanda alle singole voci regionali. Qui di seguito si dà una traccia della cultura figurativa in I dal 1945 ad oggi, avendo perso di significato, a partire dal dopoguerra, ogni scansione localistica.

La prima scintilla di un autentico e radicale rinnovamento postbellico scocca fuori d'I, a Buenos Aires, dove nel '46, con un gruppo di giovani artisti e studenti dell'accademia, Lucio Fontana redige, senza poi firmarlo, il *Manifesto Blanco*. «L'arte moderna si trova in un momento di transizione nel quale si esige la rottura con l'arte antecedente per dar luogo a nuove concezioni. Questo stato di cose, visto attraverso una sintesi, è il passaggio dall'astrattismo al dinamismo». Postulata un'arte basata «sull'unità del tempo e dello spazio, libera da qualunque artificio estetico inventato dall'arte speculativa» e fondata sull'esperienza quale «unico cammino che conduce ad una manifestazione completa dell'essere», così conclude perentoriamente: «Concepriamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri un'unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio suono, l'elemento del tempo, il movimento che si

sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza... L'essere si manifesta integralmente, con la pienezza della sua vitalità».

Occorrerà attendere tre anni perché a quel proclama seguano esiti coerenti, della stessa forza assertiva e di pari carica eretica. Tornato in I nel '47, dove firmerà nei due anni successivi i primi manifesti dello spazialismo con Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Gianni Dova e Antonino Tullier, Fontana esegue nel '49 *Concetti spaziali* in termini di buchi ed espone alla Galleria del Naviglio di Milano *Ambiente spaziale con forme spaziali ed illuminazione a luce nera*, un ambiente completamente buio ma animato da forme luminose sospese. Spiegherà vent'anni dopo, in *Autoritratto*, libera conversazione tra artisti di varie generazioni con Carla Lonzi: «Il Manifesto era teorico... trovare una cosa che potesse corrispondere al pensiero senza ricorrere ai trucchi. E allora, siccome il quadro di tre dimensioni: primo piano, secondo e terzo, ideali, da Paolo Uccello, dalla prospettiva... più in là della prospettiva... la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, allora buco questa tela che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita, un ∞ che per me è alla base di tutta l'arte contemporanea... Io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è disegno di dipingere. Tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa». Se il *Manifesto Blanco* auspica l'avvento di «un'arte maggiore» come superamento di pittura, scultura, musica e poesia, il *Concetto spaziale* e l'*Ambiente spaziale* offrono inedite soluzioni a quella «sintesi delle arti» che, nelle ipotesi delle avanguardie, sottometeva la pittura alla grande sorella architettura. La sottrazione del pieno, cioè della materia, dalla tela, affranca per la prima volta la pittura dalla schiavitù della rappresentazione bidimensionale mentre la concentrazione del vuoto nelle forme luminose ed aeree traduce l'inerzia della spazialità volumetrica in esperienza dinamica e polidirezionale.

«L'Architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio. La quarta dimensione ideale dell'Architettura è l'Arte», conferma Fontana.

Quali vicende attraversano nel contempo il panorama artistico italiano? A differenza del movimento spazialista o

meglio di Fontana che predica e pratica la rottura con l'arte precedente, altri ne inseguono la continuità, quasi a ritessere le fila che un ventennio di oscurantismo aveva drasticamente interrotto.

Il dibattito riprende dunque intorno alla polarità, di matrice idealistico-crociana, forma-contenuto, astrazione-figurazione. Comune ai due fronti è l'opposizione alla retorica del Novecento, l'anelito ad una dimensione internazionale, una coscienza morale e politica maturatasi negli anni di lotta al fascismo. Se gli astrattisti, come vedremo, separano nettamente l'ambito politico da quello artistico, altri ne tentano invece una impossibile conciliazione.

Già in Corrente, il movimento che dal '38 coagula intorno alla rivista «Vita giovanile» diretta da Raffaele De Grada, artisti come Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Giuseppe Migneco, Aligi Sassu, Ernesto Treccani ed Emilio Vedova, pensatori, filosofi e letterati quali Edoardo Persico, Enzo Paci, Luciano Anceschi e Sandro Bini, la pressione degli eventi e il comune impegno antifascista costituiscono il cemento per posizioni sostanzialmente antitetiche. Se infatti De Grada ammonisce: «Preoccupiamoci, oltre che dei mezzi di linguaggio, anche del processo civile nella sua complessità perché i rapporti del fatto arte col fatto totale siano più chiari», ribadendo dunque l'imprescindibilità del legame, Birolli così controbatte: «Coscienza morale dell'artista non è porre la base per una statua bifronte recante un'iscrizione a caratteri di bronzo in omaggio al tempo e alla definizione storica». Un diverbio che si traduce sul piano formale nella contrapposizione tra una opzione espressionista in continuità con la tradizione romantica francese ed una, solo apparentemente più coraggiosa, di derivazione cubista. Il *Manifesto di pittori e scultori*, redatto nel '43 da Treccani e Morlotti e mai pubblicato, sancisce la temporanea vittoria della scelta cubista. «Siamo contrari alla metafisica... siamo contrari al surrealismo... siamo contrari all'espressionismo... siamo contrari alla pittura della domenica, dei contemplativi... ci ripugna la bella cornice e il "pezzo di pittura"... ci riconosciamo soltanto in amore e odio. Picasso con *Guernica* pone tale questione. Riconosciamo nell'atteggiamento di Picasso un superamento dell'intimismo e del personalismo degli espressionisti. Vediamo riflessa nelle tele di Picasso non la sua lotta particolare ma quella della sua generazione. Le

immagini di questo pittore sono provocazione e bandiera di mille uomini». In Picasso dunque gli artisti trovano la tanto auspicata mediazione tra le ragioni del quadro e l'espressione di contenuti etici e civili.

E da questo punto riprende, nell'immediato dopoguerra, il dibattito artistico. Nel '46, gli artisti e i critici che si ritrovano a Milano dopo la Liberazione, da Morlotti a Vedova, da Testori a Dova e Peverelli, sottoscrivono il *Manifesto del realismo*, altrimenti nominato *Oltre Guernica*, pubblicato sulla rivista «Numero» fondata l'anno precedente. «Realismo non vuol dire naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale dell'altro... I mezzi espressivi sono: linea e piano anziché modulato e modellato; ragioni del quadro e ritmo anziché prospettiva e spazio prospettico, colore in sé, nelle sue leggi e prerogative anziché tono, ambiente, atmosfera». È sintomatico della piega che di lì a due anni prenderanno gli eventi il fatto che artisti come Ernesto Treccani e Franco Francese e un critico come Mario De Micheli, tutti protagonisti dell'imminente movimento realista, rifiutino di firmare il Manifesto. Nella scelta cubista che dilagherà per tutto il decennio si riconoscono invece Renato Guttuso, Giulio Turcato e Corrado Cagli a Roma e Armando Pizzinato a Venezia. Se si considera che il *Manifesto Blanco* e il *Manifesto del realismo* sono contemporanei, colpisce lo scarto tra una posizione di radicale rinnovamento e una di sostanziale continuità, tra la rottura dello spazio canonico e la riproposizione, in versioni più o meno mimetiche, della pittura come schermo rappresentativo del reale. Eppure, nell'ambiente ufficiale retorico e conformista quelle stesse opere dovevano apparire eretiche, a giudicare dallo scandalo provocato dalla *Crocifissione* di Guttuso esposta nel '42 al IV Premio Bergamo o dallo scalpore suscitato dall'apparizione alla Biennale del '48 del Fronte nuovo delle arti.

Costituitosi a Venezia nel '46 con Giulio Turcato, Giuseppe Santomaso, Antonio Corpora, Armando Pizzinato, Renato Guttuso, Emilio Vedova, Lorenzo Viani, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Leoncillo e Antonio Franchina, sotto il patrocinio critico di Giuseppe Marchiori, il Fronte ritenta, e per l'ultima volta, l'operazione unitaria di Corrente, di conciliare cioè le ragioni politiche con quelle stilistiche. «Essi intendono avvicinare a una prima base di

necessità morale le loro singolari affermazioni nel mondo delle immagini, assommandole come atti di vita. Pittura e scultura, divenute così strumento di dichiarazione e di libera esplorazione del mondo, aumenteranno sempre più la frequenza con la realtà», recita ambigualmente il manifesto costitutivo. È il Partito comunista italiano, nel quale molti degli artisti si sentono idealmente o praticamente impegnati, a decretarne questa volta il fallimento: la mostra ospitata nel '48 nella sede dell'Alleanza della Cultura a Bologna è stroncata direttamente da Togliatti come «esposizione di orrori e di scemenze». Alla chiamata a raccolta del partito ormai all'opposizione, rispondono quanti, a partire da Guttuso, credono nella priorità delle ragioni sociali su quelle formali. Saranno i protagonisti di Realismo, il cui omonimo organo di diffusione uscirà sintomaticamente fino al '56, alla nuova lacerazione provocata dall'invasione sovietica dell'Ungheria. Si distinguono tra loro, oltre ai già noti Guttuso, Francese, Treccani e Pizzinato, anche Giuseppe Zigaina, Lorenzo Vespignani, Ugo Attardi e Omiccioli.

Su posizioni antitetiche troviamo invece, insieme a Birolli, tutti quelli che premono per una ricerca di carattere astratto e di respiro europeo. Non senza ambiguità. «Essi non sono e non vogliono essere astrattisti; essi non sono e non vogliono essere realisti; si propongono di uscire da questa antinomia... essi rimangono fedeli al principio che una pittura vale innanzitutto per le sue forme, le sue linee e i suoi colori»: così, tornato in Italia nel '45 dopo l'esilio americano, Lionello Venturi commenta, nella monografia uscita nel '52 in occasione della Biennale di Venezia, il lavoro di Afro, Birolli, Corpora, Mattia Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato e Vedova, transfughi astratti del Fronte, ora riuniti nel Gruppo degli Otto e che tra breve ritroveremo nella vicenda informale. È paradossalmente proprio nello studio romano di Guttuso che s'incontrano i giovani Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Lorenzo Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato, fondatori, nel '47, del gruppo Forma, prima vicenda autenticamente astratta del dopoguerra, in ideale continuità con quella milanese e comasca degli anni '30. Nello stesso anno in cui su «Politecnico» Elio Vittorini pubblica il coraggioso articolo *Suonare il piffero per la rivoluzione*, essi decretano che «la forma è mezzo e fine» e che «marxismo» e «astrattismo» non co-

stituiscono polarità antinomiche. Maestri riconosciuti Vasilij Kandinskij, cui è dedicato l'omaggio su «Forma 2», Henri Matisse, Hans Arp e Alberto Magnelli, incontrati o conosciuti attraverso le opere durante i frequenti viaggi a Parigi.

Anche in ambito strettamente astratto, quale si offre nelle due grandi mostre *Arte astratta in Italia* nel '48 alla Galleria di Roma e, tre anni più tardi, in quella *Arte astratta e concreta in Italia* alla GNAM di Roma, non mancano però le polemiche.

«Gli astrattisti pongono il problema della forma in modo completamente diverso dal nostro e, mentre per noi la forma, per la sua appartenenza alla realtà, è considerata nel suo ambiente quindi interesse plastico per la luce e lo spazio, per gli astrattisti al contrario la forma ha valore in sé estraendola quindi da ogni problema spaziale e luminesco», spiega Perilli in *Astrattisti a Milano* pubblicato su «Forma 1». Occasione del diverbio è la Mostra internazionale d'arte astratta e concreta ospitata nel '47 al Palazzo reale di Milano, tra i cui promotori c'è proprio Max Bill, teorico, dopo Van Doesburg, del concretismo. Maestri quali Paul Klee, Georges Vantongerloo e Vasilij Kandinskij espongono accanto agli astrattisti degli anni '30 come Manlio Rho e Luigi Veronesi. Tra gli altri, ci sono anche Gillo Dorfles e Bruno Munari che, insieme a Gianni Monnet e Atanasio Soldati, fonderanno l'anno successivo a Milano il Movimento Arte Concreta.

Rigorosamente antinaturalista nelle premesse ligio alle formulazioni astratto-geometriche di Mondrian e Van Doesburg, acceso sostenitore della sintesi delle arti in accezione costruttivista e neoplastica, il Mac è in realtà assai meno conseguente sul piano realizzativo. Sugli organi di stampa del movimento - dal bollettino «Arte concreta» a «Documenti d'arte d'oggi» fino ad «AZ» - come nell'attività espositiva - alla libreria Salto e poi allo Studio d'architettura B24 di Milano -, si registra l'assenza di una poetica unitaria e la disponibilità a contributi plurimi, compresi gli astrattisti di Forma e Lucio Fontana cui viene attribuita, nel fascicolo di «Documenti» del dicembre '51, la visione spaziale più moderna.

