M

Ma Yuan

(attivo intorno 1190-1230). Pittore cinese originario dello Shansi. Membro di una famiglia di pittori professionisti, **M** che venne onorato da una «cintura d'oro» nell'Accademia dei Song del Sud di Hangchow, è associato a Xia Gui nella fondazione della scuola detta Ma-Xia. (*ol*).

Mabe, Manabu

(Kamapo Ken 1924). L'artista, il piú noto della comunità nipponica brasiliana è anche la personalità piú incisiva della pittura informale in Brasile. Il suo stile, cromaticamente assai raffinato, domina liricamente lo spazio. **M** è rappresentato presso l'Inst. of Contemporary Art di Boston, a Monaco (NP), al MAC di San Paolo, al MAM di Rio de Janeiro ed al Walker Art Center di Minneapolis, e si è distinto nelle Biennali di San Paolo e di Parigi. (*wz*).

MAC (Movimento per l'Arte Concreta)

Si suole far coincidere la nascita del **MAC** con la realizzazione e quindi con l'esposizione, di una cartella di dodici stampe a mano, edite dalla Libreria Salto, di Milano, ed ivi esposte dal 22 dicembre 1948. Le dodici stampe di questa prima cartella – cui seguirono altre – erano opera di altrettanti artisti (Dorazio, Dorfles, Fontana, Garau, Guerrini, Mazzon, Monnet, Munari, Perilli, Soldati, Sottsass, Veronesi). In realtà, promotori della manifestazione e del Movimento furono i pittori Gillo Dorfles (anche teorico e critico d'arte), Gianni Monnet (anche architetto e grafico), Bruno Munari (già interessato ad altri

media espressivi), Atanasio Soldati: tutti da tempo pervenuti all'astrattismo per vie e in momenti diversi, e differenziati nei rispettivi linguaggi. Li univa – e fu questo il nucleo del **MAC** – un rifiuto/chiusura verso le varie formalizzazioni dell'arte «figurativa» del dopoguerra, fossero quelle inclinate espressionisticamente (a Milano, dalla radice di «Corrente»), o quelle, allora largamente divulgate, del post-cubismo picassiano, o infine quelle confluenti nel cosiddetto «realismo socialista» di piú stretta intenzione poetica. Degli autori della prima cartella di stampe, del 1948, i romani Dorazio, Guerrini e Perilli non aderirono mai ufficialmente al **MAC**, cosi come Lucio Fontana, pur sempre accolto con interesse anche in successive attività e manifestazioni del movimento. Il **MAC** si pose come legittimo erede e continuatore della grande tradizione dell'astrattismo europeo – da Kandinsky, Klee e Mondrian, da De Stijl e van Doesburg al Bauhaus, al «concretismo» svizzero di Arp e Max Bill – e delle sue filiazioni italiane degli anni Trenta. Lo stesso termine di Arte Concreta era mutuato da questa tradizione: stando a indicare che la vera arte astratta non procede per semplificazioni, geometrizzazioni e astrazioni a partire dai dati naturali, ma si costituisce «astratta» sulla base delle potenzialità linguistiche delle forme pure e dei colori e creando «oggetti» – quadri, sculture, architetture, ecc. – del tutto autosufficienti ed autonomi, «concreti» appunto perché privi di qualsiasi referente naturalistico. Per collocare storicamente l'origine del **MAC** nell'ambito della situazione artistica italiana del dopoguerra, è utile ricordare alcuni eventi piú o meno contemporanei: nel 1946 a Venezia la Nuova secessione artistica italiana ed il *Manifesto del Realismo – Oltre Guernica*, Milano; 1946-47, il Fronte nuovo delle Arti, dissoltosi nel '48; nel 1947 *Forma* i a Roma e manifesto del *Gruppo spaziale Italiano*; 1952, affermazione delle posizioni «astratto-concrete «del gruppo degli *Otto pittori italiani*. Il **MAC** si strutturò solo in seguito, nel '52, in forme organizzate precise, con organismi direttivi e con adesioni formali. Si mantenne sempre coerente con i propri principi ed ebbe contato con diversi nuclei di ricerche piú o meno affini in tutta Italia, ferma restando la discriminante verso ogni posizione figurativo-realistica. La sua attività si estrinsecò in pubblicazioni varie, in mostre ed altre iniziative. La vicenda del **MAC** è di solito scandita dagli storici dell'arte in due fasi: la prima, dalle ori-

gini alla morte di Soladati (1953); la seconda, dal 1953 fino alla dissoluzione del movimento nel 1958. Esiste, presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, un «Archivio Storico del MAC». (*sr*).

Maccagnino, Angelo (Angelo di Pietro da Siena, *detto*)

(documento 1439-56). Nel 1439 è maestro famoso, se il senato della repubblica di Siena intercede presso il cardinale di Firenze Giovanni Vitelleschi perché gli venga condonata la pena inflittagli per un omicidio. Nel 1447 è documentato a Ferrara come pittore di Lionello d'Este; a lui spettano, secondo le fonti, alcune *Muse* per la residenza di Belfiore (l'umanista Ciriaco di Ancona nel 1449 dice di mano del **M** le figure di *Clio* e di *Melpomene*; le altre sette sono attribuite, nel *Dialogo* di Ludovico Carbone, di poco posteriore, a Cosmè Tura, che gli succedette nella carica di pittore del duca). Che le *Muse* del Tura e del **M** siano da riconoscersi, com'è stato proposto in piú occasioni, in quelle già nel palazzo ferrarese dell'Inquisizione, alcune delle quali già attribuite da Longhi a Galasso (la *Polymnia* di Berlino, SM, GG, *Melpomene* ed *Euterpe* del NM di Budapest, *Urania* ed *Erato* passate nel 1992 da Casa Strozzi allo Stato), resta ancora un problema aperto. Come la personalità di Galasso, anche quella di **M** è ancora da chiarire. Suggestiva la proposta di identificare il Maestro del Desco di Boston con **M**. Questi appare infatti al corrente sia degli sviluppi della cultura ferrarese verso la metà del secolo che dell'ambiente fiorentino e senese, tra Domenico Veneziano e Domenico di Bartolo. (*sr*).

Maccari, Cesare

(Siena 1840 – Roma 1919). Iscrittosi all'Accademia di Siena (1855), seguí i corsi di scultura per poi passare a quelli di pittura tenuti da Luigi Mussini. Completata la formazione a Roma e Venezia, il cui punto di forza fu lo studio delle opere del rinascimento italiano, vinse nel 1866 il concorso Biringucci con un quadro che ne esemplifica l'orientamento accademico e storicistico: *Ultimi giorni del Magnifico* (1866: Roma, Palazzo Madama). Stabilitosi a Roma, si dedicò con un certo successo all'affresco (cfr. *Amore che incontra le tre Grazie:* Roma, Palazzo

del Quirinale). Dal 1873 al 1879 trattò soggetti di genere letterario per poi tornare a farsi interprete del quadro storico-celebrativo (*La deposizione di Papa Silvestro*, 1880: Torino, GAM) costruito secondo i principî di osservanza del vero e di fedeltà alla ricostruzione storica d'ambiente. Nel complesso i risultati pervengono ad una certa stucchevole legnosità come negli affreschi nel Palazzo del Senato a Roma (*Cicerone accusa Catilina*; *Partenza di Attilio Regolo*; *Curio Dentato*), quelli con storie romane per la Consolazione di Genova e per il Palazzo Pubblico di Siena (*Il plebiscito di Roma* e *Le Esequie di Vittorio Emanuele II*) del 1886-88. (*sr*).

Maccari, Mino

(Siena 1898 – Roma 1989). Nel 1924, a Colle Val d'Elsa, fondò assieme allo scrittore e disegnatore Leo Longanesi il periodico «Il Selvaggio» (1924-43) – trasferito nel '27 a Firenze – organo del movimento di «Strapaese». Alla rivista – insieme politica, letteraria ed artistica – **M** diede un'impronta molto personale attraverso un'intensa produzione in cui gli scritti irridenti e i versi polemici si integravano con la *verve* dei suoi disegni caricaturali. Bersaglio principale della sua satira caustica e violenta è l'universo borghese dell'Italia contemporanea, con i suoi conformismi morali e il suo «stile di vita» sociale. Il linguaggio tagliente, di una violenza fustigatrice ed amara, si rifà sapientemente alla tradizione della grafica popolare ottocentesca; ma anche, e specialmente, ad una cultura estremamente smaliziata e aggiornata, sugli esempi sia della grafica satirica di certo Ottocento francese, sia sulla suggestione di Ensor, sia, soprattutto, sui precedenti piú prossimi dell'Espressionismo tedesco, della Brücke e di Grosz in particolare, del quale riprende anche molti spunti tematici. La polemica antiborghese fu ben presto interpretata in chiave di «ribellismo» all'ormai consolidato conformismo ufficiale del regime fascista istituzionalizzato. Essa ha, del resto, una stretta corrispondenza con un preciso filone ideologico rintracciabile all'interno del fascismo: un filone che andava opponendo alle «degenerazioni» della borghesia ormai vincente (e della «città» come simbolo di corruzione morale e di «modernismo» cosmopolita) i valori «sani» e genuini di un ambiente «popolare» e «paesano», intriso di spiriti in qualche modo ancora «rivoluzionari».

Nel dopoguerra la *verve* sanguigna e ironica di **M**, graffiante ma divertita e tragicomica, sostanzialmente grottesca, si ritrova nelle caricature eseguite periodicamente per il settimanale «Il Mondo»: dove tornano le consuete tematiche, applicate alla nuova società di quegli anni. Anche la sua produzione pittorica, di modi tendenzialmente espressionisti nel segno sintetico e nell'asprezza cromatica, nasce da un analogo umore esistenziale. Alla Biennale veneziana del 1948 fu assegnato a **M** il Premio internazionale per l'incisione; una mostra personale della sua opera è stata allestita alla Biennale del 1960. (*lm + sr*).

macchiaioli

Cosí nel 1862 un anonimo recensore della «Gazzetta del Popolo» aveva definito, nel senso dispregiativo e popolaresco di «scavezzacolli», quei pittori che intorno al 1855 avevano dato origine in Firenze, nell'ambito del trapasso dal gusto romantico a quello verista, ad un rinnovamento antiaccademico dello stile, individuando proprio nell'accentuato contrasto timbrico e chiaroscurale della «macchia» il principio fondante della loro maniera. Dalle pagine della «Nuova Europa» Telemaco Signorini, capofila del gruppo, volle polemicamente adottare il nuovo termine, attorno a cui si riconobbero gli artisti che costituirono il nucleo «storico» e principale del movimento: i toscani Serafino De Tivoli, Odoardo Borrani, Raffaele Sernesi e Adriano Cecioni, scrittore e scultore oltre che pittore; il pesarese Vito D'Ancona; il napoletano Giuseppe Abbati e Vincenzo Cabianca da Verona, cui si aggiunse l'allora giovanissimo Diego Martelli, che dei **m** fu critico intelligente e mecenate sensibile. In certo senso piú isolati gli altri due protagonisti, assieme a Signorini, della nuova esperienza di «macchia»: Giovanni Fattori e Silvestro Lega, che alle istanze del gruppo aderí relativamente tardi, nel 1861.

Già dal 1849-50, in parallelo all'insorgere delle passioni politiche e delle comuni aspirazioni liberali a seguito dei moti del '48, fermenti di ribellione alla pittura dominante, romantica nei soggetti ma sostanzialmente accademica nello stile, avevano animato vivaci discussioni artistiche attorno ai tavoli del Caffè Michelangelo, a pochi passi dall'Accademia, destinato a divenire in questa fase la sede e in certo senso il simbolo del movimento. Ma è nel

1856 che tali confuse aspirazioni trovano approdo in una maturazione piú concreta. Data quest'anno, infatti, l'apertura al pubblico fiorentino della notevole collezione del principe Anatoli Demidoff in Villa Pratolino, ricca di capolavori della migliore pittura contemporanea francese: da Ingres a Delacroix, a Delaroche – allora amato, paradossalmente, per quegli accenti psicologico-narrativi che appesantiscono la sua opera – fino ai paesaggi di Barbizon ed alle accese, contrastate cromie dell'orientalista Decamps, che esercitarono una suggestione durevole tra i giovani italiani. Contemporaneamente approdò a Firenze, reduce anch'egli da un viaggio in Europa culminato nella visita all'Exposition Universelle di Parigi, il napoletano D. Morelli, che nel frigido panorama della pittura di storia aveva portato la ventata di un «colorito nuovo, brillante, argentino» – sono parole di Martelli –, e di una veloce «scioltezza meridionale». Sempre da Parigi un altro napoletano, S. Altamura, aveva introdotto la «novità» del momento, destinata ad avviare gli entusiasmi di una nuova sperimentazione: quel famoso «ton grison» di cui si era servito Decamps, «lo specchio nero che, decolorando il variopinto aspetto della natura, permette di afferrare piú prontamente la totalità del chiaroscuro, della "macchia"» (Martelli).

Ed è proprio in funzione di una resa abbreviata e concisa dei rapporti tonali e chiaroscurali che la macchia, in contrasto con la priorità del contorno e della prospettiva tradizionali, si propone come l'impalcatura strutturale su cui si articola e definisce, in una netta scansione di piani, il rilievo spaziale. È ancora Martelli a riassumere gli intendimenti e le istanze dei giovani pittori: «Essi dicevano che tutto il rilievo apparente degli oggetti raffigurati su di una tela si ottiene mettendo nella cosa rappresentata giusto il rapporto fra il chiaro e lo scuro e questo rapporto non esser possibile rappresentarlo al suo vero valore che con delle macchie o pennellate che lo raggiungessero esattamente». Già adottata come puro abbozzo in alcune correnti della pittura di storia, anche se solo come semplice «accentuazione del chiaroscuro pittorico per emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola» (l'appiattimento sulle mezzetinte, come sostiene Signorini), è naturalmente spostandosi alla diretta pratica del paesaggio che la macchia raggiunse i suoi esiti piú interessanti. Ma è anche da notare che alla radice del «Sintetismo» macchiaiolo non è difficile scorgere una compo-

nente culturale tipicamente purista. Anticipati solo in parte da quella «Scuola di Staggía» che aveva a capo un altro futuro macchiaiolo, De Tivoli, anch'egli reduce nel '56 dagli incontri parigini con Troyon e Rosa Bonheur, nell'estate del '58 e del '60 Signorini, Cabianca e Cristiano Banti cercarono per primi nella luce vivida e piena della Spezia la «verifica dal vero» delle teorie finora dibattute. Nel contempo tra Montemurolo e Piantavigne ancora Banti, Cabianca e Cecioni sperimentavano lo specchio nero. Ne risultò una serie di dipinti acerbi e forse troppo recisi, scolpiti «a colpi di sole nell'ombra nera» (Boito), che fecero scandalo alla Promotrice di Firenze e Torino del 1861: il *Merciaio* di *La Spezia* (1858, probabilmente il primo quadro macchiaiolo) e *Il Ghetto di Venezia* di Signorini, e tre celebri opere, oggi perdute, di Cabianca: *Porci al Sole*, *La Mandriana*, *Donna con un porco contro il sole*, che vennero considerate come il «manifesto» della nuova pittura. Ben lontana dagli eccessi programmatici e di piú meditato spessore costruttivo la ricerca autonoma di Fattori, di certo stimolata dall'incontro col romano Nino Costa, robusto paesaggista ed oratore di grande finezza. In *Soldati francesi del '59* (1859), nelle *Macchiaiole*, nelle *Acquaiole livornesi* (1865) ed in tutte le opere maggiori del periodo di Livorno: la *Signora al sole*, la *Signora all'aperto* e la *Rotonda di Palmieri* (1866), Fattori raggiunge nella scansione esatta dei piani e delle luci, cui si fa complice l'adozione del formato orizzontale allungato che meglio asseconda la distribuzione metrica e «modulare» delle larghe campiture di colore, un equilibrio perfettamente compiuto ed oramai già classico. Si accostarono precocemente alla macchia anche Sernesi (*Cupolino alle Cascine*, 1860 ca.) e D'Ancona (*Il portico*, 1861), rivelando entrambi doti di calibrata e netta visione; cosí come l'Abbati, che al temperamento esatto della scuola meridionale sa coniugare una grande intensità materica e cromatica (*Chiostro di Santa Croce*, 1862), ed il fiorentino Borrani, che nel rigore della composizione inserisce sovente una nota garbata ma descrittiva di costume (*26 aprile 1859*, 1861; *Cucitrici di camicie rosse*, 1863).

Gli anni Sessanta vedono cosí lo sviluppo e la precisazione della tecnica di macchia in esperienze parallele ma spesso dialetticamente differenti, concentrate soprattutto attorno ai due centri, impropriamente definiti «scuole», di Castiglioncello e Piagentina. La tenuta di Castiglion-

cello, ereditata da Martelli alla morte del padre nel 1861, venne ben presto a sostituirsi al Caffè Michelangelo come animato punto di incontro e territorio privilegiato di un'attiva sperimentazione sul vero luminoso, che si tradusse nelle mirabili *Vedute* e *Marine* di Abbati, Sernesi e Borrani ma soprattutto nelle solari tele di Fattori, a partire dal '67 impostosi come la personalità dominante del gruppo. Nonostante sia ancora il versatile Signorini a figurare da padre e trascinatore, l'anima vera di Piagentina, dove si stabilí nel 1861 presso l'amico editore Batelli, è invece Silvestro Lega, la cui pittura improntata ad un intimismo lirico e quotidiano, sorretto però da un impianto solidamente classico (si vedano i tre capolavori del *Canto dello stornello*, *La visita* e *Il Pergolato*, del 1967-1968), condiziona nel senso di una meditata intonazione affettiva il percorso dei suoi compagni: ancora Abbati, Sernesi e Borrani. La morte di Sernesi (1866) e di Abbati (1868); il mutato clima politico, che dopo la delusione di Aspromonte raffrenò gli entusiasmi in un piú cupo ripiegamento interiore; la dispersione, infine, dei continui viaggi contribuirono al progressivo disgregarsi del gruppo, solo formalmente rappresentato dagli interventi critici e teorici di Signorini e Cecioni su «Il Gazzettino delle Arti del Disegno» (1867) ed il «Giornale Artistico» del 1873-74. Un processo che Signorini per primo, in uno scritto del '74, vuole anticipato di anni: «Cosí verso il 1862 questa ricerca artistica che aveva fatto il suo tempo morí senza onor di sepoltura lasciando ai posteri un soprannome bernesco fiorentino «. Attraverso l'influsso crescente della cultura francese, cui offrí nuovi legami il tramite di Boldini e De Nittis che nel 1869, dopo una breve esperienza tra i **M**, si trasferirono a Parigi, nuovi motivi e nuovi temi, improntati a quel gusto aneddotico e borghese che dettava la moda ai *salons* parigini, entrarono a far parte del repertorio figurativo. Particolarmente sensibile l'influenza di artisti come Tissot, Stevens e Jules Breton, già ammirati come modelli di moderno naturalismo durante la visita di Signorini, Cabianca e Banti al Salon del 1861 mentre va ridimensionato il rapporto con il gruppo degli impressionisti, i cui contatti certi non datano prima del 1873-74 e trovano un significativo sbocco tra il '78 e il '79, durante l'ultimo soggiorno in Francia di Martelli. In questo clima di relativa involuzione non mancano, tuttavia, i capolavori: la *Sala delle agitate a San*

Bonifazio di Firenze (1865) o *Aspettando* (1867), di Signorini; o ancora l'intero periodo di Bellariva del Lega, che persegue una sua progressiva; personalissima forma di interiorizzazione del vero (*Le bambine che fanno le signore*, 1872). Aliena da ogni tentazione di psicologismo, invece, ma fedele ai principi di solidità strutturale che nella macchia avevano trovato origine, si svolge la straordinaria, ultima produzione del solitario e misconosciuto Fattori.
Nonostante la scarsa risonanza che il movimento dei **M** esercitò sui contemporanei – escludendo l'influsso individuale di Signorini e Lega sui giovani Nomellini e Gioli o di Fattori su Modigliani – la rilevanza storica del gruppo resta comunque notevole per la pittura italiana, che trova in esso una prima espressione di avanguardia in grado di varcare i limiti del regionalismo in un approdo di coerente maturazione. (*fca*).

Macchietti, Girolamo

(Firenze 1535-92). Allievo di Michele di Ridolfo, fu influenzato dal Vasari con il quale collaborò in Palazzo Vecchio a partire dal '55. Nel 1560 è documentato a Urbino e da qui si trasferisce a Roma, dove soggiorna due anni. Nel 1563 torna a Firenze, dove a quanto pare si associa con il Cavalori. Vasari e i suoi modelli (Parmigianino, Bronzino e Salviati) sono in genere i punti di riferimento per le opere eseguite in questo periodo dal **M**: *Allegoria della ricchezza* (Venezia, Cà d'Oro), *Adorazione dei Magi* (Firenze, San Lorenzo) del 1567-68, sua prima commissione pubblica. Contemporaneamente il pittore dimostra di non essere estraneo alle tendenze che, in nome di una nuova chiarezza ed essenzialità, erano in quegli anni promosse da Santi di Tito (vedi ad esempio *Madonna della cintola*, 1569: Firenze, Sant'Agata). In questa piú articolata accezione del gusto fiorentino attorno al '70 devono essere lette anche le due composizioni con cui **M** partecipò alla decorazione dello Studiolo (1570-72, *Medea ed Esone*; le *Terme di Pozzuoli*). Del 1573 è il *Martirio di san Lorenzo* (Firenze, Santa Maria Novella) opera di notevole impegno che rivela anche interessi per la pittura veneziana. Nei suoi ultimi due decenni di attività **M** si sposta di frequente da Firenze ad altri centri italiani e anche oltralpe: a Parigi (1573-1574), a Napoli (1579-83) ed infine in Spagna. (*sr*).

Macció, Rómulo

(Buenos Aires 1931). Dopo aver lavorato nella pubblicità, si dedicò alla pittura a partire dal 1956. Soggiornò a New York ed in Europa, esponendo in alcune grandi città. La sua carriera cominciò nel 1961, quando si unì a Luis Felipe Noé, Ernesto Deira e Jorge de la Vega, con i quali costituí il gruppo della Nuova Figurazione; la mostra del gruppo organizzata presso il Museo di Buenos Aires (1962) riscosse un certo favore. Malgrado l'adesione che tutti questi artisti dichiarano per la Nuova Figurazione, la loro pittura è piú astratta che figurativa; la figura umana, generalmente frazionata in linee e piani e gli altri motivi compositivi servono a **M** per creare spazi *sui generis* che non rinviano ad alcuna immagine. **M** è rappresentato al Guggenheim Museum di New York, a Buenos Aires (MN e MAM), al MRBA di Bruxelles, al Museo del XX secolo di Vienna, al Walker Art Center di Minneapolis. (*jrb*).

MacDonald, James Edward Hervey

(Durham (Inghilterrra) 1873 - Toronto 1932). Studiò disegno e pittura nei corsi serali di Hamilton e Toronto, lavorando contemporaneamente come disegnatore in studi artistici commerciali. Subí l'influsso dell'Art Nouveau attraverso la rivista «The Studio». Tornato in patria dopo un soggiorno di cinque anni in Inghilterra, espose per la prima volta a Toronto nel 1908. In questo periodo sembra influenzato dal post-impressionismo. Fervido ammiratore del paesaggio canadese, e poeta occasionale, lavorò alla ricerca di una forma espressiva specificamente nazionale. La visita ad un'esposizione di arte scandinava a Buffalo nel 1912 fu per **M** determinante e contribuí alla definizione di un suo stile personale. I dipinti che eseguí nell'anno seguente rivelano già, sia nei soggetti che nella tecnica pittorica, i caratteri essenziali della scuola del gruppo canadese dei Sette. Si tratta di paesaggi dell'Ontario settentrionale, dai colori brillanti e ritmati, eseguiti con una tecnica assai vicina a quella del neoimpressionismo. Tipico esempio dello stile del gruppo dei Sette è uno dei migliori quadri di **M**, la *Diga dei castori* (1919: Toronto, AG). (*jro*).

MacDonald, Margaret

(Newcastle-under-Lyme 1865 - Chelsea 1933). Allieva

della Scuola di belle arti di Glasgow, disegnò ed eseguí opere in metallo, spesso in collaborazione con la sorella Frances; ha lasciato acquerelli su temi simbolisti, come *Summer*, progetto di vetrata, 1893-94 (Glasgow University, Mackintosh coll.) o *The Fifth of November* (Glasgow, School of Art), che venne riprodotto su «The Magazine», pubblicazione cui spesso collaborarono le sorelle **M** e Mackintosh. Margaret fece parte del gruppo dei Quattro e sposò l'architetto Mackintosh nel 1900; collaborò spesso con lui nella decorazione di interni accentuando in opere come il pannello decorativo della *Willow Tea-Room* a Glasgow nel 1904 sinuosità e carattere astratto del segno grafico.

Frances (1874-1921), allieva della Scuola di belle arti di Glasgow, lavorò prima da sola o in collaborazione con la sorella Margaret; in particolare eseguí, intorno al 1893-1894, un grande progetto di decorazione murale, *Crocifissione e Ascensione* (Glasgow University, Mackintosh coll.); il suo acquerello *A Pond* (1894: Glasgow, School of Art) presenta elementi vegetali che vengono resi quasi in forme antropomorfiche e figure nude stilizzate che seguono il linearismo degli steli, motivi che la pittrice fonde nella sofisticata evoluzione della sinuosità della linea di contorno e nel colore dato a tinte piatte, generalmente molto chiare. Frances fece parte del gruppo dei Quattro, che diede vita allo stile di Glasgow, e nel 1899 sposò uno dei membri del gruppo, Herbert MacNair, col quale da allora cooperò nella progettazione di mobili, oggetti d'arte e vetrate. Nel 1907 divenne insegnante nella Scuola di belle arti di Glasgow. (*gl*).

MacDonald-Wright (Vranken (van) Stanton, *detto* Stanton)

(Charlottesville in Virginia 1890-1973). Allievo di R. Henri a New York, si recò nel 1907 a Parigi. Qui frequentò l'Académie Julian ed alcuni corsi alla Sorbona; determinanti per la sua formazione però, come per quella degli artisti americani presenti in questi anni a Parigi, furono il Salon des Indépendants ed il Salon d'Automne, in occasione dei quali **M** poté vedervi retrospettive di van Gogh e Cézanne ed in particolare le opere di Matisse e dei fauves. Nel 1912 fu decisivo l'incontro col compatriota Morgan Rüssel. Attratti entrambi dalle teorie del colore formulate dal neoimpressionismo, studiarono ed

applicarono i principi scoperti dai fisici Chevreul, Helmholtz e Rood. Nacque cosí, l'anno seguente, il *Sincromismo* (dal nome di una tela di Russel), il cui programma, un'interpretazione dinamica e tendenzialmente astratta del cubismo, venne formulato dai due pittori in occasione del Neuer Kunstsalon di Monaco nel giugno 1913. Nello stesso anno tele sincromiste vennero presentate all'Armory Show di New York, nonché alla Gall. Bernheim-Jeune di Parigi. Il *Sincromismo* venne allora definito come «vagamente orfista» da Apollinaire; le esperienze di Delaunay avevano infatti influito sull'arte di Russel e di **M**. Nel 1914 quest'ultimo abbandonò gli studi di figura e natura morta per comporre le prime tele astratte, nelle quali cerchi e porzioni di cerchi colorati sono disposti «scientificamente» secondo le leggi dei colori complementari, per coppie e triadi «armonizzanti»: *Sincromia* (1913: Stati Uniti, coll. priv.); *Astrazione in base allo spettro*, *Disposizione 5* (1914: Des Moines Art Center, Iowa). Di paternità americana, il *Sincromismo* ottenne un certo successo soprattutto negli Stati Uniti, quando Frost, tornato dall'Europa, si diede a diffonderne i principî in occasione della mostra di **M** alla Carroll Gall. (New York 1914). Tornato a New York nel 1916, **M** partecipò alla mostra del Forum all'Anderson Gall.; lo spazio dei suoi quadri in questo periodo si *organizza* per piani sovrapposti, mentre le tonalità impiegate si fanno piú trasparenti (*Orientale. Sincromia in blu-verde*, 1918: New York, Whitney Museum). Ma, come Hartley, O'Keeffe e molti altri, abbandonò presto l'astrattismo davanti alla crisi del «modernismo». Ciò nonostante nel 1953, dopo una carriera oscura interrotta da lunghi viaggi, tornò al *Sincromismo* (*Canto di vittoria*, 1955: Los Angeles, coll. priv.); l'importante retrospettiva della sua opera, organizzata nel 1956 dal County Museum di Los Angeles, è stata accolta col piú vivo entusiasmo. (*em*).

macedone, scuola

L'espressione è stata impiegata per la prima volta dal bizantinista francese Gabriel Millet per indicare i dipinti macedoni, Jugoslavi e russi prodotti durante l'epoca dei Paleologhi. Questi dipinti, sono caratterizzati dalla ricerca di plasticità delle forme, dalla vivacità delle notazioni realistiche e dall'espressione del movimento. Gli studi recenti, distinguendo i dipinti della scuola **m** da quelli di

Costantinopoli, hanno cercato nel contempo di determinare i centri vitali di questa scuola. Secondo gli studiosi greci, tali centri furono in primo luogo Tessalonica, ed in misura minore, il Monte Athos. Da Tessalonica sarebbero venuti i pittori che decorarono le chiese iugoslave. Gli studiosi jugoslavi ed alcuni tedeschi, pur riconoscendo le rassomiglianze tra i dipinti delle chiese greche e quelli delle chiese jugoslave, ritengono che queste ultime costituiscano un gruppo distinto, che designano come scuola di Milutin, in base al nome del kral sotto il cui regno venne eseguita la maggior parte di queste pitture. (*sdn*).

Machaev, Michail Ivanovič

(1716-70). Collaboratore di G. Valeriani (1745), proseguí l'arte del suo maestro nel genere del paesaggio urbano. È autore di molti disegni ed incisioni di vedute panoramiche di San Pietro-burgo, Mosca e dei *palazzi* suburbani degli zar e della nobiltà. Gli si attribuiscono anche alcune vedute dipinte della capitale (la *Prospettiva Nevski vista da palazzo Anickov*, 1750 ca.: Mosca, Gall. Tret´jakov). (*bl*).

Machiavelli, Zanobi di Jacopo di Piero

(Firenze 1418 - Pisa 1480). Formatosi forse sotto Filippo Lippi, collabora probabilmente con Gozzoli, agli affreschi del Camposanto di Pisa; di certo, nel 1476-77 affresca i «sopraccieli» del transetto dell'Annunziata nel Duomo della città. Fu operoso soprattutto in lucchesia e nel pisano. Dipinge una *Sacra Conversazione* per l'altare maggiore del monastero di Fregonaia (Lucca, Museo Guinigi), affine a quella, firmata, eseguita per la chiesa di Santa Croce in Fossabranda a Pisa (Pisa, MN di San Matteo), nell'ambito dell'opera di riedificazione, abbellimento e risanamento della città promosso dall'arcivescovo Filippo de' Medici (1461-74). Per la medesima chiesa, Zanobi firma e data 1473 una *Incoronazione della Vergine* (Dijon, MBA), ove si combinano in modo evidente le diverse componenti del suo stile: i rimandi a Pesellino e Lippi (per le tipologie e la composizione, per il divagare frequente sui particolari) si intrecciano a reminiscenze angelicane filtrate e prosciugate dal linguaggio gozzoliano. Tali i caratteri costanti delle sue opere, che vanno tuttavia accentuando preziosità ed eleganza quando destinate ad una fruizione privata. Cosí è, per

esempio, nelle diverse edizioni di una *Madonna col Bambino*, oggi conosciuta nelle versioni – e variazioni – di Fucecchio (MC) , Roma (Gall. Pallavicini), Paris (Petit Palais), New Haven (Yale Univ. Art Gall.). La presenza, sul bordo del manto della Madonna, di alcuni versi tratti dalla Canzone 366 di Petrarca (Fucecchio e Roma), e dal Canto XXXIII del *Paradiso* dantesco, attesta la rarità esemplare di alcune sue invenzioni iconografiche e tematiche, nell'ambito ricco e tuttavia poco variato, delle *Madonne* fiorentine del Quattrocento, e presuppone il contatto dell'artista con una committenza piuttosto colta e raffinata. Non interessato alla elaborazione delle strutture spaziali e prospettiche propria a molta pittura del suo tempo, Zanobi sembra volersi concentrare su pochi, scelti particolari, usati quali sigle personali ed innovative, cosí come, nelle sue migliori composizioni, su piú meditati accostamenti cromatici e sui dettagli. (*scas*).

Machuca, Pedro

(Toledo? – Granata 1550). La formazione di **M** si svolse in Italia, come attesta la sua prima opera firmata e datata: la *Madonna del Suffragio* (Madrid, Prado, proveniente dalla coll. Collicola di Spoleto) del 1517, di complessa composizione stilistica, cui concorrono sia l'ammirazione per i grandi modelli di Raffaello e di Michelangelo sia le affinità con le ricerche romane e fiorentine contemporanee tra Perino, Rosso e Andrea del Sarto. **M** è, con A. Berruguete, l'unico artista non italiano che abbia partecipato in prima persona al momento formativo della maniera centroitaliana. Alla sua documentata presenza a Roma nel corso del quinquennio 1515-20 è collegata la possibilità di una sua partecipazione alla decorazione delle Logge, in particolare in quelle scene di piú inquieta connotazione stilistica, e piú in generale all'attività della bottega di Raffaello. Tornato in Spagna nel '20, si stabilisce a Granata, dove è incaricato da Carlo V di eseguire il progetto dell'Alhambra. In quell'anno dipinge la *Sacra Famiglia* della Santa Croce per la Cappella Reale della cattedrale di Granata. Nella *Pentecoste* (Ponce, Puerto Rico) e nella *Deposizione dalla croce* (Madrid, Prado, forse proveniente dall'Italia meridionale, come la pala dello stesso soggetto ora nel mercato antiquario romano) fra i ricordi indelebili della esperienza italiana **M** sembra pri-

vilegiare quelli che, come Polidoro, assecondano la sua tendenza ad uno stile espressivo fino al caricato e al patetico. Ancora problematica è l'attività tarda di **M**, che nel '46 si impegna a dipingere un retablo per la cattedrale di Jaén, in gran parte eseguito da collaboratori. La sua fama di architetto ha fatto dimenticare per lungo tempo l'opera pittorica, pur apprezzata dai contemporanei (F. de Holanda) allo stesso livello delle creazioni dei grandi maestri italiani. (*acl + sr*).

Maciet, Jules

(Parigi 1846-1912). Apparteneva ad una agiata famiglia stabilitasi a Parigi originaria di Château-Thierry. Iniziò la sua collezione con qualche timido acquisto di stampe e di oggetti d'arte; poi si interessò ai maestri minori olandesi; infine scoprila pittura del XVIII sec., non ancora apprezzata dai collezionisti. Cominciò intorno al 1875 ad interessarsi del Museo delle arti decorative di Parigi, a quell'epoca collocato in un'ala del *palazzo* dell'Industria; da allora gli dedicò il proprio tempo e parte della propria fortuna. Fu generosissimo mecenate, e principale artefice della trasformazione e dello sviluppo del Museo, poco dopo trasferito nel padiglione di Marsan: **M** donò oltre 2300 oggetti diversi, mobili, arazzi, sculture, pitture (scuole fiamminga del XVII sec. e francese del XVIII sec.). Fra i tanti musei che beneficiarono delle donazioni di **M**, va citato il Louvre di Parigi, che egli arricchí di opere rare, delle quali intuí assai presto l'importanza. Tra queste è da citare la preziosa tavola del Maestro di Moulins: *Anne de Beaujeu presentata da san Giovanni Evangelista*, che raggiunge cosí al Louvre la tavola corrispondente, *Pierre II de Beaujeu presentato da san Pietro*; una *Crocifissione con scene della vita di san Giorgio* di un pittore borgognone del XV sec., proveniente dalla certosa di Champmol (in deposito nel MBA di Digione), e quattro fogli miniati del *Libro d'ore di Torino*. Al Museo Carnavalet **M** donò un *Ritratto d'uomo* di Prud'hon e disegni del XVII sec. Non dimenticò la provincia e i musei minori, come quelli di Sens, Gray e Château-Thierry, luogo di origine della sua famiglia. Particolarmente favorita fu Digione, al cui museo donò una serie di dipinti di varie scuole, in cui dominavano i primitivi, soprattutto fiamminghi, ma anche italiani (Maestro dell'Osservanza) e tedeschi. (*gb*).

Mack, Heinz

(Lollar (Assia) 1931). Si formò dal 1950 al 1953 presso l'Accademia di Düsseldorf; nel 1956 ottenne la laurea in filosofia all'Università di Colonia. Dal 1958 eseguí i suoi primi rilievi di cubi luminosi. Co-fondatore del *Gruppo Zero*, entrato in contatto con Yves Klein, Tinguely, Fontana, nel 1963 dipinge il suo ultimo quadro propriamente detto. Nel 1965-66 soggiornò a New York, esponendo presso Howard Wise. Le mostre serali del *Gruppo Zero*, ebbero luogo nel 1957-58 a Düsseldorf, nel suo studio e in quello di Otto Piene. Con gli amici Piene e Günther Uecker, **M** rifiutò il *tachisme* ed utilizzò materiali anonimi e di rifiuto per fabbricare i suoi oggetti. Già nel 1958 sviluppa, a Zero 3, il suo *Sahara-Projekt*, montaggio ottico in un luogo non ancora trasformato dai contatti con la civiltà, che nel 1968 poté realizzare, quando venne girato il suo film *Tele-Mack*, elaborato in parte al confine del Sahara, a nord del Grand Erg orientale. Tale concezione, che pure si differenzia dalla Land Art, consente all'artista di superare l'ambito del museo attraverso una dimensione monumentale, che si esprime all'aperto. I lavori di **M** investono numerosi complessi urbani, particolarmente a Leverkusen (Mathildenschule, 1960) e Dinslaken (O. Hahn-Gymnasium 1966), nonché i padiglioni della Germania nelle esposizioni internazionali di Montreal (1967) e di Osaka (1970). (*dh*).

Macke, August

(Meschede 1887 - Perthes (fronte di Champagne) 1914). Trascorse la sua infanzia a Colonia, poi a Bonn; dal 1904 al 1906 seguí i corsi dell'Accademia di belle arti e della Scuola di arti decorative di Düsseldorf. Soggiornò una prima volta a Parigi nel 1907; fu poi allievo di Corinth a Berlino, dove incontrò Bernard Koehler, zio della sua futura moglie, collezionista interessato alla pittura francese; su suo consiglio tornò a Parigi (1908). Di nuovo a Bonn dopo un anno di servizio militare (1909), conobbe F. Marc (gennaio 1910), che lo mise in rapporto con Kandinsky a Monaco, ed entrò nel gruppo di *Der Blaue Reiter*. La visione delle opere di Matisse (esposte a Monaco nel 1910) influí sull'uso del colore, inteso come componente creativa e come fondamentale mezzo di traduzione della forma (*Tappeto con giacinti*, 1910, coll. priv.). *La Tempesta* (in museo a Saarbrücken), esposta alla prima

manifestazione di *Der Blaue Reiter* (1911), riflette nettamente la poetica di Kandinsky; ma tale influsso non è duraturo. Per **M** il problema della fusione tra forma e colore è di ordine plastico piú che spirituale. Durante l'estate del 1912, in compagnia di Marc, incontra a Parigi Delaunay e Le Fauconnier, il cui ricordo è avvertibile nelle *Bagnanti su sfondo di paesaggio urbano* (1913: Monaco, NP). Nel corso degli ultimi due anni della sua vita, **M** sfrutta la lezione analitica del cubismo, vitalizzata però dal cromatismo luminoso di Delaunay, a vantaggio di un'espressione serena, i cui temi favoriti sono quelli del tempo libero in città, delle passeggiate in riva al lago o la visita al giardino zoologico, della passante davanti alle vetrine (*Personaggi con lago azzurro*, 1913 alla Staatlische KH di Karlsruhe; *Signora con giacca verde*, 1913: Colonia, WRM): spesso **M** ricerca un accordo tra la trasparenza cristallina delle superfici e la materialità pesante della forma (*Ragazza all'acquario*, 1914: Wuppertal, Von-der-Heydt Museum). Nell'aprile del 1914, **M** parte per la Tunisia con Klee e Moilliet; ne riporta 25 acquerelli, di cui alcuni sono da considerarsi tra le sue opere piú belle. L'acquerello lo obbliga ad abbandonare lo schema ancora analitico del cubismo, a suggerire rapidamente le forme col massimo di economia, trattando con disinvoltura la prospettiva e la leggibilità immediata dell'immagine (il *Mercante di brocche*, in museo a Münster). Tornato in Germania **M** non ebbe il tempo di proseguire le sue ricerche, che, come attesta l'epistolario, avrebbero potuto condurlo molto rapidamente all'astrattismo; gli ultimi dipinti ed acquerelli rappresentano una messa a punto delle conquiste dei mesi precedenti (la *Partenza*, Colonia, WRM). La parte originale dell'opera di **M**, elaborata in due anni, è una sintesi tra le ricerche francesi ed il lirismo al quale tendono invece le correnti tedesche, che gli permette di coordinare sensazioni e sentimenti; lo spirito che emana deve ancora molto al gusto per la rappresentazione della vita moderna, caratteristico della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. Il suo catalogo, compilato da Gustav Vriesen nel 1953 (riedito nel 1957), comprende 548 acquerelli e 550 dipinti. (*mas*).

Mackintosh, Charles Rennie

(Glasgow 1868 - Londra 1928). Architetto, decoratore e disegnatore scozzese, studiò presso la Scuola d'arte di

Glasgow, nel 1889 entrò come disegnatore nella ditta Honeyman e Keepie. Partecipò a vari concorsi ed ottenne una borsa di studio che gli consentí di visitare, nel 1891, l'Italia, il Belgio e la Francia, viaggio da cui riportò numerosi disegni e acquerelli di monumenti (Glasgow University, Mackintosh coll.). Ai corsi serali della Scuola di belle arti di Glasgow ritrovò il collega J. Herbert MacNair. Il direttore della scuola, Newbery, che fece loro conoscere le due sorelle MacDonald (Frances sposerà NacNair nel 1899, e Margaret sposerà **M** nel 1900), svolse un ruolo importante nella diffusione delle novità dell'Art Nouveau attraverso la rivista «The Studio», superando le tradizioni provinciali di Glasgow, e facendo conoscere in particolare le illustrazioni di Beardsley e di C. Schwabe, le *Tre fidanzate* di Toorop (oggi a Otterlo, Kröller-Müller). **M** s'interessò anche, come mostrano i suoi quaderni di schizzi, allo studio delle piante e dell'interpretazione simbolica della crescita vegetale. Il suo acquerello piú sorprendente, che combina simbolismo e fantasia, è *Cavoli in un orto* (1894: Glasgow, School of Art). **M** è il maggior rappresentante del gruppo dei Quattro che seppe creare, a Glasgow un'interpretazione dell'Art Nouveau che combinava armoniosamente linearismo espressivo e razionalità della struttura. Le opere di progettazione architettonica maggiori di **M** a Glasgow sono in particolare l'Istituto d'arte di Glasgow, 1897-1909, e la Sala da tè di Mrs Cranston a Glasgow, del 1897. Tipiche della sua arte decorativa, di estrema sensibilità, sono le minute figure femminili, unite a fiori stilizzati e ad intrecci in cui affiorano reminiscenze celtiche, e la predilezione per le tonalità tenui: avorio, verde oliva, rosa; esse si ritrovano negli arredi, nelle illustrazioni di libri o nei manifesti. I Quattro vennero rapidamente apprezzati in Europa, esponendo con grande successo a Vienna nel 1900 su invito della Secessione, poi a Torino nel 1902. Nel 1914 **M** lasciò Glasgow per Londra, disegnò qualche modello di tessuti e produsse soprattutto paesaggi ad acquerello, in particolare durante il lungo soggiorno a Port-Vendres dal 1923 al 1927. (*gl*).

Maclise, Daniel

(Cork 1806 - Londra 1870). Di origine scozzese, si formò al Cork Institute, che possedeva una collezione di calchi da sculture antiche. Iniziò la carriera di pittore a Cork

eseguendo ritratti a matita; un suo piccolo schizzo attirò l'attenzione di Sir Walter Scott, nel corso di un soggiorno dello scrittore a Cork nel 1825. In seguito ebbe la possibilità di recarsi a Londra, dove entrò alla Royal Academy nel 1828. Continuò l'attività di ritrattista nella capitale; il suo ritratto di *Charles Dickens* (Londra, NPG) venne esposto alla Royal Academy nel 1840. In questi anni iniziò ad interessarsi alla pittura narrativa, scegliendo soggetti tratti dalla letteratura, dalla vita contemporanea, dalla storia e dalla leggenda. Nel 1844 fu tra i sei artisti chiamati a decorare il Parlamento di Westminster: completò nel 1859 *l'Incontro tra Wellington e Blücher*, e la *Morte di Nelson* nel 1864. L'opera di **M** è caratterizzata in gran parte da soggetti eccessivamente letterari e da composizioni sovraccariche sorrette da un disegno accademico ed accurato e da una pittura rifinita che non tralascia alcun dettaglio descrittivo. Alcuni suoi dipinti hanno un certo vigore e calore comunicativo; ma in altri (le *Nozze di Aoife e di Strongbow*. Dublino, NG) la composizione greve e la profusione dei dettagli prevalgono sul talento. (*js*).

Macrino D'Alba, Giovanni Giacomo De Alladio *detto*

(Alba? attivo in Piemonte tra il 1495 e il 1513). La sua formazione è stata messa in rapporto con un viaggio in Italia centrale, tuttavia del tutto ipotetico, cui risalirebbero apporti «classicisti» di radice toscana, umbra e romana, ma innanzi tutto egli conobbe l'ambiente bramantesco fra Milano e Pavia. Il trittico con la *Madonna*, *quattro santi e due donatori* datato 1495 già al Memorial Hall di Philadelphia, acquistato nel 1957 dal MC di Torino, si impone per le forti qualità ritrattistiche che poi ritornano nei *Santi* del polittico per la certosa di Pavia nel 1496 e nel 1498 nella pala con la *Madonna in gloria e santi* per la certosa di Asti ora nella Galleria Sabauda, cosí come nel *Ritratto di un Cavaliere di Malta*, New York, coll. Morgan, del 1499. Il Trittico del 1499 già a Lucedio e ora nel vescovado di Tortona, la *Madonna*, *due santi e due donatori*, del 1501, la pala nel Municipio di Alba, le altre pale della Pinacoteca Capitolina a Roma (*Madonna e due santi*) e del santuario di Crea presso Alessandria (*Madonna e quattro santi*) del 1503, la *Natività e quattro santi*, New York, Historical Society del 1505, una *Natività* del

1508 a San Giovanni ad Alba, *Il Matrimonio mistico di santa Caterina e cinque santi* a Neviglie (Cuneo) bergognonesca, rispecchiano l'intelligente evoluzione del pittore in senso rinascimentale. (*ag + sr*).

Madaba

Nel 1844 in questa antica città del paese di Moab (oggi Giordania), che fece parte dell'Arabia romana, venne ritrovato – in una chiesa della seconda metà del VI sec., – un mosaico di 227 m (distrutto in parte nel 1896). Nel mosaico è rappresentata una carta geografica della Terra Santa al cui centro è posta Gerusalemme. (*mfb*).

Madarász, Viktor

(Csetnek 1830 - Budapest 1917). Obbligato ad emigrare dopo la sconfitta nella guerra d'indipendenza, cui aveva partecipato (1848-49), studiò pittura a Vienna ed a Parigi. Aderí al romanticismo storico trovando motivi d'ispirazione nella denuncia dell'oppressione asburgica in Ungheria. *László Hunyadi pianto dalla madre e dalla fidanzata* (1859, Budapest, GN), *Zrinyi e Frangepán nella cella dei condannati a morte* (1864: ivi.) riscossero successo ai *salons* e gli valsero l'elogio di Théophile Gautier. Dopo il compromesso austro-ungarico **M** tornò nel suo paese; ma la situazione politica era mutata e la sua pittura d'impronta romantica non riscosse consensi presso il pubblico orientato verso il virtuosismo tecnico della pittura accademica. (*dp*).

Maderuelo

Il piccolo eremitaggio della Vera-Cruz de **M** in Spagna (provincia di Segovia) presenta un impianto a sala rettangolare, voltata a tutto sesto costituita da una navata unica e coro. Le pareti erano coperte di affreschi, oggi al Prado di Madrid. Il tema, assai diffuso in Spagna in epoca romanica, del *Pantocrator* cinto dal tetramorfo, occupa il colmo della volta a botte, mentre la corte celeste si sviluppa su ciascun lato in due zone parallele: gli angeli – tra cui i famosi arcangeli portatori delle scritte «Postulacius» e «Peticius», presenti in certe absidi catalane e alcuni santi costituiscono il registro inferiore; una serie *con Apostoli è* sopra di essi. La lunetta orientale rappresenta l'*Adorazione dell'agnello da parte degli angeli*: il simbolo divino è collocato in un medaglione, al centro d'una cro-

ce gemmata, tra l'*Offerta di Caino* e quella di *Abele*. I pannelli in basso, rappresentano l'*Adorazione dei Magi* e *Maddalena che unge i piedi di Cristo*. Verso ovest, sopra l'arco trionfale, si trova la *Creazione di Adamo ed il peccato originale*. Il complesso è di tecnica assai semplice. Tuttavia la povertà del colore – terre, bianco e nerofumo – è compensata dall'impiego di toni composti, per esempio un rosa. Le convenzioni stilistiche che guidano le pieghe e i drappeggi, la semplificazione dei tratti dei volti, la schematizzazione delle architetture, accostano gli affreschi di **M** ad alcuni degli affreschi di San Baudilio de Berlanga presso Soria, e di Santa Maria di Tabuli. La maggior parte degli studiosi attribuisce queste diverse opere a un unico maestro, discepolo del Maestro di Tabuli, che decorò il coro di San Clemente e un'absidiola della cattedrale di Roda. (*jg*).

Madhu

Attivo sotto il regno dell'imperatore moghul Akbar (1556-1605) questo pittore indiano è citato da Abūl Fazl, nel suo *Aini-Akbari*, tra le figure dominanti del laboratorio imperiale. Partecipò alla decorazione dei grandi manoscritti dell'epoca di Akbar ed acquistò grande fama come ritrattista. Il suo *Sagi jain* (Benares, Bharat Kala Bhavan), in veste bianca su fondo verde unito, annuncia, per la finezza del disegno e lo sforzo di caratterizzazione del volto, l'arte del ritratto del XVII sec. (*jfj*].

Madou, Jean-Baptiste

(Bruxelles 1796-1877). Si formò presso l'Accademia di Bruxelles; dal 1818 al 1820 fu addetto ai servizi topografici dell'esercito. Come disegnatore litografo **M** svolse un ruolo importante in Belgio nella diffusione della litografia, con diverse serie ispirate all'epoca contemporanea (*Costumi del Belgio*, 1830; *Bruxelles* e *Dintorni di Bruxelles*) che ebbero grande successo. Professore di disegno alla Scuola militare, nel 1850 venne nominato professore a corte. Dipinse soltanto dal 1840 in poi, realizzando soprattutto piccole scene di genere, nelle quali è presente una ripresa dello spirito decorativo del XVIII sec. (la *Festa al castello*, 1851: Bruxelles, MRBA; il *Guastafeste*, 1854: ivi; i *Politicanti di paese*, 1874: ivi). Gli si debbono anche alcuni ritratti e affreschi per la residenza reale di Ciergnon (1874). (*mas*).

Madrazo

Dinastia di pittori spagnoli che copre l'intero XIX sec. e che svolse un ruolo fondamentale nella storia della pittura spagnola e dei suoi rapporti con l'Europa. I suoi due protagonisti, il fondatore José e Federico, suo figlio maggiore, che dominarono l'arte ufficiale, quanto meno come ritrattisti, hanno lasciato un corpus di opere notevole e spesso di alta qualità.

José (Santander 1781 - Madrid 1859) ebbe come maestro a Madrid Gregorio Ferro. Un ritratto di Godoy gli valse nel 1803 una pensione reale a Parigi. Allievo di David dal 1802 al 1806, che ne lodò il quadro *Gesú dinanzi al gran sacerdote*, fu condiscepolo di Ingres, di cui divenne amico. Stabilitesi poi a Roma con una borsa di studio, vi dimorò per quindici anni; quando Napoleone invase la Spagna, rifiutò di riconoscere Giuseppe Bonaparte e restò «pintor de Camara» nella corte fantasma del re deposto. Lasciò Roma solo dopo la morte di Carlo IV; nel frattempo aveva sposato Isabelle Kuntz, figlia di un pittore tedesco e di una romana. Tornato a Madrid nel 1819 la sua fedeltà gli garantí una situazione privilegiata a corte dopo la restaurazione. Svolse un ruolo decisivo, dal 1823, nella riorganizzazione dell'insegnamento delle belle arti da parte dell'Accademia, su modello francese, e nello sviluppo del nuovo Museo del Prado: fondò un laboratorio litografico e diresse il Museo dal 1838 al 1857. Fu pure amatore e collezionista: la sua collezione, il cui catalogo pubblicato nel 1856 menzionava 650 dipinti per la maggior parte spagnoli, era considerata la piú notevole di Madrid. Alla sua morte le opere principali, acquistate dal marchese di Salamanca, ne condivisero le vicissitudini, ma alcuni dipinti furono venduti direttamente ad amatori stranieri: cosi i Goya (tra cui l'*Autoritratto*), che vennero acquistati dal conte de Chaudordy, ambasciatore francese, e da lui lasciati al Museo di Agen.

Come pittore **M** introdusse in Spagna il neoclassicismo davidiano, riprendendone fedelmente i modelli per quanto riguarda la gerarchia dei generi ed il culto dell'antichità, ma stemperando il rigore del colore: l'artista non aveva mai rinnegato la tradizione spagnola di Velázquez. Tuttavia i suoi quadri di storia, relativamente poco numerosi (*Greci e Troiani si disputano il corpo di Patroclo*, 1812: Roma, Quirinale; la *Morte di Viriato*, 1808: Madrid, Prado, nell'edificio annesso del Casón, tratta da

un'incisione dal *Dolore di Andromaca* di G. Hamilton), sono freddi e compassati, e i poeti romantici irrisero questo Viriato, «morto cosi tranquillo». José, disegnatore eccellente e compositore rigoroso, fu ritrattista di grande stile, come dimostrano i ritratti di rappresentanza (*Cardinal Gardoqui*, 1817: in museo a Bilbao; *Manuel Garcia de la Prada*, 1827: Madrid, Academia de San Fernando) e le opere piú semplici (*Autoritratto*: Madrid, Prado, nell'edificio annesso del Casón; *Federico de Madra-zo*, 1833: New York, Hispanic Society; il *Conte de Vilches*: Madrid, Prado, Gasón).

La carriera del figlio **Federico** (Roma 1815 -Madrid 1894) fu tanto precoce quanto lunga. Formato dal padre, ricevette nel contempo dal poeta Lista una cultura umanistica non comune, Federico dipinse a quattordici anni il suo primo quadro di storia ed ottenne a diciassette anni un lusinghiero successo su un tema di attualità (la *Regina Maria Cristina mentre cura Ferdinando VII*) e a diciotto divenne accademico, eletto all'unanimità per la sua *Clemenza di Scipione* (1839). Un primo viaggio a Parigi nel 1833 gli procurò l'amicizia di Ingres e del barone Taylor, di cui fece eccellenti ritratti (New York, Hispanic Society; Versailles). Quando vi tornò per un piú lungo soggiorno (1837-39) la loro protezione gli valse l'accesso al *salon* ed un incarico reale per Versailles (*Goffredo di Buglione, re di Gerusalemme*, Sala delle crociate, quadro abilmente composto nello stile di Delaroche). Poi in due anni trascorsi a Roma (1840-42) fu in relazione coi Nazareni tedeschi; il loro influsso è avvertibile nelle *Tre Marie al sepolcro* (Madrid, Palazzo reale), lodato da Overbeck e da Ingres. Ma, tornato a Madrid, Federico abbandonò la pittura di storia dedicandosi al ritratto e collezionando nel contempo incarichi ed onori ufficiali. La sua opera, assai piú copiosa di quella del padre, comprende oltre seicento ritratti. Egli raffigurò, influenzato da Ingres, la corte (Isabella II, Alfonso XII), l'aristocrazia (*Duca de San Miguel*, *Marchese de Montelo*, *Contessa de Vilches*, raffigurando Eduardo Rosols, Carolina Coronado, al Gasón del Prado), e proseguí la tradizione del ritratto psicologico spagnolo raffigurando il mondo delle lettere, delle arti e del teatro (*Larra*: Madrid, Museo romàntico; *Ventura de la Vega*: ivi; la *Avellaneda*: Madrid, Museo Lázaro Galdiano; *Eduardo Rosols*, *Carolina Coronado*: Madrid, Prado, Casón), nei suoi aspetti convenzionali, le mode che si succedono, le uniformi e i gioielli.

Federico, come il padre, fu piú disegnatore che colorista, ma alcune figure, soprattutto busti femminili (*Carolina Coronado*, *Sofia Vela*: Madrid, Prado, Casón) hanno un fascino pensoso in cui sopravvive un accento romantico. I ritratti a matita costituiscono la parte della sua opera piú «ingresiana», e forse la piú libera e preziosa. Due fratelli minori di Federico hanno importanza nella storia artistica del XIX sec.: **Pedro** (Roma 1816 – Madrid 1898), buon disegnatore e ugualmente dotato per le lettere, la musica, la matematica, fu co-fondatore nel 1833 (con lo scrittore Ochoa) di «El artista», rivista illustrata ad imitazione de «l'Artiste» parigino, che nella sua breve vita raccolse un brillante gruppo di giovani scrittori e di artisti romantici. In seguito, alto funzionario, accademico, autore di pubblicazioni importanti sull'arte spagnola (*España artistica y monumental*) si dedicò allo studio dei quadri del Prado (di cui pubblicò nel 1872 un *Catalogo historico-descriptivo: escuelas italianas y españolas*, primo catalogo critico tuttora basilare) e in generale delle collezioni reali di Spagna (*Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, 1884).
Il piú giovane dei tre **M**, **Luis** (Madrid 1825-1897), che si rese noto nel 1848 con un *Tobia che rende la vista al padre*, fu pittore di soggetti religiosi e storici e docente apprezzato.
I figli di Federico proseguirono la tradizione di famiglia; il primo è **Raimondo** de **M** y Garrer (Roma 1841 - Versailles 1920), il secondo **Ricardo** de **M** (1831-1917). Essi subirono l'influenza del pittore Mariano Fortuny, che ne aveva sposato la sorella Cecilia. Ritrattisti, pittori di genere e di nudo, la loro carriera si sviluppò quasi interamente fuori di Spagna, in Italia e soprattutto a Parigi (di Raimondo si ricordano: *Duchessa d'Alba*, 1881: Madrid, coll. d'Alba; *All'uscita della messa*: Baltimore, WAG). (*pg*).

Madrid

Fatta capitale della Spagna da Filippo II, nel 1561, la piccola città di **M** divenne un centro artistico durante gli ultimi anni del XVI sec., grazie ad artisti toledani e ad un gruppo di pittori di corte che lavoravano alla decorazione del Palazzo Reale – l'Alcázar – e dell'Escoriai. La presenza degli italiani attivi nel monastero e rimasti in Spagna dominò la produzione pittorica nel primo quarto del XVII secolo.