Se i manifesti redatti nel '52 - del macchinismo, dell'arte totale, sul disintegralismo o sull'arte organica - rivelano una visione avveniristica e totalizzante dell'arte non aliena da suggestioni futuriste, a partire dall'anno successivo, con

la morte di Soldati e l'elezione di Munari alla presidenza, prevarrà invece la componente più strettamente funzionalista, a favore della sintesi delle arti e dell'incontro con l'industria. Tra le due posizioni estreme, una vasta gamma di ipotesi pittoriche, astratte ma non necessariamente geometriche. È Dorfles a testimoniare tale apertura quando, proprio mentre il Mac si scioglie per fondersi nel '55 con il gruppo francese Espace, proclama, nel saggio *Organicità nell'astrazione*: «Noi crediamo che l'unico settore dell'arte contemporanea che riveli delle precise caratteristiche di autonomia sia proprio quello "astratto-organico", quello cioè che ha saputo scegliere i nuovi *pattern* formali in strutture mai prima indagate. Arte intimamente legata alla "realtà" del nostro tempo (ad una realtà biologica, scientifica, meccanica) e non ad una imitazione naturalistica di enfatiche scene politiche socialiste».

Abbiamo detto di «AZ - Arte oggi» come di uno degli organi di diffusione del Mac. Fondato nel '49 da Mario Ballocco, esso nomina per la prima volta nell'articolo di novembre dell'anno successivo, il gruppo Origine, la cui novità consiste nell'«attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura», secondo una visione, quindi, nuovamente aliena da aprioristiche formulazioni geometriche. Il gruppo, formato da Giuseppe Capogrossi, Mario Ballocco, Alberto Burri e Ettore Colla, che nel '52 diventerà Fondazione Origine sostenuta dalla rivista «Arti visive», si costituisce in realtà dopo la clamorosa personale di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel 1950. Introdotto da Corrado Cagli, con il quale collaborava sin dal 1930, l'artista rivela la repentina ed inattesa svolta astratta nell'invenzione di un segno, da allora cifra distintiva, che, ripetuto in infinite fogge e colori, costruirà lo spazio e scandirà il tempo delle sue superfici.

Nello stesso anno Burri licenzia tre opere profetiche: *Nero catrame*, *Sacco* e *Gobbo*. Con esse, il quadro si emancipa definitivamente dalle pastoie astratto-figurative, quindi rappresentative, per identificarsi con la materia di cui è costituito. Una materia assunta allo stato originario, con la sua storia, che l'artista ancora compone e dove il colore, violento e drammatico asseconda strappi e lacerazioni. I *Catrami*, che Burri inizia nel '48 e che espone nella prima mostra di Origine del '51 nello studio di Colla a Roma, sono i primi quadri monocromi dove lo stesso colore – il nero – è ora lucido ora opaco mentre la materia

umile del catrame è stesa con diverse intensità e spessori. Con *Gobbo*, invece, costruito inserendo legno o metallo tra il telaio e la tela, Burri spinge al massimo le potenzialità della superficie, traducendo la tridimensionalità illusiva in quella reale. I presupposti contenuti nel manifesto di Origine come la «rinuncia ad una forma scopertamente tridimensionale», il colore in funzione espressiva «perentoria e incisiva», la fine della «compiacenza decorativa» dell'astrattismo, sono dunque realizzati. Non solo. Il monocromo, l'identificazione dello spazio con la materia e la tela sagomata costituiscono la lezione che Burri trasmetterà alla generazione successiva, a Piero Manzoni, a Salvatore Scarpitta o a Pino Pascali. Artisti che inizieranno a lavorare al volgere di un decennio che lo ha messo all'indice, tra l'incomprensione critica – con l'eccezione di poeti come Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli e Emilio Villa – e l'ostruzionismo dei canali espositivi ufficiali – nella Biennale del '52 è relegato nella sezione della grafica dove espone *Studio per strappo* acquistato da Fontana. Nel corso degli anni '50, dunque, nelle sedi istituzionali come la GNAM di Roma e la Biennale di Venezia e in quelle private – dall'Art Club fondato nel '45 sotto l'egida di Enrico Prampolini alla Galleria del Secolo, da Il Milione alla Galleria del Naviglio – si moltiplicano le esposizioni di arte astratta, sostenute da riviste come «Spazio», «Numero», «Aut Auf», edita nel '50 e dedicate all'arte moderna e alla sintesi delle arti.

Nel '54 il critico francese Michel Tapié, che tre anni prima aveva patrocinato a Parigi le due mostre *Véhémences confrontées* e *Les signifiants de l'informel* e pubblicato l'anno successivo *Un art autre*, nel presentare Capogrossi alla Biennale di Venezia lo definisce «pioniere dell'Informel Generalizzato», accomunandolo a Jackson Pollock, Georges Mathieu, Serpan e Sam Francis. Il termine, largamente diffuso nella seconda metà del decennio fino a nominare una nuova accademia, intende riunire tutte quelle ricerche che, lungi da ipotesi naturalistiche o astratte, aboliscono ogni distanza tra l'artista e la realtà, tra l'opera e il suo autore, per affidarsi a una immediatezza espressiva, emotivamente partecipata, tradotta in rapida gestualità e forte accentuazione materica. Come lo definisce Harold Rosenberg nel '52 a proposito della vicenda astratto-espressionista americana, il quadro diviene l'arena dove si svolge l'azione del dipingere.

Sul numero 3 del «Verri», rivista fondata e diretta da Luciano Anceschi nel '56, dedicato all'informale, Umberto Eco ne parla come di «opera aperta, metafora epistemologica» in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi l'immagine unitaria e definitiva, in cui l'ambiguità del segno abolisce la dicotomia fondo-figura, un'opera infine ad alto grado di «informazione» per la sua struttura «improbabile, ambigua, imprevedibile, disordinata». Sotto questo termine, però, quasi nuova categoria di giudizio, si son volute costringere personalità e ricerche diverse e contraddittorie come testimonia la mostra bolognese *L'informale in Italia* dell'83, accomunate, come sembra, solo dal rifiuto di una progettualità di stampo concreto. Quella mostra è dedicata a Francesco Arcangeli, il critico bolognese che nel '54 pubblicava su «Paragone», rivista fondata nel '50 da Roberto Longhi, il saggio dal titolo *Gli ultimi naturalisti* seguito, tre anni dopo, da *Una situazione non improbabile*. Artisti di area lombardo-padana quali Ennio Morlotti, Pompilio Mandelli, Sergio Vacchi, Vasco Bendini e Mattia Moreni, «ritentano la natura ma la sua proposizione sfugge alla misura intellettuale... La visione naturale non è più una sensazione da adeguare all'opera, ma è un'impressione che subito l'emozione stravince». Transfughi di Corrente, del Fronte e del Gruppo degli Otto, molti di essi ripropongono però le stesse ambiguità quando, dietro la libera gestualità e le alte paste cromatiche, riaffacciano una spazialità di stampo illusionistico.

In ambito informale viene unanimemente ricondotta anche la vicenda del movimento nucleare. «I nucleari vogliono abbattere tutti gli "ismi" di una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo, qualunque sia la sua origine. Vogliono e possono reinventare la pittura. Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche. La bellezza ideale coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio». Il tono messianico del primo manifesto, firmato a Enrico Baj e Sergio Dangelo nel '52, sembra ripercorrere per la sua radicalità le tematiche che informano i manifesti degli Spazialisti; con essi condividono l'urgenza di adeguare i mezzi dell'arte alle conquiste della scienza. Con la differenza fondamentale che la rifondazione da essi auspicata concerne il solo terreno della pittura nel quale comunque, come spiega

Tristan Sauvage nella monografia del '62, quelle premesse non trovano riscontri coerenti. «Hanno voluto distruggere la pittura e si sono trovati in un mondo da incubo. Una volta disintegrata, hanno tentato di ricomporre la pittura», commenta Enrico Brenna nella presentazione-manifesto per la mostra *Prefigurazione* ospitata non a caso nello Studio B24 di Milano, già sede del Mac. Dietro la libera organizzazione della materia si riaffaccia infatti ben presto un tipo di figurazione di suggestione surrealista.

Ma l'importanza del movimento nucleare non risiede tanto nelle realizzazioni pittoriche quanto nell'acceso e disinvolto sperimentalismo, nei contatti a livello internazionale, nell'aver costituito polo di aggregazione per quanti guideranno il rinnovamento artistico nel decennio successivo. Sin dal '51 Dangelo instaura rapporti con il gruppo Cobra che esporrà per la prima volta in Italia alla Gall. Schwarz di Milano nel '54, nello stesso anno in cui i nucleari aderiranno al Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, diretto da Asger Jorn in antitesi alla omonima scuola aperta a Ulm da Max Bill. Nel '55, la mostra *Il Gesto* alla Gall. Schettini di Milano, organizzata in collaborazione con la rivista «Phases» di Parigi, segnala la presenza di Fontana, del gruppo Cobra, di artisti giapponesi e, come precursori, di Sebastian Matta e Max Ernst. Quel titolo assumerà da allora l'organo di diffusione del movimento che uscirà fino al '59.

Due manifesti cruciali accompagnano la lenta dissoluzione della vicenda nucleare: *Per una pittura organica*, del giugno '57, è firmato, oltre che da Angelo Verga e Ettore Sordini, anche e per la prima volta da Piero Manzoni. «Il quadro è il nostro spazio di libertà in cui reinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime». Quelle che lo stesso Manzoni compone, accompagnandole a titoli dai caratteri tipografici, nelle opere nucleari del '56-57. Tra i molti che sottoscrivono il manifesto, di due mesi successivo, *Contro lo stile*, ci sono anche Yves Klein e Pierre Restany. Il tono non lascia scampo. Se l'impressionismo ha liberato la pittura dal soggetto convenzionale, se il cubismo, il futurismo e l'astrattismo hanno eliminato l'imperativo della necessità rappresentativa, «noi nucleari denunciando oggi l'ultima delle convenzioni – lo stile. Noi ammettiamo come ultime possibili forme di stilizzazione le “proposizioni monocrome” di Yves Klein: dopo di ciò non resta che la tabula rasa o i

rotoli di tappezzeria di Capogrossi. Noi affermiamo l'irripetibilità dell'opera d'arte e che l'essenza della stessa si ponga come "presenza modificante" in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenze». Le carte sono tutte in tavola. Nello stesso anno, alla Gall. Apollinaire di Milano, Yves Klein presenta in anteprima mondiale *12 proposizioni monocrome* con la presentazione di Restany, mentre Piero Manzoni opta per la «tabula rasa» dei primi *Achromes*. Nel '58, mentre si conclude la vicenda spazialista Fontana licenzia i primi *Concetti spaziali* con i tagli e l'anno successivo, mentre i nucleari promulgano il *Manifesto di Napoli* contro l'astrattismo, firmato anche dai futuri animatori del Gruppo 63, quali Nanni Balestrini, Leo Paolazzi ed Edoardo Sanguineti, «Il Gesto» pubblica il quarto ed ultimo fascicolo dedicato all'*Arte Interplanetaria*.

C'è un'ultima vicenda su cui vale soffermarsi per la sua vitale duplicità: pur in ambito informale, Pinot Gallizio assume un atteggiamento denigratorio e dissacrante nei confronti della pittura e più in generale dell'opera d'arte. Chimico, farmacista, ecologo torinese, attivo nel Laboratorio sperimentale di Alba frequentato da Fontana, aderisce nel '57 all'Internazionale Situazionista fondata da Jorn, dove si coagulano esponenti del Bauhaus Immaginsti e del Gruppo Lettrista francese, già fondatore dell'«Urbanesimo unitario» per la riappropriazione dell'ambiente. Nel '58, alla Gall. Notizie di Torino diretta da Luciano Pistoì, Gallizio espone i primi rotoli di *Pittura industriale*, alcuni buttati a terra, altri affissi alle pareti, altri indossati da modelle e visitatori. L'intento è di sottrarre aura di sacralità all'opera d'arte: prodotta in quantità industriale, venduta a metraggio, dunque inflazionata, essa perde così ogni valore commerciale e vanifica le leggi del mercato capitalistico, calpestata, indossata, lacerata, è disponibile per chiunque ne voglia fare uso. Lo scopo è dichiarato nel *Manifesto della pittura industriale – Per un'arte unitaria applicabile*, pubblicato ad Alba nel '59: «Bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, antieconomico, artistico per creare una nuova società antieconomica, ma poetica, magica, artistica. Tutto questo nuovo comportamento umano sarà un gioco e l'uomo vivrà tutta la sua vita per gioco», dove la valenza politica assume, come per Jorn, una forte connotazione ludica. Nello stesso anno, alla Gall. Drouin di Pa-

rigi, Gallizio allestisce la *Caverna dell'antimateria*, un ambiente completamente tappezzato di pittura industriale. Solo un anno prima, sempre a Parigi, Yves Klein aveva proposto nella galleria di Iris Clert una soluzione ambientale antitetica: nella mostra *Il Vuoto* ogni opera era assente e lo spazio, completamente bianco, impregnato dello «stato sensibile pittorico». *Horror vacui* e, agli antipodi, anelito al vuoto e alla pura dimensione spirituale, si riscontrano anche nelle ipotesi urbane dei due artisti: alla *Società d'arte* di Gallizio, tutta dipinta, Klein contrappone *L'architettura dell'aria* eretta con elementi naturali.

Il monocromo come azzeramento del pittoricismo informale e apertura alle infinite possibilità della superficie come pure la desacralizzazione dell'opera d'arte e il suo avvicinamento allo spazio dell'esperienza, sono le tematiche nuove che accompagnano il volgere del decennio. Solo sintomi, ancora, se all'intorno, in sedi pubbliche e private, l'informale raggiunge proprio allora la sua consacrazione: nel '56 gli «ultimi naturalisti» espongono alla Biennale di Venezia presentati da Arcangeli, mentre in quella del '60 i premi sono assegnati a Emilio Vedova e Hans Hartung. Nel padiglione degli Stati Uniti trionfano invece gli espressionisti astratti, da Willem De Kooning a Franz Kline, da Jackson Pollock a Mark Tobey, presente per la prima volta nel '56. Anche a Roma, durante l'intero decennio meta per gli artisti americani, visitati a loro volta da pittori quali Afro e Toti Scialoja, le situazioni di punta espongono quella componente astratto-espressionista che, ad una incontrollata gestualità, predilige una casualità organizzata o un assolutismo cromatico. Così, mentre Tapie, Sweeney, e Venturi fondano a Roma la Rome - New York Art Foundation nel '57, La Tartaruga organizza l'anno successivo le personali di Kline e Cy Twombly, in Italia dal '57. La GNAM allestisce invece nel '58, sotto la direzione di Palma Bucarelli, la retrospettiva di Pollock seguita, due anni più tardi, da quella di Mark Rothko.

A raccogliere però i fermenti innovativi, i primi cenni di radicale superamento dell'accademia informale furono, a Milano tra il '59 e l'anno successivo, la rivista e la Gall. «Azimuth», fondate e dirette da Enrico Castellani e Piero Manzoni, pubblicata in due fascicoli la prima, attiva in una messe di esposizioni la seconda. Esattamente dieci anni dopo i primi *Concetti spaziali*, «Azimuth» ne racco-

glie la lezione e, anziché vedere nel maestro spazialista un protagonista dell'informale, lo addita come padre del suo superamento dedicandogli, a firma di Guido Ballo, l'articolo di fondo del primo numero *Oltre la pittura*, commentato dalle foto di opere segnate da buchi e tagli. Un numero di ricognizione che registra una situazione in fieri, molte le presenze significative a livello internazionale: *Target with plaster casts* di Jasper Johns che, presente per la prima volta in Italia nella Biennale del '58, teneva proprio nel '59 la prima personale alla Galleria del Naviglio e *Monogram* di Robert Rauschenberg ai cui *combine-paintings* La Tartaruga dedicava una mostra lo stesso anno, attestano uno spostamento d'interesse dall'espressionismo astratto al new dada, al superamento cioè della dicotomia tra opera e oggetto della sua rappresentazione. È riprodotto naturalmente un monocromo blu di Yves Klein, un *decollage* di Mimmo Rotella, opere cui l'artista attendeva sin dal '54 e, inoltre, lavori di Heinz Mack e Otto Piene che nel '58 avevano fondato a Düsseldorf il Gruppo Zero. C'è anche un'opera di Gastone Novelli che, definitivamente a Roma dal '55, inizia quel sodalizio con Achille Perilli che si concretizzerà nel '57 nella fondazione di «L'esperienza moderna». Nelle opere del '59, come quella pubblicata su «Azimuth», si placa l'irruenza gestuale delle prove precedenti e dalla materia cromatica gessosa e calcinata, ad evocare la superficie del muro, emergono segni, graffiti e lettere di «un alfabeto ancora da inventare».

Manzoni e Castellai sono presenti con opere interlocutorie il primo, con un *Achrome* imbevuto di caolino, di sicura ascendenza burriana – proprio nel '57 l'artista umbro espose alla Galleria del Naviglio *Due camicie* – mentre il *Senza titolo* di Castellani è una tela rigonfia sottolineata da fili. Il testo di Yoshaki Tono *Spazio pieno e spazio vuoto* arricchisce l'opzione monocroma: «Non si può forse dire oggi che anche in pittura si cerca il margine dello spazio, la presenza pregna del vuoto?... Lo spazio bianco della carta era, per i cinesi e i giapponesi antichi, la sorgente di tutte le possibilità della creazione... La plasticità è il risultato dell'interpretazione drammatica del vuoto e dell'essere. Il bianco è un utero straordinariamente fecondo dal quale nascono tutte le cose. Non è mai una componente dell'opera». L'affinità con l'aspirazione di Klein che di lì a un anno compirà il *Salto nel vuoto*, è evidente. «Perché non vuotare questo recipiente? Perché non libe-

rare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura e assoluta? Un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla, essere soltanto... superficie unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore», conferma Manzoni in *Libera dimensione* che, insieme a *Continuità e nuovo* di Castellani, *Una nuova concezione di pittura* di Udo Kultermann e *L'oscurità e la luce* di Otto Piene, compone il secondo fascicolo di «Azimuth». Un numero tematico dedicato alla *Nuova concezione artistica*, come la mostra omonima in cui espongono Kilian Breier, Castellani, Oskar Holweck, Klein, Mack, Manzoni e Almir Mavignier. Le poetiche si chiariscono mentre le tematiche si focalizzano. Castellani crea già le *Superfici* a rilievo dove «un'entità elementare, linea, ritmo indefinitivamente ripetibile, superficie monocroma, è necessaria per dare alle opere stesse concretezza d'infinito e subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esistenza».

L'opera riprodotta di Manzoni è un *Achrome*, ma a struttura regolare e senza spessore materico, mentre alla mostra espone già *Le linee* e i *Corpi d'aria*. Arrotolata e contenuta in un barattolo su cui è specificata la sua lunghezza, la linea non si può vedere ma solo pensare: «Qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all'infinito, l'unica dimensione è il tempo». Se Castellani, irriducibile iconoclasta, non abbandona la superficie monocroma ma ne sonda ossessivamente le infinite possibilità ritmiche e luminose, Manzoni tenta la rifondazione del processo artistico, a partire dal suo artefice. Ripone al centro l'artista, non metaforicamente come faceva l'informale, ma fisicamente prima, con le *Impronte* e la *Merda d'artista*, e concettualmente poi quando, attraverso il suo potere demiurgico, cose, persone e persino il mondo posto sulla *Base magica*, si trasformano in arte.

«Non si tratta di formare, di articolare messaggi. Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere», sentenza, anticipando così le due grosse componenti dell'arte degli anni '70 come il «concettuale» e la «performance».

Per tornare ad «Azimuth», Udo Kultermann, che proprio nel '60 patrocinerà a Leverkusen la fondamentale rasse-

gna *Monochrome Malerei* invitando come italiani Fontana, Dorazio, Scarpitta, Castellani, Francesco Lo Savio e Manzoni, auspica non già una «nuova concezione artistica» ma, ancora, una «nuova concezione di pittura» e sembra accennare anche alle nascenti ricerche ottico-percettive: «Meta prima dell'artista è la mobilità del quadro che aiuta a creare uno spazio in cui l'osservatore penetra. Questo non ha niente a che fare con "profondità spaziale" ma piuttosto con "attività spaziale"».

Proprio a Milano, nel '59, il manifesto *Miriorama* sottoscritto da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi, costituisce l'atto di fondazione del Gruppo T e propone diversa soluzione alla stessa urgenza di superare l'informale. «Consideriamo la realtà come continuo divenire di fenomeni, che noi percepiamo nella variazione... è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione». Fondate sulle leggi psico-fisiche della visione, le opere partono da unità formali minime e geometriche che si complicano via via attraverso il movimento, percettivo e meccanico, fino a coinvolgere lo spettatore nel processo formativo dell'immagine. Accettano l'opzione astratta ma la oggettualizzano, traducendo il movimento virtuale di forme e colori in movimento reale, e la aggiornano, per accogliere con ottimismo le proposte di collaborazione con il mondo della produzione. Una dialettica tra «forma» e «indeterminazione» come accenna Umberto Eco nel sottotitolo di *Opera aperta* edito nel '62, e come ribadirà, in occasione della mostra tenutasi nello stesso anno al Centro Olivetti di Milano, il cui titolo *Arte programmata* diverrà poi canonico. Nel '60, quando il Gruppo T tiene alla Gall. Pater di Milano la prima mostra *Miriorama* – la prima di dodici, fino al '62 – Alberto Blasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi fondano a Padova il Gruppo N dove ansia sperimentatrice e istanze politiche sono assai più accentuate. Essi professano infatti, come farà contemporaneamente anche il Groupe de recherche d'art visuel a Parigi, l'anonimato e il lavoro di gruppo. Sarà proprio l'impossibilità di risolvere la contraddizione tra fiducia nello sviluppo industriale e coscienza dell'alienazione implicita nei suoi meccanismi a decretare, nel '64, la fine di quella vicenda. Tali movimenti, variamente definiti nel corso degli anni '60 «ghestaltici», «programmati», «neocostruttivisti», «cinetici» e «op», troveranno momenti di con-

fronto internazionale nelle Biennali *Nuove tendenze* a Zagabria, a partire dal '61. Esse registreranno la progressiva involuzione di una ricerca il cui mordente iniziale cede il passo a una sorta di accademia «ottico-cinetica» o, nel migliore dei casi, a un impegno professionale nel campo del design.

Abbiamo detto della presenza su «Azimuth», alla Galleria del Naviglio o alla Tartaruga, di Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Mimmo Rotella. Nel 1960, alla Gall. Apollinaire di Milano, con la quale collabora sin dal '56, Pierre Restany, già firmatario nel '57 del manifesto *Contro lo stile*, espone il *Manifesto del nouveau realismo*. Firmatari: Yves Klein, Arman, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Jean Tinguely, Villeglé, Cesar e, appunto, Mimmo Rotella. «Cosa proponiamo? L'appassionante avventura del reale colto in sé e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa... I "nuovi realisti" considerano il mondo come un quadro, la grande opera fondamentale... il mondo del prodotto standardizzato e dell'affiche... il significato universale del frammento è uguale a quello dell'insieme, è la parte per il tutto». I manifesti strappati e ricomposti di Hains e Rotella, le compressioni di Cesar, le accumulazioni di Arman, i «quadri-trappola» di Spoerri, gli inarrestabili meccanismi di Tinguely, «aboliscono la distanza abusiva creata dal giudizio categorico tra contingenza generale obiettiva e urgenza espressiva individuale». Il manifesto pubblicato a Milano nel '61 *A quaranta gradi al di sopra di dada* s'incarica di spiegare la distanza tra le due poetiche: «Il *ready made* non è più colmo della negatività e della polemica ma l'elemento base di un nuovo repertorio espressivo. Questo è il nuovo realismo: un modo piuttosto diretto di rimettere i piedi in terra, ma a 40° sopra lo o dada». Primo tra i firmatari, nel cui studio il movimento si era costituito, Yves Klein doveva riconoscersi a stento in quella poetica, lui che proprio l'anno prima quei piedi li aveva sollevati per compiere il *Salto nel vuoto*. Nel '60, del resto, alla mostra *Il vuoto*, tenutasi due anni prima alla Gal. Iris-Clert a Parigi, Arman e Raysse contrappongono *Il pieno*, saturando lo stesso spazio di oggetti di ogni sorta.

Alla soglia del nuovo decennio, dunque, tutte le tematiche che per la prima volta girano le spalle all'informale ruotano intorno alla vicenda di «Azimuth»: l'azzeramento

monocromo, il nuovo astrattismo ottico-cinetico, il nuovo realismo di carattere oggettuale. E attraverso «Azimuth» passano anche gli sporadici rapporti tra Milano e Roma, altro polo vitale della penisola. È Leo Paolazzi, infatti, ospite sul primo numero della rivista, a presentare nel '59, alla Gall. Appia antica di Roma diretta da Emilio Villa, attento rivelatore di fermenti e talenti, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni. L'anno seguente toccherà invece a Restany di introdurre, nella mostra *Cinque pittori Roma 1960* alla Gall. La Salita, Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini. I cinque artisti, che avevano esordito l'anno precedente alla Gall. L'Appunto, erano stati salutati da Villa «tra le rare ed energetiche, giovanili testimonianze di una imminente ribellione al vizio corsivo odierno, ecumenico, delle pitture colorate di pletorico magma». Una situazione disomogenea e in fieri, al di là comunque dell'informale: Uncini presenta *Cemento-armato* dove la materia è ancora brada e disaggregata; Schifano i primi monocromi grondanti di pittura; Angeli sagome di calze strappate e poi velate; Festa monocromi scanditi da strisce di carta igienica mentre Lo Savio, che proprio nel '60 terrà la prima personale alla Gall. Selecta, gli *Spazi luce*, dove la vibrazione cromatica della superficie apre il colloquio discreto con lo spazio ambientale.