La fondazione di nuovi conventi, attratti dalla vicinanza della corte, forní abbondante lavoro ad artisti come Carducho, Cajés, Castello, Nardi, e a qualche altro (Maino, Nuñez, Lanchares, van der Hamen), che, come loro, ruppero col manierismo romano concedendo un posto sempre maggiore agli elementi naturalisti e barocchi, con la comparsa ancora timida dei contrasti chiaroscurali. Questi stessi artisti, con qualche ritrattista di tradizione cortigiana (Gonzáles, Villandrando, Vidal) operano per il Palazzo Reale e le dimore aristocratiche: la clientela borghese ebbe assai poco peso nelle commissioni.
Velázquez giunse a **M** nel 1623. Qui assimilò piú profondamente le lezioni dei veneziani e dei fiamminghi, di cui potè studiare i capolavori nelle collezioni reali. Il suo influsso, benché quasi non si avverta fuori della corte, è riscontrabile in qualche artista della generazione precedente, come José Leonardo o Bartolomé Roman, rispettivamente allievi di Caxés e di Carducho, e specialmente in tutti i ritrattisti che in seguito operarono a **M**. I due principali cantieri furono l'Alcázar – di cui Filippo IV fece rimodernare le parti principali sotto la direzione di Velázquez – e il palazzo del Buen Retiro, costruito a partire dal 1632 (Salone delle Battaglie, con dipinti di Velázquez, Maino, Zurbarán, Carducho, Pereda). La collezione reale di pittura che conteneva fiamminghi e italiani del XVI e XVII sec., fu una vera scuola per gli artisti. La scuola di **M** acquistò importanza nella seconda metà del secolo, grazie a un cenacolo di artisti di origine assai diversa. Generalmente ben dotati, questi pittori s'ispirarono soprattutto ai maestri veneziani; ne adottarono la ricchezza cromatica e la tecnica nervosa e suggestiva. Si tratta soprattutto di pittori di pale d'altare, di grandi composizioni religiose spesso ispirate dalle incisioni fiamminghe della scuola di Rubens, assai diffuse in Spagna; vi si può scorgere anche un riflesso delle «serie» che lo stesso Rubens aveva direttamente inviato alla corte spagnola. In numero minore, si possono menzionare gli artisti che si specializzarono nel paesaggio (Collantes, Ximeno) o che preferirono il *bodegon* (Ramirez, J. B. Espinosa, Ponce), i fiori (Arellano) o il ritratto. Tra i piú anziani, della generazione di Velázquez, vanno citati in primo luogo Pereda, assai vicino all'arte veneziana, Juan Rizi, A. Arias, di tendenze molto classiche, ed anche Camilo e Francisco Rizi, il cui stile barocco, piú pomposo, annuncia quello degli artisti della fine del secolo. Quest'ultima

generazione, piú omogenea stilisticamente e qualitativamente, è composta di artisti che, almeno come coloristi, furono tra i migliori d'Europa. Considerati madrileni, provenivano però da tutta la Spagna. Accanto a madrileni autentici come Antoliñez o Coello, s'incontrano asturiani come Carreño de Miranda, castigliani del nord come Cerezo di Burgos, andalusi come Herrera il Giovane, Escalante o Alfaro. Alcuni sono persino di origine straniera, come i fiamminghi A. Smit o Antonio van de Pere. Il loro stile, decorativo, dinamico ed esuberante, alla maniera fiamminga, ma coloristicamente raffinato su una gamma chiara e fresca, si diffuse tanto nei grandi quadri d'altare che nell'affresco, mediante audaci effetti di «quadratura», procedimento italiano introdotto dai bolognesi Mitelli e Colonna, che Velázquez aveva condotto a **M** per la decorazione ad affresco di palazzi e dell'Escorial. Principali maestri ne furono Francisco Rizi, Claudio Coello, Jiménez Donoso, F. Solis, Herrera il Giovane. Sfortunatamente conserviamo troppo scarse opere di questo tipo (**M**, cupola di Sant'Antonio dei Portoghesi). La decorazione murale e la produzione di dipinti d'altare saranno ancora le principali attività del cordovano Palomino, che appartiene già alla cultura del XVIII sec. per la sua ammirazione per Luca Giordano, giunto in Spagna nel 1692. (*aeps*).

Dal XVIII sec., l'attività dei pittori madrileni si fuse nella corrente generale della pittura spagnola. In seguito alla distruzione dell'Alcazar nel 1734 dovuta ad un incendio, la costruzione dell'attuale palazzo, causò la chiamata dei grandi frescanti italiani, Giaquinto, Tiepolo e l'arrivo del neoclassicismo con Mengs.

La pittura madrilena, meno danneggiata dai saccheggi della guerra napoleonica di quella sivigliana, sofferse per l'incamerazione dei beni ecclesiastici nel 1835: il Museo Nacional, che aveva riunito a **M** i quadri raccolti nelle province centrali del regno, venne sciolto nel 1872; i suoi fondi passarono al Prado solo in piccola misura, e furono assurdamente dispersi in musei ed edifici pubblici in tutta la Spagna. D'altro canto la guerra civile distrusse gran parte della pittura madrilena, per l'incendio di interni di chiese ricche di opere importanti (la cattedrale di San Isidro el Real, antica chiesa dei Gesuiti; il convento di Santa Isabel, ove, in particolare, scomparve una delle piú belle *Immacolate* di Ribera; la cappella di San Isidro). Restano peraltro testimonianze, troppo poco note, della

scuola di **M**, oltre ai musei ove essa è ben rappresentata (Prado, Academia de San Fernando, Musei Cerralbo, Lázaro Galdiano, delle Descalzas e dell'Encarnación). Numerose chiese parrocchiali e conventi (San Jerónimo el Real, i Carboneras, il Carmen, San Justo y Pastor) dànno preziosi contributi alla sua conoscenza, e soprattutto alcuni complessi rimasti intatti ricordano tuttora la **M** degli Asburgo: Mercedarias de Don Juan de Alarcon (con le opere del capitano Juan de Toledo e di Montero de Rojas), Benedettine di San Placido (con la grandiosa *Annunciazione* di Claudio Coello e le sue visioni monastiche sugli altari secondari), cappella del terzo ordine francescano (opere di Cabezalaro). Infine, la chiesa a pianta ellittica di San Antonio de los Alemanes, interamente decorata di affreschi da Carreño e F. Rizi, costituisce un caso piuttosto eccezionale nella **M** del XVII sec. Non si deve peraltro dimenticare che durante il XVIII sec. la monarchia borbonica rinnovò, decorandole a fresco, numerose chiese madrilene, e fondò un grande monastero di visitandine, le «Salesas Reales» della regina Barbara di Braganza, ove tra i marmi colorati si raggruppano, intorno alla brillante *Visitazione* di Corrado Giaquinto, grandi quadri italiani e francesi.
È soprattutto, Goya ha lasciato in alcune chiese madrilene neoclassiche – oltre alla *Predicazione di san Bernardino* in San Francisco el Grande, che fu il suo primo successo ufficiale nel 1784 – i suoi capolavori decorativi e religiosi: il primo in San Antonio de la Florida, con gli affreschi (1798-99) che ambientano un miracolo di sant'Antonio in una scena di vita popolare; il secondo a Sant'Antonio Abate: l'*Ultima comunione di san Giuseppe Calasanzio*, opera del suo ultimo periodo (1819), che l'illuminazione rembrandtiana rende incisivamente espressiva. (*pg*).
Museo dell'Accademia di San Fernando Fondata nel 1752, l'*Academia de San Fernando* si stabilí nel 1774 nel palazzo che occupa tuttora, in calle Alcalá, dopo che l'architetto Diego de Villanueva ebbe rimaneggiato in stile severo un edificio concepito secondo il gusto «churrigueresco» che dominava all'inizio del secolo. *L'Academia* possiede circa ottocento dipinti e oltre tremila disegni. Il museo deve la varietà delle sue raccolte a molteplici donazioni, e soprattutto al fatto di essersi arricchito dei quadri già appartenuti ai Gesuiti, dopo la loro espulsione dalla Spagna da parte di Carlo III, ed a Godoy, quando la collezione del ministro caduto nel 1808 fu po-

sta sotto sequestro. Da notare due patetici Morales (*Ecce Homo*, *Pietà]*, un mirabile complesso di Zurbarán (cinque *Dottori della Misericordia*, *Visione del santo gesuita Alonso Rodriguez*), numerosi Ribera (*Ascensione della Maddalena*, 1636), due Murillo giovanili provenienti dal convento francescano di Siviglia (l'*Estasi di san Francesco*, l'*Elemosina di san Diego d'Alcalá*), due quadri che sono tra i piú rappresentativi della scuola castigliana del XVII sec. (l'*Ultima messa di san Benedetto* di F. Juan Rizi e il *Sogno della vita* di Pereda), e ottime opere di B. González, Cano, Carreño.
Goya trionfa con ritratti ufficiali (la *Tirana*, celebre attrice madrileña), ritratti privati di scrittori (*Moratin*), artisti (*Villanueva*), amici (*Muñarriz*) e con due autoritratti; è anche rappresentato da piccole scene tra il reale ed il fantastico (la *Sepoltura della sardina*, la *Casa dei pazzi*, provenienti dalla donazione Garcia de la Prada nel 1839). Il XVIII sec. internazionale dei Borboni e il XIX sec. accademico sono rappresentati da numerose opere, accanto agli spagnoli (Gonzalez Ruiz, Andrés de la Calleja, Maella) figurano numerosi stranieri: Mengs, Baioni, i francesi Rane, L. M. van Loo, primo direttore dell'Accademia, La Traverse, Fragonard (bozzetto del *Sacrificio di Callirol*). Quanto ai disegni, predominano gli italiani, manieristi e barocchi (Pontormo, Barocci, Pietro da Cortona, Maratta, mille disegni del quale vennero portati da Andrea Procaccini, pittore di Filippo V; Tiepolo), gli spagnoli sono rappresentati forse meglio che in ogni altro museo (Berruguete, Luis Tristan, Carducho, importanti gruppi di Cano, Carreño, Antonio del Castillo; il mirabile *Cardinal Bargia* attribuito a Velázquez).
Museo Cerralbo Il marchese de Cerralbo (Madrid 1845-1922), gran signore carlista e personaggio poliedrico (fu uno degli iniziatori degli studi preistorici in Spagna e diresse numerosi scavi in Castiglia), raccolse una collezione di pittura assai varia in un palazzo arredato secondo il gusto del 1880. Lo Stato, erede dell'edificio e delle collezioni potè in seguito acquistare un terreno limitrofo, che consenti ampliamenti e rimaneggiamenti. Il museo da largo spazio a pittori stranieri, con quadri e disegni: Tintoretto, Palma il Giovane, van Dyck, Boucher, Hubert Robert. Ma il posto preponderante è assegnato alla pittura spagnola del secolo d'oro. Vi si trova la maggior parte dei maestri valenzani e castigliani: Ribalta, Ribera, Tristan, Orrente, Camilo, Cano, Pereda (*Apparizione del ri-*

tratto di san Domenico al monaco di Soriano), Antoliñez (*Martirio di san Sebastiano*) appaiono con grandi dipinti molto significativi. I due capolavori di El Greco (*San Francesco riceve le stimmate*) e di Zurbarán (la piú bella delle sue *Immacolate Concezioni*) sono le opere piú importanti che il museo conserva.

Museo de las Descalzas Reales Nel 1559, all'inizio del regno di Filippo II, l'infanta Juana, sua sorella, fondò un monastero di Francescane Scalze, ove si ritirò e dove in seguito presero i voti molte principesse della famiglia reale. Posto in pieno centro di **M**, in un palazzo antico trasformato da J. B. de Toledo, architetto dell'Escorial, il convento si arricchí costantemente di opere d'arte offerte dai sovrani. Dopo il 1906 fu aperto al pubblico, in alcune ore della giornata, e vi fu allestito un museo. L'interesse principale delle Descalzas è di immergere il visitatore, a qualche centinaio di metri dalla Puerta del Sol e dalla Gran Via, nel mondo ascetico e devoto caro agli Asburgo. Il grande scalone, la cui sontuosità contrasta con la modestia degli edifici conventuali, venne rivestito di stucchi e dipinto a fresco sotto Carlo II (1684), probabilmente da allievi degli italiani Colonna e Mitelli, fatti venire da Velázquez; Claudio Coello, cui talvolta si è attribuita parte della decorazione, potè forse operarvi. Il ciclo dei *Sette Arcangeli*, riflesso di un culto molto popolare nella Spagna del tempo, e i dipinti illusionistici che presentano la famiglia di Filippo IV inginocchiata dietro un grande balcone, formano un impressionante complesso barocco, unico nell'antica **M**. Al piano superiore, una serie di cappelle (dell'Immacolata, di Guadalupe, degli Angeli, dell'Ecce Homo, del Miracolo) aperte sulle gallerie del chiostro, serbano intatto l'arredo di piccoli altari, statue policrome, dipinti devoti, talvolta inseriti tra vetri. Il museo propriamente detto raccoglie una notevole serie di ritratti reali, tra cui quello, particolarmente evocativo, delle *Piccole Infante*, *figlie di Filippo II* di Sánchez Coello, nonché un buon complesso di dipinti italiani (si segnala una *Santa Margherita* di Cecco da Caravaggio) e fiamminghi del XV e XVI sec. Rubens è rappresentato da un grande *San Francesco* e dagli arazzi del *Trionfo dell'Eucaristia* che Filippo IV gli ordinò per il monastero, i cui bozzetti sono al Prado. **Museo de la Encarnación** Nel 1965 il successo del Museo delle Descalzas indusse il Patrimonio del Estado ad aprire al pubblico un altro monastero reale, un po' piú recente, quello che Filippo III e la regina Mar-

gherita avevano fondato nel 1601 col titolo dell'Incarnazione. Le Agostiniane Scalze occuparono il convento, costruito da Francisco de Mora, vicinissimo all'Alcázar, cui lo collegava una galleria oggi scomparsa. I dipinti che ornano la chiesa, il chiostro e gli edifici conventuali costituiscono un insieme omogeneo, assai caratteristico dell'epoca, nella quale il manierismo evolve verso il tenebrismo. La transizione è manifesta nelle opere di Carducho (*Annunciazione*, *San Filippo* e *Santa Margherita*, nella chiesa), di Bartolomé González, di van der Hamen, specialista in *bodegones*, che qui si rivela buon pittore religioso (*San Giovanni Battista*). Uno dei migliori esempi dello stile largo e veemente della generazione successiva è nella sagrestia: la grande *Parabola delle nozze* di Bartolomé Román.

Museo Lázaro Galdiano II fondatore del museo, don José Lázaro Galdiano (1862-1947), fu grande collezionista. Autodidatta, di carattere indipendente, divenuto banchiere, costruí un'immensa fortuna. Nel 1899 fondò «La España moderna», rivista che diresse personalmente per parecchi anni; accumulò quadri, disegni, oggetti d'arte, libri con insaziabile passione: ne conservava a Parigi e a Londra quasi altrettanti che a **M**. Morto senza eredi, lasciò tutta la sua fortuna allo Stato spagnolo (si tratta della fondazione Lázaro che pubblica la rivista d'arte «Goya»). La totalità delle sue collezioni venne in seguito raggruppata a **M** nel Parque Florido, grande casa che egli si era fatta costruire al limite della **M** residenziale: un nuovo edificio, affacciato sul giardino, consenti di completare l'installazione del museo. Le collezioni comprendono una sezione di primitivi spagnoli: valenzani (Maestro dei Perea, *San Lazzaro tra Marta e Maria*), aragonesi (Maestro di Lanuza, *Vergine di Mosen Sperandeo*, 1439), castigliani (Maestro di Ávila, *Trittico della Natività*; Bartolomé de Castro, *San Domenico*), andalusi (trittico di Juan Hispalense detto Juan de Sevilla).

Sono poi da notare i ritratti di corte del XVI sec. (A. Mor, Sánchez Coello) e soprattutto i dipinti del secolo d'oro, dovuti non soltanto a grandi nomi come Murillo, Herrera il Vecchio (*San Giuseppe e il Bambino Gesú*, 1648), Carreño, Claudio Coello (*Comunione di santa Teresa*), ma anche di artisti «secondari» come Antoliñez (*Immacolata Concezione*) o Solis. Goya è rappresentato da numerosi ritratti, schizzi di modelli per arazzi, scene di genere (*Scene di stregoneria*). È accompagnato dai suoi

precursori (Paret, il *Magazzino di moda*) e dai continuatori della sua vena «romantica» e fantastica: Alenza e soprattutto i Lucas. Lázaro, che aveva recuperato numerosi quadri dei due Lucas, padre e figlio, ne organizzò a Parigi la prima mostra. Infine, senza sottovalutare l'interesse dei rari italiani (*San Giovanni* attribuito a Leonardo) e dei numerosi fiamminghi e olandesi, si nota il carattere eccezionale del gruppo inglese. Lázaro infatti aveva raccolto una decina di ritratti di Reynolds (*Lady Sanders*, 1757), Romney (la *Vedova*), Gainsborough, Lawrence, Etty, e quattro paesaggi di Constable, che costituiscono un complesso unico in Spagna.

Museo municipal Dedicato alla storia della capitale, ma ricco di opere d'arte, possiede preziosi dipinti di genere del XVII sec. (Paret, Manuel de la Cruz) ed una serie di modelli per la Manifattura reale degli arazzi (Bayeu, José del Castillo), scene popolari simili a quelle dei «cartoni» di Goya al Prado, e talvolta ad essi paragonabili.

Quanto al Museo d'Arte contemporanea, distaccato nel 1962 dal Museo d'arte moderna ed arricchito di opere negli anni successivi, esso offre oggi un'immagine abbastanza completa della pittura del XX sec., principalmente spagnola. È stato inaugurato nel 1977 nella città universitaria. Le esposizioni di arte contemporanea si tengono dal 1986 nell'edificio del Centro de Arte Reina Sofia, antico Ospedale Generale di **M** costruito sulla Glorieta de Atocha.

Museo del Palacio real Le sale del Palazzo reale, ricostruito dagli italiani Juvara e Sacchetti dopo l'incendio del vecchio Alcázar nel 1734, costituiscono in se stessi un museo di pittura decorativa italiana e spagnola. Raphael Mengs e i suoi seguaci spagnoli Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu, Maella, Vicente López ne hanno abbellito i soffitti di composizioni storiche e allegoriche. Un capolavoro di fantasia poetica è l'immenso soffitto della Sala del trono, opera di G. B. Tiepolo alla vigilia della morte, col *Trionfo della monarchia spagnola* che raggruppa i continenti ed i popoli dell'Impero. Vanno aggiunti i mirabili ritratti di *Carlo IV* e di *Maria Luisa* di Goya, che occupano il posto d'onore in una delle sale. Inoltre, dal 1962, una scelta dei migliori dipinti che ornavano gli antichi palazzi reali è stata concentrata negli appartamenti della regina Maria Cristina. Un gruppo di primitivi fiamminghi (Bosch, Patinir) rammenta la predilezione dei sovrani spagnoli per le scuole nordiche; tra le

opere principali è il *Polittico della regina cattolica* (o almeno i quindici suoi pannelli rimasti in Spagna), scene della vita di Cristo eseguite per Isabella dal suo pittore Juan de Flandes. Il *San Paolo* di El Greco, la *Salomé* di Caravag-gio, il grande *Cavallo bianco* ritrovato nelle soffitte del palazzo e attribuito a Velázquez sono opere stupende rimaste a lungo ignorate. Tuttavia il posto d'onore è tenuto dal XVIII sec., con due piccole tele di Watteau, piacevoli dipinti di Houasse (*Vedute delle residenze reali*), Paret (*Vedute di porti spagnoli*) e Lorenzo Tiepolo, figlio minore del maestro veneziano, che morí prematuramente a **M** (pastelli con tipi popolari madriteni, già goyeschi). Anche Goya è rappresentato (*Guerriglieri aragonesi*; *Sant'Elisabetta al capezzale di un'agonizzante*, grisaille, 1815).

Museo del Prado Importante per ricchezza numerica (oltre tremila tele, di cui duemilacinquecento attualmente esposte), è eccezionale per la proporzione di opere di alta qualità (e per il loro stato di conservazione, dovuto al clima secco della Castiglia), per la rilevanza storica di un complesso che riflette lo sviluppo d'una grande scuola di pittura, lo spirito di un popolo e il gusto dei suoi re. I gruppi di opere di Tiziano, Rubens, Velázquez e Goya sono essenziali per la conoscenza di tali maestri. Fondato nel 1818 con decreto di Ferdinando VII, il Prado restò per mezzo secolo «museo reale», raccolta delle collezioni dei sovrani spagnoli.

Da Carlo V in poi, gli inventari consentono di seguire l'arricchimento dei fondi reali. Il destino e il gusto dell'imperatore si riflettono nell'ammirevole serie dei Tiziano (*Carlo V vincitore a Mühlberg*, *Isabella diPortogallo*, la «*Gloria*» *di Carlo V*, in particolare), completata in seguito dagli incarichi o dalle acquisizioni di Filippo II (la *Religione soccorsa dalla Spagna*). Ma il re accordò un ruolo non meno importante agli artisti del nord: il romanista Coxcie o il grande ritrattista Antonis Mor, e ricercò anche pittori della generazione precedente, Bosch e Patinir. Quanto a Filippo IV, la sua passione di collezionista fu insaziabile: monopolizzò, o quasi, la produzione di Velázquez, conferí numerosi incarichi a Rubens ed ai suoi allievi (in particolare l'intera decorazione del padiglione di caccia della Torre de la Parada – mitologie di Rubens, animali di Snyders e Paul de Vos — oggi passata al Prado), ordinò paesaggi a Claude Lorrain, fece acquistare quadri in Italia dai viceré di Napoli (*Madonna del pesce*, *Salita al Calvario* di Raffaello), a Venezia da Velázquez,

nelle Fiandre dai governatori, in particolare nell'asta seguita alla morte di Rubens (*Autoritratto* di Tiziano), e persino a Londra dall'ambasciatore di Spagna, in occasione dell'asta che seguí l'esecuzione di Carlo I (*Sacra Famiglia* di Raffaello, *Venere* di Tiziano). L'inventario del 1700 menziona 5539 quadri nei palazzi reali, di cui 1622 all'Escorial. Durante il regno di Filippo V le collezioni subirono un irreparabile disastro, con l'incendio del palazzo di **M**: quasi un terzo dei suoi quadri andò distrutto (cinquecentotrentasette su millecinquecentosettantacinque), tra i quali opere fondamentali di Velázquez. Ma alla regina Isabella Farnese è dovuto un cospicuo apporto di dipinti italiani del XVII sec. e qualche opera di Murillo; Carlo III fece appello ad artisti di fama internazionale, Tiepolo e Mengs, e quest'ultimo fu per qualche tempo arbitro delle belle arti (incarichi ai Bayeu, a J. del Castillo, a Goya). L'inventario redatto alla morte di Carlo III nel 1789 menziona quattromilasettecentodiciassette dipinti. Mengs aveva già suggerito la creazione di un museo. Furono però i ministri di Carlo IV, Godoy e Urquijo, senza dubbio spinti dall'esempio del Louvre di Parigi, che ne prepararono la realizzazione nel 1800. Lo stesso Urquijo, divenuto primo ministro di Giuseppe Bonaparte, redasse nel 1809 il decreto che istituiva il museo: ai dipinti reali dovevano aggiungersi le opere migliori provenienti dai conventi appena soppressi. In seguito agli eventi politici e militari, tale museo esistette solo sulla carta, ma il progetto riprese consistenza sotto Ferdinando VII, incoraggiato dalla sensibilità della regina, Maria Isabella di Braganza.

Si scelse allora, per ospitare il Museo reale, l'edificio neoclassico costruito da Villanueva a partire dal 1785, lungo la passeggiata del Prado. L'esecuzione fu rapida: un anno e mezzo dopo la decisione il museo veniva inaugurato, con tre sale che esponevano trecento dipinti, tutti spagnoli; il catalogo del 1858 raggiunge i duemila pezzi.

Un nuova tappa si aprí con la rivoluzione repubblicana del 1868: da «reale» il Prado divenne «nazionale», e soprattutto si arricchí nel 1872 di un apporto considerevole, con lo smembramento del Museo de la Trinidad, composto dai quadri provenienti dai conventi soppressi. Subentrò allora una fase in cui gli acquisti diminuirono, ma si procede a nuove sistemazioni e ad ampliamenti. Dopo la guerra civile, nel 1939, il Prado ritrovò intatti i suoi tesori, e venne ripreso il programma di riorganizzazione.

Le acquisizioni dopo il 1912 salirono ad oltre seicento dipinti: opere portate dall'Escorial (van der Weyden, Bosch, Tintoretto), o da chiese vittime degli eventi (*Apostoli* del Greco, da Almadrones); opere provenienti da scambi con musei stranieri: dal Louvre di Parigi (*Immacolata* di Murillo) e dal MMA di New York (affreschi romanici di San Baudilio de Berlanga). Ma la maggior parte delle opere vennero offerte o acquistate dal ministero dell'Educazione nazionale e dal Patronato: nel 1915, lascito Pablo Bosch di novanta dipinti (primitivi spagnoli e fiamminghi, Morales, El Greco); nel 1930 lascito Fernández Duran (van der Weyden, Oudry; Goya, *Colosso*); nel 1942, donazione Cambo di primitivi italiani e di tre Botticelli; nel 1975, don Marques de Casa Torres (un Velázquez e due Goya).
Tra le acquisizioni menzioniamo il grande ritratto equestre del *Duca di Lerma* di Rubens (1969), primitivi spagnoli, opere di Cano, Espinosa, Zurbarán, Murillo, Paret, Goya (i ritratti *di Jovellanos* e della *Marchesa di Santa Cruz*), il *Cristo morto portato dagli angeli* di Antonello da Messina, la *Continenza di Scipione* di Gian Battista Tiepolo, un *Autoritratto* di Rembrandt (1941) e una dozzina di ritratti inglesi comperati tra il 1958 e il 1968. Le raccolte di opere delle diverse scuole sono quantitativamente assai ineguali: Venezia, le Fiandre e, in misura minore, la Francia sono con la Spagna le piú rappresentate. Quanto all'Italia vanno ricordate, oltre all'*Annunciazione* del Beato Angelico e la *Morte della Vergine* di Mantegna, anche opere di recente acquisizione (Botticelli, Antonello da Messina). Per il XVI sec., oltre ai pittori veneziani, figurano Raffaello (lo *Spasimo di Sicilia* degli Olivetani di Palermo, *Madonna del pesce*, *Madonna della perla*, *Ritratto di giovane cardinale*); Andrea del Sarto (*Vergine tra Tobia e Raffaele*, *Sacrificio d'Isacco*, ritratto *di Lucrezia di Baccio*); *Corr*eggio (*Noli me tangere*), Bronzino, Barocci (*Natività*, *Calvario*). Di grande importanza la raccolta di Tiziano, che comprende ritratti (*Carlo V vincitore a Mühlberg*, *Isabella di Portogallo*, *Federico Gonzaga*, *Autoritratto* del pittore vecchio), dipinti religiosi (*Adorazione dei Magi*, *Salita al Calvario*, *Santa Margherita*), dipinti storico-allegorici (la «*Gloria*» *di Carlo V*; *Filippo II offre alla Vittoria l'infante Don Fernando*; la *Religione soccorsa dalla Spagna*) e mitologici (*Danae*, e i due baccanali: *Offerta a Venere* e *Gli Andrii*). La cultura barocca è rappresentata soprattutto grazie alla collezione della regina Isabella Farnese: i

Carracci, Cara-vaggio, G. Reni, Domenichino, Guercino, Albani. Di notevole interesse gli affreschi di Annibale Carracci (*Vita di san Giacomo e di san Diego d'Alcalá*) trasportati dalla chiesa romana di San Giacomo degli Spagnuoli, il ciclo dei grandi dipinti sulla *Vita di san Giovanni Battista* di Stanzione, alcuni dipinti dei primi caravaggeschi italiani venuti in Spagna, come Borgianni (*Autoritratto*) e Cavarozzi (*Nozze mistiche di santa Caterina*), e numerose tele di Luca Giordano, chiamato a **M** da Carlo II Importante anche la ricca sezione del XVIII sec.: Pannini, Baioni, Amigoni, Giaquinto, i Tiepolo. La pittura nordica è documentata, a partire dal XV sec., da tutti i suoi grandi maestri, dalla bottega di van Eyck (la *Chiesa e la Sinagoga*), da Bouts, dal Maestro di Flémalle, da Memling, da Gérard David a van der Weyden (grandiosa *Deposizione dalla croce*, già all'Escorial). Assai ricco, il XVI sec. nordico è dominato da Patinir, Bosch (*Giardino delle delizie*, *Adorazione dei Magi*, *Tentazione di sant'Antonio*, *Carro di fieno*), Bruegel il Vecchio (*Trionfo della morte*). Il XVII sec. è dominato da Rubens, con tre gruppi ben definiti: le opere dipinte a **M** nel corso dei due viaggi del 1606 e del 1628 (gli *Apostoli* e *Ritratto equestre del duca di Lerma*, *Ritratto equestre di Filippo II*, copie da *Adamo ed Èva* di Tiziano), i modelli per gli arazzi del *Trionfo dell'Eucarestia*, commissionati per le Descalzas Reales di **M** dall'infanta Isabella Chiara Eugenia (1628), di cui il Prado possiede sette mirabili bozzetti, l'enorme complesso mitologico dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dipinto attorno al 1636, con la collaborazione di tutta la bottega di Rubens, per ornare il padiglione reale della Torre de la Parada nel bosco del Prado; e inoltre *l'Adorazione dei Magi* (1609), il ritratto di *Maria de' Media*, il *Ballo dei contadini*, il *Giardino d'amore*. Van Dyck e Jordaens sono anch'essi assai ben rappresentati. Da segnalare ricche serie di Teniers e soprattutto di Bruegel de Velours (i *Cinque Sensi*, le *Quattro Stagioni*, il *Paradiso terrestre*).

A quest'esuberante ricchezza si contrappone la povertà di testimonianze su nazioni che furono in opposizione politica con la Spagna asburgica, l'Olanda e l'Inghilterra. Per la prima, la cui fioritura pittorica coincide con la conquista dell'indipendenza, due sale espongono esempi di manieristi tardi (van Haarlem, *Apollo dinanzi al tribunale degli dèi*), paesaggisti (Cuyp, van Goyen), pittori di cacce (Wouwerman) e di nature morte (Meda, Jan Davidz de Heem), ove risaltano Ruisdael e Rembrandt (*Artemisia*,

1634). Quanto all'Inghilterra, la cui assenza era pressoché totale, donazioni o acquisti recenti hanno costituito un gruppo, forte di una dozzina di ritratti di Lawrence (*Conte di Westmorland*, *Miss Martha Carr*), Raeburn, Hoppner, Oppie.
La Germania del rinascimento figura con dipinti poco numerosi, ma fondamentali. Intorno a quattro Dürer di prim'ordine (*Autoritratto*, *Hans Imhoff*, *Adamo ed Eva]*, si raggnuppano alcuni eccellenti quadri di Baldung Grien (le *Tre Grazie*, le *Età e la Morte*), Cranach (*Caccia di Carlo V presso l'Elettore di Sassonia*), Amberger.
Il fondo francese è ricco e vario. Vi si possono distinguere tre gruppi: anzitutto, quello risalente a Filippo IV, con un bel complesso di opere di Poussin (una quindicina di pezzi, tra cui il *Parnaso*, il *Trionfo di Davide*) e alcuni Claude Lorrain (dieci paesaggi dipinti per il re di Spagna, tra cui *Tobia e l'angelo*, *Santa Paola che s'imbarca a Ostia*), cui si aggiunge un eccezionale Sébastien Bourdon, il *Ritratto equestre di Cristina di Svezia*. In secondo luogo, l'eredità dei Borboni, piú considerevole e piú varia, comprendente quanto venne eseguito in Spagna dai «Pintores de Cámara»; Houasse, con soggetti religiosi e mitologici e alcune scene assai piú personali (*L'Infante Luigi in grigio* e soprattutto la modernissima *Veduta dell'Escorial*), Ranc (numerosi ritratti), L. M. van Loo (con la grande *Famiglia di Filippo V alla Granja*); quanto venne in seguito ricevuto o commissionato in Francia: ritratti della famiglia reale (*l'Infanta Maria Vittoria* di Largillière, il *Luigi XV bambino* di Gobert, il grande *Luigi XVI* di Callet, dono del monarca al conte d'Aranda); scene di genere (due piccoli Watteau) o paesaggi (quattro Vernet ordinati nel 1781 dal futuro Carlo IV per la sua «casita» dell'Escorial). Infine, alcune importanti tele provenienti da acquisti o lasciti piú recenti, come il Vouet (il *Tempo vinto dalla Giovinezza e dalla Rettezza*), l'*Annunciazione* di Finsonius, i ritratti di Oudry del *Conte* e della *Contessa de Castelblanco*, il monumentale *Colosseo* di Hubert Robert.
Il Prado resta comunque anzitutto un museo castigliano, dove predominano gli artisti originari della Castiglia o chiamati in Castiglia dalla corte. Solo alcuni dipinti (*Frontale* romanico di Guies, *Storie di san Giovanni Battista e della Maddalena* della bottega dei Serra, *Retablo di San Miguel* del maestro di Argüis, la tavola centrale del retablo di Daroca, del 1474, con *San Domenico di Silos*,

capolavoro di Bermejo, *Madonna dei cavalieri di Montesa* della bottega di Rodrigo de Osona) rappresentano la Catalogna, l'Aragona e Valenza in età medievale. Si può invece seguire lo sviluppo della pittura in Castiglia e nel León dall'epoca romanica (dipinti murali di San Baudilio de Berlanga e di Maderuelo) fino al rinascimento, in particolare con il bel gruppo dei Gallego e di Berruguete. Il XVI secolo è presente con capolavori di Antonis Mor, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz.
El Greco è magnificamente rappresentato coi suoi quadri religiosi (*Trinità* di Santo Domingo Antiguo, *San Sebastiano*, *Pentecoste*) e con ritratti (*Il Capitano Julio Romero e il suo santo patrono*).
Il secolo d'oro è illustrato splendidamente: due bei Ribalta, una cinquantina di Ribera (*Martirio di san Bartolomeo*, *Sogno di Giacobbe*, *Santa Maria Egiziaca*), quadri di Herrera il Vecchio (*Professione di fede di san Bonaventura*, *Testa di santo decapitato*) e di Zurbarán (*Fatiche d'Ercole*, *Immacolata*, *Sant'Eufemia*, il *Cardinal Diego de Dez*, *Scene della vita di san Pietro Nolasco*), Murillo è rappresentato in modo eccellente (due episodi della *Fondazione di Santa Maria Maggiore*, alcuni dipinti con *l'Immacolata*, e la *Sacra Famiglia*).
La scuola madrileña raggruppa al Prado un numero di pittori sufficiente a documentare la varietà dei temperamenti nell'evoluzione dal realismo del primo terzo del secolo (grandi *Storie di Certosini* di Carducho, *Adorazione dei Magi* e *Pentecoste* di Maino, nature morte di van der Hamen) al grande stile epico dei contemporanei di Velázquez, al barocco decorativo della seconda metà del secolo (Carrenò). Il Settecento è ben rappresentato nel suo doppio volto, quello dei pittori «ufficiali» (Mengs, Bayeu) e quello degli indipendenti (Meléndez, Paret y Alcázar). I consistenti nuclei relativi a Velázquez e Goya costituiscono vari «musei nel museo», che raccolgono capolavori di periodi abbastanza diversi in modo tale da poter misurare meglio che in qualsiasi altro luogo la versatilità di questi due geni. I dipinti spagnoli del XIX sec. sono conservati nell'attiguo edificio del Casón del Buen Retiro, antico padiglione di ricevimento del palazzo di Filippo IV. Da Lopez a Mir e Rusiñol, questa sezione (escluso Goya) offre una visione interessante anche se un po' frammentaria delle correnti artistiche dell'Ottocento. Il periodo romantico è ben rappresentato: ritratti di F. de Madrazo, C. L. de Ribera, Esquivel e Contiérrez de

la Vega; scene di genere illustrate da Alenza, Lameyer, Lucas Velázquez e i «costumbristas» Béquer, Castellano, Rodriguez de Guzman; paesaggi romantici di Jenaro Pérez Villaamil. Nel penultimo quarto del secolo si distaccano due personalità con qualche tela importante come quelle dei *Figli del pittore in un salone giapponese* di Fortuny e il *Testamento d'Isabella la Cattolica* di Rosales. Questa panoramica si conclude con le opere di Valenciens Domingo Marquis, Pinazo, Sorolla e una serie di paesaggi dovuti a Rico, Beruete, Regoyos, Gimeno e Riancho. Nella sala centrale, sotto il soffitto di L. Giordano, è stato sistemato dopo il 1981 *Guernica*, tela che Picasso realizzò in seguito al bombardamento della piccola città delle Asturie (1937) da parte dell'aviazione nazista; l'opera è accompagnata da una serie di disegni preparatori.

Museo Romàntico (Fondazione Vega Inclán) II marchese de la Vega Inclán (1858-1942), incoraggiato dal successo del Museo di El Greco che aveva aperto a Toledo ricostruendo la «casa del pittore», volle tentare una consimile evocazione a beneficio della pittura romantica spagnola ingiustamente poco considerata. Offrí dunque allo Stato i circa ottanta quadri romantici che aveva raccolto e restaurò, per ospitarli, una dimora aristocratica dell'inizio del XIX sec., in calle San Mateo. Aperto nel 1924 ed in seguito molto arricchito, il museo offre, col salone da ballo, i mobili, le porcellane e gli specchi, una ricostruzione fedele di interno romantico. Il termine «romantico» viene d'altronde preso in senso ampio; i quadri esposti vanno infatti dal 1808 al 1860. Cominciando con Goya (*San Gregorio*), il museo fa posto agli artisti della prima metà del secolo: decoratori (come Zacarías, Gonzáles, Velázquez, dei quali sono stati rimontati nelle sale del Museo numerosi soffitti), ritrattisti (López, Tejeo, Fernández Cruzado, Esquivel, Carderera, Gutierrez de la Vega), pittori d'interni e di tipi popolari (Becquer, Cabrai Bejarano), paesaggisti (Villaamil), pittori di fantasie romantiche, talvolta con una nota di satira (Alenza: il *Suicidio romantico*). Questi dipinti, presentati nella cornice che meglio può valorizzarli, completano le sale del XIX sec. del Prado. Il museo è inoltre divenuto un centro di studi romantici.

Museo Sorolla La villa in stile andaluso e lo studio del pittore valenzano Joaquin Sorolla (1863-1923), artista che incarna, nella Spagna della fine del secolo, il passag-

gio dal realismo all'impressionismo, sono divenuti Museo dei dipinti, dei disegni e dei ricordi del pittore. Offerto allo Stato nel 1929 dalla vedova, è stato rimaneggiato ed arricchito di nuove sale tra il 1944 e il 1951. Vi si trovano, nella cornice stessa in cui Sorolla visse, testimonianze probanti e diverse della sua arte: ritratti di famiglia e di amici, paesaggi spagnoli, scene su spiagge mediterranee (il mare fu tema assai caro a Sorolla che vi si ispirò per alcuni dei suoi migliori dipinti: *Dopo il bagno*, *Barche da pesca valenzane*, *Bambino che guarda la sua barchetta*). Vi si trovano inoltre quattordici grandi dipinti, studi di tipi castigliani e aragonesi per il ciclo dedicato alle province spagnole, ordinatogli nel 1911 da Archer Huntington, che oggi decora il piano terreno della Hispanic Society di New York. (*pg*).

Maeght, Fondazione

Aimé **M** (Hazebrouck 1906-81) nel 1932 gestiva a Cannes una piccola impresa di pubblicità e litografia. Conobbe Pierre Bonnard; tra il grande artista e il giovane artigiano nacque una grande amicizia, che si rafforzò durante l'occupazione tedesca. Loro vicino, e nuovo amico, fu Matisse, che fece anche piú volte il ritratto di Margherita, moglie di **M**. A Parigi, questi raccolse intorno a sé alcuni giovani poeti, che cominciarono a coniare le formule di cui la Galleria **M** ebbe da allora il segreto: «Pietra focaia», «Le mani abbagliate», «Dietro lo specchio». Quest'ultima venne poi definitivamente scelta per dar nome ai cataloghi della galleria, che sono nel contempo libri di lusso, raccolte di poesia, album d'arte, e che furono spesso imitati. Stabilendosi a Parigi al n. 13 di rue de Téhéran, dove è poi sempre rimasta, la Galleria **M** s'impose per la qualità delle sue iniziative: «II nero è un colore» (1947), «Le mani abbagliate», «Origini dell'arte astratta» (1949) e soprattutto la sesta Esposizione internazionale del Surrealismo (1947) che raggruppò le forze vive del movimento dopo la seconda guerra mondiale. La Galleria **M** presentò artisti emersi dopo la guerra, sia pittori che scultori: Bazaine, Tal Coat, Ubac, Chillida; piú recentemente: Rebeyrolle, Tapiès, Bacon, Riopelle, Bram van Velde, Steinberg, Adami, Pol Bury, Monory, Arakawa, Lindner, Titus-Carmel. Ha organizzato inoltre mostre di maestri già noti (Chagall, Braque, Léger, Kandinsky, Giacometti, Mirò).

La Fondazione **M,** con sede sulle alture di Saint-Paul-de-Vence (Alpes-Maritimes), fu inaugurata nel luglio 1964 e le sue molteplici attività sono sostenute da finanziamenti totalmente privati. In linea con lo spirito della galleria, pur conservando un carattere artigianale, ha saputo sfruttare le piú moderne tecniche di vendita. La galleria possiede un reparto editoriale, che ha pubblicato alcuni libri d'alto livello bibliofilo e la rivista «l'Ephémère». La sede della fondazione è stata costruita dall'architetto catalano José Louis Sert secondo i dettami della piú moderna museografia ed è oggi, dopo la morte di Marguerite **M** nel 1977, retta dal figlio Adrien. Ricoprendo il ruolo di museo multifunzionale, si è prefissa come obiettivo primario quello di presentare le grandi correnti dell'arte contemporanea, di indicare le opere chiave del nostro tempo (*Dix Ans d'art vivant*, 1967; *Rétrospective Mirò*, 1968, 1984; *Christo*, 1985; *Fernand Léger*, 1988; *L'oeuvre ultime*: *de Cézanne à Dubuffet*, 1989; *Rétrospective de Staël*, 1991), nonché di promuovere l'ascolto e la conoscenza della musica contemporanea e d'avanguardia («Les Nuits de la Fondation M»). (*jjl*).

Maella, Mariano Salvador

(Valenza 1739 – Madrid 1819). Figlio di un modesto pittore valenzano, si recò a Madrid dal 1750 per seguire i corsi dell'Academia de San Fernando appena creata e vi ottenne numerosi premi. Non essendo riuscito a partire per l'America, si recò a Roma, in parte sostenuto dal-l'Academia, copiandovi le grandi opere del barocco romano (1758-65). Al suo ritorno a Madrid, eletto accademico, comincia la sua carriera nell'orbita di Mengs. Pintor de Camara nel 1774, direttore della sezione di Pittura all'Academia nel 1794, direttore generale nel 1795, venne nominato primo pittore del re nel 1795, insieme a Goya. Venne messo in disparte dalla corte di Ferdinando VII, avendo servito Giuseppe Bonaparte. La gran quantità di dipinti licenziati da **M** non raggiunge sempre lo stesso livello, mentre di grande qualità erano i suoi disegni e bozzetti (numerosi al Prado di Madrid, BN di Madrid, Valenza), in cui è influenzato da Giordano e Giaquinto (*Allegorie* per la Casita del Principe al Prado, in situ, disegni al Prado). Numerose sono le decorazioni per i palazzi reali che dimostrano il progressivo avvicinarsi di **M** all'accademismo di Mengs: volta della Colegiata de la Granja

(1772, bozzetti al Prado di Madrid), tre soffiti per il Palazzo Reale di Madrid, Casita del Labrador ad Aranjuez. Numerosi sono i suoi dipinti di soggetto religioso destinati alle cattedrali spagnole ed alle dimore reali: *Vita di san Leocadio*: nel chiostro della cattedrale di Toledo, 1775-76; *San Francesco Borgia a Granada*: per la cattedrale di Valenza; *San Ferdinando e san Carlo*, 1794: a Cadice, chiesa di San Francisco; numerose *Immacolate*: nel convento di San Pascual d'Aranjuez, distrutto nel 1936. Fu anche brillante ritrattista: ritratto di *Carlo III* (1784: Palazzo Reale di Madrid), *Famiglia di Carlo IV* (disegno al Prado), *Don Froilán de Braganza* e la piccola *Infante Carlota Joaquina* (Madrid, Prado). Autore di alcuni paesaggi (ivi) e di dipinti di battaglia (*Battaglia d'Aljubarrota*, ivi), ha lasciato numerosi disegni destinati ad illustrare delle opere letterarie (come il *Buscón* di Quevedo o la *Congiura di Catilina* di Sallustio), incise poi dai migliori artisti del tempo. (*Pg*)

Macs (Maas), **Dirck**

(Haarlem 1659 – L'Aja 1717). Allievo di H. Mommers, N. Berchem e J. Huchtenburg, nel 1678 si iscrisse alla gilda di San Luca di Haarlem; nel 1697 era all'Aja, e verso il 1700 si recò in Inghilterra. Dipinse cavalli e scene di battaglie in uno stile vicino a quello di Wouwerman: *Cavalieri in combattimento* (Nancy, MBA), la *Caccia al cervo* (Lione, MBA, Cambridge, Fitzwilliam Museum), *Guglielmo III d'Inghilterra a caccia* (Amsterdam, Rijksmuseum), due *Paesaggi italiani* (nel Museo di Arras). (*jv*).

Maes, Nicolaes

(Dordrecht 1634 – Amsterdam 1693). Allievo di Rembrandt ad Amsterdam, intorno al 1648, abitò a Dordrecht dal 1654 al 1673, poi di nuovo ad Amsterdam ove trovava piú facilmente incarichi. Tra il 1660 e il 1665 soggiornò ad Anversa, dove visitò Jordaens e subí l'influenza di Rubens e van Dyck.
Il suo periodo migliore resta quello dei primi anni, in cui sfrutta con originalità ma anche largamente la lezione di Rembrandt; non si può precisare la data del suo ingresso nella bottega del maestro, benché queste attività debba situarsi intorno al 1648-50. Quadri religiosi dal potente chiaroscuro e dal colore caldo come il *Cristo che benedice i bambini* (Londra, NG), per lungo tempo attribuito a

Rembrandt come tanti disegni del giovane e precoce artista, e l'*Adorazione dei pastori* (1653: Montreal, MFA) denunciano molto nettamente l'influsso del pittore di Leida. Ben presto **M** trova la sua strada specializzandosi nella pittura di genere, ove utilizza felicemente lo stile comune a tanti allievi di Rembrandt: impiego dei rossi, materia piuttosto pesante, luce forte e semplificatrice che rischiara vivamente alcune parti del fondo, gusto per atmosfere di calma e silenzio. Sul piano psicologico **M** si ispira alla tenerezza umana propria del periodo 1650-60 di Rembrandt, senza evitare, alla fine, l'esito di un compiaciuto sentimentalismo. Agli anni trascorsi a Dordrecht risale la maggior parte dei soggetti che conquistarono il pubblico: *Filatrice* (due esempi al Rijksmuseum di Amsterdam), *Vecchia in preghiera*, *Benedicite* (Parigi, Louvre), *Fanciulla alla finestra* (Amsterdam, Rijksmuseum); toccanti scene di vita familiare: il *Bambino che veglia sulla culla* (Londra, NG), la *Mondatrice di verdura* (1655, ivi), o quel riconosciuto capolavoro che è la *Felicità del bambino* (oggi a Toledo, Ohio, AM). Vanno in particolare segnalate tele come *Giunone* (1657: già coll. Six), la *Serva pigra* (Londra, NG), la *Serva curiosa* (1656: Londra, Wallace coll.), la *Donna che origlia*, in museo a Dordrecht, che attestano un notevole gusto per gli interni tranquilli e le prospettive, e che rivelano nette affinità con l'ambiente di Delft: è verosmile che **M** conoscesse gli artisti di questa città, e in particolare Carel Fabritius. Le stesse qualità si notano in alcuni ritratti di quegli anni, come il *Jacob de Witt* (1657) in museo a Dordrecht e quel misterioso *Uomo col cappello* di Bruxelles (MRBA), di volta in volta attribuito a Rembrandt, Vermeer, Victors, Drost e Fabritius. **M** si dedicò a partire dal 1656 sempre di piú al ritratto, soprattutto dopo essersi stabilito ad Amsterdam nel 1673, con uno stile mondano e ricercato che differisce radicalmente dalla sua prima maniera. Vi si rivelano agevolmente influssi fiamminghi (van Dyck), in seguito ad un soggiorno ad Anversa intorno al 1660, e francesi, che partecipano della stessa evoluzione barocca, teatrale ed aristocratica che caratterizza Netscher, Mieris, Helst, Tengel nel ritratto, Kalf, Beyeren o Weenix nella natura morta, Lairesse o Carel de Moor nella pittura di storia. Gli sfondi dei quadri sono animati da drappeggi mossi oppure si aprono su paesaggi immaginali; i personaggi posano ostentatamente; la luce piú precisa e fredda insiste sulle pieghe delle vesti e sui capelli: vengono

preferibilmente scelti toni preziosi, in special modo malva, arancio, bruno granato. (*jf*).

Maestri del Duomo di Anagni → Anagni

Maestri del Duomo di Parma

Maestri diversi, ma accomunati da referenti culturali affini, sono attivi nelle prime decadi del Quattrocento nel Duomo di Parma dove affrescano quattro cappelle. Alcune sono state riferite senza supporti documentari adeguati a Bartolino de' Grossi (ricordato dal 1425 al 1462), che una tradizione autorevole tende ad accreditare come il massimo artista parmense dell'epoca. Il ciclo della cappella Rusconi (ante 1412) pare ibridare prevalenti referenti lombardi con un interesse anche epidermico e percettivo per la onnipresente tradizione veronese. Diversa la collocazione del ciclo anche piú cospicuo con *Storie dei santi Andrea*, *Caterina e Cristoforo* della cappella Valeri, che sembrerebbe rielaborare, ancora entro la seconda decade del Quattrocento, i fecondi modelli forniti da Giovanni da Modena nella cappella Bolognini in San Petronio. A Parma il timbro è anche piú grave e inasprito, memore degli esempi della coeva miniatura bolognese. Forse lo stesso maestro è attivo successivamente nella cappella del Comune, affrescata con *Storie dei santi Fabiano e Sebastiano*, dove la corposa fisicità dei personaggi è contemperata da cadenze narrative piú equilibrate e sintatticamente complesse, e perlustrazioni spaziali assai piú mature e articolate, in sintonia con l'evoluzione della coeva pittura ferrarese. Lo stesso maestro si esprime ancora nella cappella Ravacaldi, in brani di forte evidenza illustrativa, accanto ad un collega che piú esplicitamente e metodicamente deferisce alla cultura lombarda. (*rg]*

Maestri dal Garofano

(attivi tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVI sec.). Sotto tale denominazione generica si riconosce un gruppo di pittori svizzeri, tirolesi e bavaresi, le cui opere sono «firmate» con uno o piú garofani. In occasione di una mostra allestita a Zurigo nel 1921 si constatò che i dipinti di tali artisti erano di mani diverse, e ponevano problemi che né le mostre successive, né la documentazione archivistica (assai scarsa), né soprattutto il limitato numero di

opere consentono di risolvere interamente. Sfugge l'esatto significato del garofano – possibile marchio di bottega o elemento simbolico dell'opera – mentre la relativa unità stilistica del gruppo può implicare sia l'esistenza di un unico maestro, e di conseguenza di un solo centro di produzione, o quella di piú botteghe distinte. Gli studi piú recenti inclinano verso quest'ultima ipotesi, distinguendo tre gruppi: a Berna, Zurigo e Baden.
A causa di un'evidente superiorità tecnica e stilistica, si è potuto isolare almeno l'altare della chiesa dei francescani in Svizzera: eseguito verso il 1480, esso fu eseguito da diversi artisti. Gli archivi documentano tre nomi: Albert Mentz, borghese di Soleure nel 1479, Barthélemy Rutenzweing, menzionato a partire dal 1474, ed il suo allievo Jean de Strasbourg, senza precisare in quale misura essi abbiano rispettivamente contribuito all'opera. Le portelle esterne, un'*Annunciazione* con *Santa Chiara e santa Caterina*, sono di un maestro che ha conosciuto da vicino le scuole fiamminghe contemporanee: il disegno saldo, la morbida armonia del colore, la decorazione architettonica a grisaille aperta su un aereo paesaggio fanno pensare in modo irresistibile a van der Weyden. Le portelle interne sono concepite secondo uno spirito renano piú tradizionale: fondo di damasco dorato, figure aggettanti sul primo piano e prive di volume. Per il (oppure i) **M** di Berna si è pensato a Maestro Paulus, attivo a Berna nel 1494, poi a Paul Löwensprung, ucciso nel 1499 nella battaglia di Dornach. La sua opera maggiore è *l'Altare di san Giovanni Battista* (tavole suddivise tra i musei di Berna, Zurigo e Budapest), che rivela una ricerca prospettica e un gusto del paesaggio vicini all'ambiente svevo; l'influsso del Maestro di Friburgo si unisce qui alla tradizione renana. *L'Altare di Briga* (1490 ca.: Zurigo, KH) e gli affreschi del portico della cattedrale di Berna (datati 1501) sono di un suo allievo alquanto maldestro (il Maestro dell'Oberland bernese). Tre tipi di «firme» definiscono il gruppo di Zurigo, attivo dal 1490 al 1505 ca., ampiamente aperto agli influssi fiamminghi (Portelle di *San Michele*: Zurigo, KH) e alla poetica di Schongauer (*Altare del Kappelerhof*: Zurigo, Schweizerisches Nationalmuseum, eseguito sul modello di un altare di Colmar). L'*Altare di san Maurizio* (ivi), che reca le iniziali HL, è stato invece con buoni motivi attribuito a Hans Leu il Vecchio.

Il **M** di Baden firma con un garofano incrociato a un rametto di lavanda. Le sue portelle della *Visitazione* (Digione, MBA), con scene che in alcuni casi risultano copie letterali da incisioni di Schongauer, si collocano stilisticamente all'incrocio tra il gruppo di Berna e quello zurighese. Citiamo infine, senza altro legame con i maestri sopra menzionati, tranne la «firma», un pittore tirolese della fine del XV sec., un certo Maestro Hubertus, tedesco meridionale, autore di un altare raffigurante la *Vita di sant'Uberto* (Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen), nonché un artista di Ulm o di Augusta, del quale sono presenti in una coll. priv. tedesca un *San Giorgio* con una *Presentazione al Tempio*. (*bz*).

Maestri di Nanchino

Si designa con questa denominazione un gruppo di artisti cinesi che operano alla corte dei Tang meridionali, all'epoca delle Cinque Dinastíe (X sec.). Lavorando nello spirito di Zhon Fang, il gruppo si caratterizzava per una pittura di genere, accurata, anzi accademica, che rappresentava donne e bambini situati in ambienti architettonici e paesaggistici. Garanti la transizione tra la pittura di personaggi dei Tang e quella dei Song (la rappresentazione di bambini, ripristinata in seguito da Sun Han-Chen, costituiva l'innovazione); dominato dalla personalità di Zhon Wenju, comprese in particolare Gu Hong zhong, presunto autore delle *Nove orge di Han Xizai* (rotolo in lunghezza, Pechino, MN) e Wang Qihan, cui si attribuiscono *Donna in terrazza e bambini che giocano in giardino* (foglio di ventaglio, Boston, MFA). (o/*l*).

Maestro del 1302

Sotto questo nome la storiografia (Toesca e, in particolare, Volpe) ha caratterizzato l'autore dell'affresco votivo del vescovo Bianchi, morto appunto nel 1302, nel Battistero di Parma; di due altri affreschi (terza e quattordicesima nicchia) nello stesso edificio; di una *Madonna col Bambino*, frammento murale, nella Pinacoteca di Cremona. L'anonimo è un interprete altissimo della nuova cultura gotica in zona mediopadana, già al corrente delle esperienze spaziali proto-giottesche e assisiati. Con un'incisività plastica di sostrato romanico e preziosissimi effetti di superficie, apre un capitolo originale della pittura lombarda. (*mfe*).

Maestro del 1310

(operoso a Pistoia, tra la fine del XIII ed il terzo decennio del XIV sec.). È probabile che la sua opera piú antica sia da ravvisare negli affreschi con *Storie della Passione* nella chiesa di San Giovanni Forcivitas a Pistoia, ove una radice giottesca viene interpretata con accenti fortemente espressionistici tanto da ricordare certi artisti umbri (come il cosidetto Espressionista di Santa Chiara, autore di alcuni affreschi nella chiesa di Santa Chiara ad Assisi). Nella tavola con la *Madonna*, *il Bambino tra angeli ed il committente Filippo Paci*, oggi nel Museo del Grand Palais ad Avignone, datato 1310, il suo stile si raffina in una sorta di «agra dolcezza» con accenti piú spiccatamente gotici. Piú avanzati nel tempo sembrano il polittico con la *Madonna col Bambino e quattro santi*, una volta sull'altar maggiore della Chiesa degli Umiliati in Pistoia (oggi nel MC), e l'altro polittico murale con la *Madonna e santi* nella chiesa di San Domenico della stessa città. (*ps*).

Maestro del 1342

(attivo nel Roussillon alla metà del XIV sec.). È autore di un *Retablo della Vergine* datato 1342, conservato nella chiesa di Serdinya (Pirenei orientali). Il suo stile partecipa del linearismo gotico e piú precisamente del grafismo dei miniatori parigini del periodo del Maestro Honoré. Al **M** viene attribuito anche un *Crocefisso* dipinto per l'Eremo della Trinità. (*cre*).

Maestro del 1419

(attivo a Firenze e dintorni, prima metà del XV sec.). Prende il nome dalla data apposta alla tavola centrale di un trittico smembrato, raffigurante la *Madonna col Bambino ed angeli* commissionata da Domenico Giugni per la chiesa di Santa Maria in Latera e oggi al Museo di Cleveland, attorno alla quale Pudelko prima (1938) e Longhi poi (1940) hanno costruito il corpus delle opere del **M**, che lo rivelano tra i migliori adepti fiorentini di Lorenzo Monaco, presto consapevole delle varianti «rinascimentali» proposte da Masolino, cosi come dimostra il *Trittico di san Giuliano* proveniente dalla collegiata di San Gimignano (oggi in MC). Se infatti, attorno al 1415, i suoi referenti sono da ricercarsi nell'ambiente gotico internazionale stimolato da Starnina e Alvaro Pirez – come di-

mostrano le due tavole, probabili laterali di un trittico con al centro la *Madonna*, *con i santi Giacomo Maggiore e Mauro*, *Giovanni Battista e Antonio Abate*, di collezione privata svizzera, al quale possono forse ricollegarsi due scomparti di predella, con *San Francesco che riceve le stimmate* ed un *Episodio della vita di sant'Antonio* della NG di Edimburgo (Freuler, 1991) – la pronta ricezione di alcuni dei temi propri alle sperimentazioni masaccesche, come gli accorgimenti prospettici e lo sforzo per una rappresentazione plastica delle figure osservabile nelle opere successive, ne fanno un interessante ed attivo interlocutore per tutta la generazione degli artisti tardogotici in terra fiorentina, da Rossello di Jacopo Franchi sino a Paolo Uccello. La recente proposta (E. Carli, 1982) di identificare il **M** con Ventura di Moro (documentato a San Gimignano nel 1427) non ha trovato generalmente il favore della critica, per l'evidente difficoltà di far coincidere i corpus, piuttosto differenti in quanto a componenti stilistiche, dei due artisti, anche nel caso di una ipotetica scalatura di tipo cronologico. (*scas*).

Maestro del 1456

(attivo in Provenza, metà del XV sec.). È autore di un notevole *Ritratto d'uomo*, datato 1456 (Vaduz, coll. Liechtenstein), al quale si è accostato spesso *L'uomo col bicchiere di vino* del Louvre (Parigi). L'origine dell'artista, legata com'è a quest'unica tavola, è assai incerta: alcuni studiosi, attribuendogli decisamente anche il *Ritratto* del Louvre, lo consideravano pittore di origine portoghese, della cerchia di Gonçalves, formatesi sotto l'influsso di van Eyck e Fouquet; altri lo ritengono invece pittore francese, operante sia in Portogallo che nel mezzogiorno della Francia, nell'ambiente di corte di Re Renato. La struttura del *Ritratto* del 1456, di sicuro impianto volumetrico, conseguito attraverso un gioco contrastato della luminosità, il suo stesso impatto visivo, di qualità decisamente sculturale – ottenuta però con mezzi del tutto pittorici (ed il particolare tecnico di una tempera su pergamena, poi incollata su una base di legno, renderebbe testimonianza di una ulteriore competenza del **M** anche in campo miniaturistico) -, avvicinano tuttavia talmente l'anonimo alla cerchia del Maestro di Re Renato e all'ambiente provenzale fiorito intorno alla corte del sovrano angioino da aver indotto, in tempi recenti, la critica ad

inserirlo nel catalogo delle opere attribuibili a Barthélémy d'Eyck, nel quale si tende a far convergere sia il miniatore del *Cœur d'Amour épris*, sia l'autore del trittico con *l'Annunciazione* di Aix-en-Provence (Sterling, 1983; Laclotte e Thiébaut, 1983). (*scas*).

Maestro del 1466 → Maestro E.S.

Maestro del 1499

(attivo alla fine del XV sec.). Friedländer ha raggruppato numerose opere di un discepolo di Hugo van der Goes, che egli chiama il «Maestro di Bruges del 1499», in base al *Dittico di Christian de Hondt*, datato 1499 (Anversa, MMB). Ora, se quest'ultimo dipinto riprende un tema di van Eyck, quello della *Vergine in una chiesa* (cfr. il prototipo di van Eyck conservato a Berlino, SM, GG), le altre opere conosciute di questo maestro anonimo lo individuano come scrupoloso copista di van der Goes: *Vergine col bambino e quattro sante* (Richmond, Virginia, MFA), *Incoronazione della Vergine* (Londra, Buckingham Palace), *Dittico dell'Annunciazione* (Berlino, SM, GG), *Sacra famiglia con angelo* (Anversa, MMB). Mentre Friedländer riteneva il **M** originario di Bruges, la critica moderna tende invece a situarlo nell'ambiente di Gand, vicino a van der Goes. Il suo stile, minuzioso e ricco di effetti decorativi, cosí come la fattura dei suoi dipinti, fine e perlacea, lascia supporre che abbia avuto formazione di miniatore. (*jv*).