La ragione fondamentale della distanza tra i due centri risiede nella differenza delle aree di riferimento: mentre Milano è in contatto con l'Europa – soprattutto Francia e Germania – Roma guarda agli Stati Uniti. Le migrazioni che abbiamo registrato nel corso degli anni '50 s'intensificano nel decennio successivo: Scarpitta nel '59 torna a New York e inizia a esporre da Leo Castelli; Schifano vi compie il suo primo viaggio nel '62; Ileana Sonnabend pensa inizialmente a Roma come base europea e, nel '63, espone Schifano nella galleria parigina. Solo per citare pochi esempi. Senza considerare che le riviste internazionali certificano e fomentano l'esplosione della Pop Art, la poetica più adeguata a registrare od esorcizzare il dilagare della civiltà dei consumi. Quando allora gli schermi di Angeli, di Festa o di Schifano si popolano di immagini o di simboli, sono in molti, tra artisti, galleristi e critici, a gridare alla colonizzazione.

«I giovani romani, – distingue invece Cesare Vivaldi sul numero 12 del “Verri” a proposito della *Giovane scuola di*

Roma, cui si sono aggiunti nel frattempo Umberto Bignardi, Gioietta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Renato Mambor e Cesare Tacchi, – hanno quale minimo denominatore comune il modo “mediato” di volgere lo sguardo alla realtà visibile. Il repertorio pop è assente dalle loro tele e i soggetti che vi si possono leggere non sono insegne stradali, bottiglie di Coca Cola, manifesti pubblicitari, barattoli, etichette, giornali, personaggi dei “fumetti”, bensì paesaggi, nudi, persone, oggetti, magari simboli... Lo sguardo dei nuovi artisti è oggettivo e insieme naturalistico, spietato e lucido, senza espressionismi, senza soggettivismi e senza sbavature sentimentali, “mediato” attraverso il più apparentemente freddo e anonimo e impassibile degli strumenti ottici, l’obiettivo fotografico». *Coca Cola* di Schifano, in effetti, è scritta sempre parziale, inquadrata e angolata; i simboli di Angeli, non solo affiancano al dollaro la lupa e l’aquila ma sono drammaticamente incombenti, mentre le finestre di Festa aprono su citazioni michelangiolesche. Per non parlare di Kounellis, i cui *Alfabeti*, esposti per la prima volta nel ’60 alla Tartaruga, rifiutano l’unità della scrittura e spezzano, capovolgono e impaginano liberamente le lettere, attente più allo spazio che al messaggio. Ma la distanza non è solo nella scelta dei soggetti; come sostiene Maurizio Calvesi, «essi assumono l’oggetto testualmente ma lo volgono a un polo “neo-metafisico” integrandolo con la dimensione poetica». Il confronto è inevitabile a Venezia, alla Biennale del ’64 quando proprio Calvesi invita Angeli, Festa, Schifano, Fioroni e Titina Maselli ad esporre nella sezione «Gruppi di opere». Roma è ancora culla, negli stessi anni, di un nuovo seppur non innovativo movimento. Nel 1960, all’Attico, Enrico Crispolti e Roberto Sanesi presentano *Possibilità di relazione*, primo embrione di quella «nuova figurazione» che troverà la sua consacrazione nella mostra omonima alla Strozzi di Firenze nel ’63. L’esegesi che commenta le opere di artisti come Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Concetto Pozzati, Emilio Tadini, Bepi Romagnoni, Guido Strazza, Sergio Vacchi e Tino Vaglieri, è oltremodo confusa e contraddittoria: si rifiuta l’accademia informale ma nello stesso tempo se ne individua e preserva la vitalità nella «responsabilità del reale» mentre alla vena malinconica e introversa di quella poetica si contrappone la «possibilità di relazione». Gli esiti, una «nuova possibilità figurale come integralità umana,

veramente realista, rapporti o relazioni effettive, reali, esistenziali», sono disarmanti. Il timore di «cristallizzazioni mentali» conduce ad una figurazione eclettica nella struttura linguistica, una miscela di suggestioni baconiane, surrealiste, informali.

Edoardo Sanguineti, che proprio nel '63 è tra i fondatori del Gruppo 63 a Palermo, individua acutamente, nell'intervento sul numero 12 del «Verri» dedicato a *Oltre l'informale*, la nascita della nuova figurazione in ambito nucleare, proprio nella mostra *Prefigurazione* ospitata nello Studio B24 di Milano esattamente dieci anni prima. I confini stessi della ricerca non sono ben delineati se si prescinde dal comun denominatore dell'antiastrattismo: nella mostra di Firenze sono convocati anche Gastone Novelli, Mimmo Rotella e Mario Schifano mentre in *Aspetti dell'arte contemporanea* organizzata sempre nel '63 a l'Aquila da Antonio Bandera ed Enrico Crispolti, gli omaggi vanno addirittura a Corrado Cagli e Lucio Fontana.

Il XII Premio Lissone del '61 offre lo spaccato della situazione, in quattro sezioni presentate da Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio e Pierre Restany. Pittori informali ed espressionisti astratti occupano, insieme a Burri, Capogrossi e Fontana, i *Valori rappresentativi*, sorta di capostipiti. Una panoramica di tendenze dall'astrattismo storico alla nuova figurazione, impegna le *Rassegne della pittura italiana e internazionale* dove compaiono anche Klein e Kounellis; le *Nuove Poetiche* sono divise tra Dada Usa e Nuovi Realisti mentre le ricerche esordienti sono confinate nella *Sezione informativo-sperimentale aggiuntiva alla rassegna italiana, per giovani artisti italiani*. È qui che incontriamo Angeli, Festa, Lo Savio e Uncini; il Gruppo N e T; il Gruppo Milano 61 con Bonalumi, Castellani, Dadamaino e Manzoni e, per la prima volta, Giulio Paolini il cui *Senza titolo* è una tela bianca monocroma sospesa, sotto polietilene, ad un telaio di legno attraverso alcuni fili.

Appuntamento cruciale è, nel '63, la Biennale di San Marino *Oltre l'informale*, seguita dal Convegno internazionale di Verrucchio che ne raccoglie e prolunga le polemiche. La prudenza informa gli interventi degli organizzatori, a partire da quello di Argan, presidente delle commissioni, quando precisa che il titolo della rassegna è semplicemente indicativo di una continuità storica. Sono posti in rilievo sostanzialmente tre indirizzi di ricerca. La novità, in

campo gestaltico, è la presenza del Gruppo Uno, costituitosi a Roma l'anno precedente con Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro e Giuseppe Uncini dove le operazioni ottico-cinetiche sulla superficie non ricorrono mai a congegni meccanici. La Nuova figurazione, con la paternità di Karel Appel, è sempre più agguerrita mentre il Nuovo realismo ripropone i suoi protagonisti. Significativa, a livello internazionale, la presenza di Jules Olitsky, Kenneth Noland e Morris Louis, animatori di quella che Clement Greenberg nominerà l'anno successivo a Los Angeles *Post painterly abstraction*. I «cinque pittori romani» sono ormai fuori dalla fase monocroma: Angeli con *Cimitero francese*, esposto nello stesso anno alla Tartaruga, dove svastiche, croci e stelle si allineano lugubri su fondo nero, Festa con *Armadio e La porta rossa*; Schifano, infine, con *Incidente*, in mostra anche alla Gall. Odyssia con l'introduzione di Calvesi e Vivaldi. Presente Kounellis con 3 «Alfabeti»; assenti invece Paolini e Lo Savio che, come Manzoni, morirà nel corso dell'anno.

I premi conferiti ex aequo al Gruppo T e al Gruppo Zero sanciscono la vittoria della posizione critica di Argan a favore del lavoro di gruppo, ulteriormente motivata negli articoli apparsi sul «Messaggero» tra agosto e ottobre '63, proprio alla vigilia del convegno di Verrucchio. Contrapponendo la ricerca gestaltica a quella oggettuale, così sentenza: «Se il "realismo d'oggetto" colpisce la produzione industriale al termine del consumo e la corrente "gestaltica" al principio della progettazione, bisogna riconoscere che la manovra a tenaglia dell'arte si sviluppa per ora solo agli estremi dell'arco produttivo della società di oggi. L'arte assiste alla nascita e alla morte, non partecipa della vita funzionale e dell'esistenza sociale dell'oggetto». La conclusione è apocalittica: «Siamo di nuovo al problema della morte dell'arte, alla profezia di Hegel che non può avverarsi come una sublimazione nella scienza, essendo la scienza stessa in pericolo di morte, come la morte della civiltà e della cultura». L'insistenza con cui caldeggia la preminenza del momento critico, progettuale e collettivo su quello individuale e creativo, scatena la protesta immediata degli artisti, soprattutto romani, la mozione firmata, tra gli altri, da Carla Accardi, Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli e Toti Scialoja, così decreta: «Noi neghiamo che chiunque possa fare storia prima che

storia sia fatta». Tra quanti trascinano la polemica contro la dittatura critica sulle pagine dell'«Avanti», spicca la personalità di Carla Lonzi, già attiva alla Gall. Notizie e già collaboratrice del «Marcatre», la prestigiosa rivista interdisciplinare fondata e diretta nel '63 da Eugenio Battisti. Con largo anticipo sui tempi, la Lonzi denuncia il ruolo del mercato e delle gallerie nell'indirizzare la critica e decide, senza esitare: «L'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica». è lecito distinguere nuovamente.

Sul modello della Biennale di San Marino, infatti, il dibattito artistico si polarizza intorno al binomio ricerche cinetico-visuali – che trovano nella mostra *The responsive eye* al MOMA di New York nel '65 la loro consacrazione internazionale – e oggettuali. Ne fanno fede le molteplici esposizioni a confronto come *L'arte attuale in Italia*, ospitata nel '65 alla GNAM di Roma, *Tendenze confrontate* a Napoli l'anno successivo o, nel '67, *L'impatto percettivo* ad Amalfi, presentate alternativamente da Filiberto Menna, Cesare Vivaldi e Alberto Boatto. Sarà sempre Calvesi ad invitare i rappresentanti delle due tendenze alla Biennale del '64 e a quella successiva.

Carla Lonzi tenta, invece, negli stessi anni, un approccio antitetico: rinnega il suo ruolo istituzionale per una identificazione totale della militanza critica con quella artistica. È del '69 *Autoritratto*, raccolta di conversazioni, a partire dal '65, e per quattro anni, con quattordici artisti diversi per età, storia e poetica, di cui salvaguarda il tono libero, frammentario e colloquiale, alieno da specialistiche sistematizzazioni. «Questo libro non intende proporre un feticismo dell'artista ma richiamarlo in un altro rapporto con la società negando il ruolo, e perciò il potere, del critico in quanto controllo repressivo sull'arte e gli artisti, e soprattutto in quanto ideologia dell'arte e degli artisti in corso nella nostra società». Il titolo, di totale identificazione, è già prova di autenticità e specchio dei tempi. La copertina è sintomaticamente dedicata a *Concetto spaziale*. Attese di Lucio Fontana; è ancora l'artista a chiudere con un saluto ironico la serie di anomale riproduzioni che punteggiano il testo con opere ma, soprattutto, con foto d'epoca degli artisti ritratti tra zii nonni e fratelli. Il tono delle conversazioni è animato e partecipe, preoccupato forse per le responsabilità e le scelte che gli eventi sociali impongono anche agli artisti. Incontriamo della vecchia

guardia Giulio Turcato e Carla Accardi, ex protagonisti di Forma, e Mario Nigro, una volta attivo nel Mac. Sorprende del primo la colta ed anticonformista capacità di spaziare su tematiche politiche e poetiche; della Accardi la attonita ed entusiasta presa di coscienza femminista, mentre Nigro, involuto e angosciato per la resa dello *Spazio totale* e del *Tempo totale* sulla tela, prende le distanze dal vecchio contesto, «Natura morta di figurazioni geometriche». Cy Twombly, piú volte provocatoriamente chiamato in causa dalla Lonzi, tace eloquentemente; non cosí Salvatore Scarpitta, appassionato costruttore di automobili, che cosí legge il passaggio dalle tele fasciate precedenti: «Invece di applicare il tubo di scappamento al quadro, l'ho rimesso dove stava prima». Particolarmente attento ai mutamenti di costume appare, infine, Mimmo Rotella che narra di test *Erotico-surrealisti* e di *Spettacoli-verità*.

A passare la mano ai giovani è, però, nuovamente Fontana, teso e categorico, attento a rivendicare il portato delle sue invenzioni e furioso contro gli usurpatori come Vedova, «il primo elettricista d'Italia». Se «Azimuth» esordiva nel '59 con l'omaggio a Fontana, a distanza di dieci anni il maestro ne riconosce la paternità: «Incomincia ad essere valido Klein quando fa tutto blu, che è una dimensione... Lui l'ha intuito lo spazio, però, te lo dico, quelli proprio che l'hanno capito siamo io e Manzoni: Manzoni con la linea all'infinito e io col buco».