Maestro dell'Adorazione di Vienna (Meister der Wiener Anbetung)

(attivo nel 1415-30 ca., verosimilmente a Vienna). Fu autore di tavole di piccole dimensioni; deve il nome a un'*Adorazione del Bambino* (Vienna, ÖG). Alla stessa mano vengono attribuite quattro tavole della *Passione* (già nella coll. Durrieu), una *Santa Margherita* (Vienna, già nella coll. Bondy) ed *un'Adorazione dei Magi* (Budapest, SZM). Il suo stile presenta stretti rapporti con la pittura della Boemia meridionale tra il 1370 e il 1390 (Třeboň). La critica vede generalmente in lui un artista importante ma piuttosto isolato, maestro del pittore detto Hans von Tübingen e del Maestro della Presentazione. G. Schmidt ne colloca l'attività intorno al 1420. (*wh*).

Maestro dell'Adorazione Khanenko

(fine del XV sec.). **M**. J. Friedländer ha raggruppato intorno al dittico *dell'Adorazione dei Magi* del Museo di Kiev (proveniente dall'antica coll. Khanenko) tre opere – due *Vergini col Bambino* (Stuttgart, SG; Dessau, SKS) ed il trittico agl'*Adorazione dei Magi* (Museo di Saint -Omer) – dovuti alla medesima mano. Riprendendo taluni arcaismi ereditati dal Maestro di Flémalle, il **M**, attivo nelle Fiandre nel 1490-1500 ca., sembra sia stato soprattutto sensibile all'influsso di Hugo van der Goes (del quale riprende uno schema compositivo nell'*Adorazione*), con personaggi ritratti a mezza figura, tipi femminili dalle fronti bombate e dalle mani massicce, e tipi maschili piuttosto realistici. (*jv*).

Maestro di Alkmaar

(attivo ad Alkmaar all'inizio del XVI sec.). Cosí denominato in base ad una serie di sette tavole – le *Opere di misericordia* – provenienti da San Lorenzo di Alkmaar datate 1504 e conservate ad Amsterdam (Rijksmuseum), è stato talvolta identificato col fratello di Jacob Cornelisz van Oostsanen, Cornelis Buys, attivo ad Alkmaar dal 1490 al 1524, e piú recentemente con Pieter Gerritsz di Haarlem, che compare ad Alkmaar nel 1502. Altri documenti lo nominano nel 1518 quando viene compensato per un modellino di San Bavone di Haarlem; lavora poi regolarmente per l'abbazia di Egmond tra il 1515 e il 1529, nonché per San Lorenzo di Alkmaar, e muore ad Haarlem nel 1540. Depongono a favore di quest'ultima identificazione le manifeste reminiscenze di Geertgen leggibili nelle tavole di Amsterdam, il che implica appunto una formazione ad Haarlem dell'autore, mentre la cura posta nella stesura degli sfondi architettonici delle *Opere di misericordia* si può mettere in rapporto con i lavori su modelletti dipinti da Pieter Gerritsz. Il colore tenuto prevalentemente su tonalità chiare, il realismo un poco caricaturale dei volti, il sapore «locale» di questa pittura alquanto tradizionalista e la rara bellezza di alcuni particolari, che hanno già valore di nature morte, conferiscono una nota profondamente olandese a questo buon seguace di Geertgen. Le opere raggruppate sotto la sua sigla e conservate in buon numero al Rijksmuseum di Amsterdam sono però di livello disuguale e denotano la partecipazione di una vasta bottega. (*jf*).

Maestro dell'Altare degli Agostiniani

(attivo a Norimberga nella seconda metà del XV sec.). Deve il nome al grande altare a due coppie di battenti posto nella chiesa degli Agostiniani di Norimberga, per lungo tempo detto «Peringsdörferaltar» in seguito ad un equivoco, ed erroneamente attribuito a Wolgemut. La parte scolpita nello scrigno centrale è scomparsa. Sui pannelli interni della prima coppia di battenti, cioè nella collocazione privilegiata visibile soltanto nei giorni di festa, figurano: a destra, *San Luca mentre ritrae la Vergine* e *San Cristoforo*; a sinistra, la *Visione di san Bernardo* e *Santa Barbara*; all'esterno, otto *Santi*. Sulla seconda coppia di battenti figurano: all'interno, quattro *Santi*; all'esterno, la *Leggenda di san Guido* (GNM di Norimberga). Tranne alcuni aiuti, uno almeno dei quali firma con le lettere R.F. (Rueland Frueauf il Vecchio?) su alcuni dipinti riguardanti la *Leggenda di san Guido*, l'autore principale dell'altare è indiscutibilmente una personalità di spicco che sembra es-sersi formata nella zona dell'alto Reno, nella cerchia di Schongauer e del Maestro del Libro di casa. L'altare, di grande plasticità, è stato considerato da Thode l'opera piú notevole della scuola pittorica di Norimberga della seconda metà del XV sec. (*sa*).

Maestro dell'Altare dei Berswordt

(attivo alla fine del XIV sec. e all'inizio del XV sec.). È detto anche «Maestro della Crocifissione della Marienkirche di Dortmund»; è artista ancora non del tutto chiarito in sede critica, ma proviene senza dubbio dalla Germania nord-occidentale e a quanto sembra operò a Dortmund nell'ultimo quarto del XIV sec. e nei primi anni del XV sec. È stato cosi denominato in base ad un notevolissimo trittico eseguito per la Marienkirche di Dortmund e tuttora ivi conservato, che reca le armi dei Berswordt, famiglia patrizia della città e databile tra il 1425 e il '30. Esso rappresenta sulle ante interne, a sinistra, la *Salita al Calvario*, a destra la *Deposizione dalla croce*; al centro, la *Crocifissione*; e sulle ante esterne, l'*Annunciazione*. L'Altare di Bielefeld, di concezione piú monumentale, con al centro la *Vergine in trono circondata da santi*, rivela la medesima mano; trenta quadretti suddivisi a lato del dipinto centrale e sulle ante illustrano scene della storia dell'umanità, dal *Peccato originale* al *Giudizio universale*, con scene della *Vita della Vergine* e della *Passione*

(Evangelische Neustädter Kirche, Bielefeld). Le ante, che sono state suddivise e disperse (Berlino, SM, GG; New York, MMA; Oxford, Ashmolean Museum; coll. priv.), sarebbero peraltro opera di bottega. Il **M** è personalità notevole: considerato come contemporaneo di Conrad von Soest, sembra appartenere alla generazione precedente ma pronto ad assorbire, nella attività matura, i nuovi spunti elaborati dal piú giovane Conrad. È inoltre di notevole interesse perché documenta la pittura in Westfalia durante il periodo, assai poco conosciuto, tra Maestro Bertram e Conrad von Soest. (*sd*).

Maestro dell'Altare dei Dieci Comandamenti (Meister der Zehngebotetafel)

(attivo a Göttingen all'inizio del XV sec.). Deve il nome all'*Altare dei Dieci Comandamenti*, proveniente con ogni probabilità dalla cappella del Santo Corpo di Nostro Signore di Göttingen costruita nel 1319. Il centro dell'altare – unico frammento a noi pervenuto – è composto da due registri con sei scene dipinte rappresentanti il secondo, terzo, quarto, settimo, ottavo e nono Comandamento (Museo di Hannover); le portelle, illustranti gli altri Comandamenti, sono andate perdute. Nella parte superiore di ciascuna composizione, in un nimbo, il Cristo a mezza figura dispiega un filatterio sul quale è iscritto il testo dei Dieci Comandamenti. Nei medaglioni posti negli angoli della cornice architettonica compaiono teste di profeti. Il maestro opera secondo lo stile in voga in quell'epoca a Göttingen, nel quale si mescolano la tradizione locale e le correnti della Westfalia ed internazionali. (*sd*).

Maestro dell'Altare dei Regolari (Meister des (Erfurter) Regler-Altares)

(attivo verso la metà del XV sec. a Erfurt). Importante artista tuttora ignoto, cosí designato dalla sua opera principale, il grande altare a portelle (*Flügelaltar*) scolpito e dipinto tra il 1450 e il 1460 per la chiesa dei Canonici Regolari di Erfurt (oggi chiesa evangelica). Lo si è accostato dapprima alla scuola di Norimberga; oggi è in generale considerato originario del medio Reno. Stange scorge in lui il successore del Maestro dell'Altare di Oberstein (verso il 1410-20), di una generazione precedente, di cui sarebbe stato allievo. Quando l'altare è interamente aperto – presentazione che avveniva, in origi-

ne, soltanto nei giorni di festa – scrigno ed ante appaiono ornati da sculture (*Scene della vita della Vergine e della Passione*), secondo la tipica tipologia dei Flügelaltare nordici, di altra mano e di stile diverso da quello dei dipinti. Quando le portelle sono chiuse, quattro Scene della Passione si sviluppano esternamente in una sorta di architettura a tinta piatta, svolta tuttora nella tradizione di Erfurt: ma tutto è ripensato da un **M** di piú spiccata e creativa personalità. L'impianto è piuttosto particolare: le scene sono viste attraverso esili colonne in primo piano, quasi come attraverso le sbarre di una gabbia, e la figura principale si distacca al centro, inquadrata da due di esse. Le notevoli pitture, opera di un artista di prim'ordine, probabilmente inventore e responsabile dell'intero altare, rappresentano l'*Incoronazione di spine* (interno della portella esterna sinistra). I dipinti della faccia esterna, Santi e Sante, su due registri ed entro una decorazione architetto, e quelli della predella (scene della *Leggenda di santa Caterina*) sono lavori piú mediocri e di altra mano, forse di un aiuto della bottega del Maestro dell'Altare della chiesa dei Carmelitani Scalzi (1445).
Al **M** vengono pure attribuite due portelle conservate a Karlsruhe (kh), rappresentanti una *Crocifissione e l'Ascensione*, e due tavole (Monaco, ap) con la *Presentazione al Tempio* (interno della portella sinistra), l'*Angelo dell'Annunciazione* (esterno della portella destra). I pannelli di Karlsruhe e di Monaco sono strettamente apparentati, e dovrebbero essere anteriori all'altare di Erfurt; attorno al 1460: la loro appartenenza ad uno stesso complesso altaristico non è tuttavia accertabile. (sd).

Maestro dell'Altare di Aquisgrana (Meister des Aachener Altars)

(attivo a Colonia intorno al 1495-1525). Designato cosí in base al grande altare a portelle proveniente dalla chiesa dei Carmelitani a Colonia, passato nel XIX sec. dalla coll. Lyversberg alla cattedrale di Aquisgrana e raffigurante: sulla tavola centrale la *Crocifissione*; sulle portelle, a destra il Compianto, a sinistra l'Ecce Homo; sulla faccia esterna, sei Santi. Attorno a questo altare – momento centrale dell'opera del **M** e databile attorno al 1500-10, soprattutto in base ai costumi indossati da alcuni personaggi – sono state raccolte altre opere: un *Altare della Passione* (Liverpool, wag), l'affresco della cappella Har-

denrath rappresentante la *Resurrezione di Lazzaro* (Colonia, Santa Maria del Campidoglio; distrutto durante l'ultima guerra), tavole isolate come la Vergine con Bambino dell'AP di Monaco (1510 ca.), considerata una delle *Madonne* piú preziose della pittura tedesca di questo decennio, e tre disegni (*Adorazione dei Magi*: Parigi, Louvre, disegno preliminare per un dipinto alla gg di Berlino, sm). Uscito verosimilmente dalla bottega del Maestro della Sacra Stirpe, farmatosi negli ambienti artistici di Colonia intrisi di cultura fiamminga (Maestro di San Severino, Maestro di Sant'Orsola), influenzato del Maetro di San Bartolomeo e da Derick Baegert, questo artista sviluppa gradatamente nelle sue composizioni tendenze tipiche dei manieristi di Anversa. Mentre appartiene alla scuola di Colonia per il colore luminoso e i suoi gusti preziosi di decoratore, il **M** rientra, per i suoi elementi innovativi, nell'epoca della Riforma e di Durer. Le sue opere annunciano quelle di Barthel Bruyn e vanno messe in rapporto con Anton Woensam. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Bamberga del 1429 (*detto anche* Maestro dell'Altare dei Santi Intercessori)

(attivo a Norimberga nel corso della prima metà del XV sec.). Deve il nome all'Altare datato 1429, proveniente dalla chiesa francescana della Vergine a Bamberga (oggi al gnm di Norimberga). Si tratta di uno dei piú imponenti altari tedeschi dell'epoca. Il pannello centrale rappresenta la *Crocifissione*, l'anta sinistra *Cristo che porta la croce*, quella di destra la *Deposizione dalla croce*. Quando il trittico è chiuso, sulle ante esterne si vedono l'*Incoronazione di spine* e l'*Ecce Homo*. Perduta è la predella. Il fatto che la maggior parte delle opere attribuite a questo **M** provengano da chiese di Norimberga induce a pensare che la sua bottega si trovasse in questa città. L'altare di Bamberga costituisce l'opera maggiore della seconda generazione dei pittori franconi del XV sec. Certo, un immaginario fondo d'oro getta ancora il suo splendore sulle diverse scene; ma la quantità dei dettagli e delle storie secondarie rivela l'impegno dell'artista di pervenire ad una rappresentazione realistica della natura. L'opera era stata inizialmente attribuita da Thode (1891) al Maestro dell'Altare Imhoff, da cui peraltro differisce sia per la forza che emana dai personaggi ed il realismo delle figure, i cui gesti sono assai espressivi, che per il colore, il

cui carattere è del tutto diverso. Il suo stile subisce invece, ed anzitutto, l'influsso dell'Italia settentrionale e della Boemia. Oltre a questa opera, al pittore sono state attribuite altre tavole, in particolare i cinque frammenti di un *Altare con scene della vita detta Vergine* di Langenzenn (dalla chiesa di Langenzenn, Museo di Aachen); il *Deokarusaltar* (*Altare di Deocorus*) del 1336-37 (Norimberga, chiesa di San Lorenzo), il *Nothelferaltar* (*Altare dei quattordici santi intercessori*: Norimberga, chiesa della Santa Croce), rappresentante al centro le *Nozze mistiche di santa Caterina*, sulle portelle interne *Santi*, e sul rovescio *Scene del ritrovamento della Santa Croce*. Gli si attribuiscono anche numerosi epitaffi (effigi funerarie), due dei quali alla memoria della famiglia Imhoff a Norimberga (quella di Anna Imhoff nella chiesa di San Lorenzo e quella di Anton Imhoff, morto nel 1449, al GNM di Norimberga). (*mwb*).

Maestro dell'Altare di Beyghem

(attivo a Bruxelles nel primo terzo del XVI sec.). È cosí designato da un insieme di dipinti provenienti da Bruxelles, conservati dal XVIII sec. nella chiesa di Beyghem presso Bruxelles. Vicino a van Orley, l'artista rivela un espressionismo gotico già piú classicheggiante e soprattutto piú plastico di quello dei pittori di Anversa (da qui alcune confusioni, ingeneratesi talvolta, tra questi e Bellegambe). Nel MBA di Bigione può vedersi un sorprendente *Cristo nel Getsemani*, con un'irreale illuminazione artificiale, un tempo a torto attribuito (forse a causa degli effetti di luce) a Calcar; al AM di Philadelphia si conserva un *Cristo dinanzi a Pilato*. (*jf*).

Maestro dell'Altare di Bützow

(segnalato a Lubecca verso il 1500). Deve il suo nome all'altare a portelle posto sull'altar maggiore della chiesa di Bützow (Mecklemburg) e oggi collocato nel deambulatorio. L'altare è provvisto di due paia di portelle, le prime fisse e scolpite, le altre mobili e dipinte. Queste ultime raffigurano, all'esterno, quattro *Santi* e, all'interno, otto scene dalla *Vita di sant'Anna e della Vergine*. Al **M** si attribuiscono inoltre le portelle e la predella dell'altare della chiesa della Madonna di Singo (Svezia) e i battenti dell'*Altare di sant'Anna* a Trodens (Museo di Bergen, Norvegia). È evidente una sua collaborazione all'*Altare*

del Santo Sacramento (*Fronleichnamaltar*: Lubecca, Museo di Sant'Anna): esso fu commissionato dalla confraternita del Corpus Christi al Maestro Henning van der Heide per l'altare di San Giovanni, nella chiesa del castello di Lubecca e completato nella sua bottega nel 1496, con la collaborazione di alcuni altri intagliatori e pittori, tra cui anche il **M**. Completamente scolpito all'interno, l'altare comprende, oltre ad una predella scolpita, due paia di portelle, una mobile, l'altra fissa: la prima coppia, ovvero quella mobile, oltre ad una delle scene sulle portelle fisse, fu dipinta verosimilmente dal **M**, mentre le portelle fisse ed il lato interno della coppia mobile sono tra le opere migliori di Wilm Dedeke (detto anche «Maestro dell'Altare di Halepagen»), pittore originario della Westfalia, dal quale il nostro **M** fu profondamente influenzato, senza peraltro mai raggiungerne il livello qualitativo. La sua tavolozza predilige toni chiari, vicini agli effetti traslucidi degli smalti, mentre sul piano compositivo si dimostra piuttosto maldestro e rigido. I suoi personaggi, dalle membra rigide e dai volti inespressivi, sono alquanto rozzi, mentre i paesaggi di sfondo restano inferiori a quelli di Dedeke. Le ante di un armadio a muro, contenente suppellettili liturgiche, proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Lubecca (oggi Museo di Sant'Anna), databili agli ultimi anni del XV sec., mostrano una mano affine a quella del **M**, forse quella di un assistente della sua stessa bottega. (*scas*).

Maestro dell'Altare di Darup (Maestro di Darup)

(attivo in Westfalia verso il 1430). Deve il nome a un altare conservato nella parrocchiale di Darup. Il pannello centrale, rappresentante una *Crocifissione* su fondo d'oro, attesta nell'impianto complessivo l'influsso dell'altare di Bad Wildungen, di Conrad von Soest (1403). Continuatore di quest'ultimo, il **M** non ne fu però, verosimilmente, allievo. Il suo stile personale, dal gusto delicato, tende ad esprimersi in una nuova sensibilità realistica. Subí anche un certo influsso della produzione miniatoria della Francia settentrionale. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Friedberg

(attivo alla fine del XIV sec.). È cosi designato dal piú che monumentale altare proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Friedberg (Àssia superiore), conservato oggi a

Darmstadt (Hessisches Landesmuseum). L'altare è interamente dipinto, ed è decorato con quattro timpani triangolari, due dei quali al centro (l'anta e il timpano di destra sono invece scomparsi). All'interno, al centro, su fondo d'oro, *Cristo in croce*, circondato dalla *Vergine*, da *San Giovanni* e da tre *Donatori*, e, da una parte e dall'altra, *tre Apostoli*; sopra, *Angeli e Profeli*; nei timpani, la *Pentecoste* e l'*Incoronazione della Vergine*. Sull'anta sinistra, tre *Santi*, con sopra angeli e profeti, nel timpano l'*Ascensione*. All'esterno, sull'anta sinistra, quattro scene della *Vita della Vergine*; nel timpano, la *Nascita della Vergine*. Il *verso* della tavola centrale è decorato a motivi ornamentali. Quest'opera, di alta qualità, dai colori risplendenti, caratteristica dell'arte del medio Reno, risale alla fine del XIV sec.; è di poco posteriore all'altare di Schotten, cui si apparenta. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Frönderberg

(attivo a Soest? tra la fine del XIV sec. e l'inizio del XV sec.). Deve il suo nome d'*Altare della Vergine* proveniente dall'abbazia di monache cistercensi di Frönderberg sulla Ruhr. Quando, nel 1776, si decise di rinnovare la decorazione dell'altare maggiore della chiesa, l'altare a portelle fu smontato e sostituito da un complesso di gusto neoclassico, cosicché del complesso, tanto strettamente legato ai moduli stilistici di Conrad von Soest da aver mantenuto per un certo tempo una attribuzione a tale maestro, quale sua opera giovanile, restano oggi soltanto alcuni frammenti. Il ciclo dipinto sulle portelle si apriva ai lati di una nicchia intagliata, contenente l'immagine della *Vergine col Bambino* (Museo di Dortmund), che rimaneva visibile anche quando le portelle erano chiuse (fatto piuttosto insolito per la tipologia di questi altari); il ciclo era interamente mariano, con quattro scene per lato, per complessive sedici scene. La portella sinistra raffigurava scene dell'*Infanzia di Cristo* (oggi Westfälisches Landesmuseum, Münster); nella scena della *Natività* è rappresentata Segele von Mamme, badessa del convento dal 1410 al 1420, nell'umile posa dei donatori, con la veste dell'ordine e lo stemma di famiglia a lato. Due altri scomparti, un tempo ritenuti perduti, sono stati oggi individuati come parti dell'interno della portella destra: una *Pentecoste* è ancora a Münster (ivi), una *Incoronazione della Vergine* è nel Museo di Cleveland; sul rovescio di

questi due frammenti v'era una figura di *Santa Cecilia*, oggi tagliata in due: la parte superiore si trova a Münster, l'altra a Cleveland. L'ascrizione dell'altare agli ultimi anni del XIV sec., sostenuta in passato da alcuni critici, deve esser modificata per una datazione al 1410-20, in ragione della presenza della donatrice, Segele von Hamme, che con il suo stemma certifica la commissione dell'altare, ma soprattutto in ragione dei rapporti, stilistici e compositivi, di dipendenza (e non viceversa) di quest'ultimo dall'altare di Bad-Wildungen, di Conrad von Soest, interpretato con tocchi di piú ingenua colloquialità e semplificato nei nodi piú complessi. Alcuni altri dipinti sono stati inclusi nel catalogo del **M**, e sono tutti assegnabili alla sua attività matura: una tavola con la *Vergine che intercede presso Cristo, con i santi Walpurgis e Agostino ed una donatrice agostiniana* e l'*Altare del preposto Blankerberch*, dal convento di San Walpurgis in Soest, databile agli anni Trenta del Quattrocento, sulla base del periodo nel quale il donatore tenne la prepositura, 1422-43, e delle strette affinità con l'altare mariano di Dortmund di Conrad von Soest. La stessa provenienza di queste due opere da Soest fa ritenere probabile che proprio questa fosse la città ove il **M** stabilí la sua bottega. (*seas*).

Maestro dell'Altare di Graudenz

(Boemia, fine del XIV sec. – inizio del XV sec.). È cosí designato dall'Altare a doppia coppia di battenti dedicato al *Cristo* e alla *Vergine*, proveniente dalla cappella del castello dei cavalieri Teutonici di Graudenz (oggi Grudziadz, nei pressi di Bydgoszcz, l'antica Bromberg), oggi nella cappella di San Lorenzo della Marienburg. Quando è chiuso l'altare presenta: a sinistra, su due registri, la *Vergine e il Cristo morto* e la *Resurrezione dei morti*; a destra, *Cristo giudice*; sotto, la *Vergine e san Giovanni interce-dente*. I battenti esterni aperti presentano otto *Scene della Passione*, dal *Monte degli Ulivi* alla *Resurrezione*; tutto aperto, l'altare mostra sei scene della *Vita della Vergine*, con al centro l'*Incoronazione* e la *Mone della Vergine*. Stange, che distingue almeno due mani, considera questo altare una delle testimonianze piú importanti della pittura gotica tedesca. Propone di riconoscere nella serie dedicata alla *Vergine* - tranne l'*Incoronazione* – un **M** dell'Altare di Graudenz, responsabile del complesso, la cui arte, meno visionaria di quella del Maestro di Wittingau (Trě-

boň), ne tradisce peraltro un foltissimo influsso. Per converso, il ciclo della *Passione* sarebbe dovuto ad un artista della Bassa Sassonia, vicino a Maestro Bertram, riflettendo solo indirettamente lo stile di Praga. La scuola boema propaga nello stesso tempo un'altra inflessione linguistica di radice italiana, la cui traccia è particolarmente avvertibile nella ricchezza del colore, splendido e luminoso. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Heisterbach

(attivo a Colonia tra il 1440 ed il 1460). È uno dei pochi, diretti seguaci di Stephan Lochner. La morte di questi, infatti, nel 1450, e la peste del 1451, privarono all'improvviso la città di Colonia del suo piú grande artista e, probabilmente, di alcuni dei suoi allievi piú stretti. Il **M** va considerato tuttavia non tanto come un discepolo di Lochner, quanto come un fedele e poco creativo erede dei suoi modelli compositivi e delle sue scelte tonali, ritrascritti entrambi attraverso un linguaggio resosi ormai normativo e dunque talvolta arido e monotono. Quantunque si possano rintracciare, nelle sue scene narrative, inflessioni fiamminghe, il **M** non si staccherà mai dalle sue originali coordinate stilistiche, osservabili fin dalla sua prima opera nota, l'altare databile verso il 1445, proveniente dal monastero cistercense di Heisterbach (nella regione del Siebengebirge, presso Bonn), su probabile commissione dell'abate Christian n (morto nel 1448), dal quale l'anonimo prese il nome. L'imponente altare era, fino a qualche decennio fa, disperso tra varie collezioni tedesche (Monaco, AP; Colonia, WRM e Schnütgen Museum; Norimberga, GNM; coll. priv.) ma può oggi esser riconsiderato nella sua quasi totale interezza presso il Museo di Bamberg. Di questo altare a portelle mobili, detto «degli Apostoli», sussistono soltanto le doppie portelle – fisse e mobili – mentre lo scrigno centrale scolpito è ormai perduto: esse raffigurano *Santi ed Apostoli* a figura intera, e sedici scene della *Vita di Cristo*, in cui si rivela appieno la fedeltà dell'artista alla tradizione di Lochner e del suo stile ondulante; ma le figure rimangono inerti e prive di forza, e la stesura pittorica non raggiunge la qualità del modello. Si attribuisce al **M** un altro altare, proveniente dalla parrocchiale di San Cristoforo, a Colonia, databile al 1445 (oggi Monaco, AP), di fattura piú salda, con la scena della *Crocifissione* contornata da sei *Apostoli*

e da *Maria* nella tavola centrale, da altri *Apostoli* sul lato interno delle portelle, mentre all'esterno sono raffigurati i *Santi Cristoforo e Gereon*. Alla sua bottega, se non direttamente alla bottega di Stephan Lochner, possono essere accostati due frammenti di portelle da un altare un tempo nella collegiata di Sant'Andrea di Colonia (oggi a Monaco, AP), con la *Natività* e *Cristo nell'Orto degli Ulivi*; altre tavole facenti parte del medesimo complesso sono oggi disperse in varie collezioni. (*scas*).

Maestro dell'Altare di Iserlohn

(attivo in Westfalia nel secondo terzo del XV sec.). È così designato in base ad otto dipinti sulle portelle esterne di un altare scolpito per la Marienkirche di Iserlohn (presso Hagen, Oberste Stadtkirche). Piacevole narratore, moltiplica i dettagli in scene che illustrano la *Vita della Vergine*. Come tutta la pittura della Westfalia dell'epoca, orientata verso il realismo fiammingo, subisce l'influsso di tale scuola e piú particolarmente del Maestro di Flémalle. Gli si attribuiscono plausibilmente una piccola *Madonna con Bambino* (Münster, Westfälisches Landesmuseum) e, ma con qualche riserva il *filtro amoroso* (in museo a Lipsia). (*sd*).

Maestro dell'Altare di Litoměřice

(attivo tra il XV- XVI sec.). Autore di dipinti su tavola e di affreschi, lavorò a Praga e fece verosimilmente parte del gruppo di artisti attivi a corte tra il 1495 ed il 1500 ca. Appartenente alla generazione precedente di pittori – quella che aveva lavorato sotto il regno di Vladislao II (bottega del Maestro dell'Altare di Křivoklát, 1485-90) – e orientato verso le Fiandre, egli trascorse, probabilmente dopo il 1502, un certo periodo di tempo nella Bassa Austria e a Vienna, dove conobbe le opere di R. Frueauf il Giovane e di Jorg Breu. Di ritorno a Praga eseguí l'*Altare di Litomeřice* tra il 1501 ed il 1505 (conservato a Litoměřice). Si pensa che piú tardi egli si sia recato a Venezia, dove rimase colpito soprattutto dalla serie dei teleri con i *Miracoli della Croce* nella Scuola di San Giovanni Evangelista e dalle *Storie di sant'Orsola* di Carpaccio. Al 1506 data il suo ritratto di *Albrecht de Kolowrat*, primo ritratto boemo di stile compiutamente rinascimentale; tra il 1506 ed il 1508 l'artista realizzò uno dei suoi capolavori, una serie di affreschi che decorano la cappella

di San Venceslao nella cattedrale di San Guido a Praga, anch'essi ispirati da modelli rinascimentali. Della tavola votiva, commissionata da Jan de Wartemberk, non conosciamo che una copia piú recente (Praga, NM); tra il 1505 ed il 1510, il pittore eseguí il *Trittico di Strahov* (ivi). Di un altro grande altare del **M**, si conserva inoltre soltanto un frammento raffigurante *Sant'Andrea* (prima del 1510, conservato a Brno). Dopo il 1510, il gruppo di artisti che lavoravano per la corte boema si disgregò, ed il **M** piegò la sua produzione ai gusti di una clientela borghese. Tra il 1510 ed il 1515 dipinse un altare per la chiesa di Nostra Signora di Tyn a Praga (due ante conservate a Praga, NM). In collaborazione con la sua bottega, realizzò ancora un *Altare della Trinità* (1515-20: ivi). Il **M** è il piú grande pittore boemo del tardogotico e uno dei promotori della «rinascenza» a nord delle Alpi; profonda fu la sua influenza sulla scuola del Danubio. (*jho*).

Maestro dell'Altare di Nicolas Puchner

(attivo alla fine del XV sec.). È autore di sei tavole (di cui quattro sono dipinte su ambedue le facce), d'un altare smembrato (Praga, NM) commissionato da N. Puchner, gran maestro dell'ordine dei sacerdoti della Croce, ed eseguito nel 1482. Boemo d'origine, egli si formò probabilmente a Colonia (bottega del Maestro della Passione di Lyversberg) ed aderí alla corrente pittorica operante sui modelli di Rogier van der Weyden e di Dirk Bouts. Del **M** non si conoscono altre opere. Nella pittura boema del XV sec. egli impersona l'abbandono decisivo della tradizione locale e l'inizio del nuovo orientamento europeo. (*jho*).

Maestro dell'Altare di Ortenberg

(attivo a Magonza, durante il primo terzo del XV sec.). Pittore e vetraio, viene cosi designato in base all'*Altare della Sacra Stirpe* proveniente dalla chiesa di Ortenberg (Assia superiore), eseguito verso il 1410-20 e conservato al Museo di Darmstadt: è certamente una delle opere piú significative della pittura gotica del medio Reno, insieme agli altari di Friedberg e di Schotten. Sul pannello centrale si vedono la *Vergine e il Bambino circondati da sante*; sull'anta sinistra, anteriormente la *Natività*, sul rovescio la metà sinistra di un'*Annunciazione* (di altra mano, e assai debole); sull'anta destra, anteriormente l'*Adorazione*

dei Magi e sul rovescio la metà destra dell'*Annunciazione*. La morbidezza ondulante del disegno dei drappeggi è di preziosa eleganza; il predominio delle tonalità oro e argento, di effetto quasi monocromo, con qualche inserto di colori che hanno lo splendore di pietre preziose, richiama gli effetti di opere di oreficeria. Altri dipinti sarebbero di mano di questo **M** o della sua cerchia: gli sono attribuite un'*Adorazione dei Magi* (Museo di Aschaffenburg), una piccola *Sacra Stirpe* (Museo di Darmstadt), una tavola rappresentante *Santa Barbara rifiuta di adorare gli idoli*; trenta disegni (Firenze, Uffizi); nonché ventuno vetrate provenienti da Partenheim (Museo di Darmstadt) ed un'altra nella cappella del castello di Mespelbrunn. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Pähl

(attivo intorno al 1400 nella regione di Salisburgo). Deve il nome all'altare proveniente, sembra, dalla cappella del castello di Pähl presso Weilheim (Alta Baviera), e conservato al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco. Il pannello centrale rappresenta su fondo d'oro cesellato e punzonato il *Cristo in croce tra la Vergine e san Giovanni*, le portelle *Santa Barbara* e *San Giovanni Battista*, la faccia esterna il *Cristo morto* e la *Vergine col Bambino*. Questo altare, eseguito poco dopo il 1400, è una delle prime e piú notevoli testimonianze dello stile morbido/*weicher Stil* nella Germania meridionale. Molte e diverse sono le ipotesi sull'origine dell'artista e sul luogo ove i pannelli vennero realizzati. Numerosi argomenti militano a favore sia di Augusta che di Salisburgo, senza che sia possibile pronunciarsi con certezza per l'una o per l'altra città. Oggi si ritiene che si trattasse di un artista itinerante: l'altare non si riallaccia infatti ad alcuna tradizione locale. L'influsso del Maestro di Wittingau (o di Třeboň), originario della Boemia, traspare in tutta l'opera di questo artista svevo, che pur senza appartenere alla sua scuola, ebbe certamente occasione di vederne i lavori a Praga. Le delicate forme dei personaggi spiritualizzati sono avviluppate da costumi dalle linee ondulate. I contorni armoniosi si accordano con la grazia e la sottigliezza del disegno ed autorizzano a ritenere l'altare di Pähl una delle realizzazioni piú notevoli dell'arte cortese ed internazionale che doveva svilupparsi da Parigi a Praga. La finezza del colore si unisce alla fluidità delle

forme per conferire all'insieme perfetta armonia. Al **M** si attribuisce un'altra opera, di qualche anno precedente: la *Vergine d'Aracoeli* del Museo di Praga. Si tratta di una copia fedele, su pergamena, di un piccolo quadro italiano conservato dal 1368 nella sala del tesoro della cattedrale di San Guido a Praga, che è a sua volta una replica dell'immagine miracolosa di Santa Maria Aracoeli a Roma. Questa Madonna italo-bizantina del tipo *Agiosotirissa* non può considerarsi realizzazione personale del **M**, ma le figurette che adornano la cornice dipinta non sono prive d'interesse; le quattro mezze figure dei *Profeti* con cartiglie e soprattutto le sue figure delle *Sante* sono assai vicine ai personaggi dell'altare di Pähl (*mwb*).

Maestro dell'Altare di Pallant

(attivo a Colonia verso il 1429-30). Il **M** appartiene alla generazione intermedia tra quella del Maestro della Veronica e quella di Stephan Lochner. Viene cosí designato dal nome di un altare a portelle donato intorno al 1425 dal conte Werner II di Pallant alla parrocchiale di Lin-nich (non lontano da Aquisgrana). Le varie parti dell'altare sono oggi disperse in varie collezioni: scrigno scolpito (Germania, coll. priv.), portelle al Museo di Aquisgrana a Berlino, SM, GG. Si attribuisce inoltre all'artista un pannello rappresentante *San Gerolamo* entro un paesaggio (Monaco, AP). Il **M** unisce nella sua opera la raffinatezza tradizionale della scuola di Colonia, le mezze tinte e la delicatezza del disegno ad una minuziosa osservazione della natura, evidente, in particolare, nei paesaggi e nei personaggi. Introduce formule che verranno portate a compimento nell'opera di Stephan Lochner. (*mwb*).

Maestro dell'Altare di Rajhrad

(Olomouc o Brno prima del 1420). Il pittore è probabilmente d'origine morava; la sua opera principale è composta da sei tavole provenienti dall'altare consacrato alla *Passione* e alla *Leggenda della Santa Croce* (prima del 1420, conservata a Brno) che proviene dalla chiesa di San Maurizio di Olomouc, ma che, smembrato, sopravvisse per queste sei tavole, raccolte a Rajhrad, località che diede anche il nome all'anonimo **M**. L'altare di Rajhrad offre numerosi punti di contatto con opere della Boemia del sud successive al 1420 (cfr. gli altari di Reininghaus e

Zaton). Il *Trasporto della Croce* e la *Crocefissione* sarebbero verosimilmente di sua mano, mentre gli altri episodi mostrano l'intervento della sua bottega. Lo stile del **M** si ricollega all'ambito del Maestro di Třeboň ed alla pittura su tavola degli anni intorno al 1410 (la *Vera Immagine di san Guido*, *Vergine di Svojsin*, *Altare di Roudnice*); alcune analogie formali lo avvicinano al Maestro di Vyšší Brod ed è stata segnalata anche un'influenza franco-fiamminga (Jacquemart de Hesdin), forse attraverso la mediazione del Maestro del Martiriologio di Gerona. L'interesse dell'artista per una rappresentazione realistica, per l'intensità dell'espressione, per la semplificazione delle forme, l'oppone allo «stile fiorito «bello stile», ugualmente presente nella regione, e comporterà l'introduzione di alcuni di questi elementi realistici nella pittura boema degli anni attorno al 1420. Si attribuiscono alla bottega del pittore: la tavola di Náměšť (dopo il 1420, conservata a Brno) e l'*Altare di san Giacomo* (1430 ca.: Praga, NM; musei di Brno, Vienna e Norimberga). (*jho*).

Maestro dell'Altare di Re Alberto (Meister des Albrechtsaltars)

(attivo in Austria dal 1438 al 1440). Fu, a Vienna, il rappresentante piú antico della maniera, d'influenza olandese, che è stata detta dello «stile greve». Dipinse nel 1439, per Re Alberto II, un *Polittico della Vergine* di cui sono note cinque tavole (Vienna, ÖG; Berlino, SM, GG e coll. priv.). Nel 1440 eseguí un altro incarico del re: il *Polittico della chiesa dei carmelitani di Vienna*, conservato quasi integralmente (ventiquattro tavole, ancora oggi a Klosterneuburg, convento dei canonici agostiniani). Sui pannelli laterali di tale altare sono rappresentate quattro scene della *Vita della Vergine* (in una di esse si ha la veduta di Vienna piú antica che si conosca). All'esterno della prima coppia di ante, sedici dipinti illustrano la *Vergine venerata da angeli e santi*. Nella posizione di completa chiusura delle ante comparivano scene della *Storia di Elia*, oggi perdute. La tavola-epitaffio di Johannes Geus, professore universitario, morto nel 1440 (Vienna, Dommuseum) è l'ultima opera nota del **M**. (*wb*).

Maestro dell'Altare di san Bartolomeo

(forse originario di Utrecht o di Arnhem, attivo dal 1475 ca. al 1510 a Colonia). Principale esponente della pittura

tardogotica a Colonia, è cosí designato dalla sua opera piú importante, l'*Altare di san Bartolomeo*. La vita di questo artista ignoto, senza dubbio di origine straniera, resta ancor oggi oscura; egli si formò verosimilmente nella parte settentrionale dei Paesi Bassi (Utrecht?; la Geldria?), poi si stabilì verso il 1480 a Colonia, dove forse morí. Nonostante tutte queste incertezze, grazie alle particolarità del suo stile si è potuto identificarne con buona certezza l'opera, la cui perfezione tecnica esclude la partecipazione di aiuti. I primi lavori dell'artista, tra i quali figurano il *Libro d'ore di Sofia van Blant* (attorno al 1475: Colonia, WRM) , un *Polittico della Vergine* le cui tavole sono disperse (*Adorazione dei pastori*: Parigi, Petit Palais; *Adorazione dei Magi*: Monaco, AP; *Morte della Vergine*: distrutto, un tempo a Berlino; *Incontro dei Re Magi e Assunzione*: Lulworth Castle, coll. Wald; *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*: Monaco, AP; la *Messa di san Gregorio*: Colonia, WRM), sono opere intrinse d'influssi fiamminghi e caratterizzate da riprese da Dirk Bouts e da Rogier Van der Weyden.
Con la *Vergine della noce* (Colonia, WRM), opera di transizione che riprende la tradizione delle Madonne di Colonia, e con la *Deposizione dalla croce* (Parigi, Louvre; altra versione del medesimo soggetto a Garrowby Hall, coll. di lord Halifax), libera e geniale interpretazione del tema già trattato da Rogier van der Weyden (Madrid, Prado), avviene il trapasso alla produzione matura, i grandi altari di *San Tommaso* e della *Crocifissione* (eseguiti per la certosa di Santa Barbara a Colonia, 1490-1500, oggi ambedue al WRM) ed il *Battesimo di Cristo* della NG di Washington. Al termine della carriera, verso il 1500-10, il **M** realizzò il grandioso *Altare di san Bartolomeo*, proveniente da Santa Colomba, di splendente cromia (Monaco, AP), rappresentante sette santi allineati dinanzi a un ricco parato di broccato. Al centro, *San Bartolomeo con ai lati sant'Agnese e santa Cecilia*, con un certosino inginocchiato ai suoi piedi; sulle ante, a destra *Santa Caterina e san Giacomo minore*, a sinistra *San Giovanni evangelista e santa Margherita*.
Artista indipendente e assai originale, il **M** non ebbe allievi né seguaci. In un'epoca in cui la pittura europea registra un mutamento profondo, resta legato alle forme e allo spirito del gotico. E si ritiene, non senza ragione, che la sua arte sia stata influenzata profondamente dal convento dei certosini di Colonia, celebre per la sua intensa attività spirituale ed artistica, col quale intrattenne

rapporti costanti. A questo influsso vanno forse attribuiti la raffinatezza del colore, il gusto del raro e dello strano, il carattere simbolico ed intenso delle sue composizioni. Formatesi con molta probabilità nei Paesi Bassi, e piú precisamente sull'esempio dei miniaturisti olandesi (la sua prima opera nota è la miniatura di un manoscritto), il **M** introdusse a Colonia la ricchezza della sua eccezionale personalità, valorizzando le forme piú mosse, i gesti piú eccessivi, utilizzando un disegno quanto mai nervoso e sfruttando un gusto quasi ossessivo per la preziosità delle materie. Per quest'esacerbazione grafica e quest'abbondanza decorativa, oltre che per l'intensità spirituale della sua ispirazione, egli va considerato uno degli ultimi grandi pittori gotici. (*sd*).

Maestro dell'Altare di san Giorgio

(attivo a Praga nella seconda metà del XV sec.). Diresse a partire dal 1470 un'importante bottega a Praga, mentre la sua formazione si svolse decisamente sotto l'influenza della scuola di Norimberga (Maestro dell'Altare Tucher, Maestro dell'Altare di Löffelholz). Il suo capolavoro è l'altare della chiesa di San Giorgio a Praga (1470 ca.: Praga, NM). Tra il 1470 ed il 1475, egli eseguí un altare per i francescani di Kadaň (in parte conservato al NM di Praga) e quello della *Vergine tra santi* per la chiesa di Santa Barbara di Kutná Hora (1480), per l'esecuzione del quale fu aiutato da un collaboratore influenzato dalla pittura renana. Un trittico rappresentante lo stesso soggetto (Praga, NM), proviene dalla sua bottega. Nell'altare di Senomaty e nell'opera del monogrammista I. W. si riscontrano larghe tracce della sua influenza. Grazie all'opera del **M**, la pittura boema si collega all'evoluzione del tardogotico nella parte occidentale del paese. (*jhó*).

Maestro dell'Altare di santa Barbara

(*detto anche* **Maestro del 1447** *o* **Maestro di santa Barbara)**

(attivo a Breslavia a partire dal 1440 ca. e fino al 1470 ca.). Deve il nome al grande altare a portelle (Flügelaltar), capolavoro della pittura della Slesia del XV sec., dipinto nel 1447 per la chiesa di Santa Barbara a Breslavia. Le portelle si aprivano su una tavola rappresentante tre grandi figure su fondo d'oro: *Santa Barbara con in mano il modello della chiesa*, *San Felice* e *Sant'Adaucto*. Questa

parte centrale (Museo di Varsavia), di grande maestà, con i suoi personaggi possenti e solenni, era inquadrata da dodici scene illustranti la *Leggenda di santa barbara*, di stile diverso, piú espressivo e pieno di vivacità. Sui pannelli esterni delle portelle interne sono rappresentate la *Crocifissione* e la *Deposizione dalla croce*. Quando le portelle (scomparse dal 1945) si chiudevano, si vedeva la *Vergine in maestà con Cristo benedicente*; all'interno delle portelle esterne, piccole *Scene della Passione*. Oltre all'*Altare di santa Barbara*, nel quale piú si afferma la personalità dell'artista, si è concordi nel riconoscere come opera caratteristica del **M** la *Crocifissione di Heidau*, dipinta verso il 1447 (Todz, Museo Sztuki), recentemente accostata ad una *Crocifissione* in San Sebald a Norimberga. È stato pure attribuito al **M** l'*Altare di Wartenberg* (1468 ca.), conservato al Museo di Varsavia. Questo anonimo fu forse il rappresentante piú notevole della cerchia slesiana di Breslavia alla metà del secolo. Le sue origini restano oscure e controverse. Le particolarità del suo stile richiamano nel contempo la Boemia, la Baviera, l'Austria e persino i Paesi Bassi, attestando viaggi all'estero. Non è impossibile che il **M** sia nato a Breslavia; la sua arte, drammatica e carica di energia, dal realismo possente, si diffuse fino alla Moravia, alla Galizia ed alla Polonia. Lo si può forse identificare con Nikolaus Smid, già residente a Breslavia nel 1440, e che ottenne il diritto di borghesia in questa città nel 1450. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Schöppingen

(attivo tra il 1445 e il 1470, a Münster). Notevole innovatore, di temperamento realistico, è cosi designato in base al grande altare a portelle della parrocchiale di Schöppingen. Il complesso, generalmente considerato opera tarda, presenta al centro una *Crocifissione* con numerosi personaggi e quattro scene della *Passione*, integrate nello stesso paesaggio della tavola centrale, ma secondo uno schema nuovo, ispirato forse all'altare Wasservas a Colonia. Vi si scorgono: sull'interno delle portelle, otto scene della *Passione*, sulle portelle esterne, l'*Annunciazione* (imitazione fedele, benché trasposta, dell'*Altare di santa Barbara* del Maestro di Flémalle al Prado di Madrid), e la *Natività*, composizione di stile grandioso, eseguita forse in base a un originale oggi scomparso. Si ammette che il **M** sia l'autore dell'altare di Schöppingen

e di quello di Haldern (Münster, Westfälisches Landesmuseum), opera giovanile che l'impianto e l'iconografia riallacciano agli antichi altari della Passione della pittura primitiva in Westfalia, ma con elementi d'influsso fiammingo; nonché dell'altare della Wiesenkirche di Soest (distrutto nel 1945, già a Berlino, NG), composizione ancor piú tumultuosa dell'altare di Schöppingen, che daterebbe alla stessa epoca, verso il 1470. Inoltre gli si attribuiscono un pannello rappresentante *San Nicola tra i Padri della Chiesa* (Münster, Westfälisches Landesmuseum), che costituiva senza dubbio il centro di un altare le cui portelle sono andate perdute, e di un frammento di pittura murale nella cattedrale di Münster. A giudicare dallo stile, l'artista si formò nei Paesi Bassi. Fu forse allievo di Koerbecke a Münster, benché taluni storici credano Koerbecke suo contemporaneo, o addirittura piú giovane. Le sue opere denotano un fortissimo influsso del Maestro di Flémalle e di Rogier van der Weyden. È stato a torto identificato con Johann di Soest. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Schotten

(attivo nel medio Reno alla fine del XIV sec. e all'inizio del XV sec.). È cosí denominato dall'antico altare della chiesa di Santa Maria di Schotten presso Friedberg (Assia), smantellato nel 1828, i cui pannelli dipinti sono tuttora conservati nella stessa chiesa. L'altare, databile intorno al 1390, raffigura nelle sue portelle fisse, montate su ciascun fianco dello scrigno (moderno), otto *Scene della vita della Vergine*. Sulle portelle mobili, all'interno, altre otto *Scene della vita della Vergine*; all'esterno, otto *Scene della Passione* su fondo rosso. Le *Scene della vita della Vergine*, mirabilmente conservate, dipinte su fondo d'oro, sono di un sorprendente splendore cromatico. Le fonti dell'arte del **M** vanno ricercate non, come si è ritenuto, in Boemia, ma a Colonia e in Westfalia. (*sd*).

Maestro dell'Altare di Staufen

(attivo nel primo terzo del XV sec.). Deve il nome convenzionale, che tuttavia comprende in sé piú di una personalità artistica, a un altare proveniente dal presbiterio della chiesa di Staufen presso Friburgo i. B.; sembra si trattasse dell'altare posto sull'altare maggiore della chiesa. La parte centrale è perduta. Sussistono le portelle interne, rappresentanti scene della vita della Vergine: *An-*

nunciazione, *Visitazione*, *Natività*, *Circoncisione*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al Tempio*, *Incoronazione* (Museo di Friburgo). Quanto alle portelle esterne, dedicate alla rappresentazione della *Passione*, quattro di esse (*Cristo sul monte degli Ulivi*, *Cristo dinanzi a Pilato*, *Flagellazione* e *Incoronazione di spine*) sono pur esse conservate a Friburgo; mentre altre tre (*Cattura*, *Crocifissione* e *Deposizione nel sepolcro*) si trovano alla KH di Karlsruhe.
L'altare a portelle, datato 1420 circa, si riallaccia allo stile moibido*/weicher Stil* tardo del Reno superiore. I colori, splendenti, hanno l'aspetto dello smalto; i personaggi, dal modellato arrotondato e di una delicatezza tutta infantile, si dispongono con semplicità entro una cornice nella quale paesaggi ed interni vengono indicati con l'ausilio di pochi motivi, usati come quinte scenografiche. Si attribuisce l'esecuzione di queste scene a due distinti maestri provenienti dalla bottega del Maestro del Giardinetto del Paradiso di Francoforte; le ante interne vengono assegnate a un Maestro dell'Adorazione il cui stile è piú prossimo a quello del Maestro del Giardinetto del Paradiso; le ante esterne sono invece attribuite a un Maestro della Passione, di poco posteriore, peraltro piú debole. (*mwb*).

Maestro dell'Altare di Třeboň (*detto anche* Maestro di Wittingau)

(attivo a Praga intorno al 1380-90 ca.). Fece parte del gruppo d'artisti attivi alla corte di Praga; il suo capolavoro è l'altare verosimilmente destinato alla chiesa di Sant'Egidio nel convento degli Agostiniani di Třeboň (in tedesco: Wittingau) e del quale rimangono solo tre tavole: il *Cristo sul monte degli Ulivi*, la *Sepoltura di Cristo*, la *Resurrezione* (1380 ca.: Praga, NM), tutti e tre ornati sul retro da figure di santi e sante. Lo stile del **M**, anticipato dalla generazione precedente (dipinti del castello di Karlstejn, del Maestro Teodorico, della cattedrale di San Guido a Praga e del monastero di Emmaus), è impregnato di sensibilità agostiniana; forse l'artista venne a contatto con la pittura francese degli anni 1360-70 (*Apocalisse* di Angers, *Piccolo Dittico Carranda* del Bargello di Firenze, *Paramento* di Narbona), ed è probabile che abbia subito l'influsso della pittura nord-italiana. Il pittore è comunque la personalità piú importante della pittura gotica ceca: concepisce lo spazio in profondità e sfuma le forme facendo uso del chiaroscuro, espediente che appa-

re per la prima volta nella pittura boema; la tendenza al dinamismo, vuole esprimere l'intensità del sentimento. Il **M** è uno dei creatori dello «stile fiorito» o «bello stile», la variante dello stile gotico-internazionale in Boemia e nell'Europa centrale, che prelude al tardogotico in queste stesse regioni. Tra le opere anteriori all'Altare di Třeboň, e che l'annunciano, sono da citare una tavola rappresentante l'*Addolorata* (prima del 1380: chiesa di Cirkvice) e la *Madonna di Roudnice* (dopo il 1380: Praga, NM) da mettere in rapporto con le *Madonne* della Santa Trinità (Hluboká, Gall. Ales), di Vyssí Brod, di Wroclaw. Tra le opere della bottega dell'artista possono citarsi: l'*Adorazione del Bambino* (castello di Hluboká); la *Vergine dell'Aracoeli* (Praga, NM) che è uno degli esempi piú antichi di tavola con cornice decorata da pitture, elemento che diventerà tipico della pittura boema su tavola intorno al 1400 e nella prima metà del XV sec.; la *Crocefissione* della cappella di Santa Barbara presso Třeboň (Praga, NM): tutte opere collocabili dopo il 1380. Sono ancora da riferirsi all'ambiente dell'artista la *Vergine tra san Bartolo-meo e santa Margherita* (castello di Hluboká) e la *Crocefissione* di Vyssí Brod (fine del XIV sec.: Praga, NM). La sua influenza si riflette nell'Altare di Pähl (fine del XIV sec.: Monaco, SGS) e nell'altare di Grüzdziadze (1400 ca.: conservato a Varsavia) e si dimostra altresí attiva nelle vicine regioni della Boemia (Norimberga, Baviera, Slesia). (*jho*).

Maestro dell'Altare d'oro (Meister der Goldenen Tafel)

(attivo all'inizio del XV sec. a Lüneburg). Deve il nome alla sua opera principale, le ante dell'*Altare d'oro*, complesso gigantesco a due paia di battenti che un tempo ornava l'altare maggiore della chiesa del convento di San Michele a Lüneburg (Museo di Hannover), risalente probabilmente al 1418, quando la nuova chiesa venne consacrata. Nello scrigno erano disposti oggetti preziosi e stupefacenti – il tesoro del convento (resti al Museo di Hannover) – che, insieme al lato interno dei battenti, scolpito e dorato, avevano dato nome all'altare, di incomparabile ricchezza. Quando le ante esterne erano aperte, lasciando scorgere le facce anteriori, e la prima coppia di ante veniva ripiegata sullo scrigno, si vedevano svilupparsi come su un fregio, su tre registri, da sinistra

a destra, trentasei pitture su fondo d'oro, dai colori splendenti e preziosi, illustranti la *Vita di Cristo e della Vergine*. Ad altare completamente chiuso, tra le scene piú notevoli, possono osservarsi, in simbolica giustapposizione, quelle del *Serpente di bronzo* e della *Crocifissione*, l'*Annuncio ai pastori*, la *Fuga in Egitto*, il *Battesimo di Cristo*, la *Crocifissione*, le *Tre Marie al sepolcro*. La predella è perduta. Per i dipinti all'interno dei battenti esterni, il **M** è ricorso ad aiuti: solo l'*Incoronazione della Vergine* (molto danneggiata) e il *Battesimo di Cristo* sono di sua mano. Altre opere sono state attribuite a questo anonimo, in particolare le miniature del *Messale Vewelkoven* (Lüneburg, Stadtarchiv), che presentano grandi affinità con i dipinti dell'*Altare d'oro*, due tavole rappresentanti l'uno la *Vergine col Bambino*, l'altro *Augusto e la sibilla di Tibur* (ambedue a Brema, coll. priv.). Non si è riusciti, sinora, a collocare esattamente il complesso di queste opere. L'autore appare la piú importante personalità artistica della Bassa Sassonia all'inizio del XV sec. Lo stile di questo **M**, grave e tipico della Bassa Germania, si mescola ad ispirazioni complesse, tratte dalle correnti della Westfalia e di Colonia, e rivela nell'eleganza e nella morbidezza delle forme un vivo influsso franco-fiammingo (Jacquemart de Hesdin). (*sd*).

Maestro dell'Altare Irnhoff

(attivo all'inizio del XV sec.). Deve il nome all'*Altare della Vergine*, commissionato nel 1420 da Konrad Imhoff per la chiesa di San Lorenzo a Norimberga. L'*Incoronazione della Vergine* è rappresentata sul pannello centrale, gli *Apostali* sulle ante; il *Cristo in pietà tra la Vergine e san Giovanni* figura sul rovescio del pannello centrale, conservato al GNM di Norimberga. Al **M** si attribuisce anche *l'Altare Deischler*, di cui restano le portelle, raffiguranti un gruppo di *Santi*, la *Vergine col Bambino* e *San Pietro martire* (Berlino, SM, GG). Quest'opera, eseguita verso il 1400, qualche anno prima dell'*Altare Imhoff*, è ancora esemplata sull'arte boema, della cui fase tarda riflette le preziosità linguistiche. Le forme slanciate si muovono con grazia e delicatezza, e nel contempo si distinguono per un'intonazione piú austera. *L'Altare Imhoff*, l'opera piú caratteristica del maestro, è di fattura piú secca e piú spiritualizzata: la Vergine e Cristo sono assisi l'uno accanto all'altro in atteggiamento ieratico; il drappeggio è

sobrio e netto, le volumetrie solide. I volti, privi di espressione, non riflettono alcuna emozione, e il colore è di una estrema sobrietà. La saldezza del modellato, dettato dal gioco sapiente delle ombre e delle luci, conferisce alle figure un marcato accento plastico. (*mtvb*).

Maestro dell'Altare Tucher

(attivo a Norimberga verso il 1440-50). Personalità dominante della scuola di Norimberga attorno alla metà del XV sec., egli deve il nome all'*Altare Tucher*, dipinto su fondo oro. Questo notevole complesso, commissionato per la chiesa degli Agostiniani di Norimberga, nella quale in origine si trovava, venne trasportato nel 1615 nella chiesa dei Certosini e restaurato a spese della famiglia Tucher, che vi appose il proprio stemma; dall'inizio del XIX sec. si trova nella Frauenkirche di Norimberga. Sul pannello centrale è rappresentata, al centro, la *Croficissione*; ai lati, l'*Annunciazione* e la *Resurrezione* all'interno delle ante; a sinistra, *San Guido* e l'*Assunzione*; a destra, la *Visione di sant'Agostino e di san Leonardo*. Le figure, isolate, corte, potenti, attestano un realismo che mescola tradizioni locali ad influssi fiamminghi e borgognoni. Varie opere vengono attribuite al **M** o alla sua bottega: in particolare, l'*Altare Haller*, commissionato da Ulrich Haller e completato dopo il 1440, raffigurante la *Crocifissione*, al centro, con le *Sante Barbara e Caterina* e, sul lato esterno delle portelle, *Scene della Passione* con la famiglia del donatore (Norimberga, chiesa di San Sebald) e l'*Epitaffio Ehenheim* (Norimberga, chiesa di San Lorenzo). (*sd*).

Maestro di Ambrass

(attivo probabilmente a Praga alla fine del XV sec.). Il **M** è l'autore di una raccolta di studi compositivi impiegati come modelli-base nelle botteghe dei pittori. Essa si fa risalire, per i soggetti rappresentati, agli inizi del sec. XV: vi si trovano busti del *Cristo*, della *Vergine*, di *San Giovanni*, *Santi* e *Sante*, *Crocifissione*, *Annunciazione* (Vienna, KM). Questi disegni, in gruppi di quattro, sono presentati su quattordici piccole tavole incorniciate, disegnate a mina d'argento e riprese a pennello; compare talvolta la biacca e sfumature di carminio per il modellato. A quest'album viene generalmente accostato l'altare di Pähl e l'epitaffio di Jean de Jeřeň (1395: Praga,

NM). Gran parte della critica sostiene che l'album derivi dalle pitture su tavola degli artisti della generazione precedente, in particolare dal ciclo detto «dei Cappuccini» (1410 ca.: ivi). I tratti realistici, dovuti quasi certamente ad un contatto con la scuola franco-fiamminga, avvicinano quest'opera allo stile del Maestro del Martiriologio di Gerona e della sua bottega ed a quello del Maestro dell'Altare di Rayhrad, come anche ad una *Annunciazione* di incerta attribuzione (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Tre disegni indipendenti: *Filosofo e Astronomo*, la *Sibilla*, *San Giovanni Evangelista*, attribuiti agli Junkers di Praga (Bibl. di Dessau e di Erlangen), hanno probabilmente fatto parte di quest'album, cosí come i *Tre Magi* (1370-80 ca.: Braunschweig, bibl.). L'album del **M** è considerato una delle migliori raccolte di disegni del medioevo gotico, benché si possano contare numerosi esempi di questo genere già alla fine del XIV sec. (raccolta di studi di Braunschweig, 1380-90 ca.). (*jho*).

Maestro di Amiens (o dei Puys di Amiens)

(attivo ad Amiens tra il 1518 e il 1521). Viene cosí designato l'anonimo autore di quattro singolari dipinti commissionati dalla confraternita dei poeti del Puy de Notre-Dame di Amiens e offerti dal 1518 al 1521 dai successivi «principi» di essa, secondo un costume osservato ogni anno dal 1451 in poi; sono oggi conservati nel Museo di Amiens. M. J. Friedländer, nel 1937, li ha con ragione accostati ai due dipinti di stile parimenti esuberante, una *Morte di Maria* ad Anversa (MMB) ed una *Presentazione della Vergine*, un tempo sul mercato d'arte di Monaco (1917). La loro fantasia decorativa, dalle complicazioni talora inesplicabili (non si è riusciti a trovare una spiegazione ragionevole per le curiose scenette sullo sfondo dei Puys), l'espressionismo della fattura miniaturizzata, di una libertà degna di Bosch, il preziosismo di fondo, che non trova analogie nella pittura francese dell'epoca, impongono l'ipotesi di un artista straniero strettamente legato ai manieristi di Anversa, il piú affascinante forse tra tutti i pittori tardogotici degli anni Venti del secolo. Ma il raro talento di ritrattista del pittore consente senza dubbio, in base al confronto con numerosi ritratti di Luca di Leida e della scuola di tale città, di pensare a un olandese che abbia soggiornato ad Anversa, piú che a un

fiammingo. La freschezza di alcuni paesaggi dei Puys, che induce ad accostamenti con l'ambiente, per metà di Anversa e per metà di Leida, di Jan de Cock, e cosí pure la nervosa grafia generale, rafforzano il carattere olandese del **M**. (*jf*).

Maestro degli Angeli Ribelli

(attivo ad Avignone nel secondo quarto del secolo XIV). Prende nome da una tavoletta dipinta su due lati, oggi al Louvre, databile attorno al 1340, che raffigura da un lato il *Redentore con i cori angelici e* la *Caduta degli angeli ribelli*, dall'altro *San Martino e il povero* a mezza figura. L'autore, che nella tavoletta, ancor oggi un unicum, mostra la stretta derivazione dalla cultura di Simone Martini, tenta una impaginazione sapiente dello spazio, in linea con le sperimentazioni di Ambrogio Lorenzetti, e mostra tangenze con il cosiddetto Barna ovvero con la bottega della «Famiglia Memmi» a San Gimignano, mentre nell'altro episodio dal taglio audace sviluppa la tendenza martiniana allo scrutinio visivo. Da registrare l'opinione di Polzer (1981), che legge questa tendenza in chiave nordica, attribuendo a Giovanni da Milano il retro del dipinto e a Naddo Ceccarelli il recto. (*en*).
Tuttavia, l'appartenenza del manufatto ad un unico artista è stata vigorosamente rivendicata dal resto della critica (Previtali, 1983), che ne sottolinea l'eccezionaiità anche dal punto di vista iconografico, con un unico parallelo di altrettanta originalità e qualità: *l'Assunzione della Vergine* dell'AP di Monaco. L'attribuzione, sempre piú consensuale, di quest'ultima tavola a Lippo Memmi, evidenzia d'altronde la consanguineità tra questi ed il **M**, mentre la provenienza *ab antiquo* della tavoletta dal territorio francese (forse da quello avignonese), sembra provata da una miniatura dei Limbourg per il duca di Berry, in cui composizione e struttura derivano dalla scena della *Caduta degli Angeli ribelli*, avvalorandone il ruolo di prototipo su scala internazionale. Si delinea altresí una nuova fisionomia della bottega dei Memmi (Lippo ed i suoi collaboratori), quale centro di elaborazione autonoma dell'eredità formale lasciata da Simone al momento della sua partenza per Avignone. Un'ipotesi di G. Previtali (1985) attribuiva d'altronde la tavoletta del Louvre allo stesso Simone. (*sr*).

Maestro dell'Annunciazione d'Aix

(attivo in Provenza ed Anjou nella metà del XV sec.). Trae il nome dall'unica opera originariamente attribuitagli, il trittico ad ante mobili commissionato dal ricco mercante di tessuti di Aix-en-Provence Pierre Corpici per la chiesa di Saint-Saveur, tra 1443 e 1445. Il trittico, oggi smembrato, rappresentava al centro *l'Annunciazione* (Aix, chiesa della Madeleine), sull'anta sinistra il *Profeta Isaia* (tavola segata, oggi a Rotterdam, Museo Boymans – van Beuningen), in una nicchia nella cui parte centinata è inserito uno scaffale pieno di libri ed oggetti vari (*Natura morta*: conservata al Rijksmuseum di Amsterdam) e, sull'anta destra il *Profeta Geremia* (tavola intera, Bruxelles, MRBA); sul rovescio delle due ali era dipinta l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena*.

Lo stile del **M** è improntato ai modelli di van Eyck e, ancor di piú, del Maestro di Flémalle (Robert Campin), mentre il panneggio, dalle pieghe pesanti e ricche, e la monumentalità straordinaria delle figure rivelano l'influsso della plastica di Hans Sluter a Digione; tuttavia, questi elementi basilari, fiamminghi e borgognoni, sono poi reinterpretati e vagliati attraverso la concezione tutta provenzale della luce: le forme acquistano plasticità e massività proprio grazie ad una luce che non pervade piú lo spazio, né fa brillare la pelle degli oggetti, ma li blocca e li definisce sinteticamente, attraverso contrasti luministici che esaltano il senso della composizione piú che ciascuno dei suoi dettagli, sia pur pregnanti. Sulla complessa ed enigmatica personalità del **M** si è aperto, nella ridda di ipotesi contrastanti che ne hanno tentato l'identificazione con artisti noti e documentabili, un improvviso, nuovo spiraglio interpretativo (Avril, 1977) con l'accostamento al trittico di Aix di una serie di miniature contenute in un *Libro d'ore* (New York, PML, ms 358; ca. 1445?) a cui collabora un altro grandissimo artista del Midi francese, Enguer-rand Quarton. Il percorso del **M** pare allora aprirsi con un intervento nelle ultime cinque scene miniate del *Libro d'ore di Re Renato* (ca. 1437: Londra, BM, ms Egerton 1070), nel *Devis d'un tournoi* (Parigi, BN) e, dopo il completamento del Trittico e delle *Ore* Pierpont Morgan, concludersi con l'illustrazione, tra 1460 e 1470, del celebre *Cœur d'amour épris*, «sottratto» dunque all'altrettanto anonimo Maestro di Re Renato, e di una parte della *Teseide* di Boccaccio (Vienna, BN), ove

si fa piú evidente l'affrancamento dai modelli fiamminghi. Si delineava cosí il profilo di un grandissimo artista, operoso nella e per la corte di Re Renato, al suo seguito, certamente, in Anjou e fors'anche a Napoli, durante il breve regno del sovrano angioino dal 1438 al '42, città dove avrebbe avuto agio di trasmettere linguaggio e modelli fiammingo-provenzali a pittori come Colantonio, i cui altari di San Lorenzo Maggiore (oggi disperso in varie collezioni) e di San Pietro Martire paiono quasi impensabili senza una diretta frequentazione delle opere del **M** di Aix.
Una fonte del febbraio 1444 attesta la presenza del pittore Barthélemy d'Eyck (appartenente per via materna, quasi certamente, alla famiglia di Hubert e Jan) ad Aix-en-Provence, insieme ad E. Quarton: l'anno coincide perfettamente con la data d'esecuzione del trittico dell'*Annunciazione*. Dal 1447 al 1471, anno della sua morte, Barthélemy è poi documentato al servizio di Re Renato: la coincidenza tra percorso stilistico e cronaca documentaria sembra non dar piú agio al dubbio e collegare alla personalità di Barthélémy quella dell'anonimo **M** di Aix (Sterling, 1983; Laclotte, Thiébaut, 1983) e situarla infine alla confluenza di formidabili spinte culturali che le pregnanti analogie ed i diffusi riscontri tra le sue opere note (alle quali si è proposto di aggiungere il *Ritratto d'uomo* del 1456 in coll. Liechtenstein a Vaduz; alcuni fogli del calendario delle *Très Riches Heures* del Duca di Berry, ca. 1445-50, e la serie degli *Uomini Famosi* della *Cronaca* Cockerell, Londra, BM) e quelle degli artisti protagonisti del giro di boa stilistico verificatosi in Provenza, Lago di Costanza, Piemonte, Andalusia, Castiglia, Aragona e Napoli alla metà del Quattrocento, danno ragione di considerare tra le maggiori del suo tempo. (*seas*).

Maestro dell'Annunciazione Gardner → Piermatteo da Amelia

Maestro dell'Annunciazione Ludlow

(Venezia? 1430-60 ca.). Elemento centrale del suo catalogo è la tavola dell'*Annunciazione* già in coll. Lady Ludlow a Londra e adesso a Luton Hoo (National Trust., coll. Wernher). R. Longhi (1946) la collocava in un gruppo comprendente, tra le altre, opere in precedenza ri-

ferite a Jacopo Moranzon (*Madonna*: già Berlino, coll. Kaufmann; *Madonne* e *Natività*: Venezia, Accademia). Per la vicinanza con i modi di Jacopo Bellini, Longhi proponeva l'identificazione del **M –** poi caduta – con Leonardo, nipote di Jacopo, documentato nella sua bottega nel 1443. Una revisione del problema (F. Zeri, 1971) consentiva di precisare ambito e cronologia delle opere del **M**: la restituzione al suo corpus delle figure di Santi (Praga, NG), con molta probabilità pertinenti al medesimo polittico da cui proviene l'*Annunciazione* oggi a Luton Hoo, àncora la datazione di questa sua opera maggiore al *post quem* del 1450 e ne fa l'esito piú tardo nel percorso dell'anonimo, i cui esordi si possono perciò collocare intorno al 1430, sotto l'influsso di Gentile da Fabriano (*Madonna*: già New York, Knoedler). Opere successive (*Madonne*: in coll. priv.) ne indicano l'attenzione per Antonio Vivarini e Jacopo Bellini; ma resta costante nel suo stile, pienamente partecipe del clima del gotico internazionale, un sapore arcaicizzante, sottolineato da una scrittura puntigliosa e miniaturistica e dall'impiego di soluzioni iconografiche rare ed inconsuete. (*sr*).

Maestro dell'Annuncio ai pastori

(attivo a Napoli, 1630-60 ca.). Con questa denominazione si indica convenzionalmente un'interessantissima ma anonima personalità di artista, ricostruita in tempi relativamente recenti sulla base della tela con *l'Annuncio ai pastori* del Museo di Birmingham. Intorno a questo dipinto, già ritenuto di Velázquez, è stato infatti raccolto un ricco catalogo di opere stilisticamente omogenee, in precedenza disperse sotto attribuzioni diverse, da Ribera a Fracan-zano. Seguendo un'ipotesi di L. Mayer (1923), Roberto Longhi (1935 e 1969) propose di identificarne l'autore nel brindisino Bartolomeo Bassante (attivo a Napoli entro la prima metà del sec. XVII), pittore che il De Dominici (1742-1743) descrive come abile imitatore del Ribera e colorista vigoroso e «tremendo». Tuttavia le sole opere firmate dal Bassante – una *Natività* al Prado di Madrid, e *Le nozze mistiche di santa Caterina* in collezione privata napoletana – non consentono di aderire all'ipotesi longhia-na, in alternativa alla quale sono stati fatti di recente i nomi di Juan Do (**M**. Marini, 1974) e Nunzio Rossi (G. De Vito, 1985). Né l'una né l'altra di queste ulteriori proposte ha tuttavia raccolto consensi

unanimi, tanto che anche dopo le importanti mostre dedicate alla pittura del Seicento napoletano a Londra (1982), Parigi (1983), Napoli (1984-85) e Madrid (1985), dove sono stati esposti molti dipinti dell'ignoto maestro, ed a seguito delle quali sono riemerse nuove opere a lui attribuibili con certezza, si preferisce mantenere ancora la denominazione di «Maestro dell'Annuncio ai pastori» o «Maestro degli Annunci», proposta da Ferdinando Bologna già nel 1955. Nel nutrito corpus ormai accertato compaiono con frequenza appunto «annunci ai pastori» (una delle migliori versioni è a Napoli, Capodimonte) e scene bibliche (*Rachele e Giacobbe*: Palermo, GN). Recenti acquisizioni hanno però considerevolmente ampliato il repertorio dei temi praticati dal pittore, con l'aggiunta di dipinti d'altare prima sconosciuti (*Cristo deriso*: Parigi, Louvre) e di «mezze figure» (*Ragazza con lo specchio*: New York, MMA). La personalità dell'anonimo artista si rivela di primo piano: a lui si deve una delle piú efficaci interpretazioni del naturalismo nell'ambiente della pittura ispano-napoletana di metà secolo. Caratteri pressoché inconfondibili della sua maniera, che manifesta punti di contatto, come è stato sottolineato (R. Causa, 1972), anche con quella di Francesco Fracanzano, sono la resa delle grosse stoffe e delle pelli in cui avvolge i suoi pastori, di ruvida e quasi tattile consistenza; le fisionomie fortemente caratterizzate e le gravi figure poste ad occupare con pesante evidenza l'intero spazio della tela, da cui emergono in virtú di un marcato chiaroscuro e di una densa materia pittorica (cfr. ad esempio le due versioni del *Figliol prodigo*: Napoli, Capodimonte). Altre sue opere, come la *Natività di Maria* nel Duomo di Castellammare di Stabia, sembrano indicare un contatto, forse nella fase piú tarda del suo percorso, con i modi piú fermi e controllati di Bernardo Cavallino. (*Iba*).

Maestro di Antoine de Bourgogne

(attivo a Bruges tra il 1460 e il 1490). È tra i piú importanti miniatori delle Fiandre nella seconda metà del XV sec. È stato cosi denominato in base al destinatario di vari suoi manoscritti, il Grande Bastardo Antoine de Bourgogne (*Valerio Massimo*: Bibl. di Wrocław); è celebre soprattutto per il *Libro d'ore* detto *di Galeazzo Sforza*, dipinto in oro ed argento su pergamena nera (Vienna, BN), indice della funzione meditativo-penitenziale del mano-

scritto, fecalizzato sul tema della morte e della salvezza eterna. A. de Schiyver, in un lavoro basato su una nuova interpretazione dei documenti, ha proposto di ritenerlo il vero Philippe de Mazerolles. (*nr*).

Maestro di Arguis

(attivo in Aragona nella prima metà del xv sec.). L'origine del *Retablo di san Michele* (Madrid, Prado), che ornava l'altar maggiore della chiesa di Arguis, ha dato nome a questo maestro, cui sono stati attribuiti altri due retabli, dedicati a sant'Anna ed eseguiti anch'essi nella regione di Huesca; uno di essi si trova nella coll. Junyer di Barcellona; l'altro, un piccolo trittico piú arcaico, nella collegiata di Alquezar. Queste opere attestano una profonda conoscenza dell'ambiente artistico catalano, influenzato dall'arte franco-italiana. Se il ritmo danzante dei personaggi e l'eleganza dei costumi, dai colori splendenti, rammenta le composizioni di Borrassá e di Juan Mates, la rigidezza dei contorni e il brio quasi caricaturale dei volti sono di accento tipicamente aragonese. Il **M**, dopo Juan de Leví e Bonanat Zaortiga, è uno dei rappresentanti piú singolari della versione aragonese del gotico internazionale. (*cre*).

Maestro di Ávila

(attivo in Castiglia nella seconda metà del xv sec.). Tra gli artisti che operarono nella scia di Gallego, il **M** ha un posto importante nella produzione ispano-fiamminga, per il numero di tavole che gli si attribuiscono. Riprendendo alcuni temi fiamminghi, tende ad accentuare l'espressione realistica dei personaggi, con un gioco di luce che fa risaltare fortemente il modellato dei tratti, traducendone cosí l'intensa vita interiore. Senza riprendere le espressioni caricaturali di Gallego, i suoi personaggi riflettono invece i tipi popolari della regione di Avila: le tre *Scene della vita della Vergine* (Barco de Ávila), eseguite nel 1470 ca., l'*Epifania* (Toledo, Ohio, AM) e il retablo di San Vincenzo di Ávila sono sotto questo aspetto molto caratteristici. Il trittico della *Natività* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), proveniente da un convento di Ávila, attesta una ricerca di forme piú idealizzate e serene. Il **M** ebbe numerosi discepoli: il Maestro di Geria, il Maestro dei Garofani e quello che J. Gudiol battezza il «primo Maestro di Ávila». La loro collaborazione può notarsi nel *Re-*

tablo di san Pietro e nel *Retablo della Madonna delle Grazie* (cattedrale di Avila), nonché in quello di San Martino di Bonilla; in quest'ultimo sono presenti certi arcaismi compositivi ed una tensione «espressionista» che tende a contrarre i moti e inasprire le pose. Tormo ha proposto di identificare il **M** con un certo Garcia del Barco, pittore noto ad Ávila da numerosi documenti tra il 1465 e il 1473. (*cre*).

Maestro di Badia a Isola

(fine del XIII sec.). È l'autore di una *Maestà* che si trova in San Salvatore a Badia a Isola, presso Colle Val d'Elsa, che taluno ha voluto riferire a Duccio stesso in età giovanile (per confronto con la Madonna di Crevole, ad esempio), e databile alla metà degli anni Novanta; mentre la maggior parte dei critici vi riconosce un anonimo e precoce seguace del caposcuola senese, di cui si conservano poche opere, oltre la *Maestà* ricordata: la *Madonna col Bambino* n. 593 della PN di Siena; un polittico oggi disperso in vari musei e collezioni private, la cui immagine centrale, la *Madonna col Bambino*, è nel Museo Arcivescovile di Utrecht; con molta probabilità, la *Maestà* della coll. Cini di Venezia, collocabile in una fase piú avanzata della sua attività. Recentemente Bagnoli (1986) proponeva di attribuirgli il dossale con la *Madonna e due Angeli* del MC di Montepulciano. Il restauro della *Maestà* di Badia a Isola (1986) ha consentito il recupero critico, oltre che delle qualità cromatiche del dipinto, anche delle peculiarità tecniche, e dunque espressive, proprie del maestro: i suoi modelli sono nell'opera di Duccio dopo il 1285, e risentono già del plasticismo giottesco, pur con paralleli richiami a solidità plastiche e bizantinismi propri di pittori senesi piú arcaici. (*scas*)

Maestro del Bambino Vispo → Starmina

Maestro di Becerril

(attivo nella prima metà del XVI sec.). Tra gli artisti che operarono, nella scia di Pedro Berruguete, per le chiese della «Tierra de Campos», spicca questo pittore, cui D. Ángulo ritiene di poter conferire il nome di Juan González Becerril, genero di Pedro Berruguete. Egli eseguí per la chiesa dell'Assomption de Ventosa de la Cuesta due

polittici, uno dedicato a San Michele, l'altro alla Vergine. Numerosi quadri isolati gli sono pure stati attribuiti: *San Rocco,* l'*angelo e il martirio di sant'Erasmo* (Museo di Burgos), *Santa Barbara* (Madrid, Prado), *Sant'Apollonia* (Madrid, coll. Almerani), *Quattro Profeti* (Madrid, coll. Adanero), le *Storie della vita di san Pelayo* (Malaga, cattedrale). Tali opere appaiono fortemente marcate dallo stile di Pedro Berruguete, tanto per l'impianto dei retabli, l'iconografia e la composizione delle scene, che per la felice impaginazione delle figure dei profeti nella predella. Tuttavia l'influsso del rinascimento italiano vi è piú sensibile che nel maestro, come traspare dall'abbondanza di elementi architettonici e di motivi decorativi tratti da incisioni di Marcantonio Raimondi. Infine, nel fondo di numerose scene compare un paesaggio fine e delicato, tinto di verde e di azzurro alla maniera di Juan de Flandes. Perfettamente al corrente delle novità italo-fiamminghe e in stretta dipendenza dallo stile di Pedro Berruguete, il **M** appartiene alla prima generazione del rinascimento in Castiglia, non ancora attraversata del manierismo elegante e movimentato di Alonso Berruguete. (*cre*).

Maestro di Bedford (Maestro del Duca di Bedford) (Parigi, attivo nella metà del XV sec.). Miniatore anonimo, che dipinse le sue due opere piú importanti tra il 1423 ed il 1435 per il duca di Bedford, Jean de Lancaster, Reggente di Francia e sua moglie, Anna di Borgogna, sorella di Filippo il Buono: per primo il *Breviario di Salisbury* (Parigi, BN) ad uso del duca, e indi un *Libro d'ore* (Londra, BM) per entrambi. All'inizio della carriera, verso il 1405-15 (*Breviario*, Bibl. di Châteauroux; *Libro delle meraviglie*; *Libro di Re Modus*: Parigi, BN), operò quasi sempre in collaborazione con altri miniatori, quali il Maestro di Boucicaut o il Maestro di Rohan (cfr. le *Ore di Lévis*: New Haven, Yale Univ., Beinecke Libr.). Divenne poi capo di una bottega molto affermata, in una Parigi occupata dagli inglesi, suoi principali clienti: significativo, in questo senso, il fatto che, mentre le *Ore di Bedford* seguono l'uso parigino – per la presenza della committente francese – gli altri manoscritti eseguiti su committenza personale del duca di Bedford siano all'uso di Salisbury e fitti di allusioni alla politica anglo-francese di quegli anni (J. Backhouse, 1981). Nel suo attivissimo

atelier convergono miniatori di spiccata personalità, che integrano vivacemente quella del **M**. Le sue opere mature, oltre quelle, già citate, per il duca (come il *Libro d'ore Sobieski*: castello di Windsor; il *Libro d'ore* di Vienna, BN, ca. 1423; la *Bibbia* in francese: Parigi, BN; le *Ore di Isabella di Bretagna*: Lisbona, coll. Gulbenkian), lussuose e folte, rivelano un pittore che ricerca meno l'invenzione tecnica o la resa spaziale di architetture e paesaggi, quanto lo scioglimento narrativo degli episodi da illustrare, sviluppato sulla base di una inesauribile creatività in fatto di invenzioni cono-grafiche: egli popola le composizioni di numerosi piccoli personaggi, assommando e giustapponendo spesso episodi singoli, fino a raggiungere una sorta di brulichio drammatico, dominato da una sorta di gioioso horror vacui e da una consumata tecnica coloristica; si serve inoltre dei margini per completare il racconto. A quest'ultima esigenza si lega il processo d'ideazione e l'utilizzazione funzionale dei «medaglioni» con i quali il **M** incornicia il testo di ogni foglio e la sua scena principale, in modo da svilupparne episodi di contorno o per commentarne ulteriormente il soggetto, secondo fasi di rafforzamento dei reciproci legami visivo-strutturali tra le diverse scene, che gli studiosi hanno diviso in tre tappe essenziali. La bottega del **M** di Bedford, la piú importante ed influente tra quelle rimaste in attività nel secondo quarto del XV sec., svolse un suo ruolo, ultimamente precisato in sede critica, anche nella formazione dei pittori franco-fiamminghi della generazione di Fouquet e R. Campin, che a loro volta ne influenzarono alcune composizioni. (*ceas*).

Maestro della Betulla (Silver Birch Master)

Anthony Blunt ha raggruppato nel 1950, col nome di «Silver Birch Master», numerosi paesaggi dipinti a Roma tra il 1630 e il 1640, che mostrano tutti in primo piano una o piú betulle; i quadri del **M** sono oggi considerati opere giovanili di Gaspard Dughet verso il 1633-35, quando piú stretti erano i suoi rapporti con Nicolas Poussin. (*sr*).

Maestro della Bibbia di Csatár

(XII sec.). Riccamente miniata, la Bibbia in due volumi che da nome a questo **M** apparteneva al monastero benedettino ungherese di Csatár, fondato nel 1138. Data in

pegno nel 1263 in cambio di due villaggi, un secolo dopo pervenne al monastero di Admont. Oggi è conservata alla BN di Vienna. La sua attribuzione a un maestro ungherese viene talvolta contestata: secondo studiosi austriaci, la «Gebhardt-Bibel» sarebbe stata eseguita a Salisburgo. (*dp*).

Maestro del Bigallo

(attivo a Firenze nella seconda metà del XIII sec.). Prende il nome dal *Crocifisso* dipinto conservato nel Museo del Bigallo a Firenze e verosimilmente commissionato dalla stessa Compagnia del Bigallo, all'indomani della sua fondazione, avvenuta nel 1244. Intorno a quest'opera sono state raggruppate (Offner, 1933) numerose *Madonne* (Firenze, coll. Acton; Pittsburgh, già coll. Hann; Nantes, MM, ecc.); una *Madonna in trono col Bambino* (Milano, coll. priv.), in cui si fa piú esplicito l'intervento della bottega; altri due *Crocifissi* (Roma, GNAA; Chicago, Art Institute) ed un antependio con *San Zanobi e quattro scene della sua vita* (Firenze, Opera del Duomo). Tali opere – pur nella generale difficoltà di lettura, dovuta alle numerose ridipinture e ai danni subiti – si esprimono tutte in un linguaggio nel quale sono rintracciabili, in una progressione temporale che copre gli anni tra il 1225 ed il 1265, le componenti lucchesi (Berlinghiero), che dovettero esser quelle formative, poi lentamente permeate dall'influenza del modello giuntesco, cosi importante per la generazione figurativa successiva, e che qui è evidente nel nuovo respiro, fortemente plastico, raggiunto dalle figurazioni del **M**. (*scas*).

Maestro «aux Boqueteaux»

(attivo a Parigi, ca. 1350-80). Tale denominazione provvisoria servi originariamente a H. Martin per designare un miniatore parigino individuabile dai suoi alberetti a forma di fungo, ma in realtà essa investe l'opera di numerosi miniatori anonimi e delle loro botteghe, il cui vivace stile narrativo, mirante piú all'osservazione diretta che all'eleganza, è uno dei tratti ricorrenti della produzione miniatoria sotto il regno di Carlo V di Francia. Il principale di tale maestri è autore della *Bibbia di Jean de Sy*, mentre il motivo il motivo alberelli-champignons, che diviene immediatamente un tipico elemento paesaggistico della miniatura francese del terzo quarto del XIV sec., fu

probabilmente introdotto dal Maestro del «Remède de Fortune», all'inizio degli anni Cinquanta. (*scas*).

Maestro di Borgo alla Collina

(attivo tra Firenze e Arezzo nei primi decenni del Quattrocento). Pittore probabilmente di origine spagnola, prende nome da un polittico esistente nella chiesa di Borgo alla Collina (datato 1423) e affine per stile ai modi dello Starnina e del Maestro del Bambino Vispo nei ritmi lineari e nei colori vivaci e acidi, nonché nella registrazione di un gusto gotico internazionale di accezione spagnola, specialmente valenzana e maiorchina. La data dell'*Assunzione* di Stia, da leggersi sicuramente 1408, pone infatti il pittore in stretto parallelo e contemporaneità con Starnina, di cui, in maniera piú ruvida, prosegue i moduli stilistici anche nel polittico della Galleria Doria Pamphili e in una nutrita serie di *Madonne* con il Bambino tra cui si segnalano quelle di Greenville *e* di Helsinki. (*en*).

Maestro di Borsigliana → Pietro da Talada

Maestro delle botteghe di Issogne → Issogne

Maestro di Boucicaut (*detto anche* Maestro del Libro d'ore del maresciallo di Boucicaut)

(attivo a Parigi nel primo quarto del XV sec.). Deve il nome al *Libro d'ore* dipinto nel 1409-12 ca. per Jean III Le Meingre, maresciallo di Boucicaut e sua moglie Antoniette de Turenne (Parigi, Museo Jacquemart-André): uno dei manoscritti piú «personalizzati» e originalmente composti della vasta produzione di Libri d'ore quattrocenteschi. Intorno a questo capolavoro della miniatura parigina si raggruppa un gran numero di manoscritti, autografi o eseguiti in collaborazione con altri artisti (come il Maestro di Bedford cofirmatario, verso il 1414, del *Breviario di Châteauroux*, destinato al delfino di Francia), che sembra venissero per la maggior parte miniati a Parigi nel primo ventennio del secolo (*Tesoro delle storie*: Parigi, Bibl. dell'Arsenal; *Libro delle meraviglie*, commissionatogli da Giovanni senza Paura, poco prima del 1413; *Tito Livio*; *Libro d'ore*, detto di Giuseppe Bonaparte; *Libro d'ore*: Parigi *BN; Dialoghi di Pierre Salmon*: Parigi, BN e Bibl.

di Ginevra; *Libri d'ore*: Bibl. Mazarino a Parigi, Londra, BM, Bibl. Reale di Bruxelles, WAG di Baltimore; Oxford, Bodleian Library; il *Messale Trenta* della Bibl. governativa di Lucca, del 1415-16). L'eleganza tradizionale della miniatura parigina è qui ravvivata da una sottigliezza decorativa tutta aristocratica e da una gamma di colori originali ove predominano il verde chiaro e il vermiglio, stesi con un tocco vario, a piccoli tratteggi. Il complesso di tali opere rivela una personalità straordinariamente creativa e prolifica il cui influsso è stato decisivo all'alba del XV sec. Ancor piú del suo predecessore Jacquemart de Hesdin, e come lui influenzato dall'Italia, il **M** di Boucicaut è un innovatore della rappresentazione dello spazio. Da un lato, cura in modo particolare la costruzione degli edifici, anche se la prospettiva resta primitiva; le architetture hanno struttura piú complessa, gli interni divengono stanze ben definite, viste di scorcio obliquo attraverso un'arcata aperta in primo piano (cfr. soprattutto il *Libro del Tesoro delle Storie*, ca. 1418, e il *Messale di Lorenzo* (?) *Trenta*). D'altro canto, cogliendo il ruolo primario della luce, egli impiega le due nuove tecniche pittoriche della prospettiva aerea e del chiaroscuro interno nei paesaggi gli oggetti sfumano in ragione della distanza e il cielo a toni digradanti dispensa una luce di plein-air; nelle stanze chiuse, dai toni piú scuri, l'intimità domestica viene creata mediante il chiarore contrastante d'una finestra aperta. Un altro accorgimento tipico del maestro in fatto di illusionismo spaziale, e già prospettato da Jacquemart de Hesdin, è l'arrotondamento del primo piano nel caso di scene ambientate in paesaggi aperti: tale invenzione, che rivela una profonda, empirica attenzione alla visione naturale dell'occhio umano, non riesce tuttavia a realizzare una compiuta interpretazione del paesaggio, che rimane disarticolato ed incongruo rispetto al suo primo piano. Ma questo tentativo illusionistico, cosí come la nuova visione dello spazio unita alla sua resa atmosferica, sperimentati dal **M**, saranno ripresi e condotti a perfezione da un artista come Fouquet e, piú in generale, apriranno la strada al realismo nordico, che trionferà col Maestro di Flémalle e i van Eyck. Il **M** può forse identificarsi col pittore di Bruges Jacques Coene (noto dal 1398 al 1404), che intraprese la sua carriera a Parigi, spingendosi poi ad operare, nel 1399, al servizio della Fabbrica del Duomo di Milano, stilandone un progetto costruttivo, e, nel 1404, attivo a Bruges. (*nr + sr*).

Maestro di Buonconvento → Bartolomeo di David

Maestro di Burgo de Osma

(attivo a Valenza all'inizio del XV sec.). Tra i dipinti anonimi valenzani del gotico internazionale, una serie di opere eseguite nella cerchia immediata di Pedro Nicolau è stata attribuita a un artista che Saralegui denomina «Maestro di Rubielos» o il «Maestro valenzano di Burgo de Osma». Il retablo di Rubielos de Mora è caratterizzato da un forte accento germanico derivante da Marzal de Sax, attivo in Valenza tra il1393 e il 1410, e che si osserva specie nel grafismo acuto delle figure e nell'espressione quasi caricaturale di alcuni volti. Il *Retablo della Vergine*, che sarebbe appartenuto alla cattedrale di Burgo de Osma, è stato ricostituito intorno ad una *Vergine col Bambino circondati dagli angeli* (Parigi, Louvre) e conta molti pannelli oggi dispersi tra vari Musei (Burgo de Osma; Parigi, Louvre; Museo Marées di Barcellona; Museo Diocesano di Valladolid). L'insieme presenta un modellato piú morbido e grazioso, ove si avverte maggiormente l'influsso della corrente toscana. Entrambe le tendenze sono presenti in numerosi altri frammenti: *San Biagio e san Giacomo* (ex coll. Burguera), *Madonna del latte* (già cattedrale di Valenza), *Annunciazione* (Madrid, Prado), *Deposizione dalla croce* (Barcellona, coll. Puig Palau), *Deposizione nel sepolcro* (Siviglia, Museo provinciale). Si è proposto di identificare l'artista con Jaime Mateu, nipote ed erede di Pedro Nicolau. (*cre*).

Maestro del Calvario Wasservass (Meister des Wasservasschen Kalvarienberges)

(attivo a Colonia tra il 1410 e il 1440). Prende il nome da un'importante tavola dai toni luminosi, rappresentante un *Calvario* circondato da varie altre scene della *Passione*, che fu offerta, verso il 1420, da Gerhard von Esch, detto «von der Wasservass», alla chiesa di Santa Colomba a Colonia, della quale egli era sagrestano (Colonia, WRM). Spicca, nell'ampia composizione, fitta di personaggi e toni emotivi, l'esotica bizzaria dei costumi, che paiono riflettere il gusto per le citazioni dal mondo orientale proprio della corte borgognotta, centro artistico che, allora, dettava legge. Lo stile del **M** si distacca dalla produzione cittadina, che attraversava allora una fase

di stanchezza e di chiusura verso le coeve, rivoluzionarie acquisizioni dei maestri fiamminghi, e si rivela originalissimo soprattutto attraverso un uso del colore «espressionista» e anti-naturalista, che non lascia spazio alcuno alle cadenze sentimentali ed aggraziate del Maestro della Veronica e della sua cerchia. Il suo *Calvario* rimane tuttavia opera isolata e senza ulteriori svolgimenti o eredità, malgrado gli sforzi di Stange per accostarvi altre opere, come un altarolo portatile (Bonn, Rheinisches Landesmuseum), un trittico con al centro la *Vergine col Bambino* e, sulle ante, *Angeli* (Kreuzungen, coll. Kisters), una *Crocifissione* con tre donatori (Colonia, WRM) ed una *Madonna col Bambino* del Deutsches Museum di Berlino. (*scas*).

Maestro di Campodonico

(attivo nelle Marche alla metà del XIV sec.). È autore dei suggestivi affreschi (*Crocifissione*, datata 1345; *Annunciazione con i santi Pietro e Paolo*) nella chiesa dell'abbazia di San Biagio in Caprile a Campodonico (non lontano da Fa-briano), di altri nell'oratorio della Maddalena a Fabriano (stessi soggetti di Campodonico) e in Santa Maria di Appennino (oggi ridotti a frammenti, staccati e conservati in Palazzo Serafini, a Fabriano), mentre la tavoletta del Museo di La Valletta a Malta, raffigurante il *Giudizio universale* e *Scene della Passione*, in un primo tempo assegnatagli, è stata poi eliminata dal suo catalogo. Le rimanenti pitture murali, certo le piú notevoli tra quelle dipinte nelle Marche nel XIV sec., rivelano la conoscenza profonda di Giotto e dei Lorenzetti di Assisi. Il **M** è personalità assai originale ma ancora non completamente chiarita, il cui percorso formale ricalca significativamente quello dei contemporanei pittori riminesi, tanto da farne ipotizzare la formazione proprio nel fecondo centro di Rimini. Studi piú recenti lo vogliono tuttavia ricondurre ad origini locali, riconoscendone però il forte scarto qualitativo rispetto alla corrente produzione marchigiana. La sua ricerca di violenti effetti plastici si avvale di potenti doti drammatiche, oltreché di inusitate capacità di organizzazione spaziale, tanto da porsi non tanto al seguito, quanto in parallelo alle esperienze dei piú grandi maestri contemporanei. (*scas*).

Maestro di Canapost

(attivo nella seconda metà del XV sec.). È designato dal

nome di una chiesa per la quale dipinse un polittico dedicato alla Vergine (Museo di Gerona). Nel 1489 eseguí il *Retablo della Trinità* per la cappella della Loge de Mer di Perpignano (chiesa di Saint-Jacques). Tali opere presentano analogie con quelle degli artisti francesi a sud della Loira; la composizione della Vergine ricorda quella di Fouquet nel dittico di *Etienne Chevalier* (in museo ad Anversa) e il modellato secco e plastico dei personaggi le apparenta ai lavori della scuola di Avignone. (*mbé*).

Maestro di Carlo VIII

(attivo alla fine del XV sec.). La denominazione provvisoria servi per raggnippare un certo numero di piccoli ritratti, dipinti, miniati o disegnati (tra i quali due di Carlo VIII e di Anna di Bretagna: Parigi, BN), definitivamente identificati nel 1963 come opere di Jean Perréal. (sr).

Maestro delle Carte da gioco (Meister der Spielkarten)

(attivo dal 1420 ca. alla metà del XV sec.). È cosi designato dalla sua opera principale, un *Gioco di carte* a cinque colori, eseguito prima del 1446, e per tre quarti tuttora esistente. La raffinatezza del suo stile, un vivo sentimento della grazia e della bellezza plastica, la concisione e la delicatezza della tecnica fanno di quest'opera una delle produzioni piú sorprendenti dell'incisione a bulino tedesca. Artista geniale, ha saputo risolvere con uno strumento tecnico cosí arduo come il bulino i problemi formali del suo tempo, accogliendo le innovazioni dell'arte di van Eyck ma senza rinunciare del tutto alle forme eleganti dello stile gotico internazionale. Intorno a questo *Gioco di carte* sono stati raggruppati un'importante *Serie della vita di Cristo* e altre diciassette incisioni. Ebbe come continuatore immediato il Maestro dell'Impero delle donne, di piú rude realismo. (*sa*).

Maestro del Cassone Adimari → Maestro delle Nozze Adimari

Maestro dei Cassoni Campana

(Francia, primi decenni del Cinquecento). Con questo nome è stato indicato in anni non lontani un artista france-

se operoso a Firenze nel primo decennio del Cinquecento (Laclotte, 1976). Il primo gruppo di opere attribuitegli è costituito da quattro cassoni nuziali provenienti dalla collezione Campana (ora al Petit Palais di Avignone), i cui lati lunghi sono decorati con scene mitologiche di argomento unitario: gli *Amori di Pasifae*, *Minosse conquista Atene*, *Arrivo di Teseo*, *Arianna abbandonata a Naxos*. Ciascuna scena contiene in realtà piú episodi sí da illustrare dettagliatamente la storia di Minosse, del Minotauro, di Arianna e Teseo. Per gli ultimi due pannelli, inoltre, l'artista si ispirò alle versioni cristiane del mito greco. L'autore dei quattro cassoni dimostra di conoscere la cultura artistica borgognona, o, in ogni caso, l'architettura di Francia, i cui castelli e palazzi appaiono sugli sfondi. L'esecuzione delle tavole a Firenze è tuttavia confermata non solo dall'avvenuto incontro con Piero di Cosimo, ma anche dalla presenza di stemmi fiorentini sulla nave di Teseo. L'intervento di questo artista di formazione complessa e ancora malnota è stato riconosciuto anche in altre fronti di cassone, quali quella raffigurante *Aristeo che segue Euridice* (Parigi, MAD), la *Morte di Euridice* (Dublino, coll. Murnaghan), e nella *Natività* del Fogg Art Museum di Cambridge. (*dgc*).

Maestro del Castello di Lichtenstein

(attivo in Austria e in Svevia? dal 1430 al 1450). Deve il nome a due tavole rappresentanti la *Morte* e l'*Incoronazione della Vergine*, conservate nel castello di Lichtenstein presso Reutlingen, nel Württemberg. L'opera di questo artista comprende inoltre quattordici tavole di un polittico illustrante *Scene della vita della Vergine e di Cristo*, dispersi in vari musei e collezioni (Berlino, Wrocaw, Mosca, Philadelphia, Raadi presso Tartou e Vienna). Un altro ciclo comprendente sette scene della *Passione* è suddiviso tra i musei di Basilea, Graz e Monaco. In entrambi i casi si tratta delle vestigia di due polittici di provenienza ignota eseguiti in collaborazione con altri maestri. Rimane plausibile l'ipotesi, avanzata da alcuni studiosi, che le due opere siano state donate alla collegiata di Rottenburg ob der Neckar da Mechthild del Palatinato, sposa di Ludwig conte del Württemberg, e, dopo il 1452, di Albrecht IV, arciduca d'Austria. Le origini stilistiche del maestro rimangono oscure: è possibile che egli abbia lavorato a Vienna col Maestro della Presentazione,

benché la sua maniera presenti inflessioni sveve (vicine allo stile di Lucas Moser). All'inizio della carriera, l'artista è interamente dominato dall'influsso dello stile morbido*/weicher Stil*; ma in seguito accoglierà suggestioni dai Paesi Bassi, pur restando comunque lirico e sentimentale. La storia di queste tavole non è ricostruibile prima del XIX sec., ed è perciò impossibile precisare sulla base di referenze documentarie le origini del **M** del Castello di Lichtenstein e la sua formazione. (*wb*).

Maestro di Catherine de Clèves

(Utrecht o Nijmegen (Geldria), prima metà del XV sec.). La sua opera è stata raggruppata intorno a un libro d'ore eseguito per Catherine de Clèves, contessa di Geldria (New York, PML e coll. Guennol). La data di questo manoscritto è assai contestata: la si è potuta di volta in volta fissare al 1430,1440,1445 e persino al 1450. I fogli miniati attestano la conoscenza di alcune composizioni del Maestro di Flémalle o di Jan van Eyck, ma rivelano soprattutto un'inventiva estrosa, il gusto per i dettagli pittoreschi e persino triviali, insieme ad un interesse per il mondo naturale che ne fa un fedele illustratore di piante, animali ed oggetti della vita quotidiana. (*ach*).

Maestro della Cattura

(attivo ad Assisi alla fine del XIII sec.). Pittore attivo nella Basilica superiore di San Francesco ad Assisi dove esegue le scene cristologiche della seconda campata, dalla *Natività* all'*Andata al Calvario*, quest'ultima in collaborazione con un artista piú elegante ed evoluto identificato da alcuni con Buccio, da altri con Memmo di Filippuccio. La sua partecipazione alle diverse fasi della decorazione della Basilica superiore si svolse probabilmente lungo tutto l'arco dell'ultimo ventennio del Duecento, dall'esordio quale allievo di Cimabue nel transetto sinistro, dove gli va riconosciuta la figura di un angelo, alla collaborazione con Torriti nella volta dei santi (terza campata), oltre alle figure del *Sant'Agostino* e forse del *Sant'Ambrogio* nella volta dei dottori (prima campata); ad alcune figure di santi (*San Benedetto* e *Santa Chiara*) nell'arcone di accesso; al clipeo col *San Paolo* della controfacciata, nonché una probabile collaborazione con Giotto all'interno del ciclo francescano (alcune figure nella *Prova del fuoco*). Ritenuto da alcuni un artista to-

scano e identificato con Gaddo Caddi o col Maestro di San Gaggio, e giudicato da altri, per il suo marcato classicisme, un seguace romano di Cimabue, è piú probabilmente un artista locale, caratterizzato da una pittura larga e ordinata, attivo dapprima accanto a Cimabue, poi fortemente influenzato dai modi delle maestranze romane con cui si trovò ad operare. (*gibe*).

Maestro del Cavaliere di Montesa

(attivo a Valenza nell'ultimo terzo del XV sec.). Intorno alla tavola della *Vergine col Bambino venerata da un cavaliere dell'ordine di Montesa* (Madrid, Prado) sono stati raggruppate tre piccole tavole – un'*Adorazione dei Magi* (Museo di Bayonne), un'*Annunciazione* (Monaco, coll. priv.) e una *Pietà* (Italia, coll. priv.) – dovuti ad una stessa mano. Fu contemporaneo di Rodrigo de Osona il Vecchio e di Pablo de San Leocadio, pittori ai quali le sue opere sono di volta in volta state attribuite. Le numerose consonanze con opere giovanili di Pablo da San Leocadio, fanno tuttavia attualmente propendere gli studiosi per una identificazione del **M** con questo pittore, nella sua fase iniziale di attività. Perfettamente al corrente delle innovazioni di G. Bellini e di Antonello da Messina, il **M** da prova di una pronunciata predilezione per figure verticalizzate e di una grande delicatezza di pennello nella notazione degli effetti luminosi e delle trasparenze dei tessuti. Si tratta certamente di uno dei pittori piú notevoli che operarono in Spagna alla fine del XV sec., pari a Bermejo per la raffinatezza pittorica e l'invenzione poetica. (*cre + sr*).

Maestro di Cesi

(pittore spoletino attivo tra la fine del XIII e gli inizi del XIV sec.). Un primo tentativo di raggruppare altre opere attorno al poliotto di Cesi (Terni), datato 1308 da Garrison (1949) che, considerando il dipinto dell'Umbria settentrionale, gli avvicinava un dossale già a Santa Maria di Ponte a Borgo Cerreto e un tabernacolo a sportelli della GN umbra (Perugia, n. 31). Longhi (1961) attribuí al **M**, in una fase precedente a quella del paliotto di Cesi, un tabernacolo a sportelli con *Storie della Vergine* (recentemente restaurato e ricomposto) nel Museo dell'Ile de France a Saint Jean – Cap Ferrât, fino al secolo scorso a Spoleto nel Conservatorio della Passione, ma

con ogni probabilità pala dell'altar maggiore della cattedrale. Secondo lo stesso studioso, per l'ampiezza dei riferimenti presenti nei due dipinti, che vanno dalle storie cimabuesche del transetto fino agli episodi della vita di Isacco, il **M**, di origine romana e attivo in parallelo al Rusuti, si sarebbe formato ad Assisi. Meiss (1962), invece colloca il pittore nell'ambito della cultura spoletina tra Due e Trecento, aggiungendo al suo catalogo una *Croce* col Cristo vivo nella Pinacoteca di Spoleto e considerando della sua immediata cerchia il paliotto di Cerreto e i reliquiari di Sant'Alò. Ragghianti (1977) assegna al maestro una *Madonna in trono* nella cripta di San Ponziano a Spoleto. Boskovits (1981) riferisce al pittore una *Madonna su tavola* (datata 1315) già a Vallo di Nera e il paliotto di Cerreto, entrambi al Museo Diocesano di Spoleto. (*cf + n*).

Maestro del Champion des dames

(attivo nella regione di Lille e forse nel sud-est della Francia, verso la metà del XV sec.). Illustrò numerose opere, di solito su carta, con disegni ravvivati ad acquerello o a grisaille, di un brio spiritoso ed elegante (il *Champion des dames* di Martin Lefranc, Bibl. di Grenoble; *Conquista del Vello d'oro*: Parigi, BN). (*nr*).

Maestro del Chiostro degli Aranci- Giovanni di Consalvo

Maestro del Ciclo di Vyšší Brod, *detto anche* Maestro di Hohenfurth

(attivo intorno al 1350). Il **M** del ciclo di Vyšší Brod, probabilmente originario di Praga, è l'autore di nove dipinti di un altare smembrato rappresentante scene *dell'Infanzia di Cristo* e della *Passione*. Quest'opera (1350 ca: Praga, NM) proveniente dal convento cistercense di Vyšší Brod (in tedesco: Hohenfurth), nella Boemia del sud, eseguita forse per Pietro I di Rozmberk, morto nel 1347, è uno dei monumenti piú importanti della pittura su tavola del Medioevo, ed è caratterizzata da una sintesi peculiare tra la concezione settentrionale – lineare e ritmica – e l'influenza italiana – ricerca spaziale -, sintesi di cui si può seguire l'evoluzione dal *Codex della Regina Eliska Rejcka* (1315-23), fino al *Messale di Jean di Drazice*, al

Breviario di Vitek ed alle pitture murali. Si è parlato (non del tutto a sproposito) dell'influenza di Giotto e Duccio, e si sono fatti dei raffronti con i pannelli dell'altare di Klosterneuburg (1331).
Del ciclo di Vyšší Brod sono attribuite al **M** le scene con l'*Annunciazione*, la *Natività* e forse l'*Adorazione dei Magi* e la *Resurrezione*; alla bottega del pittore gli altri episodi facenti parte dell'altare. L'autore della *Discesa dello Spirito Santo* si distingue per un modellato piú morbido ed un andamento piú dinamico nella figurazione che annunciano già l'evoluzione della pittura boema. Intorno all'*Altare di Vyšší Brod* si possono raggruppare in primo luogo la *Madonna di Vysehrad* (dopo il 1350), che influenza a sua volta la *Madonna di Zbraslav* e quella di *Strakov* (dopo il 1350: Praga, NM) e poi la *Madonna di Kladsko* eseguita per l'arcivescovo Arnost di Pardubice (Berlino SM, GG), la *Crocifissione Kaufmann* (ivi), la *Madonna di Veveri* (prima del 1350: Praga, NM). Anche opere piú tarde restano fedeli alla tradizione del **M**: il *dittico di Karlsruhe* (prima del 1350: conservato al Museo di Karlsruhe), la *Madonna detta «di Roma»* (1360 ca: Praga, NM), la *Vergine fra santa Caterina e santa Margherita* (1360 ca: Hluboka nad Vlatovon), il *Cristo nel giardino degli Ulivi* (nel *Codex Flores decretalium Magistri Johannis de Deo*, conservato nel convento di Wilhering, Bassa Austria). L'opera del **M** ha un valore fondamentale per l'evoluzione della pittura su tavola; si devono sottolineare anche le analogie stilistiche con uno dei fondatori della scultura boema, il Maestro della Madonna di Michele. (*Jho*).

Maestro di Città di Castello

(attivo a Siena nella prima metà del XIV sec.). È autore di una grande *Maestà*, proveniente dalla chiesa di San Domenico in Città di Castello (ora in Pinacoteca) e di vari polittici: uno proveniente da Crevole (*Madonna* all'Opera del Duomo di Siena; *Santi*: Siena, PN); un altro suddiviso tra il SMFK di Copenhagen (*Madonna*), la Yale University AG di New Haven e (già) in coll. Lanckoronski (*Santi*); un terzo, completo, alla PN di Siena. Tali opere, situabili nell'arco di tempo tra il 1305 ed il '20 circa, lo pongono tra i migliori seguaci di Duccio. Sembra abbia inoltre subito l'influsso di Ugolino di Nerio. (*sr*).

Maestro del Codice Malabayla

(attivo a Milano? oltre la metà del XIV sec.). Assume il nome dalla cosiddetta *Cronaca Malabayla* (Asti, Municipio), copia del *Libro dei Privilegi* di Asti del 1292, ordinata però nel 1353 ca. da Giovanni Visconti, signore di Asti e vescovo di Milano. Le miniature che illustrano il codice – l'Imperatore concede i Privilegi al Podestà di Asti, il vescovo milanese conferma i detti Privilegi, ecc. – non sembrano tuttavia collimare con lo stile dell'arte lombarda intorno alla metà del secolo, e vanno accostate piuttosto a quello dei codici parimenti di quell'area realizzati intorno al '70 (Maestro del Guiron le Courtois). (*rpa*).

Maestro del Codice di san Giorgio

(Firenze, attivo nella prima metà del XIV sec.). Pittore e miniatore, trae il nome dal *Codice*, in larga parte dedicato alla narrazione della vita di san Giorgio, allegata alla celebrazione della sua festa, oggi conservato presso l'Archivio Capitolare di San Pietro in Vaticano ed il cui testo fu scritto dal cardinal Stefaneschi ad Avignone, verso il 1320. Fu lo stesso prelato a commissionarne di poi l'illustrazione al **M**, con il quale intrattenne un rapporto piuttosto stretto, almeno a giudicare dall'interpretaziune visiva, intensa ed empatetica, che questi riuscí a dare del testo stesso. La formazione del **M**, a lungo ritenuta senese, e spiccatamente martiniano-avignonese (tesi attualmente sostenuta solo da Ciardi Dupré Dal Poggetto, 1981), si dovette invece svolgere in ambiente fiorentino, e precisamente nella cerchia di artisti specialmente orientali verso la variante senese dello stile gotico: i rapporti con Pacino di Buonaguida o con il «Miniatore daddesco», individuati da Bertelli (1970) e Bellosi (1977) in alcuni codici illustrati in collaborazione, hanno ribadito d'altronde tale osservazione, ribaltando cosí il precedente avviso della critica. La recente indagine attorno al corpus del **M** (rimasto sostanzialmente invariato da oltre un cinquantennio) elaborata da Boskovits (1984) ha cercato di mettere in evidenza le caratteristiche prepotentemente gotiche e oltremontane presenti nella produzione del grande artista, provando ad individuare proprio nella cerchia dello Stefaneschi alla corte papale avignonese (1320-1330, ovvero prima ancora dell'arrivo di Simone Martini, quando in Palazzo circolavano quasi esclusivamente artisti francesi), la formulazione di un linguaggio che, fran-

cese per origine, si substanzia di elementi italiani e da avvio ad una corrente di vitale interesse non solo per i successivi sviluppi in dirczione simoniana, ma anche per ciò che riguarda l'interscambio tra ambito francese (Jean Pucelle) e ambito italiano in anni cruciali per entrambi i versanti formali. Al 1310-15 Boskovits pone tre interventi del **M**, che permangono tuttavia ancora di discussa attribuzione: la campagna di illustrazione per il secondo manoscritto dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino (Roma, BV); alcune miniature del *Graduale D* per la Badia a Settimo (Roma, Santa Croce in Gerusalemme) e la copertina dello Statuto dell'Arte dei Monetieri, *con San Giovanni Battista*, datata 1314 (Firenze, Archivio di Stato). Seguono diciassette miniature – ritagliate – oggi a Berlino (SM, KK), mentre attorno al 1320 va collocato il *Codice di san Giorgio e il Messale* della PML (New York), nonché la tavoletta con la *Madonna col Bambino e santi* del Carmine di Firenze. Un minio contenuto nel *Pontificale* romano oggi a Parigi (BN) e vari dipinti su tavola, di squisita fattura, si raccolgono infine nella fase di piú alta maturazione stilistica. Si tratta di un dittico, già Stoclet (Bruxelles) con l'*Annunciazione*; un pannello dipinto su entrambi i lati con *Annunciazione e due santi* (Cracovia, Museo Czartorysky); l'altarolo portatile oggi diviso tra il Bargello (Firenze, coll. Carrand: *Noli me tangere*, *Incoronazione della Vergine*) e i Cloisters (New York: *Crocifissione*, *Deposizione*) e la *Madonna in trono tra due santi* del Louvre (Parigi). (*scas*).

Maestro di Crea

(attivo in Piemonte orientale nell'ottavo e nono decennio del XV sec.). Nome convenzionale dell'autore degli affreschi della cappella di Santa Margherita nel Santuario di Santa Maria Assunta di Crea, con *Storie di santa Margherita* alle pareti laterali, ed all'altare il trittico – sempre a fresco – con la *Madonna col Bambino e santi* (sono ritratti anche il marchese Guglielmo VIII Paleologo con i consiglieri e la moglie Giovanna Bernarda di Bresse, affiancata dalle figlie Giovanna e Bianca). La presenza dei committenti marchionali permette di datare l'opera tra il 1474 ed il 1479, ma il **M** è autore anche del polittico della cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie di Varallo Sesia (Varallo Sesia, Museo), eseguito entro il 1486 per Marco Scarognino, già segretario del

marchese. La matrice padano-ferrarese degli affreschi di Crea va confrontata con le prime opere casalesi di Martino Spanzotti e lascia sospettare che questa affinità consentirà di riconoscere in Pietro e/o Francesco Spanzotti il nostro anonimo autore. (*rpa*).

Maestro della Crocifissione di Colmar

(attivo intorno al 1400 nella regione dell'Alto Reno). Deve il nome a un dipinto su tavola rappresentante la *Crocifissione* (1400 ca.) conservato al Museo Unterlinden di Colmar in Alsazia. L'opera, proveniente dalla collegiata di Saint-Martin, è nel contempo tributaria dell'arte francese e dell'arte italiana. L'eloquente gesto di dolore di san Giovanni e della Maria Maddalena riprende un motivo di origine italiana poi sviluppato anche nella miniatura francese. L'influsso occidentale si avverte anche nella scelta di costumi moderni per i personaggi del centurione e della sua scorta, secondo una consuetudine tipica dell'ambiente di corte borgognone. Il dipinto costituisce, come il *Giardinetto del Paradiso* dello SKI di Franco-forte, un esempio dello stile morbido/*Weicher Stil* che si sviluppò nell'Alto Reno in questo stesso arco di tempo; vibra però di un'emozione assente nella scena di Francoforte, illustrando cosi una tendenza un poco diversa. Nella serena rappresentazione del *Giardinetto del Paradiso* non si trovano, infatti, né i contrasti che contraddistinguono la composizione di Colmar, né l'animazione delle figure, dal drappeggio impetuoso e dai gesti patetici. (*mwb*).

Maestro della Crocifissione degli Agostiniani (Meister der Augustiner Kreuzigung)

(attivo intorno al 1400). Deve il nome ad una *Crocifissione* su fondo d'oro proveniente dalla chiesa degli Agostiniani di Monaco. Sul rovescio, che è stato segato nel senso dello spessore, figura la *Resurrezione di Drusiana* (Monaco, Bayerisches Nationalmuseum). L'arte di questo pittore rivela analogie con la pittura boema, ed in particolare col Maestro di Třeboň. Se ne ritrova l'influsso in un acquerello su pergamena con *Cristo in croce, la Vergine e san Giovanni* (1410 ca.: Vienna, Albertina), ove al tono patetico si aggiunge un intenso dinamismo formale ed espressivo, caratteristico della maniera bavarese. (*sd*).

Maestro della Crocifissione Worcester

(attivo probabilmente a Monaco durante la prima metà del XV sec.). Deve il suo nome alla tavola rappresentante una *Crocifissione*, databile intorno al 1425, conservata presso l'Art Institute di Chicago e proveniente dalla coll. Worcester di New York. Ad essa si affianca una tavola dal medesimo soggetto che, in origine al monastero di Benediktbeuren, oggi presso l'AP di Monaco, è ritenuta opera piú tarda, 1440 ca., e portata a compimento da altra e piú debole mano. Un ridotto corpus di disegni, tutti ispirati a scene della *Passione*, è conservato presso lo SKI di Francoforte, il Kupferstichkabinett di Basilea e il BM di Londra, e attesta l'attività del **M** dal 1410 ca. al 1425. Le molteplici influenze riscontrate nel lessico formale delle sue opere hanno suggerito l'ipotesi di un'attività itinerante, mentre si rivela piú fondata la congettura che lo vede titolare di una bottega operante a Monaco, dove il suo stile, improntato ad un realismo di vivida intensità narrativa, diviene modello imprescindibile per la successiva generazione di pittori bavaresi, quali il Maestro della Crocifissione di Monaco e il Maestro della «Tabula Magna» di Tegernsee. (sr).

Maestro del Crocifisso di Montefalco

(attivo in Umbria tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento). Pittore rintracciabile tra gli aiuti di Giotto ad Assisi nel ciclo delle storie francescane ed interprete del linguaggio giottesco in modi caratterizzati ed espressionistici. Oltre alla grande *Croce* in San Francesco a Montefalco, da cui prende il nome, è sua la rovinata *Croce* del Museo di Assisi, ma l'esiguo catalogo si amplia di parecchio quanto si accetti l'identificazione del nostro con il cosidetto Maestro Espressionista di Santa Chiara, autore, in periodi diversi, degli affreschi del transetto destro della chiesa di Santa Chiara ad Assisi, delle vele sopra l'altar maggiore e di un trittico con la *Crocefissione* nella stessa chiesa. Attraverso la prolungata collaborazione con Giotto, supposta anche nelle cappelle di San Nicola e della Maddalena nella basilica inferiore di San Francesco (primo decennio del Trecento), il maestro giungerebbe ad una sua personale interpretazione in chiave patetica e realistica che avrà grande fortuna nella pittura umbra del Trecento. A seguito della proposta identificazione con Palmerino di Guido, citato quale socio di

Giotto in un documento del 1309, gli sono stati attribuiti diversi dipinti a Gubbio (cappella Sforzolini in San Francesco, cassa di San Ubaldo, tabernacolo di Santa Maria dei Bianchi) e nell'area assisiate. (*gibe*).

Maestro del Crocifisso di Pesaro

(attivo lungo la costiera adriatica, ultimo quarto del XIII sec.). La corretta definizione della personalità di questo **M** veneto è piuttosto recente e si deve a Boskovits (1976), che ne individuava la mano nella *Crocifissione* conservata al Petit Palais di Avignone, in una *Pentecoste* del Museo di Strasburgo, nell'*Incoronazione dei santi Cecilia e Valeriano* del Museum of Art di Philadelphia ed infine nella grande *Croce* stazionale tuttora conservata nel Seminario di Pesare, dalla quale l'anonimo trae il nome convenzionale. Successivamente, il suo catalogo si è arricchito di nuovi numeri: un *Martirio di santo Stefano* (Ferrara, PN), un'*Adorazione dei Magi* (Amsterdam, coll. Proehl) e una *Madonna col Bambino* (Milano, depositi di Brera). Il suo stile si forma verso la fine degli anni Sessanta del Trecento su Lorenzo Veneziano, ma si arricchisce e definisce attraverso una gestualità piú ricca ed una verve narrativa di altra fonte, che si è voluta rintracciare nelle sue probabili origini dalmate. (*sr*).

Maestro del Crocifisso di Sant'Eustorgio

(attivo a Milano? verso la fine del XIII sec.). Nome convenzionale con cui si definisce l'autore della notevole Croce dipinta collocata, secondo le fonti, da Fra Gabio Cremonese «in medio ecclesiae» di Sant'Eustorgio nel 1288, durante il tempo in cui era Arcivescovo Ottone Visconti. L'opera – forse tra le piú alte del tardo Duecento settentrionale italiano – spicca per aver saputo accogliere su una matrice bizantino-giuntesca scelti indizi di un aurorale naturalismo, sfruttando le possibilità di un colorito denso, che nella questione controversa della formazione del **M** ha lasciato propendere la critica per una formazione in ambito veneto. (*rpa*).