Per assumersi, subito dopo, quella dei nuovi protagonisti: «Forse i giovani fanno quello che tu volevi fare, che non sei riuscito perché i tempi non erano maturi, li hai forse intuiti... Una trasformazione sulla fine del quadro, della pittura: l'arte portata in un fatto ormai strutturale, ma non in senso costruttivo, strutturale in senso filosofico... Il manifesto spazialista parla chiaro, dunque siamo arrivati a quello che io volevo fare». Tra quei giovani ci sono Pino Pascali, Luciano Fabro, Jannis Kounellis e Giulio Paolini. A differenza degli artisti piú anziani, l'istanza politica si salda in loro con quella estetica e si traduce nell'insistente quesito sul ruolo dell'artista, sui modi della rifondazione del processo creativo, a partire da un rapporto rinnovato con la realtà. «Per me atteggiamento estetico è quando viviamo attraverso una cosa quando la viviamo e non quando la subiamo soltanto... Bisognava ricominciare da capo. Smantellati gli elementi del figurativo potevo uscire quieto a guardare le cose. E queste non mi inte-

ressavano piú a livello emozionale, ma per il loro valore conoscitivo», spiega Fabro. Nel '65, alla prima personale alla Gall. Vismara di Milano, espone *Buco*, una lastra di vetro riflettente con al centro una zona irregolare trasparente: «Non è un problema di forma... Un buco può essere trovato anche da un cieco che ignora la forma ma riesce a situarlo. Intervengono tutti i nostri sensi per prendere possesso di una situazione. Io l'esperienza non la faccio col quadro, la faccio vivendo, guardando le cose». Il titolo dell'opera – piú tardi Fabro userà anche *Concetto spaziale* – confessa una paternità poetica: la trasparenza e la continuità spaziale che Fontana additava nel gesto radicale del buco, del taglio o del groviglio luminoso sospeso, si concretizza ora nell'esperienza diretta dello spazio fisico; il buco costituisce non piú un pensiero, un atto mentale, ma la messa a fuoco del campo visuale.

«C'è un atteggiamento comune nei riguardi della nascita di un'opera; tutti e due la consideriamo come un momento di grazia. Naturalmente tu, Paolini, mi sembra ti fermi un momentino prima. Il tuo quadro è sempre il momento ultimo prima del momento di grazia». Così Fabro si rivolge al suo interlocutore privilegiato. La risposta di Paolini è lucida e lapidaria: «La complessità di elaborazione di certi miei lavori arriva a fermarsi sempre un gradino sotto la supposta semplicità dell'opera... Appena piú in qua della semplicità c'è tutto, insomma, i meccanismi, le reazioni, i pensieri».

Disegno geometrico del '60, le tele rovesciate e concentriche del '62, memori delle bandiere di Jasper Johns; il barattolo di vernice posato sul telaio e, nella prima personale alla Gall. La Salita nel '64, le tavole di compensato appoggiate alla parete, denunciano l'impossibilità dell'opera, per esporne solo la fase preliminare, gli strumenti del mestiere, un allestimento sempre in fieri. In *Delfo* o in *Monogramma* del '65, poi, intorno a cui si discorre in *Autoritratto*, l'artista è dietro o vicino al supporto, tela o parete, ma a braccia conserte o pietrificato nell'attimo in cui alza il braccio impugnando il pennello.

All'intelligenza colta e sottile di Paolini che sfiora l'immagine solo per rendere percepibile l'idea, Pascali contrappone una generosa e travolgente vitalità, una instancabile sperimentazione sui materiali e le loro combinazioni, guidate dalla struggente nostalgia per un rapporto armonico tra uomo e natura, quale la società tecnologica ha definiti-

vamente annientato ma che la grande rappresentazione dell'arte può rievocare. «Le mie cose sono sempre al di fuori, mai al di dentro. Anche i cannoni: importante per me è che sembrassero cannoni... è la finzione che determina automaticamente l'identificazione con una certa immagine, una certa parola sul vocabolario, cannone, scultura, Brancusi». Le *Armi*, che seguono i giganteschi e protesi *Frammenti di donna* esposti per la prima volta alla Tartaruga nel '65, esordiscono l'anno successivo alla galleria di Enzo Sperone a Torino, aperta nel '64. Si tratta di enormi giocattoloni il cui «interno» è assemblaggio di parti differenti ma il cui «esterno» le uniforma mimando le vere armi. Le «finte sculture», animali e mare presentati in due tempi all'Attico lo stesso anno, sono invece aliene da intenti mimetici: rinoceronti, giraffe, serpenti e dinosauri monchi o decapitati invadono lo spazio come attori di uno zoo immaginario ma verosimile, mitico ma tangibile: «Io non credo che uno fa le mostre nelle Gallerie, uno fa le Gallerie, uno crea quello spazio che è il proprio spazio». Al punto che il «Finto mare» in moduli di legno aggregabili o quello successivo «Vero» decidono con il loro ingombro la fruibilità dello spazio espositivo.

«Mi piaceva il gesto che fa quello lì: andare la mattina, che esce, a dar da mangiare agli uccelli»; così, scherzosamente, Kounellis spiega alla Lonzi il quadro, esposto nel '67 all'Attico e venduto a un musicista, dove una foresta di rose nere di stoffa attaccate alla tela con automatici è incorniciata da dodici gabbie di uccelli vivi. Dopo le prove con le lettere e i numeri, che anelano a vincere lo spazio della tela per avvolgere, come nella performance alla Tartaruga nel '60, l'artista mentre scrive cantando, Kounellis, insofferente ad ogni codificazione, ricerca «un'unità tra te e il mondo. Io credo che la realizzazione del socialismo può produrre una unità di questo tipo... Cambiare l'arte coincide con il cambiare le situazioni... Poetica significa unità». Nel quadro sopra descritto, è proprio la cornice, in genere limite inerte, ad animarsi, contrapponendo la natura vera degli uccelli a quella finta delle rose e costringendo il proprietario ad intervenire quotidianamente sull'opera per alimentarla. «Un duplice e conseguente rifiuto, concettuale e manuale, della mimesi e della pittura», osserva Boatto.

Sempre nel '67, all'Attico, la mostra *Lo spazio degli elementi: fuoco, immagine, acqua, terra*, costituisce una prima

messa a punto delle nuove ipotesi. «Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita. E certo qui è chiara la convergenza tra arte e vita: convergenza ma non identità... Il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma... Lo sconfinare dello spazio formale nell'ambiente e il mutarsi delle rappresentazioni in presenza, corrispondono alla sostituzione di uno spazio retrospettivo con uno spazio flagrante, evocato alla pura attualità», spiegano i curatori Boatto e Calvesi. Kounellis espone *Margherita di fuoco*, un fiore di ferro che vive nello spazio sprizzando fuoco dalla corolla; la natura vera, in continua trasformazione, colloquia nuovamente con la struttura rigida del fiore, allo stesso modo dei *9 mc d'acqua* di Pascali accolti in contenitori definiti.

Alla «ricostruzione della natura» è dedicato anche il torinese Piero Gilardi i cui *Tappeti natura* erano stati esposti da Sperone l'anno precedente. Quei rotoli di fiori e frutta, paziente e fedele ricostruzione in polistirolo, ricordano forse la *Pittura industriale* di Gallizio nell'atteggiamento ambivalente nei confronti della civiltà industriale. A differenza di Kounellis e Pascali, infatti, dove l'assunzione degli elementi primordiali simboleggia una diversa condizione dell'uomo, i soffici e invitanti tappeti di Gilardi sembrano decretare l'irreversibilità del processo tecnologico invitando però a goderne le possibilità pur illusorie e fittizie.

«Quando la nostra immagine si riflette nello specchio automaticamente veniamo catturati e coinvolti nello spazio oltre il quadro. Siamo entrati nella dimensione del tempo». Michelangelo Pistoletto, che nel '63 aveva esposto alla Gall. Galatea di Torino le prime superfici specchianti, presenta all'Attico *Due figure al balcone*, due sagome serigrafate applicate a uno specchio: sagome che, in quanto immagine, appartengono al passato, pur vivendo, immobili e sospese, lo stesso spazio dove si riflette il presente mutevole e che un futuro continuerà a dinamizzare e attualizzare.

Lo spazio degli elementi anticipa di pochi mesi i due grandi eventi espositivi dell'anno: *Lo spazio dell'immagine* al Palazzo Trinci di Spoleto e *Arte povera e IM Spazio* alla Gall. La Bertesca di Genova. Se la mostra romana sanciva il definitivo abbandono della parete per lo spazio, a Foligno gli artisti sono invitati dagli organizzatori – da Apollonio

ad Argan, da Calvesi a Germano Celant, da Kultermann a Dorfles – a realizzare «un ambiente plastico spaziale», quindi fruibile, come già l'anno precedente aveva proposto la mostra da Sperone *Arte abitabile*. L'omaggio, inutile dirlo, va, oltre a Colla, nuovamente a Fontana: compresso tra le due fonti di luce dell'ingresso e dell'uscita, lo spazio buio del suo ambiente è completamente risucchiato, come già nel '49 alla Galleria del Naviglio, dai percorsi luminosi e irregolari che tratteggiano invisibili pareti.

Antitetica la soluzione di Castellani: l'*Ambiente bianco*, dove la circolarità spaziale accelerata dagli angoli smussati asseconda i ritmi martellanti delle superfici, punta non già all'abrogazione dello spazio nel vuoto, ma alla sua massima dilatazione, in una totalità spazio-temporale irreal e ossessiva.

Varia la provenienza degli altri artisti e diverso il loro modo d'interpretare il tema. C'è chi ha costruito nuovi spazi, chi ha rispettato e solo commentato quelli dati, chi, infine, li ha occupati al punto di renderli inservibili. Larga la partecipazione dei gruppi cinetico-visuali che estendono in realtà allo spazio la dinamicità percettiva sondata sulle superfici creando, in virtù di fonti luminose in movimento, un forte effetto disorientante.

«Guardo ancora la porta chiusa e mi sembra che in quel momento dietro non ci sia più né il corridoio né tutto il resto della casa. Che se l'apriessi in quell'attimo vedrei solo un grande cielo azzurro pieno di nuvole bianche», così Festa commenta *Il cielo* dipinto su pannelli sconnessi che approfondiscono la tematica delle *porte e finestre*. Della «giovane scuola romana» è inoltre presente, con le tre scatole concentriche *Cento Uccelli*, Mario Ceroli – che alla Biennale dell'anno precedente aveva proposto *Cassa Sistina*. Degli artisti incontrati sulle pagine di «Autoritratto» e poi alla mostra *Lo spazio degli elementi* all'Attico, ritroviamo Pascali, Gilardi e Fabro. Se i primi due ripropongono *Il mare* in metri cubi e i *Tappeti natura*, inedita è la soluzione di Fabro: *In cubo* è proprio uno spazio cubico ma antropometrico, progettato cioè a misura dell'artista perché possa continuamente verificarne i limiti e strutturato in modo da far permeare dall'esterno luce e rumori. Esattamente come in *Buco*, *Tondo e rettangolo* o *Mezzo specchiato mezzo trasparente*. A rendere invece impraticabile lo spazio è *Il tubo* di Eliseo Mattiacci, un lunghissimo e aggrovigliato serpente di alluminio giallo.

«Cosa sta succedendo? La banalità sale sul carro dell'arte. La presenza fisica, il comportamento, nel loro essere ed esistere sono arte. Le sorgenti strumentali del linguaggio sono sottoposte a una nuova analisi filologica. Rinascono e con esse rivive un nuovo umanesimo... Il cinema, il teatro e le arti visive si pongono come antifinzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. Approdano a un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowsky, ci piace chiamare povera... Il processo linguistico consiste nel togliere, nell'eliminare, nell'impoverire i segni. Siamo in periodo di decultura». Nel settembre '67, dunque, il proclama di Germano Celant, già allievo di Eugenio Battisti all'università di Genova, costituisce l'atto di fondazione dell'Arte povera.

Abbiamo già incontrato quasi tutti gli artisti che espongono alla Bertesca nella mostra *Arte povera e IM Spazio*. «La constatazione materica sale sull'altare con Pascali e Kounellis», il primo con *2 mc di terra*, il secondo con *La carboniera* dove il fuoco è ormai allo stadio terminale. Alighiero Boetti, che proprio nel '67 esordisce alla Gall. Stein di Torino, espone *Catasta*, non già «mucchio di segni ma i segni dell'accumulo». «Lo spazio di Prini può e deve nascere dovunque e all'improvviso. Lo spazio diventa scena e platea insieme», sostiene Celant a proposito del *Perimetro d'aria* animato contemporaneamente da luci e suoni.

Il procedimento tautologico, dunque, quale primo strumento di comprensione e possesso del reale, sembra presiedere alle prove iniziali di questi artisti. Non li anticipa del resto Manzoni quando sancisce che «la linea è linea e il quadro è quadro»? Si tratta in realtà di un livello assai più complesso di quello constatativo. Se la terra e il mare di Pascali o il fuoco, i cactus, il pappagallo di Kounellis sono veramente quello che dicono di essere, propongono però entrambi un rapporto con la realtà, la storia o il mito, non più metaforico, ma direttamente esperito. Per Fabro, poi, tautologia, termine che spesso ricorre nei suoi titoli, è «una specie di circumnavigazione della propria coscienza e della propria esperienza». *Pavimento, tautologia*, che espone a Genova, infatti, alcuni fogli di giornale disposti sul pavimento, ricorda il suo paese, dove le donne pulivano il pavimento e lo coprivano poi per non farlo sporcare. «Per questo modo di considerare il lavoro e di preservarlo, non per ostentazione, ma come fatto privato». Per Paolini, invece, è centrale la coincidenza dell'idea

con la sua immagine. «In passato intitolavo i miei lavori con delle immagini. Oppure, recentemente, il titolo che avrei dovuto scrivere sul retro del quadro è arrivato a costituire il quadro stesso». Come in *Lo spazio* o *Dove*, le cui lettere si dispongono sulle facce di un cubo o sul pavimento. Come non ricordare allora che nel '65, a New York, Joseph Kossuth aveva ideato *One and three chairs*, decretando l'equivalenza tra immagine e parola come primo passo verso l'abrogazione dell'immagine stessa?

Sul numero 5 di «Flash Art», rivista fondata e diretta nel '67 da Giancarlo Politi, un nuovo grido di battaglia, dal titolo inequivocabile: *Arte povera. Appunti per una guerriglia*. L'artista è a un bivio, avverte Celant, o sceglie di vivere all'interno del sistema accettandone i linguaggi codificati o di porsi in antagonismo, per progettarsi liberamente. «Da un lato un atteggiamento ricco, che imita e media il reale, che crea la dicotomia tra arte e vita, dall'altro una ricerca "povera" tesa all'identificazione azione-uomo... L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo di combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire». E palese, nei contenuti come nella terminologia, l'identificazione con i soggetti sociali che in altre sedi si battono per gli stessi ideali.

Abolite le barriere tra le discipline, artisti, operatori di teatro e di cinema rifiutano il loro ruolo per partecipare a qualsiasi titolo all'utopia collettiva. Bastino pochi esempi. Alcuni, come Ceroli, Bignardi, Kounellis e Paolini, collaborano alle scenografie di Ronconi, Ricci e Quartucci; altri, vedi Pistoletto, fondano compagnie teatrali come «Lo Zoo»; altri ancora, come Schifano, Angeli e Luca Patella, producono film sperimentali spinti dalla necessità di registrazione e informazione; altri, come Fabio Mauri, si dedicano alle *performances*, altri, infine, come Gilardi, abbandonano l'attività artistica per la militanza politica.

Il terremoto investe, naturalmente, anche l'attività espositiva. Mentre sono contestati i luoghi deputati come le biennali, le gallerie si trasformano in scenari per azioni spettacolari, come l'esposizione di dodici cavalli di Kounellis all'Attico nel '69.

Tre esposizioni, tra il '67 e il '70, esplicitano il clima: *Contemp l'azione*, curata da Daniela Palazzoli nel '67, si svolge contemporaneamente nelle tre gallerie torinesi Stein, Sperone e Il Punto, o, meglio, lungo i percorsi che le col-

legano: un filo rosso unisce i luoghi a 160 m di altezza mentre la palla di giornali di Pistoletto rotola al suolo. Tra le nuove presenze, Mario Merz, Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio. «Per lui la pittura mi pare fosse un esercizio di idee, più che il fatto di fare il pittore... Quanto fosse più importante l'idea che la pratica della pittura, questa era allora una cosa stranissima e molto molto giusta per un artista di oggi» così Merz onora il grande amico Pinot Gallizio, sicuro riferimento nelle prime prove, già esposte nel '54 alla Gall. La Bussola di Torino e, otto anni dopo, presentate da Carla Lonzi alla Gall. Notizie: agavi, foglie e alberi, grumi cromatici in crescita. Nelle tre mostre torinesi del '67 espone oggetti comuni come *Impermeabile*, trafitti però dal neon che li vitalizza creando un flusso energetico verso l'esterno.

Se Anselmo è già coinvolto dagli equilibri precari, da quell'energia che si accumula nell'attimo di sospensione tra due movimenti, Zorio anticipa, con le strutture che mutano colore, l'indagine sulle reazioni tra i materiali a contatto.

Il *Teatro delle mostre*, ospitato alla Tartaruga di Roma nel '68, è titolo tautologico: venti mostre di altrettanti artisti si succedono infatti in altrettanti giorni nello stesso spazio. «Non è l'accadere, non è il succedere, non è l'happening, ma è il succedersi che interessa, la successione non come flusso ma come processo, ritmo», spiega Calvesi nel titolare il saggio introduttivo proprio *Arte e tempo*. Solo qualche rappresentazione. Nell'accecante spazio bianco creato da Angeli abbassando il soffitto e appostando una macchina da presa, Castellani dispone il *Muro del tempo*: otto metronomi che battono contemporaneamente e fino ad esaurimento i loro tempi diversi.

Attraverso un foro nella porta della galleria si spia la camera da letto di Giosetta Fioroni mentre Emilio Prini, che condivide lo spazio con Paolo Icaro, legge i nomi delle persone incontrate nel viaggio da Genova, raccolti in un grande sacco. Se Renato Mambor imballa un uomo in una cassa di legno – il suo aspetto solenne ricorda quello di Che Guevara – Ceroli allestisce un percorso che culmina in una parete di ghiaccio. Nanni Balestrini trascrive sulle mura gli slogan degli studenti della Sorbona mentre Fabio Mauri riempie la stanza di perlinato di polistirolo dove ci si adagia come sul terreno lunare. Nell'ambiente completamente vuoto, infine, Paolini appende

Autoritratto, dove Henri Rousseau, con la tavolozza in mano, si mostra tra la folla di *Autoritratto* capeggiata da Fontana e dalla Lonzi.

Per *Amore mio* a Montepulciano, invece, organizzata nel '70 da Achille Bonito Oliva, gli artisti, tra i quali si distinguono Colombo, Fabro, Kounellis, Mauri, Tacchi e Maurizio Nannucci, si convocano reciprocamente. Nel '68, mentre l'Arte povera è in ascesa – si moltiplicano le mostre personali e collettive a Bologna, Amalfi, da Sperone, Stein, Deposito d'Arte Presente o L'Attico – a Venezia e a Kassel si svolge il confronto internazionale. Pistoletto e Pascali declinano l'invito alla Biennale, con convinzione il primo, con riluttanza Pascali che morirà nel corso dell'estate. Tra le presenze americane è da segnalare a Venezia quella di Donald Judd, tra i fondatori della Minimal Art, mentre a *Documenta 4* partecipa Robert Morris, teorico dell'*antiform*. Si delinea così, come dato caratterizzante questi anni frenetici, la compresenza od il rapido avvicendamento di tendenze contraddittorie o antitetiche. Se l'arte *minimal*, infatti, consacrata nel '66 dalla mostra *Primary Structures* al Jewish Museum di New York, propugna geometrie essenziali, autoreferenziali, seriabili e industriali, la mostra *Eccentric Abstraction*, ospitata nello stesso anno alla Fishbach Gallery di New York, ne addita il superamento nel rifiuto della tecnologia e nella libera processualità dei materiali. E, ancora, se nel '67 i *Paragrafi sull'arte concettuale* di Sol Le-Witt, già artista *minimal*, decretano la preminenza dell'idea sull'esecuzione, la prima mostra di *Earth Sculptures*, alla Dwan Gallery di New York l'anno successivo, sposta il tiro sulla concretizzazione naturalistica dell'arte, come dimostra Walter De Maria a Monaco quando espone, occupando tutto lo spazio, 50 mc di terra. La fondamentale mostra *When attitudes become form*, accolta nel '69 alla Kunsthalle di Berna, raccoglie tali situazioni trainanti cui si aggiunge, per l'Italia, l'Arte povera.

Non meraviglia questa lunga e dettagliata analisi degli eventi espositivi: l'uscita definitiva del quadro dalla dimensione tradizionale coinvolge in primo luogo gli spazi deputati, travolgendoli o disertandoli. Se l'impiego del corpo e dei gesti come mezzi privilegiati di espressione identifica spesso l'opera con la sua esposizione, agli antipodi, la coincidenza dell'opera con il suo pensiero, quindi con la sua formulazione scritta, sostituisce spesso l'esposi-

zione con la pubblicazione, più accessibile e divulgabile.

La messe di mostre sancisce inoltre l'estrema mobilità degli artisti sullo scenario internazionale: se Zorio, Kounellis, Merz, Penone, Fabro e Anselmo allacciano rapporti con galleristi quali Jolas e Sonnabend a Parigi o Konrad Fisher a Düsseldorf, Sperone, L'Attico, Lambert, Ala e, dal '75, Ugo Ferranti a Roma e Tacci Russo a Torino, ospitano protagonisti della Minimal, Conceptual e Land Art, da Carl Andre a Dan Flavin, da Richard Long a Bruce Nauman.

Nel 1970, se *Conceptual Art - Arte povera - Land Art* alla GAM di Torino ribadisce lo stesso contesto, *Due decenni di eventi artistici in Italia 1950-70* a Prato allarga l'obiettivo prendendo le mosse dalla polarità astratto-figurativo dell'immediato dopoguerra. A Roma, invece, al Palazzo delle esposizioni abilmente trasfigurato da Piero Sartogo, ha luogo *Vitalità del negativo*, promossa e organizzata dagli Incontri internazionali d'arte, dove l'Arte povera entra a pari merito tra le tendenze chiave degli anni '60, con il cenacolo di Azimuth, le ricerche cinetico-visuali e quelle oggettuali. Ricontriamo alcune novità. Fabro presenta *De Italia*, una carta piegata che conserva ai margini la sagoma dello sperone, una delle versioni cui l'artista attende dal '68 e dove la tautologia formale è contraddetta dalla molteplicità dei materiali che ne spinge al limite la riconoscibilità.

La rivisitazione storica come l'illustrazione di un sapere mitico informano la ricerca di Kounellis. L'inno alla libertà dell'Italia risorgimentale è rinnovato dal pianista che suona il Nabucco di Verdi. Merz presenta due capisaldi della sua poetica: *Serie Fibonacci* e *Igloo Proliferation*. L'idea di espansione, già in nuce nel neon che trafiggeva gli oggetti, si arricchisce dell'adozione della serie numerica a crescita esponenziale; applicata all'igloo, «architettura organica ideale» eretta con materiali naturali simboleggia ed auspica una nuova comunione tra uomo e natura, tra micro e macrocosmo.

Inedita è la presenza di Vettor Pisani che, proprio nel '70, esordisce alla Gall. La Salita di Roma con *Studi su Marcel Duchamp*, sorta di scomposizione critica, in chiave psicanalitica e antropologica, di *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* del maestro dadaista.

Alla Biennale del '72, dove F. Ll. Wright, Le Corbusier, Louis Kahn e I. Noguchi formulano quattro progetti per

Venezia, due sono le sezioni trainanti, quelle che estremizzano cioè il duplice movimento di espansione e contrazione dell'espressione artistica. *Il libro come luogo di ricerca* costituisce la prima esposizione di libri d'artista dal '60 al '72, «testo e contesto dell'artista. Il libro è dunque un territorio circoscritto sul quale l'artista conduce le sue operazioni logiche e formali». Vale ricordare che, nel '68, il *dealer* dell'arte concettuale americana Seth Siegelaub aveva editato *Xerox Book*, una serie di interventi studiati dagli artisti appositamente per le pagine messe, nello stesso numero, a loro disposizione. 5-31 January, dell'anno successivo, è una esposizione-catalogo che, come tale, non necessita più di spazi espositivi. Sull'altro versante, la sezione *Persona 2* consiste in una serie di azioni teatrali, implicanti l'uso del corpo, che si svolgono nel corso di una giornata. «Il palcoscenico è lo spazio socratico della reciproca domanda in cui si misurano le due parti: l'artista come esibizionista e lo spettatore come voyeur», spiega il curatore Bonito Oliva. L'opera che suscita maggiore scalpore è *Seconda possibilità d'immortalità (L'Universo è immobile)*, dove Gino De Dominicis espone un mongoloide seduto mentre osserva un cubo invisibile e una palla di gomma l'attimo prima del rimbalzo.

«Io penso che le cose non esistono. Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali, solo così non sarebbero solo verifiche di certe possibilità, ma veramente cose», chiariva nel '69 in occasione della prima personale all'Attico il cui biglietto d'invito consisteva nella morte annunciata dell'artista. Capovolgendo ogni logica, De Dominicis sostiene che, se la morte reale è immaginaria, il trascendente diventa realtà e gli artisti, unici a possedere il privilegio dell'immortalità, mettono in scena l'impossibile. Come la *Piramide invisibile*, il *Tentativo di volo*, il *Tentativo di formare quadrati invece di cerchi intorno a un sasso gettato nell'acqua* o la *Madonna che ride*, che Lucio Amelio esporrà nel '73 a Napoli.