Maestro del Dittico di Brunswick

(attivo ad Haarlem alla fine del XV sec.). L'opera di questo notevole artista, il miglior allievo di Geertgen tot Sint Jans, è stata raggruppata intorno alle tavole

(*Sant'Anna*, la *Vergine e il bambino venerati da un certosino*) conservate nel Museo Herzog-Anton-Ulrich di Braunschweig (nome attuale dell'antica Brunswick). Comprende, in particolare, una *Sacra famiglia* (Colonia, WRM), tre ante di un polittico della Vergine raffiguranti l'*Annunciazione* (Glasgow, AG), la *Natività* (Amsterdam, Rijksmuseum), la *Presentazione al Tempio* (Newburg, coll. priv.), due pannelli (Bruxelles, MRBA) ed ante esterne (Amsterdam, Rijksmuseum) di un altare della *Vita di Cristo*. Si è proposto di identificarlo con Jacob Jansz van Haarlem, che fu maestro di Jan Mostaert. (*jl*).

Maestro della Dormitio di Terni

(attivo nell'Umbria meridionale tra il 1370 e il secondo decennio del '400). L'opera da cui muove la ricostruzione di questa interessante personalità artistica, tutta intenta ad un recupero dei grandi modelli della cultura figurativa umbra di primo Trecento, è la monumentale *Dormitio Virginis* affrescata nella chiesa di San Pietro a Terni. Ad essa fanno seguito, per essere ancora collocabili entro gli ultimi due decenni del secolo, la *Maestà* ad affresco nella chiesa di San Gregorio di Spoleto, la cui iscrizione riporta anche la data frammentaria MCCCLX..., due scomparii di polittico in coll. Lambert, il Trittico della raccolta Viezzoli di Genova. Numerose altre opere sono state aggiunte in questi ultimi anni al catalogo del **M**. Ancora nel 1412 a Spoleto, nella lunetta esterna della chiesa di San Nicolò, l'ignoto artista, per cui è stata anche proposta l'identificazione con Francesco di Antonio, compagno di Cola di Pietro nella decorazione di Santa Maria a Vallo di Nera, dipinge una *Madonna tra i santi Agostino e Nicolò*. (*mrs*).

Maestro Duecentesco di San Vincenzo → Galliano, San Vincenzo

Maestro di Elva → Clemer, Hans

Maestro dell'Epitaffio di Ehenheim (e dell'epitaffio Volckamer-Imhoff)

(attivo a Norimberga nella prima metà del XV sec.). Deve il nome all'effige funeraria di Giovanni di Ehenheim, morto nel 1439 (Norimberga, chiesa di San Lorenzo). Il

defunto, inginocchiato, è presentato da Cristo, che qui compare come *Cristo in pietà*. Si attribuiscono al medesimo artista l'«epitaffio» di Clara Imhoff, nata Volckamer, risalente al 1438 (Norimberga, Sankt Sebald), e l'*Altare della passione* della chiesa di San Giovanni della stessa città. Dal punto di vista stilistico il **M** è assai vicino al Maestro dell'Altare Tucher, col quale talvolta viene identificato. La cura della rappresentazione realistica, evidente tanto nelle fisionomie dei personaggi che nell'osservazione dei dettagli, è comune ad ambedue gli artisti. Sembra certo che il pittore conoscesse gli altari del Maestro di Flémalle, tra cui il *Trittico di Merode* (New York, Cloisters), e che fosse influenzato dalla sua lezione. Il *Cristo in pietà* supera persino il modello fiammingo, e la precisione dell'anatomia induce a pensare che l'artista si sia ispirato, per modellare le proprie figure, alle sculture di Claus Sluter. (*mwb*).

Maestro E.S.

(attivo nell'alto Reno tra il 1440 e il 1468). Era un tempo conosciuto anche come Maestro del 1466 ed è tuttora noto solo dal monogramma E.S. sulle sue ultime opere, datate dal 1466 al 1467; tutti gli sforzi per identificarlo sono, sino ad oggi, falliti. Considerato in generale originario dalla regione del lago di Costanza, nato senza dubbio intorno al 1420 in un grande centro quale Strasburgo, o Basel o Costanza, morí probabilmente nel 1467/68. Col Maestro delle Carte da gioco, il Maestro del Libro di casa e Martin Schongauer è una delle personalità artistiche piú importanti nell'incisione a bulino della metà del XV sec. in Germania. La sua formazione è debitrice del linguaggio di K. Witz e di Nicolaus Gerhaerts ma con inflessioni «alemanne»; la composizione della *Grande Vergine di Einsiedeln* deve molto all'affresco della Tomba di Otto III nel Duomo di Costanza, dove è presumibile che il **M** risiedesse, forse nel 1465 o '66, mentre altre sue incisioni traducono tipologie fisionomiche e compositive dei grandi maestri fiamminghi (Rogier ed il Maestro di Flémalle, ad esempio, o di coevi pittori alsaziani come J. Haller o Insemann). Questo indica l'articolata varietà delle fonti a cui il duttile artista seppe attingere ma mostra anche, nel prolifico e creativo dispiegarsi della sua attività grafica, come egli interpretasse e spesso ricreasse temi e motivi con personale inventiva. Le sue immagini

seguono la linea ondulata del disegno gotico, con una forte inflessione angolosa e nervosamente elegante, mentre il decorativismo delle arabescature, sotteso alle straordinarie capacità tecniche del suo bulino, sembra a volte commentare capricciosamente le sue seducenti immagini. La sua opera grafica è considerevole e assai varia (318 incisioni, delle quali novantacinque conservatesi soltanto in un unico esemplare); trattò soggetti profani e religiosi, produsse serie di carte da gioco, soggetti araldici, alfabeti fantastici e ornamenti di ogni sorta. Alcune sue composizioni, come *Santa Barbara* (1461), la *Grande Vergine di Einsiedeln* (1466), la *Vergine sul trono* (ca. 1467), sono celebri. Il carattere fortemente fiammingo delle sue incisioni, che si inserisce puntualmente nell'onda di espansione della sintassi rogeriana nelle regioni germaniche, nella seconda metà del secolo, la qualità della sua linea e dei suoi forti contrasti tra zone bianche e nere, cosí come la ricchezza del suo repertorio fecero della sua opera un punto di riferimento essenziale e codificato per gli artisti dell'epoca, specie se intagliatori, come dimostrano i mille contatti tra i suoi modelli e la produzione di intaglio ligneo svevo renana tardogotica. Il piú notevole tra i suoi seguaci fu Israhel von Meckenem. Due disegni soltanto sono attribuiti senza contestazione al **M**: il *Battesimo di Gesú* (Parigi, Louvre) e una *Fanciulla con un anello* (Berlino, SM, GG, Kupferstichkabinett); la *Fanciulla con un ramoscello fiorito* del SKI di Francoforte può forse esser aggiunta a quelli. Nel 1987 al **M** è stata dedicata una mostra monografica di assoluto rigore presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco. (*scas*).

Maestro Esiguo

(attivo in Toscana e Umbria, alla fine del XV ed inizio XVI sec.). Venne cosi denominato da R. Longhi a causa della gracilità dei suoi personaggi; B. Berenson l'aveva in precedenza battezzato «Alunno di Benozzo», per ricordare che il linguaggio di quest'anonimo pittore deriva da quello di Benozzo Gozzoli, tanto da far supporre un suo apprendistato nella bottega dell'ormai anziano maestro. Subí pure, nella sua produzione piú matura, l'influsso di Pinturicchio e Perugino. Fu artigiano, insomma, ecletticco, dallo stile secco e dal colore acido, con una rigidezza non priva di fascino. Tra i suoi dipinti, piuttosto numerosi e solitamente di piccole dimensioni, possono citarsi

l'*Annunciazione* del MMA di New York, il *San Michele e quattro santi* del Petit Palais (Avignone), la *Via del Calvario* della NG di Edimburgo, la *Sacra Conversazione* di Perugia (PN), il *San Gerolamo* di Altenburg (Lindenau Museo) una *Imago Pietatis* in museo a Ginevra. Recentemente si è proposto (Padoa Rizzo, 1980, 1987) di identificarlo con il figlio di Benozzo, Alesso (1473-1528) sulla base dei confronti stilistici istituibili con gli affreschi del tabernacolo della Visitazione di Castelfiorentino, firmati, in base ad un'iscrizione oggi illeggibile, da Benozzo e dai suoi due figli, Francesco ed Alesso, dei quali soltanto il secondo risulta documentariamente aver seguito professionalmente le orme paterne. (*scas*).

Maestro Espressionista di Santa Chiara

(attivo ad Assisi ed in Umbria tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento). Il pittore prende il nome dalla frammentaria decorazione del transetto destro della chiesa di Santa Chiara ad Assisi, con alcuni episodi della *Vita della Vergine*, dell'*Infanzia di Cristo* e due momenti delle *Esequie di santa Chiara*, pervasi da una insolita agitazione, da un'espressività ricca di tratti realistici e di pathos. In questo «agrodolce espressionista» – creduto da Longhi (1963) di patria fiorentina, e autore di un polittico nella stessa chiesa di Assisi e di un dittico in collezione privata parigina, ora al Louvre – Previtali (1967) ha riconosciuto una ulteriore testimonianza di quella componente umbra della bottega di Giotto, in parallelo con il Maestro del Crocifisso di Montefalco collaboratore di Giotto nel ciclo francescano. Lo stesso studioso gli attribuiva quattro tavole in collezione privata fiorentina tradizionalmente provenienti da Santa Chiara con un *San Francesco*, il *Cristo benedicente*, *Santa Caterina* e la *Maddalena*. Negli ultimi decenni, è stato costituito per via di confronti stilistici un corpus piuttosto ampio di opere da porre sotto il nome convenzionale del **M**, in fasi diverse di un'attività che viene cosí a supporsi abbastanza inoltrata nel Trecento. Tra queste, la vela e un trittico, sempre in Santa Chiara; i *Crocifissi della* Pinacoteca di Assisi, di San Francesco a Montefalco e del Museo di Palazzo Venezia a Roma; la *Croce* astile del Museo di Cleveland. L'evidente assimilazione di caratteri giotteschi non impedisce a questo interessante anonimo di esprimersi in proprio, come dimostrano le composizioni affrescate di

Santa Chiara di Assisi, con le loro imprevedibili cadenze e con il loro repertorio fisiognomico, singolare per la pungente caratterizzazione. (*el + sr*).

Maestro dell'Esumazione di sant'Uberto

(Bruxelles, attivo nella prima metà del XV sec.). La sua opera principale (Londra, NG), cui deve il proprio nome, faceva parte di un dittico un tempo in una cappella della chiesa di Santa Gudula a Bruxelles, la cui seconda valva è il *Sogno di papa Sergio* (Malibu, Paul Getty Museum) . Segue i modi di Rogier van der Weyden ma se ne distingue per un gusto piú marcato dell'illustrazione, per una fattura piú grezza e per un tipo umano piú tozzo, dalla testa pesante. Gli si attribuisce la copia della *Deposizione della croce* di Rogier van der Weyden conservata nella chiesa di San Pietro a Lovanio. (*ach*).

Maestro dell'Evangelario di Vyšehrad

(attivo intorno al 1085). Appartenne, sembra, al monastero benedettino di Břenov nei pressi di Praga intorno al 1085. Il **M** prende il nome dalla sua opera piú rappresentativa: *l'Evangelario di Vysehrad* (1805 ca: Praga, Bibl. universitaria), capolavoro assoluto della miniatura romanica in Boemia, che contiene ventisei pagine interamente miniate. Da quanto afferma il testo, l'evangelario sarebbe stato scritto e dipinto per l'incoronazione del primo re di Boemia, Vratislav II (15 giugno 1085). Altri manoscritti provengono dalla stessa bottega: il *Codex Poltoviensis* (Cracovia, Bibl. Czartoryski), l'*Evangelario di Gniezdno* o *Code Aureus* (Gniezdno, Bibl. capitolare), contengono alcune scene inusuali per l'iconografia dell'epoca (*Genealogia di Cristo*, *Resurrezione dei morti*). Il **M** è una delle personalità maggiori dell'Europa centrale; il suo stile presenta analogie con quello dei coevi *scriptoria* di Ratisbona. (*jho*).

Maestro di Evert van Zoudenbalch o di Gijsbrecht van Brederode

(attivo a Utrecht intorno al 1460-70). È il piú importante miniatore olandese della seconda metà del XV sec.; deve il nome a una grande *Bibbia* (Vienna, BN) dipinta per Evert van Zoudenbalch, canonico della cattedrale di Utrecht. Allievo del Maestro di Catherine de Clèves, al

gusto di quest'ultimo aggiunge una perfetta organizzazione dello spazio, il senso del paesaggio in profondità ed una sicura costruzione plastica dei personaggi. Lavorò anche per la committenza di Utrecht (*Libro d'ore di Maria di Vronensteyn*: Bruxelles, Bibl. Reale; *Libro d'ore di Gijsbrecht van Brederode*: Liegi, Bibl. dell'università). Gli si attribuiscono pure un dipinto su tavola, il trittico del *Calvario* (Utrecht, Centraal Museum), e un affresco in cattivo stato di conservazione, con l'*Albero di Jesse* (1451?) sulla parete meridionale esterna della Torre Buurkerk in Utrecht. (*nr*).

Maestro del Farneto

(Umbria, attivo tra la fine del XIII sec. e gli inizi del XIV). L'opera piú antica di questo pittore, attivo in ambiente francescano tra Assisi e Perugia, è con ogni probabilità il dossale una volta nella chiesa del Farneto presso Perugia, ed oggi nella GN dell'Umbria della stessa città. Al centro è la *Madonna col Bambino*, ai lati quattro episodi della *Passione*, dove si mescolano motivi provenienti dal cosiddetto Maestro di San Francesco ed altri invece derivati dalla chiesa superiore di San Francesco in Assisi (soprattutto dal cosiddetto Maestro della Cattura e dal primo Giotto del ciclo francescano). La cifra aspra, fortemente arcaizzante di questo artista si rintraccia, solo leggermente attenuata, nella *Madonna col Bambino* ed il committente Frate Corrado in San Dannano presso Assisi, forse databile ai primissimi anni del Trecento. Un terzo dipinto con *San Francesco e due suoi compagni* si trovava, fino a tempi recenti, in una collezione privata negli Stati Uniti. Altre attribuzioni (affreschi nel portico del Monte Frumentario ad Assisi, affreschi nella Sala dei Notari a Perugia, *Crocefisso* in Sant'Andrea di Spello) appaiono assai meno convincenti. (*ps*).

Maestro di Figline

(attivo a Firenze e in Umbria nel primo terzo del XIV sec.). Trae il nome dalla grande pala con la *Maestà* della Collegiata di Figline Valdarno, presso Firenze, ma è anche, specie negli studi anglosassoni, denominato «Maestro della Pietà Fogg», da una tavoletta individuata da Offner nel 1926 nel Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) e presa da questi come base per la ricostruzione del suo catalogo. Alcuni studiosi lo vogliono di nascita e

formazione prettamente fiorentina, altri ne rivendicano invece, con osservazioni tuttavia contestate e contestabili, l'origine umbra. La prima opera riconosciutagli è l'affresco con la *Madonna in trono tra due angeli, san Francesco e santa Chiara* della sagrestia della basilica inferiore di Assisi, ove l'impianto compositivo e figurale è senz'altro giottesco, mentre la preziosità della stesura materica fa presagire le straordinarie sottigliezze tecniche impiegate nelle opere successive. Di non facile collocazione è l'affresco, iconograficamente ed espressivamente indipendente dai canoni giotteschi stabiliti in Assisi, con le *Stigmate di san Francesco*, recuperato in stato frammentario nella chiesa di Santa Maria in Arce di Rocca Santangelo, presso Assisi; l'estremo patetismo gestuale del santo configura in tutta evidenza il secondo, imprescindibile referente del **M**: Cimabue, e con lui il linguaggio arcaico ed espressionista proprio della pittura fiorentina pre-giottesca. Legata ancora all'esperienza assisiate è infine l'ipotesi di un suo intervento nel programma decorativo delle vetrate della basilica inferiore: qualità intrinseche al suo modo di concepire contorni, chiaroscuri e spazio lasciano infatti aperta la questione della sua formazione in una bottega vetraria, mentre il segno della sua mano, ovvero di disegni preparatori da lui concepiti, si ritrova in diverse finestre e soprattutto in passaggi delle vetrate della cappella di San Martino, eseguite tra 1312 e '17 (l'identificazione del **M** con il Maestro di vetri assisiate Giovanni di Bonino, proposta in primis da Marchini (1969, 1973) non pare confortata da solidi confronti stilistici, né tiene conto delle diverse competenze esistenti tra un fornitore di disegni, o cartoni, e un vetraio vero e proprio come appunto Giovanni). L'unica prova del suo coinvolgimento concreto in questa tecnica rimane l'intervento, post 1317, per la vetrata al di sopra della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, chiesa, nuovamente francescana, ove il **M** ebbe altri due importanti incarichi: l'affresco, oggi consunto, con l'*Assunta* sopra l'arco di ingresso della cappella Tosinghi e il *Crocifisso monumentale* che sostituí forse quello di Cimabue. A questi interventi fa probabilmente seguito la *Maestà*, circondata da angeli e con i santi Ludovico di Tolosa ed Elisabetta d'Ungheria, della collegiata di Figline, di circa 1320-35, ove si raccolgono tutte le qualità peculiari di quel «giottismo di fronda» che pur accomunandolo ad altri artisti coevi, come Buffalmacco o Lippo di Benivieni, ne evidenzia anche le spe-

cificità: le tendenze «orafe» della sua pittura, ad esempio, che trovano una ulteriore conferma anche in opere di vera oreficeria, come recentemente annotato; l'accostarsi ai preziosismi ed alle raffinatezze ornamentali proprie alla corrente gotica senese, verosimilmente attraverso il contatto con Simone Martini negli anni assisiati; contorni forti che potenziano la volumetria attraverso le tensioni lineari; un arcaico disinteresse per la spaziosità giottesca; stesure cromatiche delicate, trasparenti; l'altissimo magisterio tecnico. Nelle opere piú tarde, tra fine del terzo e quarto decennio, le tendenze espressionistiche, ovvero le chiusure arcaicistiche del **M**, sembrano trovare un piú ricco ed intenso scambio con le sperimentazioni sul linguaggio gotico appreso dai maestri senesi. Si collocano qui il *San Giovanni* già in coll. Massari (Ferrara, Pinacoteca); il pannello centrale di predella con la *Pietà* Fogg, al quale si uniscono, come parti laterali, i *Santi Filippo e Francesco* del Museo di Worcester; il *San Lorenzo* del Courtauld Inst. di Londra ed i *Santi Vescovo e Cosma* di coll. privata romana. Parti di pinnacoli da un polittico non identificabile, sono i *Santi Paolo e Lucia* in coll. van Heek (S'Heerenberg) e il *San Giovanni Battista* già in coll. Gnecco a Genova, cosi come la cuspide di polittico con *Dio Padre* del Petit Palais, Avi-gnone. Soltanto il consolidarsi del gusto per i toni affermativi, solenni e monumentali degli eredi fiorentini di Giotto renderà «perdenti» la sintesi originalissima tra sperimentalismo e fedeltà alla tradizione, tra carica emotiva e ricercatezza cromatico-ornamentale che il grande anonimo proponeva in perfetta e rispettosa autonomia in anni cruciali per le vicende artistiche in terra italiana. (*scas*).

Maestro del Figliol prodigo

(attivo ad Anversa nel secondo terzo del XVI sec.). Le opere di questo anonimo, nessuna delle quali datata, sono state raggruppate attorno a un importante quadro del KM di Vienna, il *Figliol prodigo presso le cortigiane*, dal quale è tratta la denominazione convenzionale. Si è cercato di identificarlo – ma senza ragione – con Jan Mandyn, seguace di Hieronymus Bosch, e con Lenaert Kroes, nessun'opera del quale è nota. Si tratta di un pittore in parte toccato dal manierismo internazionale. Il realismo molto accentuato di alcuni suoi personaggi lo accosta a Pieter Aertsen; l'elegante affettazione delle figure

femminili ricorda invece Jan Massys e Frans Floris. I dipinti piú caratte-ristici – le *Opere di Misericordia* (Valenciennes, MBA), *Satana che semina zizzania* (Anversa, Museo Mayer van den Bergh) – si distinguono per l'incedere saltellante di alcune figure e per i volti emaciati dei personaggi anziani. La gamma dei soggetti trattati è ampia. Oltre ai tradizionali temi religiosi – *Vergine col Bambino* (musei di Cleveland e di Vienna), *Adorazione dei pastori*, da una composizione di Raffaello (Bruxelles, coll. priv.), *Pietà* (Londra, NG) – s'incontrano raffigurazioni dall'Antico Testamento, in particolare il *Ritorno di Tobia* (in museo a Gand) e rari quadri di genere, come il *Vecchio innamorato* del Museo di Douai. Nei quadri a piccoli personaggi – la *Fuga in Egitto* (museo di Tournai), il *Cristo e i pellegrini di Emmaus* (Varsavia, MN) – il paesaggio, steso con spirito realistico e familiare, è dipinto a toni chiari, con verdi vivi e rosa sfumati. Le grandi figure di alcune composizioni – *Lot e le figlie* (Anversa, Museo Mayer van den Bergh), *Susanna e i vecchioni* (Porto, MN) – hanno rilievo scultoreo, e le carni femminili uno splendore marmoreo. Alcuni quadri dell'artista sono stati replicati numerose volte, il che lascia supporre che questo maestro anonimo fosse a capo di una fiorente bottega e dovesse ricorrere ad assistenti. (*gma*).

Maestro di Flémalle

(attivo tra il 1410 e il 1440 ca.). Pittore fiammingo, talvolta denominato anche Maestro dell'altare di Mérode o Maestro della Trappola dei topi (de la Souricière). La sua opera è stata raggruppata intorno a due ante di trittico che proverrebbe dal castello (e non, come si è detto, dall'abbazia, inesistente) di Flémalle presso Liegi (Francoforte, SKI). La sua identificazione ha suscitato appassionate controversie, non ancora placate. Dei tre nomi proposti, Jacques Daret, Rogier van der Weyden e Robert Campin, il terzo sembra il piú verosimile, ed è oggi comunemente tenuto per certo da numerosi studiosi, malgrado l'assenza di prove definitive. Il **M** sarebbe dunque un pittore di Tournai nella cui bottega avrebbero lavorato Rogier van der Weyden e Jacques Daret tra il 1426 e il 1432. Un trittico scoperto piuttosto di recente (Londra, coll. Seilern) sembra essere la sua piú antica opera sino ad oggi nota: la *Deposizione nel sepolcro* e la *Resurrezione* con un donatore inginocchiato ai piedi del Golgo-

ta, sono pretesti per una composizione densa, che unisce a fini silhouettes, di una grazia tutta gotica, una continuità di volumi sottolineati da alcuni drappeggi che ricadono in corolle pesanti e massicce. L'originalità e la potenza del pittore appaiono soprattutto nelle sue opere mature. La tavola col *Cattivo ladrone* (Francoforte, SKI) è il frammento superiore dell'anta destra di un grande trittico dedicato alla *Deposizione dalla croce*, la cui composizione è conosciuta da una copia antica alla WAG di Liverpool. La figura del suppliziato è resa con un brutale realismo che analizza i muscoli tesi e si attarda sulle orrende ferite, sottolineato dal ritmo a scatti dei contorni che si stagliano sul fondo d'oro. Una predilezione per l'espressività delle forme, anche a costo del brutto, ha originato le fisionomie dei due assistenti, tanto piú impressionanti in quanto un potente modellato conferisce loro qualità scultorea. Un simile carattere si riscontra nei due pannelli provenienti da Flémalle: la *Vergine col Bambino* e *Santa Veronica* s'inscrivono dinanzi a uno sfondo di tessuto damascato che li isola in un ristretto spazio, in piedi su un tappeto erboso disseminato di piante simboliche. I personaggi possiedono ancora il vigore plastico ed espressivo che anima la grisaille della *Trinità*, rovescio della tavola con la *Santa Veronica*. Nelle opere di piccolo formato dominano le qualità espressive e il carattere monumentale si riduce in modo del tutto naturale. Un'anta di trittico al Prado di Madrid esemplifica ulteriormente la versatilità dello stile del **M**: sul verso, *San Giacomo Maggiore* e *Santa Chiara*, dipinti in grisaille ad imitazione di statue poste in nicchia, hanno la monumentalità delle grandi figure, e nel contempo sono eseguite con la finezza delle tavole di formato minore. Sul recto, le *Nozze della Vergine* sono rappresentate con la caratteristica ricchezza di particolari. I personaggi numerosi ed affastellati, contraggono i volti in espressioni che rasentano il grottesco. La *Natività* del MBA di Digione contiene uno dei primi paesaggi settentrionali. Un intento di unità collega, mediante l'artificio di un sentiero serpeggiante ma anche attraverso la coerenza della luce, le figure collocate dinanzi al tavolo su un piano arretrato. Gli alberi spogli, che scandiscono la strada, si levano in una luce biancastra singolarmente evocativa delle giornate d'inverno nelle Fiandre e costituiscono una tappa decisiva del nuovo realismo. Una medesima visione detta la composizione dell'*Annunciazione* del trittico che fece parte della

collezione della principessa de Mérode (New York, Cloisters). La scena viene rappresentata al modo borghese, entro un interno di cui viene descritto ciascun particolare. Sull'anta destra, san Giuseppe è rappresentato come un semplice falegname che lavora nella sua bottega, aperta sulla piazza cittadina: sul suo banco, accanto agli utensili usuali, una trappola per topi. La *Vergine col paravento di vimini* (Londra, NG) ricorda la Vergine che allatta di un quadro analogo. È seduta su un banchetto addossato al camino, e un paravento di vimini, che serve a schermarla dalla vampa del fuoco, forma dietro di lei una sorta di mandorla naturale. Lo stesso gusto dell'intimità fa comparire, su un'anta di un piccolo dittico dell'Ermitage di San Pietroburgo, la *Vergine* seduta mentre si scalda presso il camino, tenendo sulle ginocchia il Bambino nudo. Fa da pendant a questa composizione una rappresentazione della *Trinità*, concepita secondo una formula che doveva poi conoscere grande diffusione, spesso denominata «il trono della Grazia»: Dio Padre, assise in trono, tiene fra le braccia Cristo morto, sulla spalla del quale è posata la colomba dello Spirito Santo. Un'altra versione di grandezza piú o meno analoga dello stesso tema (in museo a Lovanio) appartiene forse anch'essa al **M** o alla sua bottega. L'una e l'altra costituiscono varianti della composizione dipinta sul rovescio della *Veronica* di Francoforte. Su un piccolo pannello del Museo di Aix-en-Provence, il pittore ha rappresentato una composizione ripresa anch'essa piú volte in seguito: la *Vergine col Bambino* seduta in trono nel cielo, coi piedi su una falce di luna, secondo la visione dell'Apocalisse. Qui, un monaco è inginocchiato a terra tra san Pietro e sant'Agostino. Al **M** sono stati attribuiti molti ritratti: una *Coppia* (Londra, NG), un *Musico* (coll. priv.), *Robert de Masmines* (due versioni, una a Berlino, GG, l'altra a Lugano, Castagnola, coll. Thyssen). Colpiscono per l'accentuazione dei volti, definiti in saldi volumi senza che peraltro risulti trascurata la precisione analitica dei dettagli. L'opera piú recente – e la sola datata – che ci sia pervenuta (Madrid, Prado) è un trittico di cui restano le sole ante, e che era stato ordinato nel 1438 da Heinrich Werl, ministro provinciale dei frati Minori di Colonia; il donatore è presentato da san Giovanni Evangelista a santa Barbara che legge in un interno. La maniera del pittore vi appare piú delicata, meno violenta, la luce piú raffinata, il modellato piú dolce; sul precursore hanno influito qui i suoi con-

temporanei anche piú giovani, Jan van Eyck e Rogier van der Weyden. Le composizioni del **M** di Flémalle vennero molto apprezzate e furono oggetto di numerose copie. Alcune sono note solo attraverso queste ultime: cosí una *Vergine col Bambino entro un'abside*, una *Messa di san Gregorio*, un'*Adorazione dei Magi*, la *Vendetta di Tomiris*, *Giaele mentre uccide Sisara*, *San Luca mentre dipinge la Vergine*, una *Vergine col Bambino e due donatori presentati da santi*, una *Crocifissione*. Quest'arte potente non può ragionevolmente assimilarsi all'opera giovanile di Rogier van der Weyden, a meno che non si supponga un mutamento radicale di atteggiamento. Rispetto a Rogier, infatti, il **M** non si cura della raffinatezza o dell'eleganza, né dell'armonia delle linee morbide ed equilibrate. Egli è anzitutto plastico, e ricerca sempre un'espressione vigorosa. Le sue forme s'iscrivono in ritmi spezzati ed hanno talvolta un sapore brutale e contadino. Il suo apporto è essenziale per la costruzione del realismo nella pittura fiamminga del XV sec. (*ach*).

Maestro di Flora

(attivo alla corte di Fontainebleau nella seconda metà del XVI sec.). Artista di origine sconosciuta, cosí denominato da una *Flora* (già a Montpellier, coll. d'Albenas; oggi a San Francisco, Palace of Legion of Honour), dalla cui cerchia sarebbe uscito anche il *Trionfo di Flora* (coll. priv.). Gli sono state accostate la *Nascita d'Amore* (New York, MMA) e una derivazione del *Concerto* di Primaticcio e di Nicolò dell'Abate nella lunetta della sala da ballo di Fontainebleau (Parigi, Louvre), nonché *l'Allegoria dell'abbondanza* (Ravenna, Gall. dell'Accademia di belle arti). Queste opere sono servite di base per assegnare al **M** alcuni disegni, *Cefalo e Procri* (New York, già coll. Germain Seligman), *Annunciazione* (Vienna, Albertina), e inoltre altri dipinti già sul mercato antiquario. Esse rivelano una perfetta conoscenza della decorazione di Fontainebleau, l'influsso di Rosso, del Primaticcio e di Nicolò dell'Abate e se ne può proporre una datazione entro la seconda metà del XVI sec. Va notato che queste opere sono ben lungi dal costruire un gruppo coerente: è probabile che sotto il nome di **M** di Flora si confondano diverse personalità. Una potrebbe essere Giulio Camillo dell'Abate, figlio e collaboratore di Nicolò; un'altra Ruggiero de Ruggieri, collaboratore del Primaticcio; o ancora

uno dei Cousin, la cui produzione è ben piú complessa di quanto sino ad oggi si ritenesse. In ogni caso, esse sono tutte caratteristiche del manierismo prezioso e raffinato della corte di Fontainebleau. (*sb*).

Maestro dei Fogliami Ricamati

(attivo probabilmente a Bruxelles alla fine del XV e all'inizio del XVI sec). Imitando spesso Gérard David, al quale le sue opere sono state talvolta attribuite, questo pittore è stato cosí designato per il suo curioso modo di rappresentare il fogliame: piccoli punti di colore raggrumato che formano una sorta di ricamo ad andamento ritmico. Il suo piú importante dipinto è il *Trittico della Vergine col Bambino* di Santa Maria degli Angeli a Polizzi Generosa (Sicilia), completo dell'incorniciatura originale e proveniente dalla chiesa dei Frati Minori di Santa Maria del Gesú, donato, si dice, dal capitano Luca Giardini ad un frate, nel 1498, come ex voto per lo scampato naufragio. La collaborazione con maestri di Bruxelles in un trittico della NG di Melbourne sembra localizzarne l'attività nella capitale del Brabante. Tra le sue opere, si possono citare un trittico della *Vergine con angeli* nel MBA di Lille; una *Vergine con otto angeli* del Louvre (Parigi, donazione Grog); la *Madonna* Oppenheim (Amsterdam, coll. Proeil). Una tavoletta con la *Madonna col Bambino* era un tempo a Firenze, coll. Corsini. (*ach + sr*).

Maestro di Fossa

(attivo in Umbria e Abruzzo, nel secondo quarto del XIV sec.). Artista di spicco del Trecento italiano, rimane tuttavia nonostante la considerevole consistenza del suo corpus, in attesa di esser meglio contestualizzato sia nell'ambito della pittura in Umbria sia in rapporto con gli sviluppi del giottismo nel territorio centro-italiano e del gotico di marca internazionale fiorito all'ombra della corte papale di Avignone. Si è proposto di rintracciare gli esordi del **M**, poco dopo il 1320, in un affresco proveniente da Santa Croce di Trevi (oggi in Santa Maria delle Lacrime). Già in questa fase, il **M** coniuga la propria formazione gotica, parallela a quella del Maestro del Dittico Cini, agli esiti piú avanzati dei giotteschi operanti nella chiesa inferiore di Assisi, aggiungendovi una qualità tecnica davvero alta e una inventiva fresca, della quale sarà debitrice piú di una generazione di artisti spoletini e

umbri. Seguono i due affreschi raffiguranti *San Michele Arcangelo*, nell'abside destra della cripta di San Ponziano di Spoleto, e la *Madonna del Latte* su di un pilastro in San Gregorio Maggiore, nonché la tavola con *San Pietro martire e un devoto* in San Domenico. L'attività matura, collocabile attorno al 1340, conta il suo capolavoro, riconosciutogli da Longhi (1953-54), un tabernacolo contenente una *Madonna* in legno dipinto, proveniente da Santa Maria al Criptas a Fossa (Abruzzo; oggi nel Museo dell'Aquila: gli sportelli sono però stati rubati), il dossale con *Storie di Cristo* della PV (da San Francesco di Montefalco) e la *Maestà fra due santi* affrescata nel Vescovado di Spoleto. La ricche articolazioni spaziali e prospettiche, le aperture paesistiche, l'attenzione alle varianti psicologiche espresse da ciascun personaggio, avvicinano il **M** ai caratteri gotici sviluppatisi, certo con ben altra ricchezza, in terra d'Avignone. (*sr*).

Maestro Francke → Francke, Meister

Maestro di Francoforte

(1460 ca. – attivo fino al 1515-20 ca.). Maestro anonimo di Anversa, cosí denominato per aver dipinto un trittico dedicato a *Sant'Anna* per la chiesa dei Domenicani di Francoforte (oggi al Museo storico) ed un trittico della *Crocifissione* per Claus Humbracht, borghese della stessa città (SKI). Un ritratto, in cui si è rappresentato con la moglie (Vienna, già coll. Auspitz, oggi al Museo di Anversa) reca la data del 1496 e l'età rispettiva dei due personaggi, trentasei e diciassette anni. La sua opera, copiosa, comprende in particolare dipinti di grande formato ispirati ai modelli del Maestro di Flémalle, di Rogier van der Weyden (nell'*Altare della Vergine* di Watervliet sviluppa una *Deposizione dalla croce* di quest'ultimo maestro, conosciuta attraverso un disegno), o di van der Goes (in un trittico del Museo di Anversa copia liberamente il polittico di Monforte de Lemos della GG di Berlino). È artista capace di conferire alle sue figure un accento monumentale, soprattutto mediante una notevole capacità plastica. Tuttavia, la sua arte non riesce a raggiungere il livello dei modelli. I suoi personaggi sono spesso caratterizzati da una pesantezza tutta contadina e da volti quasi caricaturali per l'accentuazione brutale dei tratti e delle espressioni. Si è proposto di identificarlo

dapprima con Jan de Vos, menzionato a Francoforte a piú riprese, tra il 1491 e il 1522; poi con Hendrick van Wueluwe, libero maestro dal 1483 ad Anversa, che non risulta però mai esser stato in Germania. Vanaise, infine (1966), ha pensato di distinguere nel corpus del **M** due distinte mani – la principale operante nel trittico di Watervliet – e dunque di convalidare entrambe le identificazioni summenzionate. (*ach*).

Maestro delle Fronde d'oro

(Bruges, attivo nel 1420-30 ca.). Miniatore che deve il nome alla decorazione particolare degli sfondi delle sue miniature, ornati di arabeschi in filigrana d'oro su fondo porpora. La sua produzione comprende praticamente soltanto libri d'ore di carattere commerciale (Monaco, SB; Bruxelles, Bibl. Reale; L'Aja, Bibl. Reale). La composizione e il disegno, tutto sommato convenzionali, acquistano qualità in virtú della ricchezza del colore. Il **M** da vita ad una derivazione provinciale della miniatura francese dell'inizio del secolo, che rende testimonianza della pittura nelle Fiandre prima dell'influsso di van Eyck. (*nr*).

Maestro di Fucecchio → Maestro delle Nozze Adimari

Maestro di Gerlamoos

(attivo in Carinzia dal 1450 al 1495). L'artista deve il nome ad una delle sue opere maggiori, il ciclo di affreschi della chiesa di San Giorgio di Gerlamoos, risalente al 1475-80: affreschi su tre registri sovrapposti, dei quali i primi due dall'alto sono in eccellente stato di conservazione. Sono dedicati alla *Leggenda di san Giorgio* ed alla *Vita di Cristo*, e rivelano un narratore pieno di freschezza, abile nel collocare i personaggi con originalità, che però verosimilmente, piú che a composizioni personali, ricorre a modelli tratti dalla miniatura, come attesta il trattamento minuzioso dei dettagli. Vi si notano non soltanto diversi influssi italiani (Pisanello, Altichiero), ma anche tipologie della scuola sveva (Herlin; il Maestro delle portelle dell'altare di Sterzing). Gli affreschi che decorano le pareti nord, l'arco trionfale e la volta della parrocchiale di Thörl sono un poco piú antichi (1475), e me-

ritano attenzione perché costituiscono un esempio raro di decorazione murale medievale di perfetta unitarietà. Si attribuiscono inoltre all'artista gli affreschi della cattedrale di Graz, risalenti al 1485; di fattura piú avanzata rispetto ai lavori precedenti, illustrano le calamità pubbliche. La fusione tra elementi propri del gotico e forme italianeggiami, che caratterizzerà l'arte del rinascimento nella Germania meridionale, è già avvertibile nelle figure, dal rilievo piú marcato, che si animano ed acquistano in naturalezza e individualità. L'ultima opera monumentale del **M** è l'affresco votivo dell'abate Simon Jöbstl nel transetto della collegiata di San Paolo a Lavanttal. I primi esempi di pittura su tavola sono costituiti dalle ante del piccolo altare della *Passione* della parrocchiale di San Leonardo di Trefflingen (1454). Si attribuiscono pure all'artista otto pannelli rappresentanti figure *di Santi* in piedi (Bolzano, MC) e diversi altari in varie chiese della Carinzia e della Stiria. Gli ultimi lavori del **M** rivelano non soltanto l'influsso di Rogier van der Weyden, ma anche quello della pittura italiana. Il **M**, rappresentante dello stile morbido tardo in Carinzia, è il pittore piú significativo della regione nella seconda metà del XV sec. La sua tradizione verrà proseguita dal Maestro del Giudizio universale di Millstätt (Urban Görtschacher?) e dal Maestro F.S.P. (*mwb*).

Maestro del Giardinetto del Paradiso di Francoforte (Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins)

(attivo intorno al 1410). Questo ignoto artista, ritenuto un tempo erroneamente della regione del medio Reno, e oggi piuttosto dell'alto Reno, tra Colmar e Basilea, mostra una formazione alsaziano-strasburghese e viene cosi designato dal *Piccolo giardino del Paradiso* (*Paradies gärtlein*), tavoletta conservata nello SKI di Francoforte e datata attorno al 1410. In un giardino chiuso da mura ed ornato di fiori d'ogni sorta, la Vergine, seduta presso un tavolo, sfoglia un libro di preghiere; una delle Pie Donne coglie fiori, un'altra attinge acqua alla fontana di vita, la terza regge un salterio dinanzi al Bambin Gesú. In primo piano san Giorgio (identificabile per il minuscolo drago rovesciato sul dorso ai suoi piedi) conversa con san Michele; san Sebastiano, addossato ad un albero, li ascolta. Tutto allude alla purezza di Maria: il giardino chiuso, i fiori – ne sono state enumerate oltre diciotto specie – ed

i frutti, che sono un riflesso della sua verginale bellezza. Per la mancanza di effetto di profondità, per le figure prive di consistenza corporea, per le intenzioni poetiche e narrative e la sua atmosfera incantata, il *Giardinetto del Paradiso*, tra le piú aggraziate realizzazioni del gotico internazionale, appartiene piú al campo della miniatura che non a quello della pittura; le fonti del **M** sono da ricercarsi nella scuola di Colonia e nella cerchia di Beauneveu, mentre vi compaiono per la prima volta un sentimento della natura che l'artista si è impegnato a rendere, in particolare nel dipingere i fiori, ed un gusto del paesaggio che preannuncia Lucas Moser. Sono state proposte per questo **M**, o per la sua cerchia, alcune attribuzioni: la *Madonna delle fragole* del Museum der Stadt di Solothurn (Soletta) dimostra, con la sua stretta affinità stilistica e cromatica al *Giardinetto del Paradiso*, di appartenere all'anonimo: la tavola proviene del Convento di Gottstatt, presso Biel, ed è databile 1425 ca. Ancora una volta, il tema del dipinto non è unico, intrecciando il motivo della Vergine nell'hortus-conclusus, a quello dell'istruzione di Gesú, a quello dell'epitaffio (la presenza del donatore) a quello del presentimento materno della morte del figlio (le fragole disseminate sul prato, secondo l'interpretazione delle saghe medievali nordiche). La piccola *Annunciazione*, conservata nella coll. Oskar Reinhart di Winterthur, è invece di un artista vicino al **M**, tra 1410-20; le portelle di un polittico databile attorno al 1430 e proveniente da Staufen, infine, con scene della *Passione di Cristo* accostate da I. Futterer (1928) al *Giardinetto del Paradiso* e alla *Madonna delle fragole* (Museo di Friburgo e Karlsruhe, KH) sono state successivamente eliminate dal catalogo del **M** e associate ad un altrettanto anonimo Maestro dell'Altare di Staufen (presso Freiburg i. B.) legato ai modelli del **M**, ma appartenente ad una generazione leggermente piú giovane. Infine, Bauch (1932) ha raggruppato sotto questo nome un certo numero d'incisioni. (*sd + sr*).

Maestro di Giovanni Barrile

Nome convenzionale intorno al quale è stato proposto di raccogliere un corpus, databile al 1330-35 ca., caratterizzato da un legame cosi stretto con l'opera di Giotto, da aver lasciato supporre che il suo autore possa essere stato egli stesso un collaboratore napoletano del maestro fio-

rentino. Questo gruppo di dipinti, la cui accentuazione cromatico-luminosa è in sintonia con i risultati conseguiti dalla bottega giottesca nel polittico Stefaneschi della PV, comprende, a Napoli, alcune *Figure decorative* nella cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo, l'affresco con la *Mensa del Signore* nella sala capitolare di Santa Chiara, la decorazione con *Storie mariane* della cappella Barrile in San Lorenzo, e inoltre il *Crocifisso* su tavola della cattedrale di Teano ed il *San Ludovico di Tolosa tra re Alberto e la moglie Sancia* del Museo Granet di Aix-en-Provence. È probabile che il **M** sia da identificare con quell'«Antonio Speziario Cavarretto» che nel 1332 riceveva pagamenti per aver dipinto nella cappella maggiore di Castel Nuovo. (*rn*).

Maestro del Giudizio di Paride del Bargello

(Firenze? attivo nella prima metà del XV sec.). Ad un desco da parto rappresentante il *Giudizio di Paride* (Firenze, Bargello, coll. Carrand) è stato accostato un piccolo gruppo di dipinti assai raffinati ma in verità non del tutto omogenei tra di loro (*Ratto di Elena*: già nella coll. Cook a Richmond; un *San Sebastiano*: Petit Palais di Avignone; *Angeli*: Kansas City, Nelson Gall. of Art; *Madonna e santi con scene di vita*: Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; *Annunciazione*: Londra, Courtauld Galleries), attribuibili ad un pittore attivo a Firenze attorno al 1430-40. In ragione di taluni elementi culturali propri della pittura gotica internazionale dell'Italia settentrionale, presenti nel suo linguaggio, si è proposto d'identificare questo maestro con un certo Cecchino da Verona, che avrebbe potuto eseguire tali opere durante un soggiorno a Firenze, dopo il suo viaggio a Siena documentato nel 1432, ed autore del curioso «finto» trittico, sicuramente eseguito per committenza trentina, oggi conservato al Museo Diocesano Tridentino. Eppure le maggiori concordanze stilistiche si registrano con il tondo in coll. Le Roy (Parigi), che, semplificando la composizione Carrand, ripropone il medesimo tema (sul retro un *Trionfo d'Amore*, con gli stemmi fiorentini dei Dragomanni e Cambi). E d'altronde, gli stessi elementi internazionali – eleganza e preziosità, tono favolistico, prevalente carattere decorativo ed araldico della composizione – presenti nei due deschi, sono elementi costitutivi di quella produzione, fiorentissima in Firenze, cono-

sciuta sotto la sigla di «pittura di cassoni», alla quale attesero parecchie botteghe cittadine per tutto il corso del Quattrocento. (*grc + sr*).

Maestro del Giudizio di Salomone

(attivo a Roma? tra il 1615 e il 1625 ?). R. Longhi raggruppò nel 1943 attorno al *Giudizio di Salomone* della Galleria Borghese di Roma alcune tele, tra cui cinque *Apostoli* provenienti da casa Gavotti (oggi a Firenze, Fondazione Longhi), e la *Negazione di san Pietro* della GNAA di Roma. Altre opere vennero in seguito collegate al gruppo, e tra queste il *Cristo fra i dottori* (Langres, chiesa di Saint-Martin) e due *Apostoli* (Napoli, Capodimonte). Tali dipinti, che si caratterizzano per una cromia severa con prevalenza di grigi e bruni e personaggi avvolti in ampie vesti, denotano un caravaggismo dai potenti effetti luminosi, spesso «corretto» da una tendenza classicizzante. L'autore resta misterioso; il suo stile rivela rapporti con Manfredi, Valentin, Baburen, Ribera ed i napoletani ed una cultura d'origine francese o comunque nordica. L'identificazione – talvolta proposta – con il pittore Gerard Douffet di Liegi, i cui tipi di personaggi e la cui fattura gli si avvicinano, non è piú ritenuta valida. (*sr*).

Maestro della Glorificazione della Vergine (Meister der Verherrlichung Mariä)

(attivo nel terzo quarto del XV sec.). L'artista designato con questo nome fu tra i piú importanti a Colonia nella seconda metà del XV sec. Oltre alla grande tavola della *Glorificazione* (Colonia, WRM), dal quale viene denominato, tra le sue opere piú importanti e caratteristiche vanno citate *un'Annunciazione* (ivi), una *Vergine apocalittica sulla falce di luna* (Worms, Fondazione Heylshof) e due ante di un grande altare rappresentante la *Natività di Cristo* (Berlino, SM, GG) e l'*Adorazione dei Magi* (in museo ad Aachen). Esse consentono di considerarlo il vero erede di Stephan Lochner, ma rivelano in ugual misura l'impronta dei pittori fiamminghi: Rogier van der Weyden e il Maestro di Flémalle. Tale influsso si rivela in particolare nell'*Annunciazione*, una delle prime opere del pittore (ca. 1445-60). Le silhouettes gravi e imponenti e la sorprendente plasticità ne indicano l'impegno a render tangibili i corpi e la materia. L'angelo dell'*Annunciazione* è inginoc-

chiato in un interno definito da una forte prospettiva, e fruisce di una sua esistenza autonoma. L'innovazione piú sorprendente è la veduta attraverso la porta e la finestra: per la prima volta a Colonia, un pittore consente all'osservatore di percepire da un interno un luogo all'aperto e, in lontananza, campi e prati. Nelle opere successive il **M** si accosta sempre piú allo stile di Stephan Lochner, donde trae la tipologia dei profili e i modi compositivi. Tuttavia, in nessun dipinto egli rinnega la formazione ricevuta nei Paesi Bassi. Perciò si può considerarne l'arte come una sintesi tra la nuova ottica fiamminga, vicina alla realtà, e la scuola tradizionale di Colonia, piú intima e piú idealizzante. (*mwb*).

Maestro di Griselda

(attivo a Siena alla fine del XV e all'inizio del XVI sec.). Nell'ambiente senese di fine Quattrocento fu influenzato soprattutto da Signorelli e forse da Bartolomeo della Gatta. I tre *Cassoni* della NG di Londra rappresentanti la *Storia di Griselda*, dalla «novelletta» di Boccaccio, costituiscono il nodo iniziale dell'opera di questo maestro, che da essi ha tratto la sua denominazione. Partecipò – insieme ad un nutrito gruppo di pittori senesi – all'esecuzione di una serie di tavole raffiguranti *Uomini e Dame Famose* dell'Antichità, dipingendo i pannelli di *Alessandro Magno* (Birmingham, Barber Inst.), di *Tiberio Gracco* (Museo di Budapest), di *Eunosto di Tanagra* (Washington, NG) e di *Artemisia* (Milano, Poldi Pezzoli); collaborò con Neroccio dei Landi alla figura della *Vestale Claudia* (Washington, NG), e con Francesco di Giorgio a quella di *Scipione* (Firenze, Bargello, coll. Carrand): modellò alla maniera di Signorelli, con un gioco d'ombre e di luci, le sue lunghe figure erette dinanzi a paesaggi pittoreschi, gremiti di architetture leggere ed animati da profili nervosi. Il recente studio iconografico di V. Tatrai (1979) ha ancorato entrambi i cicli di Griselda e degli Eroi antichi alla commissione senese per le nozze di Antonio e Giulio Spannocchi del 1493, stabilendone cosí una datazione arretrata rispetto a quella (ca. 1500) precedentemente supposta. (*sde + sr*).

Maestro di Grossgmain

(attivo a Salisburgo dal 1480 al 1506). Fu allievo di Frueauf il Vecchio o del Maestro delle Tavole di Liefe-

ring. Tra le opere a lui attribuite citiamo la *Morte della Vergine* (1481?: Vienna, ÖG), un quadro votivo, la *Vergine con san Tommaso e un donatore* (1483: Praga, NM), l'*Incoronazione della Vergine* (1490 ca.: ivi), due serie dei *Padri della Chiesa* (1498: Vienna, ÖG; Lugano Castagnola, coll. Thyssen). La sua opera principale è un altare dedicato alla Vergine, oggi smembrato (1499: Grossgmain, parrocchiale), proveniente forse dal castello di Plain, che rivela nettamente l'influsso di Pacher. Attribuita a questo maestro è anche una *Sacra Famiglia* (1506: Boston, MFA), il cui stile è piú dolce e sensibile di quello di Frueauf il Vecchio. Nella sua bottega lavorò Rueland Frueauf il Giovane. (*wb*).

Maestro Guglielmo di Sarzana → Guglielmo, maestro

Maestro Guillebert de Mets

(attivo tra il 1410 e il 1440 ca.). Miniatore fiammingo, cosí denominato per aver illustrato due manoscritti eseguiti a Grammont dallo scrivano Guillebert de Mets. Viene talvolta chiamato il «Maestro dai Cicli d'argento». Il suo stile è piuttosto rozzo; egli si accontenta di collocare i personaggi, dagli occhi assai marcati, entro inquadrature schematiche. (*ach*).

Maestro del Guiron le Courtois

(seconda metà del XIV sec.). Artista lombardo autore delle miniature di un manoscritto frammentario della BN di Parigi (ms fr. Nouv. Acq. 5243), contenente il «romanzo» di *Guiron le Courtois*. Il carattere lombardo è evidente nel colore delle grandi scene, disegnate a tratto sottile, coperte da un impalpabile polverio di minuscoli punti («quasi come un Seurat», Longhi). L'innegabile parentela col Maestro del Lancelot, altro anonimo lombardo, si unisce ad una chiara affinità con l'arte veronese-padovana contemporanea e soprattutto con i due esemplari del *De viris illustribus* di Petrarca (Parigi, BN), che Longhi attribuiva a Giusto de' Menabuoi, ma che sembrano piú vicini all'arte di Altichiero. (*sde*).

Maestro della heiligen Sippe → Maestro della Sacra Stirpe

Maestro di Heiligenkreuz

(attivo in Austria nella prima metà del XV sec.). Pittore di primissimo piano, tra i piú caratteristici del gotico internazionale, deve il suo appellativo a un dittico (1410 ca.) proveniente dal monastero cistercense di Heiligenkreuz, presso Vienna, e raffigurante l'*Annunciazione* e *Le nozze mistiche di santa Caterina*. Le scene sono inquadrate entro un'architettura delicata imitante un parapetto dietro il quale sono rappresentati a mezza figura a sinistra gli *Apostoli Paolo e Giacomo* e a destra *Santa Barbara e santa Dorotea*; sul rovescio, la *Vergine col Bambino e santa Dorotea* (Vienna, KM). L'origine del pittore, e quella del dittico, sono tuttora oggetto di vivace discussione. Secondo alcuni studiosi francesi l'opera sarebbe di provenienza austriaca; gli studiosi austriaci credono invece a un'origine francese. E. Buchner sostiene che il **M** è influenzato dall'arte viennese di corte; B. Kurth lo colloca entro la scuola di Parigi (André de Paris?, menzionato da documenti a Vienna dal 1411 al 1434); G. Ring lo identifica col pittore del *Gran libro d'ore di Rohan*, ed infine Larsen-Roman ne ipotizza un'origine provenzale. Priva di fondamento è l'affermazione di L. von Baldass, secondo la quale questo piccolo dipinto avrebbe originariamente ornato il coro della chiesa conventuale di Heilingenkreuz: infatti il dittico non compare tra i beni del monastero prima dell'Ottocento. È possibile che il monastero l'abbia allora acquisito da una collezione privata, a meno che ne sia venuto in possesso per dono o lascito ereditario. Il fatto che il dittico provenga da un convento cistercense austriaco non apporta alcun elemento che consenta di chiarirne l'origine, o la scuola cui si rifarebbe. Si riconosce la mano dello stesso maestro in due valve di dittico, conservate rispettivamente nel Museo di Cleveland e nella NG di Washington, rappresentanti la *Morte della Vergine* e la *Morte di santa Chiara*. È anche probabile che tali dipinti non fossero originariamente destinati al convento delle clarisse di Eger, donde provengono, ma che figurassero nelle sue raccolte. (*wb*).

Maestro di Hoogstraten

(forse originario di Bruges, attivo ad Anversa all'inizio del XVI sec.). La sua opera, influenzata da Memling e Gérard David, viene raggruppata intorno al polittico dei *Sette Dolori della Vergine*, proveniente dalla chiesa di

Hoogstraten e conservato nel Museo Mayer van den Bergh di Anversa: si tratta di una coppia di ante rappresentanti *San Giovanni Battista* e *San Girolamo* (Vienna, KM), di numerose rappresentazioni della *Vergine in maestà*, e del trittico *dell'Adorazione dei Magi* (Anversa, Museo Mayer van den Bergh). In questi pannelli, dai colori vivi stesi in campiture piatte, pose ed effetti sono assai aggraziati. Si caratterizzano per i personaggi privi di espressione – le figure femminili, in particolare, sembrano pressoché irreali – e per i paesaggi assai armoniosi. (*jl*).

Maestro I.A.M. van Zwolle

(attivo a Zwolle nell'ultimo quarto del XV sec.). Ventiquattro fogli incisi, recanti la firma «I.A.M. Zwoll», accompagnata dal disegno di un raschiatoio, costituiscono l'opera di questo **M**. Si è proposto di identificarlo con Jan van den Mijnnesten, borghese di Zwolle dal 1462 e morto in questa città nel 1504. Sembra che incidesse esclusivamente composizioni dovute ad artisti diversi. Due *Crocifissioni* (1475 e 1480) sono vicine ai modi del Maestro della Vita di san Giovanni, di cui serbano l'accento pacato e nobile. All'opposto invece i fogli del *Cenacolo*, del *Cristo nell'orto degli olivi* e della *Cattura* presentano una composizione folta, dalle forme movimentate, e si inscrivono in una cornice di architettura gotica vicina a quelle di Israel van Meckenem. Quanto al *Compianto di Cristo*, dalle forme essenziali ed eleganti, appare piú vicino all'arte dei Paesi Bassi meridionali. Lo stile del **M** sottolinea con tratto marcato la complessità delle forme, che egli distacca come grandi silhouettes bianche sullo sfondo, a contrasto con poche ombre scure. (*ach*).

Maestro I.D.C.

(ultimo terzo del XVI sec.). Ignoto ritrattista cosí designato in base alle iniziali rilevate da Henri Bouchot su un disegno a matita rappresentante una *Borghese Parigina* (verso il 1580: Parigi, BN). Il medesimo storico propose di identificarlo con Jean Decourt, il che non corrisponde alle date dei ritratti attribuibili al **M**, scalate tra il 1573 e il 1599. Inoltre le iniziali, rilevate su quell'unico disegno, non sono forse una firma, quanto una allusione al nome del modello. L'opera di questo **M** conta meno d'una ventina di numeri catalogati da H. Bouchot e L. Dimier, dal 1573 ca. (*Madame de Carnavalet*, Parigi, BN) al 1599, data

del capolavoro dell'artista, il ritratto di *Gabrielle d'Estrées* (Parigi, BN). I modelli sono presentati sempre di tre quarti, ma con l'occhio in posizione frontale; sono trattati a carboncino e a sanguigna, a grandi masse, con un digradare sottile di ombre e luci, indicate con una franchezza nel contempo decisa e morbida. Sino ad oggi non si conosce alcun dipinto di quest'artista notevole, al cui virtuosismo tecnico si aggiunge una toccante profondità psicologica. (*sb*).

Maestro dell'Incoronazione di Urbino

(attivo nella seconda metà del sec. XIV). La sua cultura è frutto di una situazione specificamente marchigiana. Educato con ogni probabilità nell'ambito dei riminesi attivi a Tolentino e a Jesi, il linguaggio figurativo del pittore si delinea attraverso la contaminazione con altri elementi, di tradizione senese e umbra, e una personale, piú corsiva narratività. Nella *Crocifissione* della GN di Urbino, da collocare all'inizio del suo *iter*, poco dopo la metà del secolo, sono evidenti i ricordi di Giuliano e Pietro da Rimini. Questi si stemperano nelle opere successive, a cominciare dall'*Incoronazione della Vergine*, anch'essa a Urbino, da cui il **M** prende il nome. Nelle opere della maturità, come il *Crocifisso* di Urbino, gli apporti bolognesi concorrono a definire un linguaggio ormai gotico. (*mrv*).

Maestro di Játiva

(attivo a Valenza nell'ultimo quarto del XV sec.). La sua opera è stata isolata all'interno della copiosa produzione degli allievi del Maestro di Perea. L'eleganza dei personaggi, il modellato dolce dei volti e la raffinatezza delle pose attestano una personalità originale. Operò essenzialmente per le chiese di Játiva: eseguí il *Retablo della Vergine* (Barcellona, MAC) e due retabli per le chiese di San Pedro e di San Fancisco. Collaborò col Maestro de Artes nel retablo della chiesa di San Feliu ed eseguí due tavole del polittico dipinto da Rexach nella collegiata. (*mdp*).

Maestro di Jouvenel des Ursins

(regione della Loira, metà del XV sec.). Miniatore francese, che illustrò numerosi manoscritti già attribuiti a torto a Fouquet giovane; deve il nome al principale tra essi, la *Mer des Histoires*, miniata tra il 1449-50 per Guillaume

Jouvénel des Ursins (Parigi, BN). In vivaci scene rapidamente dipinte, si rivela piú atto a narrare che a costruire lo spazio, che è in lui ancora tradizionale. Molto influenzato dall'arte fiamminga, sembra aver lavorato nella cerchia di Renato d'Angiò (*Teseide*, in collaborazione col Maestro di Re Renato: Vienna, BN, e della quale condusse la seconda campagna di illustrazioni, dopo il 1470; *Livre des anges*: Bibl. di Ginevra). Gli si attribuiscono anche un codice della Bodleian Library di Oxford e un *Libro d'ore* ad uso di Nantes (Londra, BM). (*nr*).

Maestro di Kappenberg

(attivo nel basso Reno e in Westfalia alla fine del XV sec. e nel primo terzo del XVI sec.). Viene cosí chiamato in base alla sua opera principale, il trittico conservato nell'antica chiesa dei Premostratensi a Kappenberg, presso Lünen, che rappresenta: al centro, la *Crocifissione*; sulle portelle interne, la *Natività* e il *Compianto*; su quelle esterne, l'*Ecce Homo*, la *Morte e l'Incoronazione della Vergine*. La sua arte, apprezzabile soprattutto per la luminosità del colore, è indirettamente influenzata da quella di Derick Baegert; sempre piú verosimile appare l'ipotesi che il **M** possa identificarsi col figlio di quest'ultimo, Jan Baegert. (*sd*).

Maestro L.D.

(attivo dal 1540 al 1556). Incisore francese, appartenente alla scuola di Fontainebleau; i suoi fogli sono siglati «**L.D.**». Uno di essi reca le parole «Léon Daven» o Davent, che sembrano designare il nome dell'incisore, ma che non hanno alcun riscontro altrove. L'artista è stato spesso a torto identificato con Léonard Thiry, aiuto di Rosso. Alcune delle sue incisioni, a bulino e ad acquaforte, sono datate dal 1540 al 1547; non è certo che altre piú tarde, ma con il medesimo monogramma, siano opera sua. Il suo stile è nel contempo sapiente e audace: particolarmente notevoli sono gli effetti luministici dei suoi fogli migliori, in perfetta armonia con lo stile del Primaticcio, che il **M** interpretò scrupolosamente; incise pure da Luca Penni e da Giulio Romano. (*hz*).