E Harald Szeemann a confermare gli stessi artisti nella importante *Documenta 5* di Kassel del '72. Nella sezione *Mitologie individuali* incontriamo per la prima volta il nome di Fernando Melani, sorta di eremita pistoiese che inizia a lavorare nel '45, a 38 anni. Ha prodotto, tra opere e scritti, moltissimo; ha esposto invece pochissimo; sosteneva che «al posto della fantasia bisogna tendere ai dati della fisica, ripetibili sperimentalmente e sempre pe-

nultimi» e che occorre «elaborare le materie così come queste vorrebbero elaborarsi se fossero, da sole, capaci di arte». Di lui si è occupata, non a caso, Carla Lonzi, così come non è forse un caso se Fabro, presente a Kassel nella stessa sezione, ha aperto la retrospettiva a Rivoli nel luglio '89 con *La casa di Melani*, una struttura protesa nello spazio. Forse una maglia da ricucire.

Nel profluvio di esposizioni che accompagnano il '73, vale menzionarne due. *Riflessione sulla pittura*, organizzata ad Acireale da Italo Mussa, Filiberto Menna – di cui uscirà nel '75 *Linea analitica dell'arte moderna* – e Tommaso Trini – già direttore della prestigiosa rivista «Data» – affaccia artisti come Carlo Battaglia e Claudio Verna che l'anno precedente si erano costituiti a Milano come gruppo poi variamente definito «pittura-pittura» o «pittura analitica». «Tutto, dove cominciare e dove finire, deve essere progettato prima nella mente. In pittura l'idea deve esistere nella mente prima di prendere in mano il pennello» sosteneva Ad Reinhardt in una delle 39 regole che spiegavano nel '58 la concezione dell'*artisan*. Le opere di Reinhardt, di Robert Ryman e di Brice Marden o, tra gli italiani, di Giorgio Griffa, Marco Gastini, Paolo Cofani e Carmengloria Morales, giocano ambigualmente tra concezione rigorosa ed emotività cromatica ed ostentano i mezzi della pittura, ora monocroma, ora affidata a piccoli interventi che si ripetono e succedono.

Ritroviamo gli stessi artisti nella «linea analitica» della grande rassegna *Contemporanea* organizzata dagli Incontri internazionali d'arte e curata da Bonito Oliva nel parcheggio di Villa Borghese a Roma nel '73. Linea che accomuna quanti «hanno lavorato su una nozione d'arte intesa come processo di investigazione e di puntualizzazione», dove convergono la «pittura primaria» di Stella, Newman, Noland e Kelly, la «ricerca modulare» dei minimalisti, «l'arte come riflessione» e, infine, «l'arte del territorio». «Alla conoscenza intenzionale della linea analitica, si oppone la coscienza globale e profonda che scardina la specificità del linguaggio artistico per sconfinare nel territorio totale della creatività», spiega il curatore a proposito della linea «sintetica» dove confluiscono le varie forme di arte di comportamento, quelle che l'anno successivo Lea Vergine sistematizzerà nel volume sulla *Body Art*. Alle opere, che sapientemente Piero Sartogo ha collocato tra i setti trasparenti disposti a scandire l'immenso spazio, si aggiunge il settore di

poesia visiva e di «controinformazione» sulle lotte operaie, proletarie, studentesche e femministe, sul ruolo dei corpi dello stato, sui mezzi di comunicazione.

Se il colpo di stato in Cile del '73 e la strage di Brescia dell'anno successivo condizionano la Biennale «politica» del '74, interamente focalizzata su cinema, musica e teatro, in quella successiva Celant ripropone, a quasi dieci anni dalla mostra di Foligno, il tema *Ambiente/Arte* in un excursus storico che dal futurismo arriva alla Body Art attraverso le avanguardie storiche, l'Action Painting, il New Dada, la Pop, le vicende minimale poveriste. «Un'arte affidata ad altri e svincolata dal contesto ambientale significa rendere l'operazione artistica un prodotto mobile e incontrollabile, la cui unica ragione d'essere è quella di risultare un mezzo di scambio», spiega Celant marcandone la valenza politica.

Se altri eventi dell'anno sono informati dallo stesso spirito di ricerca impegnata, la pubblicazione, anticipata nel '72 dalla *Citazione deviata*, di *L'ideologia del traditore* di Bonito Oliva, annuncia, nell'allegoria di un manierismo contemporaneo, future sciagure.

Ancora cinque anni e, sul numero di «Flash Art» di ottobre-novembre 1979, appare il proclama *La Transavanguardia Italiana* a firma dello stesso critico, che così tuona: «L'arte ritorna alle sue ragioni interne, ai soggetti della sua opera, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, uno scavo continuo nella sostanza della pittura». Un ritorno, in altre parole, al piacere della pittura da cavalletto, una istigazione alla narrazione figurativa, al saccheggio di tutti i linguaggi dell'arte. Se, come sostiene Bonito Oliva, l'arte degli anni '60 è «moralistica, repressiva, masochistica e gregaria della politica, quella degli anni '70 avvia un processo salutare di de-ideologizzazione... Se l'arte precedente pensava di partecipare alla trasformazione sociale mediante l'espansione di nuovi procedimenti e di nuovi materiali tramite la fuoriuscita dal quadro e dal tempo statico dell'opera, quella attuale tende a non farsi illusioni all'esterno di sé e a tornare sui propri passi... L'opera non ha volutamente carattere... astratto e figurativo si pareggiano... l'immagine oscilla sempre tra invenzione e convenzione». Il tutto a commento delle opere di artisti quali Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente e Mimmo Paladino che avevano esordito invece con prove di carattere concettuale.

Il disimpegno, come la presunta obiettività, nascondono in realtà prese di posizione precise a sostegno, in questo caso, di quella politica del riflusso che segue, dalla metà del decennio, la fine delle utopie di rinnovamento. Conformismo, cinismo, provincialismo, mortifero vitalismo guideranno, e in parte ancora guidano, l'azione di artisti in cerca di facili e veloci successi, di galleristi e collezionisti avidi di guadagno, di critici, infine, finalmente liberi dall'onere di capire e giudicare. Sono in molti a cedere alle lusinghe: se Calvesi inventa la pittura «anacronista», Plinio de Martiis è felice di ospitarla sin dal 1980 alla Tartaruga; lo stesso Argan è sdegnato ma con riserva trovando forse questo «banchetto» non così «nauseante»; gallerie di punta quali Sperone, L'Attico, Lucio Amelio e Toselli capitano mentre una miriade di nuovi spazi adorni di archi e colonne accolgono rapimenti barocchi, putti e cupidi; riviste come «Flash Art» offrono infine canali di diffusione e palestra per elucubrazioni teoriche.

Sono in molti, però, a non cedere e a tenere le posizioni. Basti pensare all'irriducibilità di Castellani o a quanti, da Carla Accardi a Dorazio procedono con coerenza lungo la via dell'astrazione. Gallerie come Mario Pieroni e Ugo Ferranti a Roma, Christian Stein a Torino e Milano, Massimo Minini a Brescia, Locus Solus a Genova e gli Incontri internazionali d'arte a Roma, continuano a sostenere l'Arte povera, *minimal* e concettuale, aprendola alla nuova leva di artisti quali Ettore Spalletti, Remo Salvadori e Marco Bagnoli. Mentre la rivista «AEIUEO» diretta dal 1980 da Bruno Corà certifica e documenta tale continuità poetica.

Se le biennali sono contagiate dall'orgia pittorica, *Documenta 7* a Kassel, diretta nell'82 da Rudi Fuchs, ripropone il tema dell'installazione come colloquio dell'opera con il suo contesto. E, ancora, Kunstverein e Kunsthalle in Germania e Olanda e, in Italia, il museo di Rivoli e quello di Capodimonte, offrono, in mostre fondamentali come *Chambres d'amis* a Gand nell'86, uno spaccato internazionale alternativo a quello pittorico neo-espressionista. Nel 1985, alla Kunsthalle di Zurigo, i due fronti s'incontrano per «una discussione» di quattro giorni nelle persone di Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer e Enzo Cucchi. La posta in gioco è la ricerca di una nuova centralità, di una nuova ideologia come condizione per il rinascere dell'immagine. E non si tratta del solo cenno di

svolta. Si profilano infatti, già da alcuni anni, poetiche quali la «neogeometrica» e della «riappropriazione» che seguono, per dirla con Celant, una linea «inespressiva», dove pittura e scultura raffreddano i loro mezzi per una distaccata indagine conoscitiva della realtà. I confini intanto si allargano: se il Museo Guggenheim di New York apre le porte alla grande retrospettiva di Mario Merz, la GNAM di Roma ospita, pur tra vecchie polemiche, la collezione Sonnabend, mentre l'opzione monocroma è riproposta nel 1988 dalla mostra *La couleur seule* a Lione.

Così, nel periodo che va dalla fine della seconda guerra mondiale all'ultimo decennio del secolo, sullo sfondo di personaggi e contesti che si sottraggono ai rapidi mutamenti e all'inquietudine delle ricerche, ribollono, si snodano ed intrecciano assi d'indagine, situazioni trainanti, incontri tra personalità di spicco, in un panorama affannoso e smarrito, comunque contro corrente e di creatività frantumata. (az).

Italica

Antica colonia romana in Spagna, posta a nord-ovest di Siviglia, sulla riva destra del Guadalquivir. Fu patria degli imperatori Traiano e Adriano. Ne sono sopravvissuti alcuni bei mosaici che decoravano gli edifici, in particolare *Ercole e Nereo* e una *Corsa di carri* (Siviglia, MA). (mfb).

italiota, ceramica

Viene così denominata la ceramica prodotta, a partire dalla metà del v sec. a. C., nelle colonie greche dell'Italia meridionale e nella loro zona d'influenza. L'iniziativa della fabbricazione fu probabilmente dovuta a vasai ateniesi, in relazione forse con la fondazione da parte di Pericle, nel 442, di Thurioi sul golfo di Taranto. La produzione italiota antica, o proto-italiota, è suddivisa secondo gli specialisti in due gruppi. La personalità più spiccata del gruppo A è il Pittore di Dolone, così chiamato da un cratere a calice dell'inizio del iv sec. (Londra, BM), che illustra in chiave comica un episodio dell'*Iliade* (canto X), l'imboscata notturna tesa da Ulisse e Diomede al troiano Dolone; è pregevole soprattutto per il disegno molto vivace, il gusto dei dettagli e l'andamento caricaturale della scena. Il gruppo A si prolunga nella ceramica lucana, databile per lo più dal 360 al 320 ca.; si tratta di una serie poco numerosa la cui esecuzione si fa sempre più trascurata, e il cui interesse ri-

guarda soprattutto i soggetti rappresentati (temi mitologici rari). I vasi proto-italioti del gruppo B, fabbricati probabilmente a Taranto, sono soprattutto grandi crateri, di qualità eccellente, che prolungano fino alla fine del v sec. almeno lo stile dei vasi antichi del terzo quarto del secolo. Recano grandi scene mitologiche, spesso con numerosi personaggi. Il più noto è un cratere del Pittore delle Carneadi (Taranto, MN), che mostra su un lato *Dioniso tra Menadi ed un Satiro*, e sull'altro, in due registri, *Perseo che brandisce davanti a satiri la testa di Medusa* e i *Preparativi della festa tarantina delle Carneadi*. Il gruppo B è all'origine della ceramica apula propriamente detta, da cui a sua volta deriva la ceramica di Paestum. I vasi campani, numerosissimi per tutto il iv sec., sono soprattutto vasi piccoli, di qualità e interesse mediocri. Tali diversi stili italioti del iv sec. hanno in comune l'intento di imitare, talvolta con molta approssimazione, l'aspetto dei vasi attici, mediante l'applicazione di uno strato di argilla rossa che modifica il colore troppo chiaro della terra, nonché uno spiccato gusto per la policromia (risalti bianchi e gialli) e prestiti frequenti dall'iconografia teatrale (in particolare scene di commedia, riprodotte sui vasi «filiacici», numerosi soprattutto a Paestum). In seguito, accanto allo stile di Gnazia, rappresentato soprattutto in Apulia, citeremo i vasi policromi di Centuripe in Sicilia, che tentano di riprodurre i colori della pittura maggiore, e i grandi vasi «plastici», anch'essi policromi, prodotti a Canossa in Apulia. (cr).

Itsunen

Pronuncia giapponese del nome del pittore cinese Yi-Ran, che fu alla base della scuola realistica di Nagasaki. (sr).