Maestro della Leggenda di san Giorgio

(attivo a Colonia dal 1460 al 1480). Deve il nome all'altare ad ante mobili conservato nel WRM di Colonia, che,

aperto, mostra otto scene della *Leggenda di san Giorgio*; l'esterno delle ante rappresenta l'*Adorazione del Bambino* e *Cristo dinanzi a Pilato col donatore Peter Kannegiesser e la sua famiglia*. Il suo stile è narrativo. Il pittore predilige il disegno accentuato, gli scorci bruschi e l'accavallamento dei piani, sia per suggerire la profondità che per ottenere effetti formali. Lo stile angoloso si esprime in linee spezzate e in forme affilate e delicate. I suoi dipinti rivelano un artista poco legato alla tradizione di Colonia, ed invece fortemente influenzato dai maestri fiamminghi, in particolare da Rogier van der Weyden, di cui adotta le composizioni e copia alla lettera alcuni elementi, senza peraltro raggiungere la qualità del modello. Gli altri dipinti a lui attribuiti, sono le scene della *Leggenda di santa Caterina* (Utrecht), una grande *Crocifissione* nella cattedrale di Acquisgrana e un'*Annunciazione* (un tempo a Berlino, Deutsches Museum). Stange ha attribuito al maestro, come opere tarde, alcune tavole che lo rivelano piú strettamente dipendente dal Maestro della Vita di Maria. Si tratta di un pannello rappresentante la *Messa di san Gregorio* (Colonia, San Cuniberto), di una *Crocifissione* (Colonia, WRM) e di due ante d'altare raffiguranti scene della *Leggenda di sant'Uberto* (Londra, NG). (*mwb*).

Maestro della Leggenda di santa Barbara

(Fiandra, attivo nell'ultimo quarto del XV sec.). Deve il nome ad un trittico dedicato a santa Barbara (Bruxelles, MRBA e Bruges, cappella del Santo Sangue), eseguito per la confraternita del Santo Sangue di Bruges. La sua opera piú significativa è un trittico – strutturato secondo una tipologia rara, essendo la parte centrale divisa in verità in due tavole, tanto da assomigliare piú ad un quadrittico, cioè ad un polittico di stampo italiano, che ad un altare ad ante mobili fiammingo -, commissionato da Claudio Villa, mercante e banchiere nelle Fiandre meridionali (morto prima del 1483), originario di Chieri, per la cappella di famiglia dedicata a Giobbe (solo piú tardi alla Vergine) in Sant'Agostino di Chieri, dove l'opera rimase sin quasi alla fine dell'Ottocento. Anche l'iconografia del trittico è particolare, per la compresenza di temi solitamente estranei l'uno all'altro: vi sono rappresentate scene dalla *Vita di san Pietro*, la *Leggenda della fondazione di Santa Maria Maggiore* in Roma, scene da un ciclo apocrifo della *Vita di Giobbe*, la *Visitazione* e i ri-

tratti del donatore e della moglie, Gemina Solaro. Le affinità, in alcune parti del trittico, con i modi del Maestro della Leggenda di santa Caterina, fanno supporre l'intervento di tale Maestro, ed una datazione attorno al 1485-90. Il **M** appartiene stilisticamente al gruppo dei seguaci di Rogier van der Weyden a Bruxelles. Come illustratore ama comporre le scene frammentando il racconto in episodi piú brevi e moltiplicando i personaggi che li animano, appagandosi cosí di una narrazione senza soluzione di continuità, a volte greve, intensificata tuttavia da rapide ed acute notazioni fisiognomiche. La parte centrale di un trittico, le cui ante sono a New York (MMA), con l'*Adorazione dei Magi*, è conservato a Roma (Gall. Colonna). (*scas*).

Maestro della Leggenda di santa Caterina

(attivo a Bruxelles nell'ultimo quarto del XV sec.). La sua opera è stata raggruppata intorno alla serie di pannelli dedicati alla *Leggenda di santa Caterina* (Ginevra, coll. priv.). Nel *Trittico dei Miracoli di Cristo* (Melbourne, NG of Victoria), una delle sue opere piú note, databile poco dopo il 1500, collabora con altri maestri contemporanei, tra cui il Maestro della Leggenda di santa Maddalena: gli viene attribuita la tavola centrale con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, ove compaiono numerosi ritratti di componenti la casa di Borgogna e Brabante, particolare che rende plausibile una committenza reale per il Trittico. La sua mano si riconosce abbastanza agevolmente dalle fisionomie dei suoi personaggi, spesso volti al caricaturale, con gli occhi a mandorla, nasi pronunciati, arrotondati in punta, e anche per una sua certa rigidezza compositiva, che tende a giustapporre meccanicamente i diversi elementi figurali, come avviene appunto nel trittico di Melbourne. Tuttavia, specie nei dettagli, egli sa esser fine ed incisivo. Le frequenti, forti e a volte letterali riprese da opere di Rogier van der Weyden inducevano Friedländer, nel 1926, a ipotizzarne l'identificazione con il figlio di questi, Pieter (1437? -1514), documentato dal 1450 al '64 come attivo nella bottega paterna a Bruxelles, e nel 1484 come operoso nella medesima città, ma i forti richiami a Dieric Bouts, oltre che la mancanza di dati certi, lasciano aperte altre ipotesi, benché non ne possa esser messo in dubbio il suo apprendistato nella bottega di Rogier, ante 1464, ove si formava anche

Memling. Le due pregevoli tavole in coll. Carrand (Firenze, Bargello), ad esempio, già ante mobili di un trittico perduto, eseguite negli anni '70, e raffiguranti l'*Annunciazione* e la *Presentazione al Tempio*, recano echi precisi di un altare di Memling di medesimo soggetto, oltre che citazioni dall'*Altare di santa Colomba* di Rogier. Tra le opere attribuite al **M** citiamo il *Trittico con la Vergine ed il Bambino tra santa Caterina e santa Barbara* della cappella reale di Granada, un *Calvario* del Prado di Madrid, il trittico con *L'Ultima Cena* (tavola centrale), la *Festa pasquale* ed *Elia nutrito da un Angelo nel deserto* (laterali), conservato nel Seminario vescovile di Bruges ed il trittico con la *Crocifissione ed un donatore*, proveniente dal convento francescano di Colonia (oggi al WRM), considerata una delle migliori repliche di una celebre composizione rogeriana perduta. (*scas*).

Maestro della Leggenda di santa Lucia

(attivo a Bruges nell'ultimo quarto del XV sec.). La sua opera è stata raggruppata partendo da un dipinto della chiesa di San Giacomo a Bruges nel quale compaiono tre *Scene della leggenda di santa Lucia* e datato 1480. Temperamento eclettico, attinge all'opera di Rogier van der Weyden, di Bouts e, soprattutto, di Memling; deve probabilmente l'angoloso modellato all'influsso di Petrus Christus. I suoi personaggi femminili, dal lungo dorso gracile, sono assai caratteristici della maniera del **M**, affine a quella dei pittori suoi contemporanei di Bruxelles, ma ha fatto talvolta ipotizzare un suo contatto diretto con gli ambienti ispano-fiamminghi di fine secolo. Varie sue opere si conservano anche in Italia. (*ach*).

Maestro della Leggenda di santa Maddalena

(attivo a Bruxelles, nell'ultimo quarto del XV e primo del XVI sec.). Un trittico dedicato alla *Leggenda di santa Maddalena*, databile attorno al 1515-20, ovvero alla sua produzione piú tarda, i cui pannelli smembrati sono oggi ripartiti tra i musei di Budapest (MBA), Schwerin, Philadelphia e Copenhagen (SMFK), oltre a quello già presso i Musei di Berlino, distrutto nel 1945, è servito a conferirgli una denominazione e a raggrupparne le numerose opere. Pittore di corte di Margherita d'Austria a Malines, in relazione con la corte di Spagna, ne è stata proposta (Hulin de Loo) l'identificazione con Bernaert, figlio di

Vrancke van der Stockt e documentato specie dal 1510 e 1520, sulla base di un ritratto della monaca Katherina nel *Trittico dell'Annunciazione*, commissionato al **M** dalla figlia di Bernaerdt (Westfälisches Landesmuseum di Münster), che potrebbe appunto averlo richiesto al padre. Friedländer invece propende per Pieter van Coninxloo, pittore noto soltanto per via documentaria, attivo alla corte di Bruxelles tra il 1479 e 1513. Nel *Trittico del pasto dei Diecimila* (Melbourne, NG of Victoria) collabora col Maestro della Leggenda di santa Caterina. Lo stile del **M**, duttile ed eclettico, tende alcune volte a farsi schematico, forse per la presenza dei collaboratori di bottega; a parte i frequenti prestiti arcaicizzanti da Rogier van der Weyden, poi da Memling, Massys, G. David, vi si osservano influssi da Isenbrand e perfino dall'italianismo di van Cleve e van Orley, specie nella ricerca di eleganza nelle pose, soprattutto nei ritratti, associata alla morbidezza del modellato, che trapassa duttilmente dall'ombra alla luce. Artista a volte enigmatico, a volte corsivo e facile nell'adattarsi ai modelli scelti via via come riferimento, conta un folto numero di ritratti, di qualità non sempre eccelsa, comprendente varie repliche di un *Ritratto di Filippo il Bello* e di vari membri della famiglia di Carlo V. Anche questo indizio fa ritenere verosimile un suo impiego presso la corte del principe a Bruxelles, già dal 1482. Suoi i trittici già in coll. Hermsen, all'Aja, e dell'*Adorazione dei Magi* già in coll. fiorentina; due *Madonne col Bambino* della GG di Berlino ed una terza dell'Accademia Carrara di Bergamo. (*scas*).

Maestro della Leggenda di sant'Orsola

(attivo nell'ultimo quarto del XV sec.). Due ante di un trittico con otto *Episodi della vita di sant'Orsola* (Bruges, convento delle Suore Nere, in deposito al MC) ne costituiscono l'opera principale. Lo stile narrativo dell'artista, di candida freschezza, è connotato da una tavolozza delicata, caratterizzata da un rosa pallido nella rappresentazione dei mattoni e da tonalità di luce soffusa. Gli sono attribuiti un trittico della *Natività* (Detroit, Inst. of Arts), numerose raffigurazioni della *Vergine col Bambino* (Bruxelles, MRBA e in museo a Cherbourg) e alcuni ritratti. Il suo catalogo è però ancora reso confuso da una serie di attribuzioni di comodo, che mal si accordano con le delicate convenzionalità del suo repertorio autografo. Il **M**

conta tra i seguaci di Rogier van der Weyden e di Memling. (*ach*).

Maestro della Leggenda di sant'Orsola (Meister des Ursulazyklus)

(attivo a Colonia tra il 1485 e il 1520). Deve il nome ad una serie di diciannove dipinti (di cui due distrutti ed uno scomparso) eseguiti tra il 1495 e il 1500 ed illustranti la *Leggenda di sant'Orsola* per la chiesa di Santa Brigida a Colonia (Monaco, AP; Metternich, coll. von Stedman; Norimberga, GNM; Parigi, Louvre; Bonn, Landesmuseum; Colonia, Diözesan Museum e WRM; già a Magdeburg, distrutto nel 1945; Londra, VAM). Le composizioni s'iscrivevano in origine in una cornice architettonica, sotto un arco centinato; sul margine inferiore, al centro, un'iscrizione era intervallata, sull'uno e l'altro lato, da figurette di donatori in preghiera, con le loro armi. Tale disposizione primitiva si conserva ancora sulle quattro tavole del Landesmuseum di Bonn e su quella di Londra. Il tema di questa leggenda fu popolarissimo fino al XVI sec.: il ciclo di Carpaccio (1490 ca.) ne è tra le interpretazioni piú celebri. Tipiche di Colonia, e assai eleganti, queste aggraziate composizioni hanno importanza particolare dal punto di vista storico e da quello culturale. L'artista è stato confuso da parecchi storici col Maestro di San Severino, cui è strettamente vicino, ma che egli sovrasta non soltanto per una questione di precedenza cronologica, ma soprattutto per il gusto dello spazio in profondità, il senso dell'impaginazione e la sensibilità agli effetti d'ombra e di luce. Tali caratteristiche lo avvicinano talmente ai modelli fiamminghi da far supporre una sua origine olandese. Il WRM di Colonia conserva pure, di sua mano, una *Vergine circondata da sante*, un *Altare di san Francesco* ed un *Cristo in croce con santi*. (*sr*).

Maestro della Leggenda di sant'Ulrico

(attivo ad Augusta alla metà del XV sec.). Cosí designato in base alle due grandi tavole orizzontali rappresentanti ciascuna tre scene della *Leggenda di sant'Ulrico* (Augusta, chiesa dei Santi Ulrico e Afra). Sono pannelli autonomi, e non resti di un altare come si era dapprima supposto. Realizzati intorno al 1453-55, s'ispirano ai modi di Rogier van der Weyden o della sua scuola, pur serbando un

carattere tipicamente svevo. Si attribuiscono inoltre al pittore il bellissimo *Ritratto di vecchio* che reca l'iscrizione «Pius Joachim» (Basilea, KH, forse piú tardo?), due portelle di altare con l'*Ascensione di Cristo* e la *Flagellazione* (Bruxelles, MBA) e due portelle di un altare scomparso (Norimberga, GNM). Tali pannelli (*Annunciazione* e *Cristo appare ai discepoli*) hanno il medesimo splendente cromatismo dei quadri della chiesa dei Santi Ulrico e Afra. Intermediario tra le Fiandre e la Germania meridionale, il **M** merita attenzione particolare, collocandosi all'alba della grande epoca della pittura di Augusta. (*mwb*).

Maestro del Liber Pantheon

La critica (a partire da Toesca) ha individuato con questo nome il migliore dei miniatori che lavorano alla decorazione del manoscritto della BN di Parigi (ms lat. 4895), che contiene il testo omonimo di Goffredo da Viterbo. Il manoscritto reca una dedica ad Azzone Visconti, redatta dal notaio milanese Giovanni de Nuxigia e datata 1331, ma resta in dubbio l'ipotesi di considerarla un'attestazione di committenza. Subentrato ad un miniatore di cultura bolognese (il quale ha illustrato le cc. 1, 6, 6v., 7 dello stesso codice), il **M** evidenzia una cultura lombarda in grado di rileggere in termini di quieto naturalismo la tradizione delle botteghe emiliane, «mostrando sí di conoscere Giotto, ma di saperlo riportare sul piano "romanico", che è veristico e proverbiale» (Longhi); una proposta autoctona, quindi, da valutare in parallelo a quelle del Maestro della Tomba Fissiraga e dei frescanti attivi all'abbazia di Chiaravalle. Alla bottega da lui guidata sono state riferite altre opere come il *Salterio e Martiriologio* diviso tra Berlino (Kupferstichkabinett, ms 78 C. 16) e Milano (Bibl. Ambrosiana, P. 165 sup.), oltre ad un secondo manoscritto parigino (BN, ms 2066). (*sba*).

Maestro del Liber Viaticus

(attivo nel terzo quarto del XIV sec.). Pittore alla corte di Praga, lavorò soprattutto per Giovanni di Streda, cancelliere dell'imperatore Carlo IV ed uno dei primi umanisti dei paesi d'Oltralpe. Il breviario da viaggio (conservato al NM di Praga), terminato probabilmente prima del 1360 – che ha dato il nome al **M** –, contiene ottanta miniature ca.: alcune, in particolare tra le ultime, presentano uno

stile non omogeneo con tutte le altre. Si ritiene che il pittore sia partito dalla tradizione della locale pittura di manoscritti, che si esprime nel carattere decorativo dell'impaginazione, nell'accordo della scena miniata con le iniziali e la scrittura, nell'uso di motivi decorativi in monocromo e nell'impiego della foglia d'acanto. Il breviario presenta anche molte analogie con la pittura su tavola del suo tempo e dell'epoca precedente, come il ciclo del Maestro di Vyšši Brod, il dittico di Karlsruhe, le *Vergini* dette «di Roma» (Boston, MFA) e le tavole della coll. Morgan. Notevole è anche il legame del *Liber Viaticus* con la pittura a fresco della corte di Praga. Si ritiene che il **M** abbia conosciuto direttamente la pittura italiana del Trecento ed in particolare la miniatura senese degli anni intorno al 1350.
Da tutti questi diversi elementi il pittore ha saputo trarre spunti e stimoli nell'elaborazione di un suo stile personale, caratterizzato da una concezione italianizzante dello spazio e della forma, con un uso delicato del colore ed un approfondimento lirico dell'espressione pittorica, oltre all'adozione della foglia d'acanto, presto divenuta caratteristica della miniatura boema come motivo decorativo. Al *Liber Viaticus* vengono accostati: il manoscritto *Laus Mariae* di Conrad von Haimburg (Praga, NM), e il *Messale di Nicolas di Brno* (prima del 1360: Brno, Archivi Municipali) a cui si avvicina a sua volta una *Resurrezione*, pagina miniata isolata (Olomouc, residenza episcopale). Sempre al *Liber Viaticus* sono da collegare tre manoscritti posteriori: *Orationale Arnesti* (dopo il 1360: Praga, NM), il *Messale di Giovanni Streda* (dopo il 1364: Praga, Bibl. capitolare) e l'*Evangelario di Giovanni di Troppau* (1368). In questi manoscritti piú recenti, le figure seguono piú strettamente l'evoluzione parallela della pittura su tavola: sono infatti piú dinamiche, anche se la luce, invece di modellare, appiattisce le forme. Il **M** ha imposto alla miniatura boema la sua concezione decorativa; questo breviario ed i manoscritti raggruppati intorno ad esso costituiscono i primi notevoli esempi dell'arte miniatoria in Boemia. (*jho*).

Maestro del Libro di casa (*detto anche* Maestro del Gabinetto di Amsterdam)

(attivo alla fine del XV sec., morto dopo il 1505). Artista tedesco, la cui personalità domina intorno alla fine del XV

sec. la pittura nella Germania meridionale; è cosí chiamato da un libro (*Hausbuch*) che egli illustra con disegni a penna (castello di Wolfegg, coll. del principe von Waldburg). D'altro canto il gran numero di sue incisioni conservate nel Gabinetto delle stampe di Amsterdam gli ha procurato anche il nome di **M** del Gabinetto di Amsterdam. Le circostanze della sua vita restano sconosciute: si è proposto di identificarlo con Erhard Reewich di Utrecht, con Nikolaus Nievergalt di Worms e con altri ancora, ma nessuna identificazione si è rivelata fondata; sembra, in base alle ricerche piú recenti, che l'arte del **M** derivi dal Reno superiore, dove egli avrebbe compiuto il primo tirocinio.
Sotto il suo nome viene raccolta una serie di dipinti di un potente realismo e di chiaro impianto: come il *Polittico della Passione* (ca. 1475 pannelli ripartiti tra i musei di Freiburg i.B., Berlino, SM, GG e lo SKI di Francoforte), il *Compianto* (ca. 1480: Dresda, GG), gli *Innamorati* (ca. 1480: in museo a Gotha) e graziosi dipinti come la *Vergine col Bambino* (Monaco, AP). Benché tali opere siano di alta qualità, l'intera originalità del genio del **M** si manifesta nel modo piú perfetto nell'incisione: accanto a Schongauer egli è tra le personalità piú interessanti dell'incisione a bulino nel XV sec. Introduce altresí in questo campo la nuova tecnica della puntasecca, mediante la quale ottiene effetti vicini ai disegni, con linee piú dolci ed indistinte (cfr. la serie dei *Figli dei Pianeti*). Libero da modelli, punta piuttosto alla resa diretta e spontanea dei temi prescelti, anch'essi originali per iconografia e per l'efficace equilibrio tra realismo e simbolismo. Le sue incisioni (una novantina) sono di gusto gotico, mentre nelle nove *Scene della vita della Vergine* (cinque soltanto sono di sua mano), ultima sua opera, giunge alla massima chiarezza compositiva. (*sd*).

Maestro del Libro d'ore di Dresda

(attivo a Bruges 1470-1500 ca.). Cosí chiamato in base a un libro d'ore riccamente decorato (Dresda, Landesbibl.), intorno al quale sono stati raccolti vari manoscritti che denotano il suo sottile senso del paesaggio, un interesse per la narrazione vivace e pittoresca (*Valerio Massimo*, Bibl. di Lipsia), il gusto per le decorazioni raffinate dei margini, che in passato lo avevano fatto definire come il «Maestro dei Fiori» (*Libro d'ore*: Parigi, Arsenale; *Bre-*

viario di Isabella la Cattolica: Londra, BM). Dovette svolgere un certo ruolo nella formazione del Maestro di Maria di Borgogna, alle cui ricerche illusionistiche apre la strada. (*nr*).

Maestro di Liesborn

(intorno al 1445 - prima del 1500). È il piú importante e fecondo pittore anonimo della seconda metà del XV sec. in Westfalia; è cosí designato dai cinque altari eseguiti dopo il 1465 per il convento dei Benedettini di **L** presso Lippstadt. Ne restano soltanto i frammenti di quello per l'altar maggiore, detto della *Passione* (conservati alla NG di Londra e al Westfälisches Landesmuseum di Münster). Terribilmente mutilato all'epoca della confisca dei beni del clero nel 1807, è scomposto oggi in quattordici elementi, che non costituivano, come si è a lungo supposto, un polittico ad ante mobili, ma una tavola unica e fissa. Si riconosceva, al centro, *Cristo in croce* con i *Santi Cosma e Damiano*, *la Vergine*, *san Giovanni Evangelista*, *santa Scolastica e san Benedetto*; a sinistra quattro registri dedicati all'*Annunciazione*, alla *Natività*, all'*Adorazione dei Magi* ed alla *Presentazione al Tempio*; a destra altri quattro registri, verosimilmente rappresentanti scene successive alla *Crocifissione*. Sono integralmente conservati solo i pannelli dell'*Annunciazione* e della *Presentazione al Tempio* (Londra, NG), mentre restano solo frammenti dei due dipinti di sinistra e del registro centrale; i pannelli di destra sono perduti. La data del 1465, che, secondo gli archivi, riguarda la consacrazione dei cinque altari, per lungo tempo è stata ritenuta la stessa in cui venne completata la pala; ma tanto lo stile che il donatore indicano che essa non poté essere terminata prima degli anni Settanta. Non possediamo alcuna indicazione precisa circa l'origine, il tirocinio ed i viaggi del pittore, la cui ampia bottega doveva trovarsi a Soest. Egli appartiene alla generazione di Koerbecke e del Maestro del Polittico di Schöppingen, di cui fu senza dubbio allievo, almeno a giudicare dall'influsso che questo maestro esercitò sulla sua arte. Si distingue, però, dai suoi predecessori per l'impegno prospettico, che costituisce la base della composizione, e per la minuziosità con cui si sforza di cogliere il particolare carattere di ogni singolo oggetto; la sua arte è connotata innanzitutto da una maestosa serenità, che lo pone vicino al con-

temporaneo Maestro della Vita di Maria di Colonia. È vero che ha già adottato le formule realiste della generazione di Koerbecke, ma la sua predilezione per le forme fluide, il colore delicato e l'uso del fondo d'oro, lo avvicinano alla pittura della Westfalia dell'epoca di Conrad di Soest. Benché legato alla tradizione locale della Westfalia e di Colonia, il **M** attinge, come tutti i contemporanei, anche alle fonti fiamminghe. Suoi modelli sono van der Weyden e soprattutto Bouts e Memling, con i quali ha le maggiori affinità. Tali influssi si manifestano non soltanto nella ripresa di temi e composizioni, ma anche nelle combinazioni della sua tavolozza. I paesaggi ed alcuni elementi essenziali dello stile delle sue figure sono altrettante reminiscenze dell'arte dei Paesi Bassi.
Oltre ai frammenti dell'antica pala di Liesborn, si conservano alcune altre opere. Citiamo in particolare la piccola pala della *Resurrezione* (GNM di Norimberga, e Londra, NG), dipinta per il convento francescano di Santa Clara, ed una *Crocifissione* con molti personaggi, tavola centrale di un polittico di grandi dimensioni conservato nella chiesa di Santa Maria di Soest. Una serie di altri dipinti su tavola sembra peraltro essere di mano degli allievi, o di pittori che abbiano operato nella stessa bottega. A questi si riallacciano il polittico della *Crocifissione* di Lünen, quello del *Noli me tangere* di Münster (Landesmuseum), proveniente da Soest, ed un trittico della *Crocifissione* nella chiesa di San Giacobbe a Lubecca, che venne offerto da un borgomastro di nome Brömbsen. Nessuna di queste opere è datata. Supponendo che il polittico di Liesborn sia stato realizzato nel corso degli anni Settanta, queste ultime sembrerebbero risalire agli anni Ottanta e Novanta del secolo. (*mwb*).

Maestro di Lluçà

(attivo in Catalogna nella prima metà del XIII sec.). Un gruppo di dipinti provenienti in gran parte dalla regione di Lluçà, nell'alto Llobregat, ad est di Vich, è stato attribuito da C. R. Post ad un medesimo pittore. Tale gruppo comprende gli affreschi di Puigreig (*Visitazione*, *Annunciazione*, *Vergine in Maestà*), il *Giudizio Universale* dipinto nell'arcosolio di una nicchia sepolcrale in San Pablo de Casserres (Museo diocesano di Solsona), i frontali della *Vergine* di Lluçà (Museo di Vich) e di Solanllong, una pala d'altare proveniente da Eguillar in

Navarra, un *Crocifisso* da Lluçà e, con molta probabilità, un antependio attualmente conservato a Baltimore (WAG) ed un altro, assai deteriorato, della chiesa di Angoustrine (Francia, Pirenei orientali). Lo stile del **M** si caratterizza per l'adattamento al gusto spagnolo dei modi italo-bizantini introdotti attorno al 1200 nella Catalogna settentrionale dall'autore dell'antependio di Valltarga. I colori intensi – talvolta incupiti per l'ossidazione dei fondi a foglia d'argento – e le forme «distese» di quest'ultimo si ritrovano anche nella serie di opere appartenenti al suo collega di Lluçà. La semplicità del tratto sostituisce il grafismo complesso dei lavori propriamente romanici, ma il trattamento pittoresco delle scene rappresentate appare ancora conforme alla tradizione del romanico tardo-catalano. (*jg*).

Maestro di Lourinhá

(attivo in Portogallo nel primo quarto del XVI sec.). Intorno a questo maestro anonimo è stata raggruppata una serie di tavole che presentano affinità con l'arte di Fra Carlos, manifestando tuttavia una diversa personalità. Si tratta di un pittore di qualità, il cui capolavoro è senza dubbio il *San Giovanni a Patmos* (chiesa della Misericordia di Lourinhá), raffigurato entro un vasto paesaggio che ricorda quelli di Patinir. Reis Santos gli attribuisce anche il *Trittico degli infanti* (Lisbona, MAA) e i dodici scomparti del retablo per l'altare maggiore della cattedrale di Funchal (Madera) fortunosamente intatto e collocato ancora nella sua sede originaria. Altre opere uscite dal suo atelier sono il *San Gemiamo penitente* (Porto, Museo), i *Santi Antonio e Giacomo minore* (Sesimbra, santuario de Cabo Espichel), alcune tavole del *Retablo di san Giacomo* (Lisbona, MAA). Il carattere fiammingo dello stile, gli stretti rapporti con l'arte di Fra Carlos e le evidenti differenze rispetto a quella dei pittori nazionali contemporanei – come nella costruzione dello spazio e nelle scelte luministiche – hanno consentito di integrare questo maestro tra le piú importanti presenze «fiamminghe» della pittura del tempo di Manuel. (*mtmf + sr*).

Maestro della Maddalena

(seconda metà del XIII sec.). L'attività di questo anonimo, che dovè dirigere una delle piú fiorenti botteghe duecentesche fiorentine, si svolse, secondo Offner, fra il

1250 e il 1275, secondo Longhi fra il 1270 e il 1300. Partendo dal dipinto su tavola che gli ha dato il nome, una *Maddalena con sei storie* (Firenze, Accademia), è stato possibile collegare ad esso un gruppo di opere, fra le quali primeggia una *Madonna con i santi Andrea e Giacomo* e *sei storie* (Parigi, MAD) benché a tutt'oggi non vi sia accordo tra i critici sulle ragioni che dovrebbero presiedere al carattere ampiamente eclettico e qualitativamente discontinuo della sua produzione, che in ogni caso mostra l'ampiezza e il successo delle formule elaborate dalla sua bottega, spiccatamente conservatrici. Il **M** mitiga le formule bizantine, ama ripetere figure dall'espressione dolce ma manierata, racconta con facilità ma senza calore. Di volta in volta sono state notate nella sua cifra influenze di Coppo, di Meliore e di alcuni mosaicisti del Battistero, nella cui decorazione è stata avvertita anche la sua presenza. (*bt*).

Maestro della Maddalena Assunta

(attivo a Ferrara fra la fine del XV sec. e gli inizi del XVI sec.). Artista ancora oggi anonimo, rende questo nome convenzionale dalla tavola con l'*Assunzione della Maddalena* della Pinacoteca di Ferrara, ma è noto anche come «Maestro di Santa Maria Egiziaca». Attorno alla piccola pala della Maddalena è possibile raggruppare un esiguo numero di opere (la piú nota delle quali è la *Crocifissione* già Santini a Ferrara, ora alla University AG, Yale, New Haven) che suggeriscono la figura di un artista legato alla cultura estense fra XV e XVI sec., di impronta protoclassica: in questi dipinti i rimandi al Perugino si uniscono alla conoscenza del Costa, come rivelano i fondi di paese e le tipologie dei personaggi, restituiti con accenti di limpida e composta poesia che preannuncia i successivi esiti dell'Ortolano. (*es*).

Maestro della Maddalena Mansi

(attivo dal 1515 al 1525). Viene cosí denominato dalla provenienza di una delle sue opere (coll. Mansi di Lucca), la *Santa Maddalena*, oggi a Berlino (SM, GG). Venne identificato da Friedländer col pittore di Anversa Willem Muelenbroec. La sua opera attesta l'influsso di Quentin Metsys, ma anche di Dürer e di Patinir. I suoi dipinti si caratterizzano per lo schematismo compositivo (*Deposizione dalla croce*: Gand, Museo; la *Vergine col Bambino*:

New York, MMA) , e per la bizzarra invenzione, che li fa assomigliare a puzzles (*Cristo salvatore*: Philadelphia, coll. Johnson). (*jl*).

Maestro della Madonna Cagnola

(attivo tra Lombardia e Liguria intorno alla metà del XV sec.). L'artista deriva il suo nome dalla tavola raffigurante la *Madonna col Bambino ed angeli* (Gazzada, Varese, coll. Cagnola), scomparto centrale del polittico cui appartengono quattro tavole con i *Santi Giovanni Battista*, *Ambrogio* (entrambi già Londra, Matthiesen Fine Arts), *Giorgio* e *Gregorio Magno* (entrambi Toledo, Ohio, Museo), scomparti laterali, e tre di minori dimensioni con i *Santi Girolamo*, *Cristoforo e Lorenzo* (già Londra, Matthiesen Fine Arts). La cultura lombarda e la conoscenza dei moduli figurativi di Rogier van der Weyden, dimostrati dall'autore delle tavole, hanno indotto F. Bologna e F. Zeri – (1957), cui spetta il merito della ricomposizione parziale del dipinto –, a riferirlo a Zanetto Bugatto, pittore di corte di Gian Galeazzo Sforza, che soggiornò a Bruxelles nella bottega di van der Weyden fra 1460 e 1463. L'attribuzione è stata confermata dalla critica piú recente. Tuttavia altri (Romano, 1974; Rossetti Brezzi, 1983) ritengono invece possibile che il **M** sia un pittore operante in ambiente ligure, date le affinità che dimostra con le opere di artisti come L. Brea, C. Braccesco e N. Corso. (*agc*).

Maestro della Madonna del Parto

(Venezia, seconda metà del XIV sec.). L'autore della tavola con la *Madonna del Parto* proveniente dalla chiesa di Santa Caterina a Venezia (Accademia) è stato sempre riconosciuto come una personalità molto vicina alla fase giovanile di Nicolò di Pietro; per qualcuno si potrebbe identificare con Nicolò stesso, con i cui modi presenta strette affinità. Alla stessa mano è stato riferito anche un polittico composto di una *Madonna col Bambino* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) e, ai lati, di due coppie di *Santi* (coll. Martello e Avignone, Musée du Petit Palais), significativamente attribuite in passato a Nicolò di Pietro. (*elr*).

Maestro della Madonna di Buckingham Palace

(attivo a Firenze alla metà del XV sec.). Deve il suo nome alla *Madonna col Bambino* conservata nelle collezioni reali inglesi in Buckingham Palace, opera delicata e di raffinato cromatismo, che evidenzia già, insieme alle tavole con il *Viaggio dei Re Magi* (Williamstown, Clark Institute; Strasburgo, Museo), le componenti essenziali del suo stile, formatosi indubbiamente attraverso un lungo tirocinio nella bottega di Fra Angelico. Confuso un tempo con Domenico di Michelino (Berenson ed altri), se ne è proposta poi l'identificazione con Zanobi Strozzi (1412-68), piú noto per l'attività di miniatore e stretto collaboratore dell'Angelico, la cui personalità attende di essere meglio precisata. Il colorismo prezioso dei primi dipinti del **M** si arricchisce di piú intensi chiaroscuri in funzione di una maggiore evidenza plastica delle figure, nelle opere della piena maturità, quando l'artista assorbe anche la lezione di Pesellino e Paolo Uccello. A tale periodo, oltre il 1460, vanno assegnate la *Madonna dell'Umiltà* in coll. Crespi a Milano (un soggetto prediletto dal **M** e piú volte ripreso) e la grande pala con la *Sacra Conversazione* di Avignone (Petit Palais), perfettamente conservata. La presenza dei santi protettori della famiglia Medici, Cosma e Damiano, nonché del loro stemma alle estremità della predella, indica che quest'opera monumentale venne creata su committenza piú o meno diretta dei Medici stessi, per la chiesa conventuale di San Gerolamo a Fiesole. Al **M** si collegano una serie di *Madonne* (San Pietroburgo, Ermitage; musei di Tucson e Worcester; Brooklyn Museum di New York e Fogg Art Museum di Cambridge, Mass.) ed una *Assunzione* presso la NG di Dublino. (*scas*).

Maestro della Madonna di Palazzo Venezia

(secondo e terzo quarto del XIV sec.). È la critica moderna (Weigelt) che ha distinto il gruppo di opere da riferire a questo anonimo, finissimo pittore, e che ne ha delimitato i caratteri di plastica, sottile e stilizzata eleganza nell'ambito della cultura e della bottega di Simone Martini. Facendo capo ad una *Madonna col Bambino* già in *Palazzo* Venezia (Roma, GN: parte centrale di un polittico oggi diviso tra la NG di Londra ed una coll. priv. inglese), gli spettano uno *Sposalizio mistico disanta Caterina* (Siena, PN), la grande *Madonna in trono e angeli* (Settignano, coll.

Berenson), cui facevano evidentemente ala una coppia di *Santi* (in museo a Copenhagen), ed altre tavole (come la *Madonna col Bambino* di Houston, MFA), talora di ancora discussa attribuzione per la loro estrema vicinanza ai modi del cosiddetto Barna. (*cv*).

Maestro della Madonna della cattedrale di San Guido a Praga

(attivo agli inizi del XV sec.). Fu pittore della scuola di Praga, che, verso il 1400, e prima di diventare uno dei principali rappresentanti dello stile fiorito / bello stile, si ispirò al Maestro dell'Altare di Třeboň. La *Vergine col Barnbino* (conservato a Praga, NM), influenzata dalle tipologie sviluppate dalle *Schöne Madonne* scolpite (cfr. la *Madonna* di Krumlov), è senza dubbio una delle piú caratteristiche rappresentazioni della Vergine in Boemia intorno al 1400. Il suo modellato plastico, creato attraverso ombre profonde, tradisce la sensibilità dell'artista per il concreto ed il corporeo, nonché la stilizzazione del suo linguaggio pittorico. Le *Madonne* di Inàře e di Zlatá Koruna appartengono alla stessa tipologia; quella di Svojšin rivela invece l'influenza del **M** sul piano piú strettamente stilistico: sulla cornice originale, intagliata, figura il donatore, verosimilmente l'arcivescovo di Praga Jan di Jenstein, che lasciò Praga nel 1397 per recarsi a Roma; il dipinto dovrebbe dunque esser stato eseguito prima di questa data. Un inventario della cattedrale di San Guido (1470-80) menziona chiaramente questa pittura e designa come autori gli Junkers di Praga. (*jho*).

Maestro della Madonna Straus (Donato Martini ?)

(Siena, prima metà del XIV sec.). Fu Weigelt, nel 1931, a dare questo nome di convenzione all'autore di una tavola un tempo in coll. Straus, New York (oggi Houston, Tex., MFA), raffigurante una *Madonna con Bambino*, parte centrale di un trittico contenente anche un *San Giovanni Evangelista* (New Haven, Yale Univ. Museum) e una *Sant'Agnese* (Worcester, AG), la cui provenienza è rimasta ignota. Nelle opere attribuibili al **M** si dispiegano in raffinate e sapienti variazioni, temi tratti dal piú stretto repertorio martiniano, con influssi da Lippo Memmi e «Barna». Tra quelle piú significative sono il dittico oggi smembrato tra Berlino (GG: *Annunciazione* e sei *Santi*) e Oxford (Ashmolean Museum: *Crocifissione*, *Lamentazione*

sul Cristo morto); un polittico del quale sono note solo le parti laterali, con i *Santi Dorotea*, *Chiara*, *Agnese*, *Maria Maddalena e Antonio da Padova*, ugualmente dispersi in vari musei; una *Madonna dell'Umiltà* (Berlino, SM, GG). Recentemente De Benedictis (1979) ha proposto di identificare il **M** con il fratello di Simone Martini, Donato, che è documentato al seguito del fratello in Avignone, nel 1340, città dalla quale si suppone sia ripartito poco dopo la morte di Simone. Donato è inoltre noto per due altre menzioni in documenti senesi precedenti al viaggio in Provenza, e morirà nel 1347, avendo sepoltura nella chiesa dei Domenicani di Siena. (*scas*).

Maestro della Madonna Straus

(attivo a Firenze alla fine del XIV e all'inizio del XV sec.). Artista diverso dal precedente, appartiene alla generazione di Lorenzo Monaco, cui si accosta per tono devoto; è cosí denominato dalla *Madonna* della coll. Straus (oggi al MFA di Houston, Texas). Le sue opere giovanili, come il trittico di Santa Maria della Croce al Tempio, l'*Incoronazione della Vergine* (Firenze, Ospedale degli Innocenti), due *Sante* (Roma, PV), insieme all'*Annunciazione* dell'Accademia (Firenze), opere tutte collocabili alla fine del Trecento, mostrano l'influsso di Agnolo Caddi e di Spinello Aretino. In seguito, e soprattutto dal 1405, il pittore partecipò attivamente al movimento gotico internazionale, accogliendo i suggerimenti di Gherardo Starnina (ovvero del Maestro del Bambino Vispo), come attestano le raffinate tavole con *San Francesco e santa Caterina*, sempre all'Accademia (Firenze) e le *Madonne* di Roma (coll. Jandolo) e Wiesbaden (Galerie Heinemann), ma in specie il *Vir dolorum*, del 1405 (Varsavia, Museo). Il **M** serbò tuttavia sempre quell'espressività calma e tenera nella quale è racchiusa l'originalità e peculiarità del suo linguaggio. (*scas*).

Maestro di Mansel

(attivo alla metà del XV sec. nella Fiandra francese). Miniatore fiammingo, cosí denominato da un esemplare del *Fiore delle storie* di Jean Mansel (Bruxelles, Bibl. reale), di cui illustrò il primo volume nel 1450 ca.; si formò probabilmente a Parigi attorno al 1420, presso il Maestro del Duca di Bedford, al quale resta vicino per la tecnica e per il gusto delle scene narrative complesse. Sembra sia

stato il maestro spirituale di Simon Marmion, che terminerà il secondo volume del *Fiore delle storie* riprendendone il tipo di composizione a soggetti multipli, ma in uno stile piú morbido e raffinato. Gli si attribuisce anche un *Decamerone* di Boccaccio (Parigi, Arsenale), illustrato in collaborazione col Maestro di Guillebert de Mets. (*nr*).

Maestro di Maria di Borgogna

(Fiandra, attivo dal 1470 al 1500 ca.). È cosí denominato per aver illustrato per questa principessa un *Libro d'ore* (Vienna, Österr. Natbibl., Cod. 1857), verso il 1477, servito poi come base per raggrupparne la produzione, e al quale pare abbia collaborato anche un altro miniatore (A. van Schryve, 1969). I vari tentativi di identificarlo con artisti altrimenti noti sono stati di volta in volta difesi e negati, senza giungere ad alcuna soluzione soddisfacente; si sono proposti Philippe Mazerolles, Claes Spierinc (documentato come scriba), Liétard van Lathem (entrambi questi ultimi apprezzati da Carlo l'Ardito, che commissionò loro un piccolo *Libro d'ore*) e Alexandre Bening (operoso a Gand e Bruges, tra il 1469 e il 1519). Il **M** operò pure per Margherita di York e dipinse alcuni fogli, di eccezionale sontuosità, per completare il *Libro d'ore* di Carlo il Temerario (Vienna, ivi). Sue anche le *Ore* di Engelbert di Nassau (Oxford, Bodleian Libr., ca. 1485-90). Tra le sue pecurialità, spicca l'invenzione, da lui introdotta nella miniatura fiamminga, di un tipo di margini decorati a fiori o con oggetti in trompe-l'oeil che a loro volta vengono disposti su balaustre o finestre che si aprono su scene che, pur disposte in secondo piano, rappresentano il tema centrale della composizione: la straordinaria nettezza descrittiva, al limite del virtuosistico, di queste nature morte, il fascino illusionistico che ne deriva, trascorrono sulle scene sacre, in un giucco intrigante tra realtà diverse, entrambe potenziate dal reciproco rapporto e dallo svanire dei confini percettivi tra spazio reale e spazio pittorico nella pagina miniata. (*scas*).

Maestro del Martirologio di Gerona

(attivo a Praga intorno al 1410-20). Viene cosí definito dal suo capolavoro, il *Martirologio di Gerona* (1410 ca.: Gerona), manoscritto ornato da 336 medaglioni ai quali collaborarono numerosi aiuti. Il **M**, rappresentante dello

stile gotico internazionale dell'inizio del XV sec., è stato in stretto contatto con il terzo Maestro della Bibbia di Conrad de Vechto (1402-403: Anversa, Museo Platin-Moretus), aggiornato sulla pittura franco-fiamminga e sulla pittura parigina del 1400 ca.; quest'ultimo Maestro collaborò non soltanto al *Martirologio*, ma anche al *Graduale di Lucerna* (dopo il 1410: Bibl. di Lucerna) ed al *Graduale di Praga* (dopo il 1410: Praga, Ist. di Storia dell'Università Carlo IV). D'altronde, si ritiene che lo stesso **M** sia venuto in contatto diretto con la miniatura francese dell'epoca (*Ore del maresciallo di Boucicaut*; la produzione iniziale dei Limbourg). Secondo gli studiosi egli sarebbe l'autore – o avrebbe collaborate – alle seguenti opere: *Antifonario di Brno* (dopo il 1410: Brno, Archivio di Stato); parte dell'*Antifonario di Sedlec* (1414: conservato a Budapest); la *Bibbia di Olomouc* (1417: Olomouc, Bibl. dell'Università); miniatura del *Paradiso* (1410-20: conservata al Ferdinandeum di Innsbruck); la *Bibbia di Boskivice* (prima del 1420: Olomouc, Bibl. dell'Università); lettere ornate della *Santa Trinità* (1420 ca.: Washington, NG). A questo gruppo di opere vengono talvolta aggiunti il *Graduale di Bratislava* (intorno al 1420: Bratislava, Archivio di Stato) ed il *Messale di Vienna* (Vienna, BN). Uno dei collaboratori del *Martirologio* illustrò anche il *Viaggio di John de Mandeville* (1410-20: Londra, BM) ed eseguí le piccole lettere del *Libro del cuore di Vienna* (1420 ca.: Vienna, BN) . Lo stile del **M** è caratterizzato da una tendenza al realismo; ad una narrazione di tono epico, l'artista aggiunge una profonda conoscenza formale. L'aspetto piú innovativo presente nelle sue miniature, è da individuarsi nella scansione in profondità del paesaggio. (*jho*).

Maestro dei Mesi di Trento → Trento castello

Maestro del Messale dell'Arcivescovo Zbyněz Zajíc di Hazmburk

(attivo a Praga all'inizio del XV sec.). Il **M** prende il nome dal suo capolavoro, il messale miniato dell'arcivescovo di Praga (1409: Praga, BN). Questo messale è datato grazie ad una nota in margine, in cui si fa menzione del nome di Laurent de Klatovy. Alcuni studiosi hanno creduto di poter individuare in quest'ultimo l'autore della miniature, mentre altri hanno identificato ipoteticamente

l'artista con il copista Martin Korček o con il miniatore Rehoř Sekyra, del quale è stato trovato il nome in documenti d'archivio. Al pittore di questo messale sono inoltre attribuiti: il *Messale di Jan Strniště de Jabloné* (prima del 1409: Praga, NM); la *Bibbia di Praga* (Praga, Bibl. Capitolare); la *Bibbia del copista Korček* (inizio del 1400: Vienna, BN e Karlsruhe, Landesbibl.); la *Bibbia di Gnězdno* (1414: Gnezdno, Bibl. Capitolare). Il suo stile, che va posto in relazione anche con la pittura su tavola, sembra trarre origine dagli ultimi miniatori del regno di Venceslao IV e si colloca entro la ricca e variegata corrente detta dello stile fiorito / bello stile propria di buona parte della miniatura boema del XV sec. (*jho*).

Maestro dei Mestieri → Lingelbach, Johannes

Maestro di Messkirch

(attivo nell'Alto Reno svevo, nella prima metà del XVI sec.). È cosí denominato per il suo piú importante intervento pittorico, generato da una commissione del duca Gottfried Werner von Zimmern: la decorazione dell'altare maggiore e degli otto altari laterali della collegiata di Messkirch (poco piú a nord del Lago di Costanza), attuata tra il 1530 ed il 1538, anno, quest'ultimo, in cui conclude la grande tavola con l'*Adorazione dei Magi* per l'altar maggiore (unica rimasta in loco, mentre il ciclo decorativo fu disperso nel 1772). Gli altri otto altari a portelle mobili svolgono il tema unico della *Passione*, una scena per ogni tavola centrale, mentre le portelle mobili contenevano figure di *Santi*, delle quali ne sono state identificate a tutt'oggi cinquantuno su sessanta, sparse in varie collezioni europee e statunitensi (cinque si trovano a Berlino, SM, GG; una *Santa Lucia* a Karlsruhe, Staatlische KH e i *Santi Gandolfo e Gregorio* alla Yale Univ. AG, etc.). Tra le tavole della *Passione* ricordiamo il *Cristo nell'Orto degli Ulivi e* la *Deposizione* di Berlino, la *Flagellazione* di Karlsruhe e la *Caduta di Cristo sulla via del Calvario* di Norimberga (GNM).
Probabile discepolo di Schäufelein, fu identificato di volta in volta con Jerg Ziegler, Marx Weiss von Balingen il giovane, Joseph Weiss o Wilhelm Ziegler, ma piú recenti opinioni tendono ad identificarlo piú verosimilmente con Peter Strüb von Vertagen (morto nel 1540), fratello del pittore Hans Strüb, conosciuto anche come «Maestro

di Sigmaringen». Per le sue composizioni si avvale delle incisioni e dell'opera grafica di Dürer, W. Huber, H. Weiditz, conosciute ai tempi dell'apprendistato presso Schaüfelein, dimostrandosi peraltro, rispetto a questi, di temperamento piú drammatico, come si osserva sia nel modo in cui compone i gruppi di figure, raccolti secondo onde emotive e gestuali, sia nella scala tonale di volta in volta prescelta ad avvalorarne i flussi e riflussi, piú varia e composita che in Schaüfelein – evidenziando cosí le proprie tangenze con la pittura della Donauschule –, e tecnicamente attenta alle qualità insite in ciascun tono cromatico. (*scas*).

Maestro delle Mezze Figure femminili

(Bruxelles?, attivo nel primo terzo del XVI sec.). Deve il suo nome ad un dipinto della collezione Harrach di Vienna, che raffigura *Tre suonatrici*, ritratte a mezza figura. I soggetti privilegiati da questo artista fiammingo furono infatti sempre figure femminili, fanciulle intente a scrivere o a leggere, o colte a spiccare indefinite note da un liuto o da un clavicembalo: erano queste, tutte attività apprezzate e proprie del milieu piú coltivato della corte di Bruxelles, ed è proprio all'interno di questa fascia di colta aristocrazia, interessata maggiormente ai soggetti profani, che pare debbano trovarsi i committenti primi dei dipinti del **M**.
Il suo stile seducente, dal disegno delicato e dal cromatismo sfumato e armonioso, si applicò con costanza alla variata reiterazione di un medesimo tipo di volto, ovale, dagli occhi a mandorla e dai tratti fini, dall'espressione calma e quasi assente, e di attitudini eleganti e private insieme, in interni all'apparenza semplici, arredati con cura e sfarzo rattenuto, densi di ombre, indefiniti nelle proporzioni. Il contenuto dei suoi dipinti è quasi sempre profano (Genaille, 1984, 1987), benché sia evidente la derivazione della tipologia prescelta, una figura femminile a mezza figura in un interno, dalle composizioni a soggetto religioso dei grandi maestri del primo quarto del XVI sec. suoi contemporanei, come G. David, mentre lo stile denuncia legami con la produzione di Anversa (Patinir) e di Bruges, cosí come riflessi di opere del pieno rinascimento italiano, come si può osservare nel caso del *Trittico della Crocifissione*, una delle sue opere piú complesse, non a caso a soggetto religioso, conservata

presso la Galleria Sabauda di Torino (insieme ad una sua *Suonatrice di lauto*). Si attribuiscono alla sua fiorente bottega, pur se non sempre concordemente, una cinquantina di dipinti – la cui scalatura cronologica è resa quasi impossibile dalla costante fedeltà al genere praticato – suddivisi tra il Rijksmuseum di Amsterdam, il WRM di Colonia, lo SKI di Francoforte, il KM di Vienna, il NM di Poznan, il SMFK di Copenhagen, la NG di Londra, il Louvre di Parigi, l'Ambrosiana di Milano etc. Forti consonanze lo legano al Maestro del Pappagallo, mentre un suo probabile seguace fu Marcel Coffermans. (*scas*).

Maestro monacense delle Tavole mariane (Meister der Münchener Marienlebens)

(attivo a Monaco intorno alla metà del XV sec.). Cosí denominato in base a due dipinti rappresentanti l'*Annunciazione* e la *Natività* (Zurigo, KH), rovescio della portella sinistra di un altare ad ante mobili il cui centro, una *Crocifissione* (Monaco, Frauenkirche) e il lato interno della portella stessa, con *Cristo sul Monte degli Ulivi* e la *Deposizione nel sepolcro* (Zurigo, KH) appartengono, in questo complesso altaristico che purtuttavia è stato concepito in collaborazione tra due maestri, al Maestro detto «della Crocifissione di Monaco» (Meister der Münchner Domkreuzigung) che, formatosi forse sotto il Maestro della «Worcester Kreuztragung», mostra di riferirsi soprattutto al Maestro delle Tavole Polling. Le scene con l'*Annunciazione* e della *Natività* di mano del **M**, sono senz'altro le piú interessanti, e dimostrano come egli sia artista piú giovane e di piú spiccata personalità. Sensibile al valore intrinseco delle forme, ricercate con precisione realistica e buon senso plastico il **M** è identificabile per l'alta qualità pittorica delle sue composizioni; subisce egli stesso, come il suo compagno, il forte influsso del Maestro del Portamento della Croce Worcester e, a giudizio di Stange (1965), va considerato come uno dei piú dotati ed espressivi pittori tedeschi della metà del Quattrocento, non ignaro di modelli italiani (padani) che egli prova a traslitterare nel proprio linguaggio. Al **M** sono inoltre stati attribuiti: una *Madonna in trono con un donatore presentato da san Gerolamo* (New York, MMA, coll. Lehman), un *Profeta* (Monaco, AP), frammento da un complesso altaristico perduto, e una serie di miniature proveniente da un medesimo codice, oggi disperse in va-

rie collezioni grafiche (Venezia, Monaco, Berlino e Norimberga). (*sr*).

Maestro di Mondsee

(attivo nella regione di Salisburgo dal 1480 al 1510 ca.). È così designato in base a un altare commissionato nel 1487 ca. dall'abate di Mondsee (Alta Austria) Benedikt Eck von Piburg (in carica dal 1463 al 1499). È stato proposto di identificare questo **M** con Heinrich Freudenfuss, iscritto nel 1498 alla gilda dei pittori di Salisburgo. È verosimile che egli abbia compiuto il suo apprendistato nella regione viennese, forse nella bottega del Maestro del Monastero degli Scozzesi di Vienna (Meister des jüngeren Schottenaltares), mentre alcuni studiosi hanno pensato al Maestro viennese del Trittico della Crocifissione di San Floriano. D'altronde né l'una né l'altra ipotesi spiegano la presenza nelle sue opere di una forte componente sveva, che rimane pertanto un problema critico tuttora irrisolto.
I dipinti a lui attribuiti, rappresentanti *Sant'Ambrogio* e *San Girolamo* (già sul mercato antiquario di Colonia), rivelano nettamente le origini stilistiche viennesi del **M** di Mondsee. Con l'incarico per l'altare di Mondsee egli venne assorbito nella cerchia d'influsso di Michael Pacher, il quale aveva eseguito, sempre per l'abate Eck, l'*Altare a portelle di san Wolfgang*. Dell'altare di Mondsee ci sono giunti i battenti della predella, rappresentanti, sulla faccia interna, la *Vergine dalle spighe con un donatore e* la *Fuga in Egitto*, e, sulla faccia esterna, i Padri della Chiesa *Sant'Ambrogio* e *San Girolamo* (Vienna, ÖG). Nella *Fuga in Egitto*, il **M** sembra memore di un dipinto di ugual tema appartenente a un'anta di predella dell'*Altare di san Wolfgang* di Michael Pacher, nonché di un'incisione di Schongauer; la sua realizzazione, tuttavia, presenta una sensibilità tutta diversa. Con disegno delicato, sobria plasticità e colori teneri, quest'artista profondamente lirico descrive l'evento quasi si trattasse di una favola, e trasfigura il soggetto in trame irreali. L'appartenenza di questi dipinti al polittico di Mondsee è stata contestata da J. Wilde, che piuttosto vi scorge le portelle mobili di predella di un altare cui apparterrebbero altre tre tavole di dimensioni sensibilmente maggiori: una *Circoncisione* (Vienna, ÖG), una *Presentazione di Cristo al Tempio* e *Adorazione dei Magi* (Germania, coll. priv.) e *Gesú Bambino*

al Tempio (Vaduz, coll. Liechtenstein) considerate tuttavia, in studi piú recenti, parti dello stesso altare di Mondsee. O. Benesch invece ritiene che queste ultime tre opere abbiano fatto parte di un altro altare. La composizione della *Circoncisione* attinge pur essa al Flügelaltar di san Wolfgang; ma anche qui la solennità della cerimonia è avviluppata nel mistero, in luci e ombre furtive, quasi l'artista raccontasse un sogno. (*wb*).

Maestro di Montesión

(attivo a Majorca all'inizio del xv sec.). La chiesa di Montesión a Palma ha prestato il proprio nome all'autore del grande retablo posto in una delle sue cappelle. L'opera, giunta fino a noi in ottimo stato di conservazione, riprende l'impianto dei polittici italiani, con grandi figure di santi disposte attorno alla tavola centrale, dedicata alla Vergine. L'influsso senese è visibile nel disegno, preciso ed elegante, delle figure e nel modellato liscio dei drappeggi, bordati da un gallone dorato. Sono di mano di questo **M** le *Scene della vita di Cristo* e un retablo dedicato alle sante Maddalena e Isabella (Palma, Museo de la Lonja) e le due tavole votive (cattedrale di Palma) dipinte nel 1406 ca. (*cre*).

Maestro di Montiglio

(attivo tra Monferrato ed Astigiano intorno alla metà del xiv sec.). Prende il nome dall'importante ciclo di affreschi con *Storie della Passione* dipinto per la cappella del castello di Montiglio, nel Monferrato, ed eseguito intorno alla metà del Trecento. L'artista è già in grado di controllare pienamente i propri mezzi espressivi: la sua formazione può pertanto essersi realizzata nel giro dei due decenni precedenti, sugli esempi del giottismo di ascendenza assisiate comune ad altri capolavori del primo Trecento settentrionale, affinando queste informazioni con una sigla grafica piú vicina ad esiti oltralpini o «di frontiera». Recentemente anche il ciclo frammentario di affreschi del Sepolcreto Rivalba, nel chiostro di Vezzolano (1354 ca.), è stato proposto come appartenente al raggio di azione del **M**. (*rpa*).

Maestro di Moulins

(attivo nella Francia centrale tra il 1480 ed il 1500 ca.). Il nome convenzionale di questo pittore è dovuto alla sua

opera principale, il *Trittico della Vergine in gloria circondata da angeli* della cattedrale di Moulins. Del maestro ci è giunto un ricco complesso di dipinti, ordinato in base ai soli criteri stilistici, in assenza di documenti riguardanti il pittore o la sua produzione. Oggi la critica si trova generalmente concorde nell'attribuirgli una quindicina di dipinti, una vetrata, una miniatura ed un disegno. Grazie all'identificazione dei numerosi ritratti di personaggi presenti nella sua opera è stato inoltre possibile scalare il suo catalogo secondo una cronologia, seppure approssimativa. La critica è anche concorde nello stabilire l'esordio del **M** intorno al 1480-83 in Borgogna con la *Natività* commissionatagli dal cardinal Rolin (Autun, museo); allo stesso periodo va assegnato il ritratto del *Cardinale Carlo di Borbone* (Monaco, AP). Viene collocata intorno al 1490 la tavola con la *Maddalena di Borgogna, signora di Laage, con la Maddalena* (Parigi, Louvre), la *Vergine con angeli* (Bruxelles, MRBA), il disegno rappresentante un profilo di giovane donna (Parigi, Louvre) e, intorno al 1490-91, il *Ritratto d'una giovane principessa*, molto probabilmente Margherita d'Austria, allora promessa a Carlo VIII (New York, MMA, coll. Lehman). Nel 1492-93 l'artista dipinse per i duchi di Borbone un piccolo trittico, la cui tavola centrale è andata perduta. Le ante raffigurano *Pietro II di Borbone con san Pietro* e sua moglie *Anna di Francia con san Giovanni Evangelista* (Parigi, Louvre); dietro di lei figurava in origine, prima che la tavola venisse segata, la figlia Suzanne, di uno o due anni, nota come *Bambina in preghiera* (Parigi, Louvre). Nel 1493 il duca di Borbone fece dipingere al **M** per Carlo VIII la miniatura del frontespizio di una copia degli *Statuti dell'Ordine di San Michele* (Parigi, BN). Nel 1494 l'artista eseguí il ritratto del *Delfino Carlo Orlando* (Parigi, Louvre), destinato a Carlo VIII durante la campagna d'Italia. Al 1490-95 ca. sembra risalgano due tavole tagliate alle estremità, forse provenienti da un altare di formato oblungo, il cui scomparto centrale è andato perduto: l'*Incontro alla porta aurea* (Londra, NG) e l'*Annunciazione* (Chicago, Art Inst.). I duchi di Borbone commissionarono verso il 1498 il grande trittico per la collegiata di Moulins: al centro è raffigurata la *Vergine in gloria e angeli*, sulle ante *San Pietro presenta Pietro II di Borbone* e *Sant'Anna presenta Anna di Francia con la figlia Suzanne* (sul retro delle ante: l'*Annunciazione*, in grisaille). Infine devono anche collocarsi intorno al 1500 il ritratto di un

Donatore presentato da san Maurizio (Glasgow, AG), una *Madonna del latte* (Parigi, coll. priv.) e la vetrata della famiglia Popillon nella cattedrale di Moulins. L'assenza di opere posteriori al 1500 fa ritenere che l'artista sia morto nel primo decennio del XVI sec.
Lo studio di tutte queste opere consente di ricostruire lo sviluppo della carriera del **M**. È probabile che egli sia stato attivo nella Francia centrale, in particolare al servizio della famiglia e della corte dei Borbone, da cui derivò il nome dopo la sua riscoperta, all'inizio di questo secolo, di «Pittore dei Borbone». I suoi primi dipinti rivelano una formazione nelle Fiandre, di cui il **M** conserverà traccia nella fedeltà al dato naturale, nei ritratti, nella resa della materia, nel paesaggio ed in alcune formule compositive ed iconografiche. In particolare subí l'influenza delle opere della maturità di Hugo van der Goes, dalle quali trasse oltre al colore freddo e chiaro ed al tratto aguzzo del disegno delle sue prime opere, il modellato ricco e luminoso, alcune tipologie ed espressioni facciali e psicologiche dei personaggi. Ma il **M** tempera l'autorità di van der Goes con una sensibilità piú familiare e il suo naturalismo si stempera in un maggior equilibrio compositivo, di piú netta marca francese: in contatto con l'arte della regione della Loira e di Bourges, cioè con Fouquet e col Maestro di Jacques Cceur, l'artista acquisisce una visione piú sintetica delle forme, un senso plastico dei volumi, un gusto piú classico nell'impianto monumentale della composizione. Pittore di corte, conferí alle sue opere un'inflessione artistocratica e di raffinata eleganza che ne fanno uno dei massimi artisti nel delicato momento di trapasso tra l'età gotica e l'inizio del rinascimento nordico.
I tentativi di identificare il **M** sono rimasti a lungo infruttuosi, poiché non vi è alcuna prova documentaria che possa sostenere le varie ipotesi formulate, essendo andati distrutti gli archivi dei Borbone della fine del XV sec. È stato inizialmente identificato con Jean Perréal, il piú noto pittore francese dell'epoca, che dev'essere stato in contatto con molti dei personaggi da lui ritratti, ma la sua opera nota appare totalmente diversa.
Una seconda ipotesi, che si basa sull'azzardata interpretazione di un testo e mal si accorda con i fatti storici, suggerisce il nome di Jean Prévost, detto Jean le Peintre, pittore di vetrate della chiesa di Lione (noto soltanto da documenti, dal 1471 alla morte nel 1503-504). L'ultima

ipotesi avanzata – la piú probabile – riguarda Jean Hey, pittore d'origine olandese, citato tra i massimi artisti del tempo in Francia, di cui è noto un dipinto datato e autenticato da un'iscrizione: l'*Ecce Homo* (1494: Bruxelles, MRBA). L'incontestabile affinità stilistica tra questa tavola e l'opera del **M** e l'identità del donatore, il tesoriere del duca di Borbone Jean Cueillette, lascia ragionevole spazio ad una identificazione del **M** di Maulins con Jean Hey. (*nr*).

Maestro M.S.

(attivo in Ungheria verso il 1500). Il catalogo di questo pittore dell'Europa centrale conta un'*Adorazione dei Magi* (Lille, MBA) e sei pannelli di un grande altare smembrato che in altri tempi ornava l'altar maggiore della parrocchiale di Banská Stiavnica (Slovacchia): la *Visitazione* (conservato a Budapest), la *Natività* (chiesa di Sväty Anton, Slovacchia), il *Monte degli Ulivi*, la *Via Crucis*, la *Crocifissione*, la *Resurrezione* (Esztergom, Museo cristiano) provenienti, quali lato esterno delle ante di un altare dedicato alla Vergine, dalla chiesa di Selmecbánya. Poiché quest'ultimo dipinto reca il monogramma MS e la data 1506, si è proposta l'identificazione con un Maestro Sebastiano morto a Banská Stiavnica nel 1507; ipotesi che peraltro appare improbabile. Prima identificato, a causa del carattere espressionista del suo stile, con Jorg Breu il Vecchio (attivo a Krems intorno al 1500), il **M** fu poi considerato suo discepolo, e pertanto messo in rapporto con la scuola del Danubio. Egli è in realtà del tutto estraneo allo stile di quel pittore, meno dotato di lui di talento. Lo si deve invece forse accostare all'ambiente di Cracovia. Malgrado alcuni influssi italiani e alcuni prestiti dalle incisioni di Dürer, il suo stile presenta caratteri arcaici, pur possedendo una tecnica duttile, vicina a quella dei grandi fiamminghi della fine del XV sec. Questo maestro, personalità artistica importante ed estremamente rappresentativa nell'Europa centrale del suo tempo, fu un disegnatore sensibile tanto al valore espressivo del tratto che al fascino dell'arabesco; colorista brillante, amò inserire nelle sue composizioni scenette aggiuntive, collocandole abilmente tra secondo piano e sfondo, rivitalizzando cosí il racconto sacro con questi «commenti» a latere, che ne intensificano o sciolgono narrativamente i nodi drammatici. (*pv*).

Maestro della Natività di Castello

(attivo a Firenze tra 1445 e 1475 ca.). Denominato cosí da Berenson (1913) sulla base di una *Adorazione del Bambino* già nella villa medicea di Castello e oggi all'Accademia di Firenze. La formazione del pittore e l'affinamento delle sue indubbie qualità tecniche si compirono in ambiente angelicano, dal quale però l'artista si distacca attorno agli anni Cinquanta del Quattrocento, per seguire, con aderenza spirituale ed espressiva, le proposte di Domenico Veneziano e, soprattutto, di Filippo Lippi. Negli ultimi anni della sua carriera, attorno al sesto decennio, si affacceranno nella sua pittura componenti baldovinettiane e del giovane Botticelli. Uno dei suoi primi capolavori, affascinante per le cromie calde e smorzate e per il gioco ambiguo e di raffinato intellettualismo nella resa dei due puttitelamoni marmorei del trono ove siede la Madonna, è la Pala della chiesa dei Santi Giusto e Clemente di Faltugnano (Val di Bisenzio), la cui predella, con scene della *Vita dei due santi* è oggi divisa tra Philadelphia (AM, coll. Johnson), Londra (NG) e Cherbourg (Museo), dipinta poco prima del 1450. Dal Lippi il **M** trae il tema iconografico ed i principali schemi compositivi di un folto gruppo di opere, a lui attribuite, con la rappresentazione della *Vergine che adora il Bambino*, raffigurati su ampi sfondi di paesaggio, ed ai quali si affianca quasi sempre il san Giovanninò: il prototipo è quello dell'*Adorazione del Bambino*, elaborato da Lippi attorno al 1457 sulla base di alcune scritture mistiche del XIV sec. (la prima variante, oggi a Berlino, deriva da una commissione medicea). Il **M** rielabora gli elementi del racconto lippesco in delicate e raccolte composizioni in cui prevale a volte il tono fabulistico e di tenero colloquio tra i personaggi sacri – come nel caso della pala dell'Accademia – a volte una monumentalità serena e preziosa – come nella splendida tavola di collezione privata svizzera, di ca. 1460-63. Si conoscono ancora le *Adorazioni* di Cambridge (Fitzwilliam Museum, proveniente dalla chiesa del convento agostiniano di San Giovanni); quella, molto simile, del MC di Livorno, 1465-1470 ca.; di Baltimore (WAG); di San Marino (Cal., Huntington Museum); altre in collezioni private, oltre la *Natività*, molto danneggiata, di Philadelphia (AM, coll. Johnson). L'*Adorazione* di Livorno va segnalata anche per la presenza, sulla bordura rossa del drappo aperto a scoprire il gruppo sacro, di una

citazione delle prime tre terzine del canto XXXIII del *Paradiso* dantesco: particolare che, indicandoci la presenza di una committenza piuttosto raffinata, richiama altri tre casi consimili, e altrettanto rari, inclusi nel catalogo di Zanobi Machiavelli. Altri esempi della produzione del **M**, questa volta indirizzata ad usi devozionali piú privati, sono la tavoletta in San Giovanni Valdarno (conservatorio delle Agostiniane, ca. 1470), con la *Madonna col Bambino*, particolarmente debitrice di Domenico Veneziano; una delicata ed angelicana *Madonna dell'Umiltà* (Pisa, MN); *una Madonna col Bambino* in coll. Wheatland, Boston; la *Madonna col Bambino* circondata da quattro angeli del Louvre di Parigi. Resta infine ragionevolmente legato al nome del **M** il *Ritratto femminile* in profilo della coll. Lehman, al MMA di New York, databile, in base al costume, verso il 1455. (*scas*).

Maestro della Natività Johnson

(Firenze, seconda metà del XV sec.). Delle opere a lui riferite, la piú nota e al tempo stesso la piú sostenuta è la *Natività* della raccolta Johnson (Philadelphia, AM) dalla quale l'anonimo trae il proprio nome convenzionale. In tempi recentissimi, tuttavia, e sulla base di un ritrovamento documentario peraltro poco esplicito, è stato ipotizzato che fosse Domenico il vero nome del pittore e che questi possa identificarsi con Domenico di Zanobi, storicamente noto per avere condiviso una bottega assieme al piú affermato Domenico di Michelino.
Gli esordi del maestro attestano legami espliciti con la cultura di derivazione castagnesca, filtrata da rimandi piú aggiornati alla maniera giovanile di Francesco Botticini: lo dimostra la *Crocifissione* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) collocata ad apertura di catalogo, in cui l'asprezza delle forme e soprattutto alcune soluzioni morfologiche rimandano al milieu postcastagnesco, mentre l'impianto della scena ricalca una modalità compositiva utilizzata dallo stesso Botticini in un pannello di predella di medesimo soggetto (Londra, NG). Di notevole portata appare inoltre l'influenza esercitata dal Baldovinetti e dalla sua *Natività* (Firenze, Santissima Annunziata), palesemente emulata da un folto gruppo di dipinti dedicati a questo tema; in alcuni la fedeltà al modello appare evidentissima ed è indicata dall'inserto del paesaggio digradante in lontananza (Philadelphia, AM) o dal sistema di muraglie

diroccate che fanno da supporto scenografico all'evento (Reading, the Reading Public Museum and Art Gallery); in altri invece il prototipo baldovinettiano appare piú liberamente interpretato o arricchito con citazioni botticelliane. Si colloca in palese sintonia con queste stesse simpatie botticelliane anche l'*Incoronazione della Vergine* (San Miniato, Palazzo Roffia), che attesta peraltro gli espliciti rapporti del **M** con Lippi e Pesellino, dai quali egli trasse spesso ispirazione. Non mancano, nella fase piú matura della sua attività, tracce di affinità ghirlandaiesche, particolarmente marcate nella tavola votiva dedicata alla *Vergine del Soccorso* (Firenze, chiesa di Santo Spirito), mentre in una *Sacra Conversazione* di tarda datazione (in coll. priv.) alcuni dettagli sembrano presupporre la conoscenza di Lorenzo di Credi. (*gla*).

Maestro delle Nozze Adimari (Maestro di Fucecchio?; Giovanni di Ser Giovanni, *detto* **lo Scheggia?)**
(Firenze, attivo alla metà del XV sec.). La bella tavola (probabile spalliera, piú che cassone, come invece generalmente la si ritiene) eseguita forse in occasione delle nozze tra Lisa Ricasoli e Boccaccio Adimari (Firenze, Accademia) fu giudicata come una delle prove piú qualitative del pittore, battezzato da Longhi Maestro delle Nozze Adimari. Si deve invece a Berenson la proposta di identificare il **M** con Francesco d'Antonio, artista fiorentino formatosi alla scuola di Lorenzo Monaco ed influenzato poi da Masolino e da Masaccio. L'ipotesi, decisamente confutata da Longhi, venne respinta anche dal van Marle (1937), il quale scorporò dal catalogo di Francesco d'Antonio i pezzi di cronologia avanzata, riferendoli ad un seguace di Masaccio e Domenico Veneziano; per questo autore egli coniò la sigla «Maestro di Fucecchio», riferendogli una *Madonna con Bambino* e *santi* (Fucecchio, Museo della Collegiata) e alcuni quadri precedentemente ascritti al Maestro Adimari. Bellosi (1969) proponeva d'identificare il misterioso autore con Giovanni di ser Giovanni detto Scheggia (San Giovanni Valdarno 1406 - Firenze 1486), fratello di Masaccio; a suo giudizio infatti il corpus delle opere alternativamente ascritte al Maestro Adimari e al Maestro di Fucecchio mostra marcate affinità con un affresco autografo di quell'autore *(Martirio di san Sebastiano*: San Giovanni Valdarno, San Lorenzo). Il fascino della supposizione spiega il successo che la propo-

sta ha registrato, nonostante le perplessità della Maetzke e altri. Margaret Haines (1983) ha infine documentato la presenza di Giovanni di ser Giovanni tra i maestri incaricati di eseguire, per la Sacrestia delle Messe nella cattedrale fiorentina, il rivestimento ligneo della parete sud. L'attuale disaccordo critico sul **M** è tuttavia destinato a rimanere tale fintanto che la ricerca si limiterà all'esame di opere singole senza affrontare il problema nella sua globalità. Gli esordi giovanili del pittore appaiono contraddistinti da una predominante impronta masaccesca: lo documenta la *Vergine, il Bambino e san Giovannino* resa nota da Zeri (Francia, coll. priv.), ove si ripropone una versione personalizzata del dipinto eseguito da Masaccio per il cardinal Casini. Nei casi di cronologia piú tarda le spigolature da Masaccio appaiono filtrate dal ricorso a moduli formali di diversa provenienza: come nella *Madonna del roseto* (San Giovanni Valdarno, Museo della Basilica), dove una Vergine robusta ed imponente emula la Maria della *Sant'Anna Metterza*; mentre il dettaglio delle tende aperte per lasciare in vista il gruppo della Madre con il Figlio costituisce un'evidente citazione dal *Tabernacolo dei Linaiuoli* del Beato Angelico. Determinante inoltre è l'influenza esercitata sulla formazione del **M** da Domenico Veneziano: nel tondo col *Trionfo della Fama* (New York, New York Historical Society) il delicato paesaggio dello sfondo evoca la veduta d'acque e colli dispiegata da Domenico nell'*Adorazione dei Magi*; deriva inoltre dall'artista veneziano il gusto per la preziosità degli abiti che si manifesta, con eccellente esito, in una tavola raffigurante la *Madonna con Bambino e angeli* (Avignone, Petit Palais). Non mancano neppure affinità e contatti con Filippo Lippi e con Neri di Bicci (*Vergine, il Bambino e quattro angeli*: Firenze, Santa Trinita). Particolarmente denso, nel catalogo di opere riconducibili al pittore, il numero dei deschi, delle spalliere e dei cassoni: tra i pezzi di cronologia piú antica spicca un *Trionfo di Cesare*, oggi smembrato in piú pannelli, nel quale s'individuano tracce chiarissime di vicinanza a Paolo Uccello (Firenze, Museo di Palazzo Davanzati; West Palm Beach, Norton Gallery; ubicazione ignota); al quinto decennio risale l'*Incoronazione dell'imperatore Federico III* (Worcester, Worcester Art Museum); si segnalano infine i due pannelli con le *Sette Arti Liberali e le Sette Virtú* (Barcellona, MAC). (*gla*).

Maestro di Offida
(attivo nella seconda metà del sec. XIV). Come è possibile dedurre dagli affreschi del duomo di Atri o dal ciclo di Montefiore all'Aso, il pittore si formò nell'ambiente giottesco napoletano. Agli echi masiani si sovrappongono nelle Marche, dove il pittore fu lungamente attivo, chiari influssi bolognesi (di Andrea da Bologna, ad esempio, che lasciò sue opere a Fermo e Corridonia). Si forma cosí il linguaggio di questo **M**, il cui testo piú significativo è costituito dagli affreschi di Santa Maria della Rocca ad Offida, che si esprime con un raccontare agile, vivace, in cui all'irrealismo dello spazio fa riscontro una puntuale notazione della realtà, preludio al gotico cortese. (*mrv*).

Maestro degli Ordini → Jacopo di Mino del Pellicciaio

Maestro di Osormort
(attivo in Catalogna nel XII sec.). Si attribuiscono alla medesima mano numerosi complessi di affreschi romanici della regione di Vich e dell'area settentrionale della provincia di Gerona, come la decorazione delle absidi di San Saturnino d'Osormort *(Apostoli* e scene relative al Peccato originale, trasferite al Museo di Vich), di Santa Maria d'El Brull *(Majestas Domini* ed *Episodi dell'infanzia di Cristo*, contrapposti alla *Creazione* posta sull'arco trionfale) e di San Juan de Bellcairo *(Pentecoste* sulle pareti, *Trinità* nel catino). La tavolozza, ma soprattutto lo stile, piuttosto mosso, hanno consentito accostamenti con i dipinti di Saint-Savin-sur-Gartempe e di Brinay. La cronologia delle opere resta tuttavia discussa: basandosi sull'analisi dell'architettura delle chiese, sulla data di consacrazione di quella di El Brull (1062) e sui rapporti di questa con quella di Saint-Savin – essa stessa di data incerta – J. Alnaud propone la fine del XI sec.; Cook e J. Gudiol-Ricart la porrebbero intorno al 1175; Antony propende invece per il XIII sec. (*jg*).

Maestro dell'Osservanza
(attivo fra il terzo e il quarto decennio del XV sec.). Questa personalità, battezzata cosí da Roberto Longhi e fra le piú suggestive della pittura senese, ha preso consistenza in seguito ad una acuta rettifica del catalogo delle opere attribuite da lungo tempo al Sassetta. Alcune di esse presentano infatti caratteri troppo gotici per quel mae-

stro, e preannunciano per contro i modi di Sano di Pietro (Longhi). Oggi la critica piú avveduta, sostenuta da un fondamentale saggio di Oraziani, ritiene che il gruppo di opere inizialmente indicato dal Longhi sia da assegnare ad una distinta personalità, che conserva il nome di **M** dell'Osservanza e non piú, come voleva Brandi, al catalogo di Sano di Pietro – poeticamente assai piú debole anche se morfologicamente simile –, che in esso scorgeva il frutto della attività giovanile di questo maestro, altrimenti ignota. Di maggior rilievo, in questo catalogo, è il trittico con la *Vergine fra i santi Ambrogio e Gerolamo* (Siena, chiesa dell'Osservanza), del 1436, di cui si conserva anche la predella (Siena, Pinacoteca); il trittico con la *Nascita della Vergine* già nella collegiata di Asciano (ivi, Museo), e la relativa predella (Digione, MBA; Settignano, coll. Berenson); e il *polittico* dedicato a sant'Antonio Abate, i cui pannelli con *Storie del santo* sono dispersi in vari musei e collezioni e tutti databili alla prima metà degli anni '40 (uno alla GG di Berlino, quattro nella NG di Washington, due nel Museo Yale di New Haven, uno in coll. Lehman, MMA di New York). Il centro del polittico è da riconoscere in una figura frammentaria di *Sant'Antonio Abate* (Parigi, Louvre). Ancora di questo maestro è la predella smembrata di un polittico perduto con storie di Cristo, con la *Flagellazione* (PV), la *Andata al Calvario* (Philadelphia, AM, coll. Johnson), la *Resurrezione* (Detroit, Inst, of Fine Arts), la *Discesa al Limbo* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) e la *Crocifissione* (Kiev), che, insieme alla coperta di Gabella del 1444, si distacca dalle opere precedenti per le flessioni ormai decisamente gotiche delle figure, allungate e attorte a panni irrazionalmente falcati. La profonda e delicata personalità, come di un Masolino senese, che traspare da questi dipinti, specialmente dalle *Storie di sant'Antonio Abate*, candide favole di spirito ancora medievale, giustificano la distinzione indicata. Essa sottolinea comunque il giusto rilievo storico che si deve dare alla comparsa di queste opere in Siena intorno al 1430, accanto alla dominante attività del Sassetta e alle prime infiltrazioni della nuova cultura del rinascimento fiorentino per merito di Domenico di Bartolo e poi del Vecchietta. Ultimamente si è proposta l'identificazione dell'anonimo con Francesco di Bartolomeo Alfei, artista senese noto soltanto per via documentaria (Alessi e Scapecchi, 1985). (*cv + sr*).

Maestro di Ozieri

(attivo in Sardegna nel tardo Cinquecento). Personalità estremamente complessa, si forma nel contesto sardo-ispanico tipico della sua terra e piú precisamente nella cerchia, se non nella bottega, di Pietro Cavaro. Il corpus delle sue opere ha trovato una scalatura cronologica interna grazie ai due retabli che, per ragioni storielle, possono esser datati con piú sicurezza: il retablo, diviso in sette scomparti, della *Nostra Signora di Loreto*, collocabile tra 1591 e '93 – che è inoltre l'unico che si conservi pressoché intatto, se si esclude l'incorniciatura perduta, e che, conservato nell'aula capitolare del duomo di Ozieri, ha dato il nome all'anonimo –, ed il retablo detto *di Santa Croce*, perché proveniente dalla chiesa di Santa Croce di Sassari, di ca. 1596, noto soltanto da tre comparti, dispersi tra la parrocchiale di Cannero (*Crocifissione*, pannello centrale) e Sassari (chiesa della Trinità: *Deposizione*; MN: *San Sebastiano*). Li precede il *Crocifisso* del Museo Sanna di Sassari, iconograficamente modellato sul cosiddetto «Cristo di Nicodemo», celebre *Crocifisso* ligneo gotico della chiesa di San Francesco di Oristano: ciò dimostra una volta di piú quanto significativi fossero i legami con Pietro Cavaro (e la scuola di Stampace in generale), che fu il primo a trasporne la tipologia su tavola e che, nel retablo per il duomo di Cagliari, ne diede l'interpretazione piú intensa; il **M** rimarrà d'ora in poi fedele a questo modello di Cristo doloroso, replicandolo in tutte le sue successive *Crocifissioni*. Seguono quest'opera prima lo scomparto raffigurante la *Sacra Famiglia* della parrocchiale di Ploaghe, unico resto del retablo originale, che denuncia riferimenti a Raffaello (per tramite di stampe del Raimondi) e, in misura maggiore, alla cerchia napoletana coeva; la *Crocifissione* (perduta) di Wiesbaden, la cui primitiva attribuzione a Grünewald è giustificata dalle sbalorditive ed empatiche «citazioni» da analoghi dipinti dell'artista tedesco; i retabli di Ozieri e Cannero. Posteriore al 1596 pare il *Retablo di sant'Elena*, nella parrocchiale di Benetutti, forse la sua opera migliore, per complessità competitiva e per le insolite soluzioni cromatiche e luministiche messe in opera, di grande effetto. Il **M** è artista non comune, e tale soprattutto per la sua personalissima e del tutto intuitiva capacità di avvalersi contemporaneamente di repertori iconografici di diversa fonte (da Dürer a Grünewald, da Tiziano a Raffaello) me-

diati dalle stampe, fondendoli poi al proprio senso compositivo e reinterpretandoli nel suo stile, caratterizzato dall'uso di luci radenti, da improvvise contrapposizioni cromatiche a volte riecheggianti non tanto le sperimentazioni manieriste quanto l'antica tradizione isolana, e dall'accentuazione fisionomica e caratteriale di molti dei suoi personaggi.
D'altro canto, i suoi «debiti» verso la produzione napoletana coeva, a sua volta ricca di infiltrazioni assai varie, toscane, lombarde e romane, ne dimostrano la sicura e diretta conoscenza delle opere, da Polidoro da Caravaggio ad Andrea da Salerno a Pedro de Rubiales, oltreché di quelle di Pedro Fernández. Alla cerchia di **M** si attribuisce il fastoso *Retablo del san Giorgio* di Perfugas. (*scas*).

Maestro dei Padiglioni

(Friuli, XIV sec.). Sotto questo nome venne raccolto in passato un gruppo di opere accomunate dal motivo del padiglione coi lembi sollevati, individuato recentemente come motivo genericamente derivato da Vitale da Bologna, e caro all'ambiente pittorico friulano, piuttosto che garanzia di omogeneità stilistica (*Incoronazione della Vergine* nel duomo di Udine, affreschi del duomo di Spilimbergo, di Valeriano, Venzone e dividale). Nell'ambito di una realtà che appare sempre piú complessa e sfaccettata qual è la produzione friulana post-vitalesca, si tenta oggi di arrivare ad una sua piú attenta distinzione di personalità artistiche su basi stilistiche, anche se le posizioni critiche non sono omogenee: c'è chi identifica l'autore dell'*Incoronazione* di Udine e degli affreschi di Spilimbergo con Cristoforo da Bologna, chi invece distingue fra un primo aiuto di Vitale che esegue l'*Incoronazione*, un secondo da riconoscere con l'autore della cappella absidale del duomo di Spilimbergo, datata 1350, e infine una personalità piú autonoma, cui si devono gli affreschi del coro di Spilimbergo, capace di mediare l'insegnamento di Vitale con le novità di Tomaso da Modena a Treviso. (*elr*).

Maestro dei Paesaggi Kress

II catalogo di questo maestro, tuttora anonimo, è composto per la piú parte da opere che gli furono assegnate nel 1962 da Federico Zeri, il quale allora propose d'identificarlo in uno dei pittori ricordati dal Vasari nell'orbita di

Fra Bartolomeo (quali Cecchino del Frate o Gabriele Rustici), ma citati senza menzione di quadri. La ricostruzione prese le mosse da tre dipinti con paesaggi e piccole figure della NG di Washington (già in coll. Kress, da cui il nome dato all'artista) e da un quarto, di analogo soggetto e anzi della stessa serie, conservato nel Chrysler AM di Provincetown: opere situabili verso la metà del secondo decennio del Cinquecento. Per via stilistica fu aggregata al nucleo la *Sacra Famiglia con san Giovannino* della Galleria Borghese di Roma (1515 ca.) un tempo attribuita al Beccafumi o al Rosso Fiorentino. All'attribuzione della tavola Borghese conseguí, per evidenza stilistica, quella della *Madonna col Bambino* del Museo di Arezzo, che verosimilmente precede di qualche anno il quadro di Roma (1510 ca.). Ma l'aggiunta piú significativa è la pala del Museo di Fucecchio (proveniente dalla collegiata); perché, datata com'è 1523, oltre a fornire un parametro per una sistemazione cronologica dell'intero gruppo, potrebbe, una volta rintracciata una qualche documentazione d'archivio, consentire di dare un nome al maestro. E lo stesso potrebbe dirsi del dossale della pieve di Montopoli, con la data 1526, riunito al corpus nel 1972. Poiché entrambe le opere si trovano in un'area geografica a mezza strada tra Firenze e Pisa e a meno che non si tratti d'una coincidenza, ciò potrebbe aiutarci a scoprire fra i pittori «senza quadri» tramandati da Vasari il nome dell'artista; che fu legato sí a Fra Bartolomeo, e dunque alla scuola di San Marco, ma non meno all'altra scuola, coeva e altrettanto di spicco, dell'Annunziata, coi suoi Andrea del Sarto, Franciabigio, Pontormo e infine proprio con quel Rosso a cui in partenza venivano riferite talune opere del Maestro. (*an*).

Maestro di Palanquinos

(attivo a León nell'ultimo quarto del XV sec.). Sotto questo nome, Gomez Moreno ha raggruppato l'opera di un artista che operò a León nella cerchia di F. Gallego. Dei sei pannelli provenienti da Palanquinos ed incorporati nel grande retablo dipinto da Nicolás Francés nella cattedrale di Leon, due frammenti di predella, rappresentanti tre *Apostoli*, mostrano nella sicura impaginazione dei personaggi a mezza figura, cosí come nella loro definizione precisa, l'importanza che questo artista, come già Gallego, conferisce alla compiutezza delle figure da predella: il

fondo d'oro ornato da motivi mudéjar ad esempio, un tipo di decorazione che egli utilizzerà spesso. L'influsso delle composizioni fiamminghe, in particolare quelle di Bouts, è evidente in tre opere della cattedrale di León: la *Deposizione dalla croce*, *San Cosma* entro un paesaggio e *San Damiano* all'interno di una chiesa gotica; ma la libertà della sua interpretazione e la grande dignità impressa alle sue figure consentono di collocare il **M** tra i rappresentanti piú eleganti della pittura fiamminga nella zona di León. Gli sono stati attribuiti altri due retabli: quello dei *Due san Giovanni* (Villalón de Campos) e quello di *Santa Marina* (Mayorca). (*cre*).

Maestro della Pala Sforzesca

(attivo in Lombardia alla fine del XV sec.). Deriva il suo nome dalla Pala dipinta per Ludovico il Moro nel 1494, quale probabile ex-voto per il primo genetliaco del suo primogenito Ercole Massimiliano, e raffigurante la *Madonna in trono col Bambino*, *i Dottori della Chiesa e la famiglia del Moro* (già in Sant'Ambrogio ad Nemus, oggi Milano, Brera). Lo stile del **M** trova le sue coordinate stilistiche entro la ricca e creativa produzione artistica milanese raccolta attorno alla corte sforzesca e si fa espressione del gusto per lo sfarzo e la magnificenza proprie di quest'ultima; legandosi alle solide radici locali di Foppa e Bergognone, rivitalizza tuttavia, ed è questo un tocco originale e peculiare dell'anonimo, i modelli leonardeschi del decennio precedente. La critica gli ha recentemente attribuito alcune altre opere: cinque tavolette con *Apostoli* (Milano, Museo del Castello); due *Madonne* (Berlino, SM, GG); una Pala già in coll. Cora, Torino; una *Madonna col Bambino*, *santi e donatori* e un *Salvator Mundi* (Londra, NG), oltre alla *Madonna col Bambino* di Baltimore (WAG) e ad un ciclo di affreschi nella chiesa di San Giorgio ad Annone Brianza (Como), databili al 1496-98. (*scas*).

Maestro delle Palazze

(attivo a Spoleto nell'ultimo quarto del Duecento). Il pittore è cosí denominato per essere l'autore di sette scene cristologiche nel monastero spoletino di Santa Maria inter Angelos o delle Palazze. Sei di queste sono ora divise tra alcuni musei americani a seguito di uno strappo e di una vendita abusiva, mentre la *Derisione di Cristo*, le si-

nopie delle rimanenti scene e due ulteriori affreschi rinvenuti in un altro ambiente dello stesso monastero sono conservati a Spoleto, tra la PC ed una raccolta privata. Di recente sono stati individuati altri due affreschi frammentari, una *Annunciazione* ed una *Flagellazione*, nel sottotetto della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Spoleto, di mano dello stesso pittore. Per la scarsità delle testimonianze pittoriche del tardo Duecento nell'Umbria centromeridionale, l'anonimo maestro rappresenta un raro esempio della tradizione locale di ascendenza romanica, mediata con la conoscenza dei testi assisiati di Cimabue e del Maestro della Cattura, elemento quest'ultimo che fa datare le sue opere all'ultimo decennio del secolo. Va inoltre ricordato che il Maestro delle Palazze rappresenta un importante precedente per il Maestro di Cesi, anch'esso attivo in area spoletina, le cui opere si collocano agli inizi del Trecento. (*gibe*).

Maestro di Palazzo San Gervasio

(attivo tra Roma e Napoli tra il 1630 ed il 1650). La denominazione di questo pittore deriva dall'ubicazione, a partire dal 1964, della grande *Natura morta con frutta, verdura, una fioriera ed una colomba in volo* presso Palazzo San Gervasio (Potenza). L'opera, già attribuita ad Andrea Belvedere ed a Paolo Porpora, è stata ascritta ad un ignoto ed originalissimo maestro pienamente aggiornato sugli sviluppi della natura morta caravaggesca romana – Salini, Crescenzi, Bonzi – ma sicuramente di una generazione posteriore a questi tre pittori. La grande natura morta di Palazzo San Gervasio ha suggerito anche connessioni con analoghi brani presenti nel *Concerto* e nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Aniello Falcone (Madrid, Museo del Prado), portando a prospettare un apporto del Maestro di Palazzo San Gervasio negli affreschi della cappella Firrao (1641-42: Napoli, San Paolo Maggiore), mentre sono considerate stilisticamente vicine alla tela di Palazzo San Gervasio le analoghe opere della Pinacoteca di Cremona, della coll. Poletti (Milano), della coll. Novelli (Napoli) e del De Young Memorial Museum (San Francisco). (*rla*).

Maestro del Paramento di Narbona

(attivo a Parigi nell'ultimo terzo del XIV sec.). Trae il nome da un paramento per altare in tempo di Quaresima,

dipinto a grisaille su seta bianca (ca. 1375: Parigi, Louvre), che rappresenta scene della *Passione*, col re Carlo V di Francia e la regina Giovanna di Borbone inginocchiati in preghiera ai lati estremi, in qualità di donatori dell'opera. Il *Paramento* (ritrovato all'inizio del secolo scorso in una cappella quaresimale della cattedrale Saint-Just di Narbona, alla quale era probabilmente stato donato dai sovrani francesi) è un monumento capitale della pittura parigina del XIV sec. Prolunga la tradizione di Jean Pucelle negli schemi compositivi e nella vivacità espressiva, ma si distacca dalle sinuosità gracili tipiche di tal maestro, attraverso la ricerca di modellati chiaroscurati e di un ritmo piú drammatico impresso alle figure, la cui resa a grisaille ne favorisce una lettura piú chiara ed eloquente. Si è riconosciuta la mano del medesimo artista (affiancato da un collaboratore di bottega), dalle qualità certamente orientate verso la pittura piú che verso la miniatura, nelle prime miniature delle *Très Belles Heures de Notre-Dame* del duca di Berry, fratello di Carlo V (Parigi, BN), databili verso il 1380. L'ipotesi, da molti prospettata, che il **M** del *Paramento* potesse identificarsi con il pittore Jean d'Orléans, succeduto al padre Girard in qualità di pittore di corte dei re Jean le Bon, Carlo V e Carlo VI, è stata ultimamente ripresa con forza da Sterling (1987) che, dopo attenta considerazione delle numerose fonti documentarie, individua con buona verosimiglianza anche i vari passaggi dell'artista al servizio di ciascun sovrano e del duca Jean de Berry. (*scas*).

Maestro della Passione di Darmstadt

(attivo alla metà del XV sec. nella regione del medio Reno). Interessante artista, forse originario del medio Reno (Mainz?), che deve il nome al soggetto dei due grandi pannelli della *Passione*, probabilmente frammenti di un altare a portelle scolpito verso il 1440; rappresentano *Cristo che porta la croce* e la *Crocifissione* (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt). Nella parrocchiale di Bad Orb, presso Aschaffenburg, è conservata una mirabile *Crocifissione*, opera piú tarda (1450 ca.), perfetta sia per la qualità che per la composizione e che può considerarsi il culmine dell'arte del **M**. Senza dubbio essa aveva in origine, come portelle mobili, i pannelli conservati alla GG di Berlino, con sulla faccia anteriore l'*Adorazione dei Magi* e il *Ritrovamento della croce*, e sul rovescio a sinistra la *Ver-*

gine e il Bambino con un donatore, a destra la *Trinità*. Si possono notare rapporti con l'arte fiamminga contemporanea, in particolare nell'impiego, assai sottile, del chiaroscuro. Poche altre tavole sono state attribuite a questo anonimo, che si è tentato, ma senza seguito, di identificare con Friedrich Carbon. (*sd*).

Maestro della Passione di Lyversberg

(attivo nella seconda metà del XV sec.). Cosí denominato dall'altare della *Passione* dei Certosini di Colonia, appartenuto un tempo alla coll. Lyversberg, e le cui ante, sul rovescio, rappresentano l'*Annunciazione* e l'*Adorazione*; si trovano nel GNM di Norimberga, e i pannelli interni al WRM di Colonia. Sulle facce anteriori delle ante di questo altare, offerto nel 1464 dalla famiglia Rinck, sono dipinte otto scene della *Passione*, dalla *Cena* alla *Resurrezione*. Le composizioni, animate da molti personaggi, con una trama serrata, non lasciano percepire alcuna tensione spaziale. L'artista operava nella cerchia immediata del Maestro della Vita della Vergine, e con lui eseguí numerosi altari. Come lui, subí l'influsso degli artisti fiamminghi, in particolare dei Bouts e di Memling. Tuttavia i suoi dipinti, che imitano le composizioni fiamminghe o ne copiano servilmente alcuni motivi, dimostrano che egli era piú dipendente dai suoi modelli che il Maestro della Vita della Vergine. Di fatto la libertà con cui quest'ultimo seppe trasporre le opere di Regier resta ignota al **M**. Oltre all'altare cui deve il nome, gli si attribuiscono un altare delle *Sette gioie della Vergine* (ca. 1461: Linz, parrocchiale), un'*Annunciazione* (Basilea, KM), una *Crocifissione* ed un'*Incoronazione della Vergine* (Monaco, AP), ed infine un *Altare della Madonna* (Lille, MBA e WRM di Colonia). (*mwb*).

Maestro dei Perea

(attivo a Valenza alla fine del XV sec. e all'inizio del XVI sec.). Intorno al *Retablo dei re Magi* (Valenza, MBA), dipinto con lo stemma della famiglia Perea dopo il 1491, è stato raggruppato un certo numero di opere che prolungano, riducendole a stereotipi, le composizioni di Jacomart e di Reixach. Si tratta in particolare della *Visitazione* al Prado di Madrid, di *Lazzaro tra Marta e Maria* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano) e dell'apostolo *San Giacomo* (Valenza, MBA). (*cre*).

Maestro di Petrarca

(attivo ad Augusta all'inizio del XVI sec.). La personalità e l'opera di questo **M** non sono ancora esattamente definite. Fu autore di disegni destinati alla xilografia, ed esercitò la sua attività ad Augusta intorno al 1520. Non gli si possono attribuire con certezza dipinti su tavola mentre molti sono i disegni, alcuni dei quali colorati, che ne testimoniano l'intensa attività. Le 261 xilografie che illustrano una traduzione tedesca dell'opera di Petrarca *Remedium utriusque fortunae*, edita nel 1532 ad Augusta da H. Steiner col titolo di *Trostspiegel*: *von der Artzney bey der Glück*, *des guten und widerwertigen* (Lo specchio della Consolazione: il medicamento della fortuna, buona o cattiva), gli procurarono il suo pseudonimo. Le incisioni erano già state eseguite nel 1519-20 per un altro editore, che non le aveva peraltro utilizzate. Sembra azzardato identificare, come è stato proposto, il **M** con Hans Weiditz di Strasburgo, poiché tra le opere dei due artisti si colgono differenze sensibili sia dal punto di vista stilistico che qualitativo; inoltre il nome di Hans Weiditz compare su un documento datato 1573, il che dimostra che egli apparteneva ad una generazione successiva. Un'affinità stilistica, copie reciproche e la firma di Hans Burgkmair su alcune incisioni del **M** lasciano supporre che quest'ultimo ne fosse stato collaboratore, almeno per un certo periodo di tempo. L'opera dell'artista comprende – oltre ad incisioni di minore interesse, come il ritratto di *Eleonora di Portogallo* ed anche il grande *Panorama della città di Augusta* del 1521 – alcune centinaia di illustrazioni. Quelle di due commedie di Plauto e della *Guerra veneziana* di Hutten, apparse nel 1518, sono esemplificative della sua maniera giovanile. Nello stesso periodo sembra che egli abbia iniziato il ciclo del *Trostspiegel*, opera di rara originalità ed alta qualità, che autorizza a far figurare il nome dell'artista tra i massimi illustratori della sua epoca.

Oltre all'opera maggiore, vanno citati: *Celestina* (1520), il *Büchlein vom Alter* (il *De senectute* di Cicerone), nonché *Offizia* (*De officiis*) ancora di Cicerone (1531), *Der Teutsch Cicero* (1534) e *Gebetbuchblätter* (Fogli del libro di preghiere). Riflesso di un'immaginazione inesauribile, queste incisioni dal disegno di tratto dinamico e di stile molto personale, animano gli scritti sia con rappresentazioni naturalistiche che con le impressionanti allegorie, presenti soprattutto nell'opera matura del **M**. (*mwb*).

Maestro della Piccola Passione (Meister der kleinen Passion)

(attivo a Colonia tra il 1410-20). Vicino al Maestro della Veronica, è cosí designato in base alle sei tavole della *Piccola Passione* conservate a Colonia (WRM). Queste tavole si suddividono, sia dal punto di vista stilistico che compositivo, in due gruppi: le prime tre, rappresentanti ciascuna due scene, e le altre tre che ne raffigurano una sola. Benché i due gruppi siano tutti caratterizzati da uno stile narrativo, le figure del primo sono assai piú piccole e piú animate di quelle del secondo, contraddistinto da una grande pacatezza. La tecnica ed il colore sono altresí assolutamente identici in ambedue i casi, ed è difficile stabilire se le differenze che si constatano derivino dall'impiego di modelli diversi, o dall'intervento di due diversi maestri. Stange attribuisce allo stesso artista un Altare contenente trentacinque *Scene della vita di Cristo*, disposte in cinque file di sette scene ciascuna (Berlino, SM, GG). Questi quadretti, dal colore delicato, sono assai vicini a quelli del secondo gruppo della *Piccola Passione*, Vanno anche accostati a queste opere un grande dipinto su tela di lino rappresentante Il *Martirio di sant'Orsola* (Colonia, WRM); una tavola dedicata al *Martirio dei Diecimila* ed il suo pendant corrispondente, con la raffigurazione di sei scene della *Leggenda di sant'Antonio* (ivi). La tavola di sant'Orsola elabora una versione «tedesca» autonoma dei celebri paesaggi caratteristici della miniatura francese e risale, come dimostra la veduta di Colonia sullo sfondo (una delle prime vedute di città della pittura tedesca), con la presenza della coppia di torri della chiesa di San Severino, completata nel 1411, agli anni tra il 1411 ed il 1414. (*mwb*).

Maestro della Pietà Fogg → Maestro di Figline

Maestro dei Polittici Crivelleschi

(attivo in Abruzzo nel tardo XV sec.). Rappresenta un episodio attardato ed isolato di quella cultura crivellesca che tra gli anni Settanta del XV sec. e i primi del successivo aveva conosciuto una larga diffusione nelle Marche centro-meridionali. Pur muovendosi nell'ambito del crivellismo di Pietro Alemanno, attua un singolare ripensamento delle componenti piú antiche della cultura di Car-

lo Crivelli e di conseguenza di alcuni temi ancora lardogotici di Antonio Vivarini. Identificato tramite la ricostruzione di un polittico con la *Madonna, il Bambino e santi*, smembrato e diviso tra i musei dell'Aquila, Chieti e Assisi, di cui uno dei pannelli reca la data del 1489, è stato riconosciuto autore di una piccola serie di polittici caratterizzati da identità di stile e da medesime modalità d'impianto: due polittici con la *Madonna e santi*, in origine nel convento di Sant'Angelo d'Ocre presso Fossa e nel convento di San Giovanni da Capestrano presso Capestrano, sono oggi entrambi nel museo aquilano; il polittico proveniente da Chieti si conserva presso la Cassa di Risparmio dell'Aquila; la tavola con la *Madonna del Suffragio* è nella Pinacoteca di Chieti; due pannelli di polittico nella Pinacoteca di Teramo. (*rt*).

Maestro del Polittico di San Severino

(attivo intorno al 1480). L'ignoto pittore del polittico conservato nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli, cui sono state restituite da Bologna e da Zeri, nel 1955, le tavolette della predella (disperse tra il Museo Horne di Firenze, la collezione del principe Ruprecht di Monaco ed una privata raccolta di New York), è la figura piú alta, insieme al Colantonio, del Quattrocento pittorico napoletano. In questa sua unica opera, l'anonimo maestro mostra chiaramente di aver assorbito i modi di Antonello da Messina, sostituendoli ai presupposti fiamminghi della cultura locale, nella narrazione fattasi preziosa, nella penetrante e nuova sensibilità della luce, nel pieno sentimento della natura. E l'assimilazione dei modi antonelleschi comportò, per la prima volta a Napoli, il penetrare della nuova sensibilità rinascimentale di Piero della Francesca. Accanto alla componente antonelpierfrancescana, il **M** mostra addentellati anche con la cultura francese – cerchia di Fouquet – e con l'opera di maestri valenzani, indirizzando cosí in modo nuovo i rapporti della tradizione figurativa locale con la pittura francese e spagnola. Certo, dall'opera di questo **M** tutto l'ambiente pittorico napoletano uscí profondamente influenzato come mostrano le poche opere finora rinvenute di due artisti locali, Pietro Befulco e Antonello da Capua. (*ns*).

Maestro delle Portelle dell'Altare di Sterzing (Meister der Sterzinger Altarflügel)

(attivo a Ulm ? nella seconda metà del XV sec.). Si è così denominato un artista dal temperamento lirico e dall'espressività delicata e ferma, autore delle due portelle mobili del celebre Flügelaltar di Sterzing (Vipiteno), scolpito da Hans Multscher tra il 1456-58 per l'altare maggiore della parrocchiale della cittadina, dedicata alla Vergine (soltanto in parte conservato ancora in loco), e oggi esposte nel Museo Multscher. Esse raffigurano: all'interno, quattro *Scene della Passione*, all'esterno, quattro *Scene della vita della Vergine*, che si stagliano sui fondi dorati e bulinati caratteristici di un gusto e di una predilezione ancora tutta gotica, ma felicemente combinati con gli squarci naturalistici del paesaggio e fusi con le tonalità luminose e chiare delle tempere. Le ricerche fino ad oggi compiute sull'ambiente artistico ulmense e svevo in genere non sono ancora in grado di definire in termini precisi la personalità del **M** ed il tipo di rapporto intercorso tra questi ed il grande pittore-scultore Multscher, che nell'altare di Sterzing lasciava la piú alta testimonianza del suo magisterio artistico, nonché il segno della sua ultima e piú innovativa fase stilistica. Alcuni studiosi ritengono che il **M** sia un collaboratore, piú giovane, e un discepolo di Multscher, altri propendono a considerarlo un maestro indipendente, attivo ad Ulm con una propria bottega e scelto da Multscher per il completamento pittorico dell'altare (prodotto in loco), sulla base di evidenti congenialità di linguaggio. A Sterzing, il richiamo alla pittura fiamminga, in specie a Rogier van der Weyden, è utilizzato dal **M** per rafforzare l'ordine spaziale ed architettonico delle sue composizioni, inusitatamente armoniose ed equilibrate, cosí come l'espressività pacata ed intimamente serena dei personaggi. Intorno a questa opera si è potuto raccogliere un piccolo gruppo di tavole, che le si accostano per via stilistica: ricordiamo le portelle di altare, forse provenienti dalla Lorenzkapelle di Rottweil, dipinte da entrambi i lati con la *Morte di Maria* e la *Crocifissione* (Karlsruhe, Staatlische KH) e con la *Deposizione* ed il *Corteo dei Magi* (Stuttgart, SO). Anche in queste tavole, il **M** appare come il migliore rappresentante della scuola di Ulm ed il fondatore di uno stile presto diffusosi nei centri di produzione svevi della seconda metà del Quattrocento.

L'ipotesi, recentemente riaffaciatasi, che nel **M** non sia da vedere altri che lo stesso Multscher, rimane difficile da provare, anche tenendo conto delle forti differenze di stile e concezione tra le opere dell'anonimo e i dipinti generalmente attribuiti alla mano dello scultore ulmense. (*scas*).

Maestro di Pratovecchio

(Firenze, attivo alla metà del XV sec.). La sua personalità è stata ricostruita da Longhi (1940), dapprima sotto il nome di Maestro degli Arcangeli, dalla tavoletta oggi nei Musei Statali di Berlino (GG) e poi (1952) sotto quello di **M** di Pratovecchio, dal trittico oggi smembrato proveniente dal convento camaldolese di San Giovanni Evangelista a Pratovecchio (Arezzo) e raffigurante la *Madonna Assunta* (tavola centrale, in loco) e *Santi* (laterali, Londra, NG; la predella proposta, con la *Morte della Vergine*, conservata a Boston, Stewart Gardner Museum, non è da tutti accettata come pertinente). Lo stesso Longhi collegava al **M** la *Madonna col Bambino* già Schwanz (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), di iconografia lippesca, la *Madonna col Bambino ed angeli* della PML di New York ed il trittico con la *Madonna in trono e due angeli*, *santa Brigida e san Michele arcangelo* del Museo Getty di Malibu. Un documento pubblicato da Fredericksen (1974) e collegato a quest'ultima opera aveva recentemente ingenerato una certa confusione intorno a questo primo nucleo di opere: ivi viene indicato in Giovanni da Rovezzano il pittore incaricato, nel 1439, di comporre una tavola di consimile soggetto per il convento di suore brigidine del Paradiso, presso Bagno a Ripoli. Poiché anche Giovanni di Francesco del Cervelliera viene una volta menzionato nei documenti come «da Rovezzano», se ne traeva la conclusione, piuttosto scomoda, che l'anonimo dovesse coincidere con il Cervelliera che è artista accostabile solo per via tangenziale, ovvero in quanto aderente alla linea stilistica generata da Domenico Veneziano, al bizzarro **M**. Inoltre, la descrizione iconografica della tavola del convento del Paradiso riportata dal documento non coincide con quella del trittico di Malibu, mentre la data del 1439 risulta improponibile per i caratteri compositivi e formali dell'opera, impensabile prima dello scadere del mezzo secolo. Archiviata l'ipotesi di Fredericksen, anche sulla base di una maggiore aderenza

alla lettera del documento (chiarito da Padoa Rizzo, 1989), risaltano piú chiari i contorni di un artista singolare e irregolare, che par prendere le mosse da fonti marchigiane, trasmigrate a Firenze attraverso la mediazione di Fra Carnevale – nel 1445-46 operoso nella bottega di Filippo Lippi –, come traspare dalla tavola di Berlino (SM, GG), ma che presto entra nell'orbita di Domenico Veneziano, di cui il pittore comprende la lezione di lucidità e di purezza della luce. Nella fase finale, a questo influsso si mescolano esiti di ricerca quasi opposti, come quelli sulla «linea» inaugurati da Pollaiuolo, e perseguiti dal **M** con un rovello tormentoso e dall'esito centripeto rispetto al sostrato formale della «pittura di luce» (Bellosi, 1990). Oltre il 1455 si deve porre il trittico di Malibu ed una *Madonna col Bambino*, Ma il suo capolavoro, stupefacente nell'impossibile equilibrio di differenti fonti espressive, rimane il trittico dell'*Assunta* di Pratovecchio, con i suoi sbalzi potenti del modellato ottenuti con rapidi trapassi di luce e che per l'acribía di certi contorni e l'energia plastica di talune figure richiama Andrea del Castagno, mentre per le vibratili ed affilate luminescenze di capigliature e stoffe ricorda ancora una volta la pittura marchigiana; ancora, e con effetto straniante, davvero non-fiorentino, si ricordano i panneggi arrovellati, o stiacciati come in Donatelle. (*scas*).

Maestro della Presentazione (Meister der Darbringung)

(attivo nel 1420-40 ca.), È cosí designato da una Presentazione al Tempio (Vienna, ög) proveniente dall'abbazia di Neukloster. L'artista, di fine sensibilità, autore di poetici dipinti caratteristici dello stile morbido ovvero di quella variante germanica del gotico internazionale detta «weicher Stil», è considerato allievo del Maestro dell'Adorazione. Gli si attribuiscono un Ecce Homo (Berlino, sm, gg), frammenti di un altare dedicato alla Vergine (Vienna, abbazia di Heiligenkreuz), nonché tavole di un polittico piú importante dedicato al medesimo tema della Presentazione (convento dei canonici agostiniani di Klosterneuburg), una Circoncisione (Norimberga, gnm) e cartoni per vetrate (Tamsweg, chiesa di San Leonardo). Gerhard Schmidt distingue nel corpus del M due diverse mani: quella del M della Presentazione di Klosterneuburg, e quella del M della Presentazione di

Vienna. Secondo questo studioso l'attività del primo sembra aver inizio attorno al 1410 e il suo stile denota influssi francesi, fattore che ne dimostra anche la diversa formazione rispetto al secondo. (wb).

Maestro dei Privilegi

(secondo quarto del XIV sec.). Millard Meiss ha proposto di raggruppare il corpus di questo artista di Majorca intorno al piú celebre manoscritto miniato di Majorca, il *Libro dei Privilegi* (Palma, Archivi storici), opera di un artista di talento, a capo di una bottega locale che eseguiva sia manoscritti miniati che tavole dipinte. Al frontespizio del testo in lingua catalana sono strettamente connesse le miniature che ornano il *Manoscritto delle leggi palatine*, promulgate da re Giacomo II di Majorca nel 1337 (Bruxelles, Bibl. reale). Al frontespizio del testo latino si riallacciano il *Retablo di santa Quiteria* (Palma, Museo della Società archeologica lulliana) e il *Retablo di sant'Eulalia* (cattedrale di Palma). Tali opere rivelano, per i tipi dei volti, per il naso aquilino e per gli occhi a mandorla, un'arte fortemente influenzata dallo stile di Duccio, mentre i contorni, graziosamente inclinati, e la decorazione dei margini ricordano le miniature gotiche francesi. Due nomi sono stati proposti per il **M**, ma senza addivenire ad alcuna certezza: Romeu des Poal, originario di Manresa, copista del testo latino del *Libro dei Privilegi*, e Joan Loert, l'unico pittore citato nei testi del secondo quarto del XIV sec. a Majorca. (*cre*).

Maestro di Pulkau (Historia Friderici) → Niclas Preu

Maestro della Raccolta della manna

(attivo nella seconda metà del XV sec.). Intorno a una tavola che illustra la *Caduta della manna* (1470 ca.: in museo a Douai) sono stati raggruppati alcuni dipinti del medesimo stile come il *Sacrificio degli Ebrei*, al BVB di Rotterdam, ca. 1470. Sono opera di un maestro probabilmente operante ad Haarlem, e presentano affinità tanto con la miniatura di Utrecht che con le illustrazioni dei primi libri stampati ad Haarlem, e particularmente dello *Speculum humanae salvationis*. Questo artista è piú un illustratore che un pittore: colora scene aneddotiche ove

ciascun personaggio è contrassegnato da una nota pittoresca. L. Collobi Ragghianti (1990) gli attribuisce anche due ante di polittico oggi alla GN di Roma. (*ach*).

Maestro dei Radicati

(attivo nel Piemonte occidentale allo scadere del XIII sec.). Viene convenzionalmente indicato con il nome della famiglia committente degli affreschi – oggi assai lacunosi – eseguiti nell'ultima campata settentrionale del chiostro di Santa Maria di Vezzolano presso Albugnano (Asti). Essi si datano tra il 1290 ed il 1300 circa e rappresentano il *Cristo benedicente*, la *Madonna in trono fra santi* e la *Crocifissione* con il sottostante *Incontro tra i Tre Vivi ed i Tre Morti*. Questo singolo nucleo di pitture permette di riconoscere una personalità che propose nel cuore occidentale della regione un altro esempio di cultura francese di stile gotico postluigiano. (*rpa*).

Maestro di Re Renato (*o* Maestro del Cœur d'amour épris)

(attivo in Anjou e in Provenza tra il 1440 e il 1470 ca.). Possono attribuirsi ad un medesimo artista i disegni e le miniature di tre manoscritti: il *Devis d'un tournoi* (Parigi, BN, ms fr. 2695), scritto per re Renato d'Angiò intorno al 1455 ed illustrato nello stesso anno; il *Cœur d'amour épris* (Vienna, BN, Codex 2597), anch'esso scritto per il re nel 1457, illustrato verso il 1465 e lasciato incompiuto; ed infine la *Teseida* di Boccaccio (Vienna, Codex 2617), probabilmente tradotta prima del 1462 da Louis de Beauvau, amico e consigliere di re Renato (la seconda parte di questo manoscritto venne miniata da un altro artista, dopo il 1470).
Lo stile del **M** è eccezionalmente omogeneo e personale. È un uomo del Nord: la prospettiva geometrica non lo interessa, all'opposto di Fouquet; pur restando nella corrente di van Eyck, costruisce lo spazio col colore e con l'uso straordinario della luce da cui nasce quella particolare mescolanza di sogno e realismo che è uno dei tratti piú caratteristici della sua arte. Trasforma gli abiti di corte in altrettante nature morte, dove la luce e l'ombra scolpiscono pieghe di una straordinaria complicazione.
Nel *Cœur d'amour épris*, suo capolavoro, dipinge i paesaggi dell'Anjou e della Provenza con la loro vegetazione e la loro specifica luce. Coglie la realtà facendo giocare la luce su tutte le cose: l'alba che rischiara prima del levar

del sole; i raggi d'un sole nascente che prolungano le ombre degli alberi sull'erba umida; al crepuscolo le nuvole d'oro e di fuoco che fanno brillare in controluce il getto d'orina di un cavallo; in un interno, il fuoco illumina i personaggi dal basso in alto; la notte avviluppa i cavalieri addormentati in una luce d'un blu profondo. Ci si può chiedere se non si tratti della scoperta, da parte di un uomo del Nord, della luce esaltante del Mezzogiorno. In effetti si nota che nei paesaggi angioini di questo manoscritto e nelle miniature del *Teseida* la luce non svolge questo ruolo magico. Nel *Cœur d'amour épris*, che sembra sia il suo ultimo lavoro, egli si spinse piú oltre nell'uso del colore. Scoprí che il bianco contiene tutti i colori, che il nero ne è la totale assenza, e che mettendo in contrappunto un tocco di colore vivo poteva far giocare tutti i valori del grigio. L'aspetto monumentale delle sue composizioni, semplici e chiare, e dei suoi volti, risalta ancor di piú entro la ristretta cornice della miniatura: non si tratta dell'opera di un miniatore, ma di un pittore che sa operare anche su un'altra scala: egli riduce i quadri di cavalletto alla dimensione delle miniature. Da qui la tentazione attualmente rafforzata dalle riflessioni incrociate di illustri studiosi di attribuire a lui il trittico dell'*Annunciazione* di Aix, in cui si ritrovano infatti i medesimi volti, i medesimi drappeggi e giochi di luce, la medesima concezione dello spazio. Altre miniature possono accostarsi all'opera del **M**. Qualcuno del suo ambiente ha dovuto, ad esempio, eseguire miniature da lui schizzate, o completarne una serie già cominciata. In tale gruppo si pone la miniatura del *Pas de la Bergère* (Parigi, BN, ms fr. 1974), che illustra un testo di Louis de Beauvau scritto attorno al 1449 ca. e che reca le armi del fratello Jean, nonché alcune miniature oggi staccate dal manoscritto del *Mortifiement de vaine plaisance* (Metz, BM), il cui testo è stato scritto per re Renato nel 1455. In tali miniature non si riscontra la sicurezza di mano del **M**, né il suo modo particolare di disegnare un drappeggio, un profilo, una mano, e neppure il suo tocco: i suoi caratteri stilistici vengono compresi, ma anche esasperati. Re Renato ereditò dalla sua famiglia un *Libro d'ore* (Londra, BM, Egerton 1070) cui fece aggiungere cinque miniature, la cui attribuzione al **M** resta quanto mai problematica. Esse non sono tutte della stessa mano, ed una sola (le *Armi di re Renato*) potrebbe eventualmente essergli assegnata, poiché vi si nota una certa padronanza della luce. Sareb-

be forse meglio attribuirle ad una corrente di stile di poco precedente, ad una bottega il cui capo (il pittore della miniatura che rappresenta il *Re morto*) ed i suoi assistenti sarebbero stati di origine e formazione «tedesca».
Per quanto riguarda le notizie sul **M** e sulla sua provenienza, si sa, in base a date approssimative, che per piú di vent'anni lavorò unicamente per il re, illustrando soltanto i suoi testi. Un'ipotesi, la cui tradizione orale è probabilmente di origine napoletana, fa credere che re Renato stesso fosse un grande pittore. Ma nessuna fonte francese contemporanea del re parla in tal senso. In seguito, non si è mai cessato di attribuire al re un numero sempre maggiore di opere, malgrado le differenze stilistiche, compresi quadri di Quarton e di Froment. Nessun documento d'archivio informa o conferma che il re sia stato pittore, benché si possa facilmente immaginare che egli praticasse da dilettante anche la pittura. Poiché il polittico dell'*Annunciazione* può essere attribuito al pittore delle miniature, risulta difficile pensare ad un re che dipinge un polittico, e per giunta, forse, per il proprio drappiere (Corpici). Questo polittico e le miniature sono di qualità tale da non potersi attribuire a un dilettante, per quanto dotato. Si sa, inoltre, che dal 1447 al piú presto fino al 1471 viveva presso il re un pittore che lavorava nella sua stessa camera, che lo seguiva in tutti i suoi spostamenti e che aveva nome Barthélemy d'Eyck. È noto che la madre di tale pittore era originaria di Maaseick nel Limbourg, e che aveva sposato in seconde nozze un certo Pierre du Billant, anch'egli originario del «pays d'Allemagne». Questo Pierre du Billant era anch'egli pittore, ricamatore e valletto di camera di re Renato sin dal 1440-41, e fino al 1470. Contrariamente a Barthélemy d'Eyck, che viveva nella piú stretta intimità col re, aveva una propria bottega; e riceveva incarichi politici in Provenza. Fino al 1471, data probabile della morte di questi due artisti germano-fiamminghi, re Renato impiegò solo episodicamente altri pittori locali; e d'altro canto questi ultimi non fecero mai parte della sua casa. Tutte le opere attribuite al **M** ne rivelano la formazione fiamminga, e tutte sono state realizzate tra il 1443 e il 1470 ca. Morendo, Barthélemy lasciò opere incompiute, come dimostra una lettera della vedova; e in quel momento un altro pittore-miniatore entrò al servizio del re. Esiste dunque tutto un complesso di indizi che consente di identificare il **M** con Barthélemy d'Eyck. (*fw*).

Maestro dei Ritratti Baroncelli

(attivo a Bruges alla fine del xv sec.). Trae il nome dai ritratti di *Pierantonio Bardini Baroncelli* e di sua moglie, *Maria Bonciani Baroncelli* (Firenze, Uffizi). Attivo a Bruges tra il 1470 e il 1500, e dunque contemporaneo dei Maestri delle Leggende di santa Lucia e di sant'Orsola, è influenzato da Petrus Christus ma è soprattutto un seguace di Memling; da qui il suo stile accurato e i suoi personaggi graziosi, colti in una luce chiara, come nell'*Annunciazione* del Museo Mayer van den Bergh di Anversa. (*jv*).