Itten, Johannes

(Süden-Linden 1888 - Zurigo 1967). Cominciò a disegnare e a dipingere dal 1904, e pur acquisendo una formazione scientifica seguì i corsi della scuola di belle arti di Ginevra. Un viaggio a Parigi nel 1910, uno a Monaco nel 1911 e uno a Colonia nel 1912 gli rivelarono il cubismo, Der Blaue Reiter e i grandi pittori del tempo: Cézanne e Picasso. Completò la formazione a Stoccarda, presso Hölzel (1913-16). I primi dipinti astratti (*Orizzontale-verticale*, 1915: Muri (Berna), coll. Victor Loeb; *Incontro*, 1916: Zurigo, KH) mostrano ricerche sul colore e sui ritmi compositivi. Essi servirono di base al suo insegnamento quando, nel 1916, fondò a Vienna una scuola privata

d'arte, ove prima dei surrealisti sperimentò le risorse della scrittura automatica. Dopo aver partecipato allo Sturm nel 1916, espose a Vienna nel 1919, anno in cui conobbe Walter Gropius, che lo invitò ad insegnare al Bauhaus e a Weimar. I vi inaugurò il «corso preliminare»: ove, attraverso una formazione generale, sensibilizzava gli allievi ai materiali cercando di svilupparne la personalità creativa. Ma questo mistico, adepto del *mazdaznan*, che cominciava le lezioni con esercizi respiratori e vibratorii, dimostrava al Bauhaus uno spirito settario difficilmente compatibile con le concezioni didattiche di Gropius. Nel 1923 il conflitto si fece esplicito e Itten, dopo aver diretto vari laboratori, lasciò il Bauhaus. Dopo un soggiorno in Svizzera, fondò una nuova scuola a Berlino (1926), poi diresse una scuola del tessuto a Krefeld fino al 1938, anno in cui emigrò ad Amsterdam; quindi tornò a Zurigo. Qui diresse la scuola del tessuto, la scuola e il Museo delle arti figurative, e fondò il Museo Rietberg. Dopo il 1954, liberato da ogni funzione amministrativa, si dedicò interamente alla pittura eseguendo composizioni geometriche il cui spazio è organizzato in funzione delle «qualità dinamiche» dei colori, posati piatti (*Orizzontale-verticale-diagonale*, 1955; *Inverno*, 1963; *Solenne*, 1966; *Spirali*, 1967: Stoccarda, coll. A. Itten). Pubblicò diversi libri (*Kunst der Farben*, Ravensburg 1967; *Mein Vorkurs am Bauhaus*, Ravensburg 1963). Il più celebre è il primo, che costituisce una serie di esperienze miranti a stabilire un'estetica del colore determinandone le leggi fisiche. Ma il sistema di I, benché miri all'obiettività, s'inscrive nella tradizione goethiana senza superare le classificazioni soggettive e strettamente culturali. (er).

Iturrino, Francisco

(Santander 1864 - Cannes 1924). Basco come il suo amico Zuloaga, benché nato in Castiglia, questo artista *bohémien, enfant gâté*, inquieto e bizzarro, ha svolto un ruolo importante nella storia della pittura spagnola moderna; vi introdusse in qualche modo il *fauvisme*, ma compì fuori della penisola, in particolare in Francia, la maggior parte della sua carriera. Dal 1900 la sua alta figura scheletrica era familiare ai pittori d'avanguardia a Bruxelles e a Parigi; il quadro di Evenepoel *Spagnolo a Parigi* (conservato a Gand) contribuì a renderlo popolare; il suo *Ritratto* di Derain (1914) si trova a Parigi (MNAM). Dopo un periodo di pittura cupa in Belgio, doveva esporre agli Indépendants

e al Salon d'automne, evolvendo verso un esaltato cromatismo. Più che gli influssi di Renoir e Cézanne, subì quello di Matisse (che doveva accompagnare in Andalusia nel 1911). Temperamento d'improvvisatore, focoso e capriccioso, abbandonò il realismo dei pittori baschi della sua generazione, rappresentando un'Andalusia ove gitani, cavalieri, toreri, privi di elementi folklorici, sono solo il pretesto per fantasmagorie colorate che egli popola pure di sensuali nudi femminili, spesso disposti in gruppi turbinanti. Fu pure notevole acquafortista. Stabilitosi a Madrid dal 1920, effettuò numerosi soggiorni nel Sud della Francia. Il MAM di Madrid ne possiede un'opera importante, le *Donne in campagna*, trasposizione iberica del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Il MBA di Bilbao, ove nel 1926 ebbe luogo una retrospettiva del pittore, gli ha dedicato una sala con una dozzina delle sue tele migliori. (pg).

Ivanov, Aleksandr Andreevič

(San Pietroburgo 1806-58). Pensionario dell'accademia di San Pietroburgo a Roma, frequenta Overbeck e Thorvaldsen. Viene accolto nell'accademia con un'*Apparizione di Cristo a Maria Maddalena*, esposta a San Pietroburgo nel 1836. Lavorò vent'anni (1837-57) al dipinto *Apparizione di Cristo al popolo* (Mosca, Gall. Tret'jakov). La deludente impostazione accademica di quest'enorme tela di spirito nazareno contrasta col senso della vita, del colore e del *plein air*, sorprendente per l'epoca, di seicento studi dipinti, paesaggi, nudi, volti o drappeggi (ivi; Leningrado, Museo russo), che fanno di I uno dei grandi creatori della pittura europea del XIX sec. Alcune tra queste tele, per la forza di semplificazione delle forme e lo splendore del colore, fanno pensare, con mezzo secolo di anticipo, alle tele *fauves* di Derain. L'estasi mistica dei guazzi di I per le *Scene di storia sacra* (Mosca, Gall. Tret'jakov) ricordano le visioni di Blake e preannunciano le creazioni di Vrubel'. L'artista, tra i primi «indipendenti» della storia della pittura, doveva tornare in patria solo nel 1857. (bl)..

Ivanov, Sergej Vasil'evič

(? 1864 - Mosca 1910). Studiò alla scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca dal 1880 al 1882, poi dal 1884 al 1885. Membro della Società degli Ambulanti, si dedicò alla rappresentazione della miseria contadina (*Sulla strada, morte dell'emigrante*, 1889: Mosca Gall. Tret'jakov),

e all'illustrazione dei movimenti rivoluzionari dell'inizio del secolo (la *Fucilazione*, 1905: Mosca, Museo della Rivoluzione). (*bdm*).

Ivanovic, Katarina

(Szekesfehervar (Ungheria) 1811-82). Figlia di coloni serbi che risiedevano in Ungheria, cominciò i suoi studi presso Joseph Pezsky a Budapest, poi, con l'aiuto della duchessa Czaky, entrò all'accademia di Vienna. Visse e lavorò a Belgrado nel 1846-47; tornò poi nella sua città natale. Fu il primo artista serbo che soggiornò a Parigi dopo il 1840. Celebre per le nature morte (*Grappoli d'uva, Vignaiolo italiano*), ma soprattutto per i ritratti (*Donna in costume serbo, Le mie due sorelle*), vi manifesta un temperamento artistico che richiama alla mente Ingres, come testimonia il suo *Autoritratto*, tra i più affascinanti ritratti serbi del XIX sec. Meno felici furono i suoi dipinti di genere e di storia. La sua pittura, improntata dal Biedermeier viennese, rappresenta un'importante tappa nell'evoluzione della pittura serba del XIX sec., per il suo senso dello stile e la viva sensibilità alla linea pura e al colore, ella opera la transizione tra classicismo e romanticismo. Ha lasciato l'intera sua opera al MN di Belgrado. (*ka*).

Ivanovo

Sotto il nome di **I**, città della Bulgaria nord-occidentale (regione di Lom), viene raggruppato un insieme di cappelle rupestri, la più importante delle quali è la Crkvata (chiesa). Il ritratto dello zar Giovanni Alessandro (1331-37) consente di datare questi dipinti, di alta qualità artistica. Le *Scene della Passione* sono state ampiamente sviluppate secondo il ciclo evangelico tradizionale. Si osserva un'espressione estrema di sentimenti drammatici, nonché la ricerca del movimento e della profondità nelle composizioni. Queste pitture sono tra i migliori esempi dell'arte bizantina dei Paleologi. (*sdn*).

Iványi Grünwald, Béla

(Somogy-Som 1867 - Budapest 1940). Formatosi a Budapest e Monaco, frequentò a Parigi l'Académie Julian e subì l'influsso di Bastien-Lepage. Fu con Hollósy uno dei fondatori della scuola di Nagybánya, ove la sua arte ebbe uno sviluppo parallelo a quello del suo amico K. Ferenczy (*Fra le cime*, 1901; *Escursione primaverile*, 1903). Lasciò

Nagybánya nel 1907 stabilendosi a Kecskemét, ove evolvette verso una pittura decorativa di nudi stilizzati; poi, nel 1920 ca., si accostò alla Scuola della Pianura. La maggior parte della sua opera è conservata a Budapest (GN). (dp).

Iveagh

(Edward Cecil Guinness, primo conte di) (Clontarf 1847 - Londra 1927). Direttore della birreria Guinness a Dublino, costituì un'importante collezione di dipinti, che acquistò soprattutto presso Agnew dal 1880 al 1900. Nel 1925 divenne proprietario di Kenwood House, a nord di Londra (Hampstead), costruita da Robert Adam, ospitando la maggior parte della raccolta nell'intento di ricreare l'ambiente di una dimora aristocratica della fine del XVIII sec. Ne lasciò per testamento l'uso al pubblico, così essa dipende oggi dal Greater London Council. La maggior parte delle tele appartengono al XVIII sec. inglese, con importanti opere di Gainsborough: *Lady Howe*, *Sulla via del mercato* e *Due giovani pastori che si battono con due cani* (1783), numerosi Reynolds, molti Romney, la celebre *Miss Murray* di Lawrence e una *Marina* (1802) degli esordi di Turner completano la collezione, ove figurano anche due Van Dyck (*Henriette de Lorraine*, 1634; *Giacomo Stuart, duca di Richmond*), un Frans Hals (*Pieter Van den Broecke*), numerose tele olandesi tra cui uno splendido *Autoritratto* della maturità di Rembrandt, la *Suonatrice di chitarra* di Vermeer e una *Veduta di Dordrecht* di Cuyp. Venticinque tele della collezione, ereditate da A. E. Guinness, contenenti due Claude Lorrain e scene di genere olandesi, vennero vendute presso Christie nel 1953. Tra le opere tuttora in possesso della famiglia citiamo un paesaggio dell'ultimo periodo di Gainsborough, alcuni Guardi e Marlow. Da qualche anno il Greater London Council organizza importanti mostre a Kenwood House: *il Gusto francese nella pittura inglese* (1968), *Philippe Mercier* (1969), *Lady Hamilton* (1972), *Joseph Vernet* (1976). (jb).

Iverni (Iverny), Jacques

(menzionato ad Avignone dal 1410 - ? 1438). Oggi è conosciuto, in sostanza, soltanto attraverso un'opera, firmata: il *Trittico della Vergine col Bambino tra santo Stefano e santa Lucia*, dipinto intorno al 1425 per un ramo dei si-

gnori di Ceva ed attualmente conservato a Torino, Gall. Sabauda. Malgrado le reminiscenze senesi, I si rivela soprattutto un adepto del gotico internazionale nella sua forma parigina, per l'eleganza del disegno, la delicatezza del sentimento e la raffinatezza del colore. Tale tarda manifestazione di un linguaggio altrove già in via di abbandono è peraltro indice del risveglio della pittura avignone-se dopo gli anni di crisi del Grande Scisma. È attribuita a I un' *Annunciazione con donatori* proveniente da Avignone (Dublino, NG). (nr).

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 Boccazzi |
| 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 | Ingebourg Neumeister |
| ivj | Ivan Jirous e Vera Jirousova |

| | |
|-------|---------------------------|
| jaf | José-Augusto França |
| jbg | Josette Bottineau-Gory |
| jbr | Jura Brüscheweiler |
| jc | Jean Cural |
| jcl | Jean Clair |
| jdlap | Joaquín de la Puente |
| jf | Jacques Foucart |
| jf j | Jean-François Jarrige |
| jg | Jacques Gardelles |
| jgc | Jean-G. Copans |
| jh | John Hayes |
| jhm | Jean-Hubert Martin |
| jho | Jaromir Homolka |
| jhr | James Henry Rubin |
| jil | Jean-Jacques Lévêque |
| jl | Jean Lacambre |
| ilas | Jacques Lassaigue |
| 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 |
| lý | Leif ýstby |
| lv | Luisa Vertova |
| mas | Marcel-André Stalter |
| mast | Margaret Alison Stones |
| mat | Marco Tanzi |
| mb | Mina Bacci |
| mbe | Marie Bécet |
| mbo | Massimo Bonelli |
| mbr | Manfred Brunner |
| mcv | Maria Cionini Visani |
| mdl | Martina De Luca |
| mdp | Matias Diaz-Padron |
| mfb | 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 Deswarte |
| 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 arta |
| 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, San Paolo del 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. |