Maestro dei Ritratti Benson

(attivo alla metà del xvi sec.). Pittore di origine sconosciuta, cosí denominato da Louis Dimier (1924) in base a due *Ritratti* allora nella coll. Benson (Londra). Gli si attribuiscono un piccolo numero di ritratti i cui modelli poggiano sulle composizioni di Corneille de Lyon, distaccandosene tuttavia per la cromia piú sicura ed il modellato piú vigoroso, che si avvale di forti chiaroscuri. Databili, in base agli abiti, tra il 1540 ed il 1550 (New York, MMA; Brooklyn, Museo), tali ritratti non raggiungono però le intensità espressive e psicologiche proprie dei personaggi di Corneille. Il *Ritratto di Aymeric* al Louvre di Parigi, che un'antica iscrizione consente di ritenere opera certa di Corneille de Lyon, è strettamente legato alle opere del **M**, tanto che alcuni studiosi hanno creduto di individuare in queste stesse gli esordi pittorici del giovane Corneille. Oggi si propende tuttavia a credere che l'anonimo sia un fiammingo operante nella regione di Lione, sotto l'influenza del piú grande maestro. (*scas*).

Maestro dei Ritratti di principi

(attivo alla fine del xv sec.). L'opera di questo maestro, ricostituita da Friedländer nel 1926, comprendeva inizialmente un *Ritratto di giovane uomo* (Rotterdam, BVB), il *Ritratto di Engelbert di Nassau* (*1487*: Amsterdam, Rijksmuseum), nonché l'anta con le *Nozze di Cana* dal *Trittico del pasto dei Diecimila* (Melbourne, NG), attribuita poi al Maestro della Leggenda di santa Maddalena. Attualmente si possono aggiungere ai due ritratti di Amsterdam e di Rotterdam quelli di *Louis de Gruuthuse* (in museo a Bruges), di *Philippe de Cleve* e di *Adolphe de Cleve Ravesteyn* (Berlino, SM, GG). Piú che assimilarne l'opera a

quella giovanile del Maestro della Leggenda di santa Maddalena, sembra preferibile considerare questo gruppo di ritratti come produzione di un distinto maestro, probabilmente di Bruxelles, attivo attorno al 1490 ed influenzato da van der Weyden. Si noti peraltro che il fine modellato e l'assenza di monumentalità in tali ritratti potrebbero far ricercare l'identità del **M** nell'ambiente dei miniatori. (*jv*).

Maestro del Ritratto Angrer (Meister des Angrer-Bildnisses)

(attivo all'inizio del XVI sec.). Deve il nome ad uno dei migliori ritratti dipinti in Germania all'inizio del XVI sec., quello di un canonico di Bressanone e di Vienna, Gregor Angrer (1519: Innsbruck, Tiroles Landesmuseum Ferdinandeum). Elementi come la disposizione non rigorosamente frontale della figura dell'ecclesiastico, illuminata da una forte luce proveniente da sinistra, ed il fatto che si tratti di un ritratto a mezzo busto con un modellato accentuato, ricordano la tipologia dei ritratti italiani del Quattrocento. La balaustra in pietra su cui è fissato il cartiglio che reca il nome del personaggio rappresentato rafforza l'analogia. Oltre a quest'opera, che è il capolavoro del **M**, gli si attribuiscono altri ritratti, come quello di un *Pittore* (autoritratto?: in museo ad Innsbruck) e quello di una *Coppia* (Schweinfurt, coll. priv.), i ritratti del canonico di Bressanone *Hans von Hanberg*, e quello di un *Ignoto* (Trento, Museo provinciale d'Arte). I volti s'iscrivono sempre in primo piano in una cornice relativamente ridotta e si stagliano su un fondo neutro. A tale serie di ritratti va aggiunta un'opera burlesca rappresentante un *Buffone* dal volto ilare, con il bastone del «fool» nella sinistra, che divide il pasto con un cagnolino. Il dipinto appartenne un tempo alla coll. O. Kling di Stoccolma. Si assegnano inoltre all'artista due dipinti religiosi, il *Sermone di san Wolfgang* e la *Guarigione dei malati* (un tempo a Vienna sul mercato antiquario). (*dk*).

Maestro della Rocca di Angera

(attivo lungo le sponde del Lago Maggiore ed a Milano? allo scadere del XIII sec.). Nome convenzionale del pittore degli affreschi raffiguranti le *Gesta dell'arcivescovo Ottone Visconti*, *i Pianeti e le raffigurazioni zodiacali*, l'*Allegoria della Fortuna*, ancora visibili nella Sala di Giustizia

della Rocca dei Borromeo ad Angera (sponda lombarda del Lago Maggiore). Questo ciclo rappresenta una testimonianza eminente di decorazione profana per l'area nordoccidentale italiana, ad una data da porsi ormai intorno al 1280, o comunque entro la fine del secolo. Il **M** è rappresentativo di quell'ultima fase della pittura di ascendenza bizantina d'area settentrionale che già risente di verifiche sulla contemporanea, asciutta pittura «oltremontana». Il catalogo dell'artista è ancora in via di assestamento, ed i modi della sua bottega sono rintracciabili a Pallanza (San Remigio sul Colle della Castagnola) ed a Borgomanero (San Leonardo); forse a Bergamo (San Michele al Pozzo Bianco); a Milano si è proposto di riconoscerlo, tra l'altro, nella *Deposizione* affrescata in San Lorenzo. (*rpa*).

Maestro di Rohan (*o* Maestro del Gran Libro d'ore di Rohan)

(attivo a Parigi e nell'Anjou nella prima metà del XV sec.). Trae la sua denominazione da un manoscritto, di cui non si conosce il destinatario, chiamato le *Grandes Heures de Rohan* in base allo stemma di tale famiglia, che vi è stato aggiunto (Parigi, BN). Intorno ad esso sono state raggruppate le opere di un eccezionale pittore, o piuttosto di una bottega, operante coerentemente sotto la sua direzione, che dovette essere di alta temperie ed eccellentemente organizzata, poiché le pagine completamente autografe del **M** sono rare. Sembra che egli abbia iniziato la carriera a Parigi intorno al 1410, in un atelier dove lavorava anche il Maestro di Bedford, illustrando libri profani; poi, pare si specializzasse nella produzione commerciale di libri d'ore di media qualità; infine passò al servizio degli Angiò intorno al 1420, eseguendo allora tre dei Libri d'ore tra i piú ispirati in un'epoca di produzione artistica in declino: le *Grandes Heures de Rohan*, 1418-20 ca., le *Heures* dette «*d'Isabella Stuart*» (Cambridge, Fitzwilliam Museum), e le *Heures à l'usage d'Angers*, già nella coll. Martin Le Roy. Gli si attribuisce anche una pittura su legno: un frammento di *Annunciazione* (in museo a Laon).
Questo pittore ineguale e spesso negligente manifesta un'indifferenza assoluta per i problemi tecnici, le ricerche plastiche, lo studio dello spazio, l'invenzione narrativa che appassionano invece i suoi contemporanei, alla ri-

cerca di un realismo deformato espressionisticamente. Nelle sue composizioni senza profondità, sugli sfondi astratti tipici del secolo precedente, dipinse paesaggi scaglionati in altezza, architetture incongrue, personaggi enormi, tra loro «sproporzionati»; il tutto scelto soltanto in base all'intensità emotiva o simbolica attribuita ad ogni elemento della composizione. Si preoccupò di esprimere unicamente la sua visione interiore, piena d'angoscia davanti allo spettacolo drammatico della vita e dei fini ultimi, in scene di invenzione totalmente originale, indipendenti dal repertorio iconografico tradizionale e perfino dalle piú accreditate chiavi di interpretazione teologica del tempo, che sono tra i grandi capolavori dell'ispirazione cristiana. Immerso piú nell'aldilà che nelle apparenze del mondo – una ossessione tragica e a volte quasi morbosa della morte è presente in molte miniature – è di difficile collocazione: è ignota la sua origine, forse spagnola, piú plausibilmente dei Paesi Bassi settentrionali, allora centro di espressionismo religioso. Tecnicamente in ritardo, e con un'ispirazione troppo personale, l'artista non poteva fare scuola: tranne qualche allievo che nell'Ovest e in Bretagna mantenne qualcosa del suo linguaggio, ma nulla del suo spirito, non lasciò alcuna discendenza. (*nr*).

Maestro di Roncaiette

(attivo tra Verona e Padova, ultimo decennio del XIV sec. e i primi del XV sec.). Trae il nome dal polittico della chiesa di San Fidenzio a Roncaiette di Ponte San Nicolò, presso Padova, ma i suoi esordi possono essere riconosciuti nella *Croce* n. 357 di Castelvecchio (Verona). Sua è anche una *Crocifissione* oggi al Museo Correr di Venezia. Di formazione veronese e, piú precisamente, maturato nell'orbita della generazione post-altichieresca che trova in Martino da Verona il suo esponente migliore, è influenzato successivamente da Gentile da Fabriano, del quale assorbe le falcate fluenze gotiche. (*sr*).

Maestro del Roussillon

(Roussillon, inizio del XV sec.). L'artista reca il nome della contea in cui sono stati rinvenuti numerosi retabli a lui attribuibili: il *Polittico di san Nicola* (chiesa di Camélas), una tavola con due *Scene della vita di san Domenico* (chiesa di Collioure), ed il *Retablo di san Giovanni Battista*

(chiesa di Evol), eseguito prima del 1428, anno della morte del donatore, Guillermo de So. Il *Retablo di sant'Andrea*, acquistato a Perpignan dal MMA di New York, è anch'esso di sua mano; cosí pure il *Retablo di san Giusto e san Pasteur* (Parigi, chiesa Americana), ed un pinnacolo con la *Crocifissione* (in museo a Basilea). L'eleganza e la fantasia delle sue composizioni, il segno molto inciso delle figure, l'intensità dei colori, accostano il pittore al catalano Borrassá, nella cui bottega egli condusse forse a termine la propria formazione. Il **M** è uno dei rappresentanti piú ispirati del gotico internazionale sul versante nord dei Pirenei. Si è proposto di identificarlo con Arnau Pintor, il pittore piú attivo a Perpignan, noto da documenti tra il 1398 e il 1434. (*cre*).

Maestro del Sacello di Oropa

(attivo in area biellese nel secondo quarto del XIV sec.). Nome convenzionale per identificare l'autore degli affreschi raffiguranti le *Storie di Cristo e della Vergine* che decorano il Sacello del Santuario di Oropa, presso Biella. Allo stesso artista si attribuiscono gli affreschi della cappella del castello di Valdengo. Le pitture di Oropa, come quelle di Valdengo, sono comunemente datate agli anni Trenta, anche se la loro sigla grafica è ancora quasi forzatamente bidimensionale, a mezza strada tra arcaismo bizantino e stimoli giotteschi: per certi versi è simile ad alcuni esempi vercellesi, come i *Santi* affrescati in San Paolo, o le *Sante Martiri* già in San Marco (Vercelli, Museo Borgogna). (*rpa*).

Maestro della Sacra Stirpe (Meister der heiligen Sippe)

(attivo a Colonia dal 1470-80 al 1515). Tra i numerosi pittori anonimi che operarono a Colonia intorno al 1500, fu questi uno dei piú fecondi e vari. La sua ricca produzione – gli si attribuiscono non soltanto numerosi altari di imponente formato, dipinti su tavola e ritratti, ma anche cartoni di vetrate per le chiese di Colonia – induce a pensare che dirigesse una grande bottega. L'artista deve il nome all'*Altare della Sacra Stirpe*, offerto poco dopo il 1500 al convento dei Domenicani di Sant'Acacio dalla famiglia Hackeney (Colonia, WRM). Il pannello centrale dell'altare rappresenta le *Nozze mistiche di santa Caterina in presenza della Sacra Stirpe della Vergine*; sulle portelle fi-

gura la coppia dei donatori, presentata dai rispettivi santi patroni. Opera matura, questo solenne dipinto è composizione perfettamente equilibrata nella presentazione di tre ordini di personaggi. Come in tutte le sue opere, l'artista attribuisce importanza fondamentale al trattamento delle figure, di cui accentua il rilievo pur sorvegliando la sobrietà dei gesti. I suoi primi lavori, che vanno collocati all'inizio degli anni Ottanta del secolo, sono ancora fortemente influenzati dalla pittura tradizionale di Colonia, in particolare da quella del Maestro della Vita della Vergine; vi si colgono anche alcune riprese da Stephan Lochner: la *Presentazione al Tempio* (Parigi, Louvre, che era al centro di un altare delle *Sette Gioie della Vergine*, proveniente dal convento delle benedettine dei Maccabei di Colonia, le cui portelle sono conservate al GNM di Norimberga) riprende la composizione di Lochner sul medesimo soggetto al Museo di Darmstadt. Vanno ricondotti allo stesso periodo una grande tavola con molti personaggi datata 1486, rappresentante la *Messa di san Gregorio* (Museo di Utrecht) e il quadro votivo del conte Gumprecht von Neuenahr (Colonia, WRM), che risale forse al 1484. Il ciclo delle opere giovanili si conclude con la *Crocifissione* di Richtrich presso Aquisgrana, dipinta nel 1490 (Bruxelles, MRBA). L'anno 1490 segna un'evoluzione, probabilmente determinata da un viaggio dell'artista nei Paesi Bassi. I toni variati e chiari che caratterizzano i primi lavori vengono ora sostituiti da un colore dominante l'intera composizione; il realismo e la resa del rilievo, che si afferma fin nei minimi particolari, prevalgono su ogni altra tendenza. I dipinti posteriori al 1490 sono soprattutto caratterizzati dall'influsso di Giusto di Gand e di Hugo van der Goes. L'artista deve loro non soltanto le nuove formule che applica sia nella composizione che nella rappresentazione dei paesaggi e dei personaggi, ma anche la finezza del disegno. Si riallacciano ai primi pannelli intrisi di questo spirito fiammingo le due parti di un altare offerto dal curato Jacob Udeman von Erkelenz, datate 1492 (Norimberga, GNM). Il capolavoro della maturità del **M** è – dopo l'*Altare della Sacra Stirpe* – quello della *Circoncisione* della chiesa di Santa Colomba a Colonia (Monaco, AP), dono del consigliere municipale Johann von Questenberg e della sua sposa. Le opere piú importanti del **M**, seguendo la cronologia qui adottata, mostrano che l'artista si formò nella tradizione dell'arte di Stephan Lochner, piú che in quella della pittura fiam-

minga contemporanea. Tale constatazione fa supporre che egli uscisse dalla bottega del Maestro della Glorificazione della Vergine, e che in seguito subisse l'influsso del Maestro della Vita della Vergine e di artisti dei Paesi Bassi come Hugo van der Goes; mentre le sue opere tarde vennero a loro volta influenzate dal Maestro della Leggenda di sant'Orsola. (*mwb*).

Maestro del Sacro Sangue

(attivo a Bruges nel primo quarto del XVI sec.). Gli si attribuiscono una trentina di dipinti, raggruppati intorno ad un trittico con al centro una *Pietà*, conservato nella cappella del Sacro Sangue a Bruges: probabilmente il quadro offerto nel 1519 dalla confraternita del Sacro Sangue. L'esame delle sue numerose opere (chiesa di San Giovanni a Bruges, musei di Anversa, Bruxelles, Cleveland, Madrid, Monaco, New York, Vienna ecc.) ha rivelato una produzione di media qualità (forse destinata all'esportazione), nella quale si mescolano riprese da Hugo van der Goes e Gérard David, e l'influsso non del tutto assimilato, di Quentin Metsys. (*jl*).

Maestro della Sagra di Carpi

(attivo in Emilia nella prima metà del XV sec.). È nome di convenzione per designare un maestro attivo ad una data precedente il 1431 (verosimilmente tra il 1420 e il '25) nella cappella di Santa Caterina nella Sagra di Carpi (Modena). Il piccolo ciclo, la cui definizione critica ha suscitato non poche controversie, si inserisce bene nell'ambiente carpigiano del primo Quattrocento, in larghissima misura tributario di Ferrara, ma aperto a sollecitazioni culturali bolognesi per il tramite di Giovanni da Modena, che sembra essere stato attivo in prima persona sulla scena locale. Anche il Maestro della Sagra lo richiama esplicitamente, con accenti che sembrano esasperarne qualche volta il tratto espressivo visionario, in una variante piú rustica e accesa; talaltra paiono ricondurlo ad un ordito spaziale e sintattico piú calibrato e studiato, in sintonia con l'evoluzione della pittura ferrarese coeva. Proprio questi scarti stilistici hanno indotto parte cospicua della critica a distinguere due maestri nell'ambito dello stesso ciclo pittorico, privilegiando quello piú espressionistico attivo nell'ordine inferiore, detto «Secondo Maestro di Carpi». Alcune opere su tavola, e

piú recentemente un codice miniato, sono stati riferiti al medesimo maestro. (*rg*)

Maestro di Saint Gilles

(attivo a Parigi alla fine del XV sec.). Pittore franco-fiammingo, di origine sconosciuta, che si formò senza dubbio nelle Fiandre, presso van der Goes. Ma ben presto dovette stabilirsi a Parigi, poiché numerose sue composizioni sono inquadrate entro vedute molto circostanziate di monumenti di Parigi e dintorni; anche le sue impaginazioni ariose e tranquille ed i volti regolari dei suoi personaggi rimandano ai modelli francesi. L'artista trae nome da due tavole rappresentanti la *Messa di sant'Egidio* e *Sant'Egidio e la cerva* (Londra, NG). Due altri dipinti dovevano far parte di uno stesso programma iconografico se non dello stesso complesso: *San Lio guarisce i bambini* (detto un tempo *Conversione d'un ariano ad opera di san Remigio*) *e San Dionigi battezza Lisbius* (già *San Remigio battezza Clodoveo*) (Washington, NG). Le quattro tavole erano destinate con buona probabilità alla chiesa di Saint-Leu-Saint-Gilles di Parigi, attorno al 1500. Si attribuiscono al **M** una decina di altri quadri, tra cui due *Ritratti di un uomo e di una donna* (Museo Condé a Chantilly), un *San Gerolamo nel deserto* (Berlino, SM, GG), una *Cattura di Cristo* (Bruxelles, MRBA) ed una *Madonna col Bambino* (Parigi, Louvre). (*nr*).

Maestro della Sala Baronale di Manta → Manta

Maestro di San Biagio a Bellinzona

(attivo a Bellinzona intorno alla metà del XIV sec.). Deriva il nome dalle pitture ad affresco di qualità piú alta che si trovano in san Biagio di Ravecchia a Bellinzona (Canton Ticino). Si riferiscono al nostro **M** la *Madonna col Bambino tra i santi Biagio* e *Pietro* sulla lunetta del portale, il *San Cristoforo* in facciata con l'*Annunciazione* sovrastante e, all'interno della chiesa, i *Quattro Evangelisti* delle vele. Intorno alla metà del secolo il suo stile tenero e delicato, dai colori accesi, si pone come episodio interessante di parallelismo della pittura «lombarda» con lo stile oltremontano-mediterraneo di marca avignonese. (*rpa*).

Maestro di San Domenico a Torino

(attivo in Piemonte occidentale nella seconda metà del XIV sec.). Nome convenzionale dell'autore della campagna di affreschi eseguita per le pareti della cappella della Madonna delle Grazie in San Domenico di Torino, la piú ricca testimonianza rimastaci della pittura gotica della città piemontese. Sul registro superiore sono rappresentati il *Cristo Benedicente tra i simboli degli Evangelisti*, l'*Annunciazione*, la *Madonna col Bambino in trono e san Tommaso*; lungo le pareti del registro inferiore si trova la teoria degli apostoli. L'opera è da datarsi nel sesto decennio, in prossimità del cosiddetto *Codice delle Catene della Città* (Torino, MC), miniato nel 1360, ma la preminenza di tracce culturali arcaiche, di derivazione cioè ancora dal giottismo assisiate, consentirebbe di riconoscere in questa testimonianza il persistere della fortuna locale di un maestro toscano – Pietro dell'Aquila – assai famoso ed attivo in area savoiarda tra il 1314 ed il 1348. (*rpa*).

Maestro di Sant'Elsino

(Veneto ed Emilia, fine XIV – primi XV sec.). Questo anonimo prende il nome dal *Polittico di sant'Elsino* (Londra, NG, n. 4250), dove si mostra influenzato dalla pittura lardo-trecentesca veneziana (Lorenzo Veneziano e Jacobello di Bonomo). Nelle altre opere che gli sono attribuite (Polittico del Museo Civico di Fermo e affreschi staccati nella chiesa dei Servi a Rimini) si evolve invece in sintonia con i modi diffusi nella Romagna e nelle Marche, mostrando capacità di aggiornamento. Probabilmente attorno al 1410 si colloca la piú tarda *Madonna col Bambino e santi* (New York, MMA). Un'ipotesi recente aggiunge al suo catalogo una serie di dipinti disseminati lungo le coste dalmate e suggerisce una provenienza zaratina per questo anonimo ma interessante maestro. (*elr*).

Maestro di San Feliu →Joan de Burgunya

Maestro di San Francesco

(attivo in Umbria nella seconda metà del XIII sec.). Le sue opere principali si trovano a Perugia e ad Assisi ed uno di questi due centri dovrebbe essere il suo luogo di origine. L'anno 1272 è scritto in calce ad una grande

Croce dipinta (Perugia, GN), l'unica sua opera datata. Allo stesso decennio appartengono probabilmente le altre opere che formano il corpus del pittore: la figura *di San Francesco* (Assisi, Santa Maria degli Angeli, Museo), che ha dato il nome al maestro, un'altra *Croce* (Perugia, GN) opera di collaborazione, un dossale di cui restano solo alcune tavole (*Sant'Antonio*, *Deposizione* e *Seppellimento*: Perugia, GN; *Isaia*: Assisi, Tesoro di San Francesco), e un altro dossale bifronte, anch'esso incompleto e scomposto (*San Matteo e San Francesco*: Perugia, GN; *San Giacomo Maggiore* e *San Giovanni Evangelista*: Washington, NG; *San Pietro*: Bruxelles, coll. Stoclet; *Santi Simone e Bartolomeo*: New York, MMA, coll. Lehman) appartenente alla fase estrema della sua attività. Erano quasi certamente già compiuti nel decennio precedente gli affreschi con *Scene della Passione* e *Storie di San Francesco* che ornano la navata della basilica inferiore di Assisi. Gli sono stati attribuiti altri *Crocifissi*: uno in coll. Acton, Firenze, l'altro già in coll. Stoclet, Bruxelles (oggi Londra, NG) e, recentemente (Gordon, 1982) il *Crocifisso* di nuova acquisizione al Louvre di Parigi. Conserva tuttora la sua validità l'accostamento alla *Croce* del 1272, proposto molti anni fa da Toesca, delle vetrate della quadrifora del braccio destro della basilica superiore di Assisi e di due finestre della parete destra della navata dello stesso edificio, ben distinguibili dalle altre «nel diverso senso plastico, nel disegno piú libero da goticismi».

Il pittore, consapevole delle risultanze del tardo repertorio bizantino, ch'ebbero fortuna anche in Umbria, dimostra tuttavia la sua personalità, sensibile anche ai modi dei maestri oltremontani, presenti nella stessa basilica assisiate: imprime movimento alle figure, ne rianima, forzandolo, il compassato linearismo e infonde pungente espressività ai suoi personaggi. Nel *Crocifisso* del 1272 il fianco destro del Cristo s'incurva tanto da sfiorare il limite del tabellone e le linee creano ritmi serpentini; il suo *San Francesco* ha testa piccola da orientale e spalle minute su corpo incredibilmente allungato. È stato osservato che per questo ricorso ad accenti di forte caratterizzazione, con lo scopo di ottenere una vivida «tipeggiatura sentimentale» (Longhi) l'artista poteva profittare anche dell'esempio di Giunta Pisano, la cui attività è documentata ad Assisi nel 1236. Lo stile del nostro anonimo sembra tuttavia accostarsi alla *Croce* bolognese di Giunta, dipinta verso il 1250, piuttosto che a quella di

Assisi (Santa Maria degli Angeli, museo). L'influenza di Giunta si fa sentire, oltre che nel **M**, in alcuni dei migliori pittori del territorio Assisi-Perugia nell'ultimo terzo del XIII sec.: un territorio artisticamente distinto dall'Umbria meridionale con il suo centro di Spoleto. Soprattutto il Maestro di Santa Chiara e il Maestro della Croce di Gualdo, che forse sono la stessa persona, appartengono alla stessa tendenza caratterizzata da una forte espressività. (*bt*).

Maestro di San Francesco a Cassine

(attivo nell'Alessandrino nel secondo quarto del XIV sec.). Con questo nome si indica il capomaestro che diresse un'imponente serie di lavori nella chiesa francescana di Cassine (Alessandria) in cui i frati si trasferirono nel 1327 e che sappiamo completata nel 1355. Il cantiere eseguí la decorazione policroma degli archi e delle volte (oggi quasi interamente ripassata), le scene figurate dell'ultima cappella della navata sinistra (ora in cattive condizioni) e l'imponente ciclo della sala capitolare che ci consente, nonostante il suo stato di frammentarietà, di leggere l'alta qualità del **M** e la sua declinazione di gusto legata ai fatti di Lombardia cresciuti sulla cultura assisiate non ancora ortodossamente giottesca con soluzioni parallele a quelle del Maestro dei Fissiraga. Allo stesso cantiere si debbono gli affreschi trecenteschi nella chiesa della Trinità da Lungi a Castellazzo Dormida. (*erb*).

Maestro del San Francesco Bardi

(Toscana, attivo nella prima metà del sec. XIII). Prende nome dalla pala raffigurante *San Francesco e storie della sua vita* in Santa Croce a Firenze. Al **M** spetterebbe tutta l'esecuzione dell'opera con il concorso di aiuti, tra i quali è stato segnalato Coppo di Marcovaldo ai suoi inizi. Il suo stile si distingue per un forte risentimento plastico e un senso vivo e drammatico dello svolgimento narrativo mediati dalla cultura figurativa lucchese e da quella fiorentina (Maestro del Bigallo). Spettano al corpus delle sue opere la valva di dittico con le *Stimmate di san Francesco* (Firenze, Uffizi) e la *Madonna col Bambino* di ubicazione ignota, mentre è da espungere da esso la *Croce 434* degli Uffizi, opera del Maestro del San Francesco di Pistoia (MC). (*en*).

Maestro di San Gaggio

(attivo nel terzo quarto del Duecento – inizi del Trecento). Prende nome da una tavola proveniente dalla chiesa di San Gaggio (Firenze, Accademia), intorno a cui Longhi ha costruito un corpus di opere che qualificano il loro autore come una delle personalità piú vive nel panorama fiorentino pre- e proto- giottesco. Formatosi nell'ambito del Maestro della Maddalena, come testimonia il dossale di San Diego (California), costeggiando da vicino le opere di Cimabue, propone innovazioni formali e illustrative come dimostrano le tavole di Berlino (SM, GG) e il dossale del Bode Museum di Berlino. Non è improbabile che si possa identificare con il pittore Grifo di Tancredi, documentato nel 1295 a Firenze, dal momento che in opera a lui attribuita in coll. Lord Crawfbrd (ora alla NG di Edinburgo) si leggono alcune lettere che parrebbero corrispondere alle iniziali di questo nome. (*en*).

Maestro di San Giovanni da Capestrano

(documentato nel 1449 ed attivo fino al penultimo decennio del XV sec.). Gli esordi del **M** vanno collocati nell'ambiente artistico napoletano della metà del secolo nel quale si era realizzato il felice accordo tra la cultura franco-borgognona dei pittori della cerchia di Colantonio e quella borgognona-catalana degli scultori gravitanti intorno a Sagrera. Queste ascendenze si ritrovano nella sua opera piú antica, non posteriore al 1460, che è l'ancona con il *Sant'Antonio da Padova* della chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli alle Croci. Tuttavia se essa si richiama all'ancona di *San Lorenzo* di Colantonio e può essere avvicinata anche al *San Francesco* (Bologna, San Domenico) di Niccolò dell'Arca, nel contempo presuppone, per il tipo di spazialità nuova che la figura del santo rivela, una profonda conoscenza dell'arte di Piero della Francesca, inedita per l'ambiente napoletano e di cosí alto livello da configurare il **M** come il tramite per l'aggiornamento sull'arte di Piero dello stesso Colantonio (*Ancona di San Vincenzo Ferreri*) e del giovane Antonello da Messina. Passato a Roma verso il 1470 dipinge il *San Bernardino* per l'omonima chiesa in cui compaiono, accanto ad un maggior approfondimento della lezione pierfranceschiana, quegli elementi di tipo narrativo ed espressivo che si ritroveranno successivamente nei due dipinti del periodo aquilano, lo *Stendardo di san Giovanni da Ca-*

pestrano e le *Stimmate di san Francesco*, databili tra il 1480 e il 1485, conservati nel museo aquilano. In questa seconda fase, che è poi quella centrale e abbraccia all'incirca il penultimo e l'ultimo decennio del secolo, l'artista realizza una nuova sintesi tra elementi padano-ferraresi ed una cultura che è di nuovo iberica ma assimilata attraverso i contatti con gli artisti della cerchia di Berruguete ad Urbino. Recentemente si è pensato di identificarlo con quel Giovanni di Bartolomeo dell'Aquila menzionato in un atto del 14 giugno 1449, la qual cosa peraltro proverebbe la sua origine aquilana. (*rt*).

Maestro di San Lorenzo

(attivo a Colonia durante il primo quarto del XV sec.). Deve il nome a un altare proveniente dalla chiesa di San Lorenzo a Colonia, datato intorno al 1420: all'interno delle portelle (Colonia, Museo Schnütgen) quattro scene rappresentano la *Morte* e l'*Incoronazione della Vergine*, la *Resurrezione* e l'*Ascensione di Cristo*; sui rovesci delle medesime (Norimberga, GNM) è dipinta la *Deposizione di san Lorenzo nel sepolcro*. A questo artista, che prosegue la tradizione del Maestro della Veronica, è stata attribuita da alcuni studiosi la *Veronica* di Londra (NG), che passava per una libera ripresa del medesimo tema. Si riallacciano alla sua produzione le tredici tavole componenti un tempo le portelle dell'altare della *Grande Passione* (Colonia, WRM), databile post 1430, nonché una tavola rappresentante *Quattro Apostoli* e la delicata tavoletta con *Maria nel giardino del Paradiso* (entrambi a Norimberga, GNM) databili poco dopo il 1420.1 dipinti del **M** sono caratterizzati da chiarezza e simmetria d'impianto: i gruppi di personaggi sono distribuiti con rigore che non supera, tuttavia, i confini di ogni singola scena. Il modellato, assai semplificato, conferisce maggiore energia alle pose, mentre il tono cromatico è squillante e vivacissimo. La predilezione per le grandi superfici nette si traduce non soltanto nel rifiuto di frantumare la composizione, ma anche nell'abbandono dei costumi moderni, in favore di drappeggi dalle lunghe e sobrie pieghe, ispirate alla tecnica del Maestro della Veronica nella cui bottega il **M** verosimilmente compí la sua formazione.
Le opere del **M** non raggiungono peraltro la forza spirituale del modello. Alla sua cerchia si attribuiscono alcune altre opere, tra le quali un delicato trittico mariano (ca.

1410-20) con le *Sante Elisabetta e Agnese* sulle antine mobili, oggi a Berlino (SM, GG). (*mwb*).

Maestro di San Lucchese

(attivo nella metà del Trecento). Pittore fiorentino che non ha lasciato nessuna opera datata; prende nome da un polittico con l'*Incoronazione della Vergine* già nella chiesa di San Lucchese a Poggibonsi (distrutto nel 1944), attorno al quale sono state riunite varie opere che qualificano il pittore come stretto seguace di Maso e contemporaneo di Andrea Orcagna. I suoi inizi, ancora discussi, sono stati visti nell'ambito della stretta cerchia masesca (*Eraclio che porta la Croce*: Pistoia, San Francesco) o presso il Maestro della Cappella funeraria degli Strozzi, altrimenti attribuita all'Orcagna. Piú chiara la fase centrale della sua attività (trittico di Bayonne, Museo Bonnat; *Madonna col Bambino* di Cleveland) e quella tarda, cui spetta il polittico eponimo, piú strettamente orcagnesca. (*en*).

Maestro di San Martino

Anonimo attivo a Pisa nella seconda metà del XIII sec., denominato dal titolo della chiesa da cui proviene la sua opera principale, una grandiosa tavola con una *Madonna col Bambino e storie della vita di sant'Anna e di San Gioacchino* (Pisa, MN di San Matteo). La sua identificazione con il pittore Ranieri di Ugolino, proposta da alcuni storici, non è comunemente accolta. È invece concorde l'attribuzione allo stesso maestro, per confronti stilistici, di un'altra tavola con *Sant'Anna e la Madonna bambina* (Pisa, ivi). Gli è stata attribuita anche una *Madonna col Bambino* (San Biagio in Cisanello, presso Pisa) che, anche per tangenze con i modi di Coppo di Marcovaldo, dovrebbe appartenere ad una fase precedente; mentre resta incerto il riferimento al nostro anonimo delle miniature dell'*Exultet* n. 3 del duomo di Pisa. Il problema di una precisa collocazione cronologica della sua attività ha portato a conclusioni non coincidenti: la data proposta per la *Madonna* pisana, certo la sua opera piú antica, oscilla dal 1260 ca. al 1270-75. Di conseguenza anche per il problema della formazione dello stile del maestro sono state proposte soluzioni diverse, specialmente per quanto concerne i rapporti con Cimabue. Per alcuni, egli sarebbe perfettamente autonomo rispetto al grande fiorentino,

del cui linguaggio anzi mostrerebbe di antivedere alcuni caratteri; per altri la sua personalità non potrebbe spiegarsi senza sospettare un'azione di Cimabue su di lui, azione che però finisce per porre ancor piú in evidenza la natura poetica sostanzialmente diversa del maestro pisano. Sembra difficile ammettere che la *Madonna* di Pisa non segua per certi aspetti la grande *Madonna* che Cimabue aveva dipinto nella stessa città (Parigi, Louvre); ma un profondo divario separa la grandiosa mitologia cristiana del fiorentino, nutrita di saldezza plastica, dal racconto umanissimo e accattivante del pisano, esaltato da un'inconfondibile accensione cromatica. Un possibile punto di riferimento per questi particolari aspetti della sua arte, che appare naturale collegare al diffondersi del gusto gotico nella pittura italiana di quegli anni, è stato indicato nella conoscenza delle forme della tarda scultura provenzale. Agli ultimi anni del **M** è stata riferita una *Madonna in trono tra due angeli* (Firenze, coll. Acton) della fine del XIII sec., da altri assegnata ad artista fiorentino. (*ht*).

Maestro di San Martino alla Palma

(attivo a Firenze nel secondo quarto del XIV sec.). Fu tra i piú abili allievi di Bernardo Daddi, di cui imitò lo stile minuzioso e la scorrevolezza narrativa. Intorno alla *Maestà* della parrocchiale di San Martino alla Palma – derivante del modello giottesco degli Uffizi – è stato raggruppato un numero piuttosto alto di piccole composizioni della medesima mano, tra cui può citarsi un dittico (*Vergine ed angeli*, *Giudizio Universale*), oggi presso l'Historical Society di New York, la *Madonna del Parto* (Uffizi, Firenze) e la *Madonna in trono* della chiesa di Santa Brigida all'Opaco, presso Pontassieve. (*sr*).

Maestro di San Miniato

(Firenze, attivo nella seconda metà del XV sec.). Si deve a Berenson (1913) la prima definizione di questo modesto, fecondo e non pedissequo divulgatore dei modelli di una buona parte della cultura pittorica della Firenze quattrocentesca: egli raccoglieva infatti sotto questa sigla un nucleo di otto dipinti, gravitanti attorno alla Pala da cui il **M** trae il nome, quella conservata nella chiesa di San Domenico a San Miniato, databile tra '75 e '85, e raffigurante una *Sacra Conversazione*, con un donatore, la

moglie e la figlioletta inginocchiati al di sotto del trono della Vergine. Col tempo tale nucleo iniziale si è infoltito indiscriminatamente, obnubilando pian piano la primitiva corretta individuazione dei caratteri stilistici propri dell'anonimo, di evidente formazione gozzoliana, tra '50 e '60, con l'intromissione di opere nate sotto influenze si concomitanti, ma non determinati per il nostro **M**. Sforzi combinati nella critica piú recente hanno però portato ad un nuovo riassetto dell'intera problematica riguardante sia il **M** che i vari artisti a questo coevi e anch'essi anonimi – come i Maestri della Natività Johnson, della Lunetta di Via Romana, dell'Epifania di Fiesole, degli Argonauti-, consentendo, seppur in via tutt'altro che definitiva, una migliore percezione delle qualità proprie al **M** e della sua posizione e del ruolo giocato all'interno dell'oltremodo sfaccettata produzione pittorica fiorentina dell'ultimo terzo del '400.

La bottega del **M** è aperta in Firenze, ma pare porsi al servizio soprattutto del contado e raggiungere il Valdarno inferiore e la Valdelsa; il suo stile denuncia, specie nelle opere entro gli anni '70. una forte componente angelico-gozzoliana (Pala di Pomino, chiesa di San Bartolomeo; paliotto della Badia aretina delle Sante Flora e Lucilia, datato 1478), peraltro prontamente arricchita da una folta serie di indicazioni tratte di volta in volta da Filippo Lippi, altro suo referente fondamentale (*Madonna col Bambino fra due angeli*: Roma, coll. Vitetti), Pesellino (*Sposalizio mistico di santa Caterina*: Zagreb, Strossmayerova Galerija e Frederikton, Canada, Beaverbrook Art Gallery), Botticini e, infine, Botticelli e la sua cerchia (*Madonna col Bambino*: Amsterdam, Rijksmuseum). Ma nelle sue opere si riscontrano anche caratteri indifferentemente arcaicizzanti – come l'uso, per i fondi, di siepi di rose, presenti ad esempio nella raffinata e perlacea *Madonna col Bambino e san Giovannino* delle Courtauld Galleries, opera della maturità – o «moderne» – come la ripresa della tipologia verrocchiesca della *Madonna del davanzale*, per probabile volere esplicito di un committente piú esigente in fatto di aggiornamenti, nella *Madonna* di Zagreb (Strossmayerova Galerija). La incantata monotonia (impoverita nelle repliche «di bottega») della sua produzione, rende ardua una precisa scalatura cronologica delle opere, mentre è da segnalare la datazione, recentissimamente accertata per via documentaria, al 1468 della tavoletta con la *Madonna delle Elemosine*, dipinta su

commissione della confraternita fiorentina di Santa Maria della Pietà (oggi in coll. priv. italiana), che nel '74 è fatta ridipingere da Lorenzo di Giovanni (e lo scarto poco rilevante degli anni intercorsi tra consegna dell'opera e ridipintura deporrebbe a favore di un riconoscimento di questo stesso artista quale creatore stesso della *Madonna*, come confermano gli usi comuni documentabili per casi consimili), forse identificabile con il pittore che tra 1465 e 1466 lavora nella bottega di Neri di Bicci, si iscrive alla Compagnia di San Luca nel 1472 e muore nel 1512. (*scas*).

Maestro di San Pier Damiani

(Faenza; un'opera è databile post 1444). Il nome convenzionale di questo pittore è assai recente, ma il raggruppamento delle opere che costituiscono il suo catalogo era già da tempo formato. Ora il maestro prende il nome dalla significativa aggiunta del *San Pier Damiani* dell'Accademia di Ravenna, di documentata provenienza faentina, parte di uno smembrato polittico. La parte centrale di esso è la *Madonna col Bambino*, venerata oggi come «Madonna della Tosse» in Santa Maria dell'Angelo a Faenza. In questa città si trovano anche le altre oepre riferibili a questo artista: i *Santi Vito e Giovanni Battista* (PC), parti anch'essi del ricordato polittico, e un'*Incoronazione della Vergine*, affresco staccato di proprietà delle Opere Pie, di cui si ricostruisce l'esecuzione dopo il 1444. Altre proposte, meno convincenti, riguardano quattro *Santi* ora ricollocati sulle cantorie degli organi del duomo di Faenza. Nella pittura di questo anonimo è stata sottolineata una certa vicinanza a Bitino da Faenza, insieme con analogie con i modi dei piú anziani Gentile da Fabriano e Giovanni Antonio da Pesaro. Sarebbero poi subentrati, nel secondo periodo della sua attività, modi piú aggiornati e sensibili alla problematica prospettica toscana. (*acf*).

Maestro di San Sebastiano → Lieferiuxe, Josse

Maestro di san Sebastiano a Pecetto → Fantini, Guglielmetto

Maestro di San Severino

(attivo a Colonia verso il 1500). Pittore a capo di una

operosa bottega di Colonia, tra il 1490 ed il 1500 ca., prende il nome convenzionale dal grande altare conservato nella chiesa omonima di Colonia, del quale sono sopravvissute solo venti tavole, con scene tratte dalla *Leggenda di san Severino*. Il polittico, tuttavia, mostra l'intervento di piú di una mano, tanto da lasciare ancora aperta la questione di una presenza, o meno, nella bottega del maestro titolare, di altri collaboratori di pari importanza; come ipotesi alternativa si considera l'altare come opera della bottega del **M**, svolta sotto il suo controllo, piú o meno assiduo, ma non pervasivo. Indubbie affinità stilistiche si rilevano comunque tra questi ed il cosiddetto Maestro della Leggenda di sant'Orsola, al quale a volte vengono attribuite alcune delle tavole dello stesso ciclo di san Severino: di poco piú anziano e di spirito piú conservativo, deve aver lavorato per un certo lasso di tempo nella bottega del piú intraprendente collega. Si riconosce la mano del **M** in una tavola rappresentante una *Adorazione dei Magi* (Colonia, WRM), su commissione, attorno al 1512, dal «doctor juris Christian Conreshem»; in due piccole tempere su seta, raffiguranti otto *Sante* e la *Messa di san Gregorio* (Colonia, WRM); in vari dipinti della *Passione*; in un grande trittico a sportelli mobili, con una *Crocifissione* (Boston, MFA); in quattro tavole (due al Louvre di Parigi, due a Notre-Dame di Bruges) provenienti da un altare dedicato all'*Infanzia di Cristo*; un ritratto femminile (Colonia, WRM), databile al 1500 ca. Tali dipinti tradiscono non soltanto l'influsso del Maestro della Sacra Stirpe, del quale l'artista fu verosimilmente allievo, ma presentano numerose affinità con la pittura dei Paesi Bassi – particolare che lo differenzia nuovamente dal Maestro della Leggenda di sant'Orsola – in particolare con quella di Gérard de Saint-Jean, oltre ad una conoscenza approfondita del modello lochneriano. Il **M** fu un rigoroso, persino austero disegnatore, che ben rappresenta, nelle sue disciplinate, coerenti e tuttavia semplificate ritrascrizioni, i caratteri specifici della tradizione pittorica tardo-gotica di Colonia, che, nel medesimo torno di tempo, si stava arricchendo di altre e piú moderne esperienze, come quella del Maestro dell'Altare di san Bartolomeo. (*scas*).

Maestro di San Silvestro → Maestro del Trittico di Beffi

Maestro di San Siro

(attivo a Novara nel 1180 ca.). Nome con cui viene indicato l'autore degli affreschi che compongono la prima fase decorativa dell'oratorio di San Siro nel duomo di Novara, cappella che in origine faceva parte del palazzo vescovile. Gli affreschi sono stati scoperti negli anni Trenta, e rimessi completamente in luce nel 1941. Le scene raffigurate sulle pareti comprendono otto episodi della vita del santo (fedelmente esemplati sulla *Vita Sancti Syri*, sia nell'iconografia, sia nelle iscrizioni che corredano molte delle scene), oltre ad una *Maiestas Domini* ed una coppia di *serafini* sulla volta. Gli affreschi sono notevolmente lacunosi, anche a causa della successiva apertura di una finestra, ma rivelano una particolare padronanza nella stesura del colore, nell'utilizzo di partiti decorativi e architettonici preziosamente aulici e nell'impaginazione delle scene, in particolare quelle con affascinanti vedute di città. Lo studio di questo ciclo ha consentito di interpretare la cultura del **M**, al quale non sono state per ora riferite altre opere, nell'ambito di quelle esperienze lombarde che nella seconda metà del XII secolo testimoniano un'attenzione nuova ai fatti oltralpini ed un maturo confronto con gli influssi bizantini; egli si muove quindi su una linea lombardo-novarese di approccio al gotico che va dagli affreschi di Dulzago, di poco precedenti, fino ai casi duecenteschi del fregio del Broletto novarese e della *Crocifissione* affrescata nello stesso oratorio di San Siro. (*sba*).

Maestro di San Torpé

(attivo nel Pisano tra la fine del XIII e gli anni Trenta del XIV sec.). Autore di un vasto corpus di opere che, a partire dalla *Vergine con il Figlio* della cattedrale pisana, rivelano una cultura formatasi prevalentemente su Duccio, ma non estranea agli aggiornamenti assisiati e in contatto con Memmo di Filippuccio. L'alta qualità formale, prerogativa di opere quali il *Crocefisso* del Belvedere di Crespina (Pisa, MN); il dipinto eponimo di San Torpé; la *Madonna col Bambino* di Raleigh (NC); la tavola del Museo Magnin a Digione si stempera, per piegarsi a risultanze piú di maniera e convenzionali, nelle opere tarde (*Madonna col Bambino*: Museo di Seattle). Appunto per questo l'unità del corpus, che da una partenza ancora strettamente dugentesca arriva a costeggiare la bottega simo-

niana a Pisa, è stata messa in dubbio con la proposta di riconoscervi due personalità (Caleca) o l'attività di una bottega operosa fino in pieno Trecento. (*en*).

Maestro di Sant'Abbondio a Como

(attivo nella prima metà del XIV sec.). Con questao denominazione si suole indicare l'autore di un notevole ciclo di affreschi di soggetto cristologia) eseguiti nel presbiterio della chiesa comasca di Sant'Abbondio nella prima metà del XIV sec. Solo di recente è stata precisata la committenza dell'opera e la sua datazione piú verosimile, che dovrebbe cadere tra il 1315 ed il 1325, anno di morte del Vescovo di Como Leone Lambertenghi che, con buona probabilità, sostenne economicamente l'impresa. L'artista appare particularmente interessato a motivi decorativi che fondono schemi tradizionali e soluzioni di illusionismo spaziale decisamente moderne, secondo una tipologia largamente diffusa in area padana nella quale confluiscono le conquiste spaziali dell'Italia centrale. Allo stesso **M** è stata riferita la decorazione della chiesetta di Castel San Pietro presso Mendrisio, eseguita tra il 1343 e il 1345 per conto di un altro vescovo di Como, Bonifacio da Modena, con uno spiccato gusto narrativo e decorativo ed una maggiore ricerca spaziale rispetto al primo ciclo. Fra le altre opere restituite all'anonimo artista è da segnalare una guasta figura di *San Giovanni Battista* già nella Badia di Vertemate e tre *santi* affrescati nel chiostro di Sant'Agostino a Como, mentre cospicui riflessi della sua attività sono avvertibili in un raggio abbastanza ampio del territorio comasco. (*mat*).

Maestro di Sant'Agata a Cremona

(area padano-veneta, fine XIII sec.). Nome convenzionale dell'autore della tavola-reliquiario di Sant'Agata, conservata nella chiesa omonima di Cremona, dipinta sul *recto* e sul *verso*: sono raffigurate rispettivamente la *Madonna col Bambino e la Pentecoste* e, dall'altro lato, le *Storie della santa*. Si tratta dell'unica opera conosciuta di questo **M**, che si inserisce con grande libertà tra le figure di maggior spicco del tardo Duecento italiano; a prescindere dalla generica base grammaticale di origine bizantina la sua formazione padano-veneta si arricchisce della probabile conoscenza del Cimabue di Assisi. Ma, quasi a voler dimostrare la difficoltà di trovar sempre un riferimen-

to geografico ai linguaggi, specie nelle epoche alte, non è mancata un'ipotesi di tutt'altro orientamento, e cioè in ambito senese di fine Duecento. Da questo innesto scaturisce la scelta di un atteggiamento di forte presa cromatica – il colore, acuto nei toni e disteso quasi a pieno impasto, mette infatti ancor piú in risalto la spregiudicata libertà formale del **M** –, e di un'intonazione di realismo sorprendente che, soprattutto nelle *Storie di sant'Agata*, accentua e stravolge fino al grottesco la fisionomia e i gesti delle figure che, tuttavia, cosí deformate, acquistano una piú corposa naturalezza. (*rpa + sr*).

Maestro di Sant'Agostino

(Fiandra, attivo alla fine del XV sec.). M. J. Friedländer battezzò cosi, nel 1937, l'artista fiammingo che attorno al 1490 eseguí un polittico dedicato alla *Storia di sant'Agostino*, i cui frammenti sono conservati a New York (Cloisters), Dublino (NG) ed Aachen (Museo Suermondt). Ma mentre Friedländer lo accostava al Maestro di Santa Lucia, considerandolo cosí un pittore di Bruges, la critica moderna tende ad avvicinarlo a van der Goes ed a collocarlo piuttosto a Gand o a Bruxelles. (*jv*).

Maestro della Santa Cecilia

(Firenze, finire del XIII sec. – primo quarto del XIV). Prende il nome da un dossale raffigurante *Santa Cecilia e storie della sua vita* (Firenze, Uffizi) attribuito dal Vasari a Cimabue ma che Cavalcaselle restituisce ad anonimo giottesco. A quest'opera si legano, per opinione concorde di tutti gli studiosi, la tavola con *Santa Margherita e storie della sua vita* e la *Madonna con Bambino*, entrambe a Santa Margherita a Montici (Firenze). Al di fuori di queste tre opere, il catalogo del pittore si estende per alcuni fino a comprendere tutti gli affreschi della chiesa superiore di Assisi (Smart, 1960), che verrebbero quindi tolti a Giotto stesso; si limita per altri alle sole tre ultime storie dello stesso ciclo. In effetti il problema della partecipazione di questo **M** al ciclo assisiate, e in conseguenza dei suoi piú o meno stretti rapporti con Giotto, è fondamentale. Alcuni infatti negano la sua cultura giottesca e lo vogliono di origine romana (Offner, Parronchi), mentre Previtali ha proposto di escludere il **M** da ogni partecipazione al ciclo assisiate. Comunque il giottismo dimostrato dalla tavola degli Uffizi, eseguita certamente prima

del 1304, ma non prima degli affreschi di Assisi, non sembra aggiornato su quest'ultimi al punto da eliminare ogni dubbio (Longhi, 1948). Lo stile di questo maestro è stato definito lirico e mistico insieme, indipendente dalla monumentalità giottesca; è certo che una corrente giottesca di primissimo Trecento con tendenze eterodosse fa capo a Firenze a questo **M** che fra tutti si distingue per accentuazione gotica e delicatezza di scelte cromatiche. (*ppd*).

Maestro della Santa Chiara

(attivo nella seconda metà del XIII sec.). Pittore che prende il nome dalla grande ancona con la *Santa Chiara e storie della sua vita* datata 1283 e collocata nel transetto destro della chiesa di Santa Chiara ad Assisi. A due momenti precedenti dello stesso pittore sono state riferite altre due tavole conservate nella stessa chiesa: la *Croce* sopra l'altare maggiore, eseguita per la badessa Benedetta in una data anteriore al 1260, e la *Madonna in trono* nel transetto sinistro, dipinta per l'altare dedicato alla Vergine nel 1265, il cui documento di consacrazione ne nomina quale autore un certo maestro Benvenuto Benvieni da Foligno, in cui sarebbe da riconoscere l'identità anagrafica del **M**. Il notevole pittore, cui sono state riconosciute altre due croci (nella pinacoteca di Gualdo Tadino e nel Fogg Art Museum di Cambridge, Mass.) ed un frammentario ciclo di affreschi nell'antico duomo di Assisi, movendo dall'interpretazione dei modi di Giunta e da ricordi romanici, attraverso l'accoglimento di elementi derivati dall'elegante espressionismo del Maestro di San Francesco, giunge a soluzioni di grandissima suggestione, di incredibile impasto pittorico, di accentuato lirismo che fanno della sua opera piú nota l'emblema della pittura umbra maturata nell'ultimo quarto del Duecento in un clima di acceso «espressionismo». (*gibe*).

Maestro di Santa Chiara da Montefalco

(Umbria, prima metà del XIV sec.). Si deve a R. Longhi (1953-54) la ricostruzione di questa personalità, detta anche «Primo maestro» per distinguerlo dagli altri pittori attivi – probabilmente sotto la sua direzione — nella cappella della croce in Santa Chiara a Montefalco, affrescata nel 1333 per committenza di Jean d'Amiel, rettore del ducato di Spoleto. Nell'intero ciclo, comprendente

Storie di santa Chiara, *san Eiagio e santa Caterina*, spetta al **M** la *Crocifissione*, cui Longhi legava, per identità di linguaggio e di riferimenti culturali, un'altra *Crocifissione* nella parrocchiale di Turrita, alcune opere su tavola (due dossali nella PV provenienti da Montefalco) e il reliquiario, di provenienza spoletina, oggi a Londra (VAM). Successivamente incrementato con ulteriori attribuzioni — affreschi in Sant'Agostino a Montefalco, in San Niccolò a Matigge (Trevi) e alcune tavole – il corpus del **M** si configura nell'ambito della tradizione umbra; il suo linguaggio, esemplato sui testi assisiati, da Giotto a Lorenzetti, è connotato da un'espressività talvolta cruda che si avvale di forti accenti patetici. (*sr*).

Maestro di Santa Clara de Palencia

(attivo in Castiglia alla fine del XV sec.). Fu autore di quattro grandi pannelli appartenenti ad un medesimo retablo: la *Madonna della misericordia*, la *Messa di san Gregorio*, proveniente dal convento di Santa Clara de Falencia (Madrid, MA), la *Dormizione* e l'*Incoronazione della Vergine* (Lione, MBA). Tali opere riprendono alcuni elementi fiamminghi tratti soprattutto da Hugo van der Goes (la composizione, la tipologia degli angeli), ma nel contempo attestano pure una conoscenza profonda della pittura provenzale, per la ripartizione rigorosa della luce, che scolpisce i volti e stilizza le forme, conferendo loro una semplicità monumentale. Tali qualità hanno consentito a Charles Sterling di proporre come autore del retablo il nome di Jean de Nalda, originario di Navarrete in Castiglia e citato nella bottega di Jean Changenet da un contratto del 1493. Al retablo di santa Clara sono state accostate alcune altre opere, già attribuite al Maestro di Santa Maria del Campo: tre tavole di predella rappresentanti *Cristo morto*, la *Vergine* ed i *Quattro Evangelisti* (chiesa di Santa Maria del Campo), un *San Giovanni Battista* (cattedrale di Falencia), e sei figure che si stagliano su fondo damascato – *San Francesco d'Assisi*, *Sant'Antonio di Padova* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), *San Gregorio*, *San Giacomo* (Madrid, Prado), *San Giovanni e San Pietro* (Vienna, coll. priv.). (*cre*).

Maestro di Sant'Ildefonso

(attivo nella provincia di Valladolid nell'ultimo quarto del XV sec.). La personalità di quest'artista si fonda sulla ta-

vola che rappresenta l'*Imposizione della pianeta a sant'Ildefonso* (Parigi, Louvre) e su due altre dedicate a *Sant'Atanasio* e *San Luigi di Tolosa* (Museo di Valladolid) . L'alta qualità della sua pittura e la sua concezione estetica lo pongono tra i migliori artisti della regione castigliana alla fine del XV sec. Come Jorge Inglés, egli trascura di profondere gli ori sulle sue tavole, ma non sente quanto questi l'attrattiva del paesaggio. La verticalità dei personaggi, la durezza delle fisionomie e la trascrizione quasi letterale delle pieghe delle vesti conferiscono alle sue composizioni un'imponente monumentalità. Secondo J. Gudiol (ma l'ipotesi non è accolta da altri studiosi), si tratta dell'autore di tele al monastero di Sisla (Madrid, Prado) e di uno degli artisti che lavorarono al retablo della famiglia Luna (cattedrale di Toledo). (*mdp*).

Maestro di Santa Maria di Castello

(attivo a Genova intorno al 1330). Questo nome si riferisce all'autore della *Madonna col Bambino* e due figure frammentarie di *Santi*, parti conservate di un dipinto su tavola di maggiori dimensioni (ora Genova, Museo di Santa Maria di Castello), al quale è stata da P. Torriti (1970 e 1987) nuovamente riferita anche la *Croce* dipinta già nella chiesa genovese di Santa Maria della Consolazione (oggi Genova, Palazzo Spinola). Il pittore, del quale F. Bologna (1961) aveva posto in evidenza la cultura senese, affine ai modi piú antichi di Pietro Lorenzetti, proponendo di collocare la sua attività intorno al 1330, ed i possibili riflessi in ambito catalano, è un personaggio tutt'altro che di secondo piano. L'importanza della sua lezione in ambito ligure, dalla *Croce* dipinta in Santa Maria in Latronorio (Varazze) a quella di Savona (PC), è stata di recente messa in luce (E. Rossetti Brezzi, 1986). (*agc*).

Maestro di Sant'Orso ad Aosta → Aosta

Maestro dei Santi Quirico e Giulitta

(Toscana, attivo nei primi decenni del Quattrocento). Con questo nome nel 1965 Roberto Longhi denominava l'anonimo autore dei tre scompartí di predella raffiguranti la *Leggenda dei santi Quirico e Giulitta*, già nella collezione Gambier-Parry a Gloucester (ora a Londra, Cour-

tauld Institute Art Gallery, n. 112). Le tavolette, che narrano gli episodi salienti della vita di due santi dalla rara iconografia, si dichiarano come opere di ambito fiorentino databili al secondo decennio del secolo, già consapevoli di Masaccio, ma di impianto spaziale ancora acerbo. A quest'opera Longhi accostava una *Madonna con il Bambino, angeli e i santi Sebastiano e Leonardo* (Bologna, coll. priv.), la cui impostazione ricorda da vicino lo scomparto centrale del masaccesco polittico pisano. Successive ricerche hanno tentato di ampliare il catalogo dell'anonimo artista cui in effetti sembrano appartenere opere come i *Quattro Santi* del Museo Calvet (Avignone) e una *Crocifissione*, proveniente dalla chiesa di Santa Lucia a Montecastello (Pisa), ora nel Museo diocesano di San Miniato al Tedesco. Resta tuttora incerta l'ipotesi che le opere raggruppabili sotto il nome del **M** costituiscano la fase piú avanzata del percorso di Battista di Cerio, autore di un trittico della Pieve di Camaiore, firmato e datato 1418: un artista che sembra appartenere piú propriamente all'ambito fiorentino del gotico internazionale. Lo studio di personalità attive intorno al 1430, come Andrea di Giusto, Arcangelo di Cola da Camerino e appunto il **M** ha rivelato il formarsi attorno all'opera di Masaccio di un gruppo di artisti, di varia estrazione, e probabilmente piú numeroso di quanto oggi sia possibile verificare, ancora in parte legati a radici culturali premasaccesche. (*sr*).

Maestro delle Storie con le sante Faustina e Liberata a Como

(attivo a Como e Brescia? nel primo quarto del XIV sec.). Prende il nome dalle cinque storie ad affresco con *Episodi* relativi alle sante sorelle Faustina e Liberata, già nel Monastero di Santa Margherita presso Como ed ora nel locale MC. Si tratta di un esempio importante, ad una data che oggi si tende a situare entro il primo decennio del XVI sec., di come precocemente alcuni elementi del giottismo assisiate, in realtà assorbito entro le trame preziose di una cultura stilistica ancora di derivazione arcaicobizantineggiante, si siano inseriti al Nord della penisola. Al **M** si attribuiscono anche l'*Incontro di un giovane cavaliere con la morte* (Como, MC), ed il *Crocifisso* dipinto in San Francesco di Brescia, opere entrambe successive alle *Storie* di Como. (*rpa*).

Maestro di Sardoal

(attivo nel primo quarto del XVI sec.). Se ne ignorano le origini e la formazione; è anche chiamato «Monogrammista M. N.» La sua bottega, benché provinciale, fu una base importante per l'evoluzione della pittura portoghese del tempo. Gli artisti che vi operano, e che inizialmente sono da considerare all'interno della tradizione nazionale del XV sec., adottando uno stile austero, monumentale e naturalista (retablo della chiesa principale di Sardoal, Ábranles), assimilarono progressivamente gli influssi fiamminghi, che si riveleranno determinanti in Portogallo. Perfezionarono nel contempo la tecnica, pur mantenendo alcuni schemi ieratici e arcaicizzanti, che li caratterizzano (retablo di Celas: Coimbra, Museo Machado de Castro; *Adorazione dei Magi*: Lisbona, MAA). (*fg*).

Maestro di Segovia

(Castiglia, fine del XV sec.). È stato proposto di raggruppare sotto questo nome un certo numero di opere ispano-fiamminghe eseguite nella provincia di Segovia alla fine del XV sec. Il loro autore riprende i temi trattati da R. van der Weyden, insistendo sui dettagli degli interni gotici, carichi di sculture e di accessori, e traduce tali composizioni con un'estrema secchezza nel trattamento dei drappeggi ed una grande rigidezza nella rappresentazione dei volti; tale austerità è rafforzata dall'impiego di una gamma di toni freddi: bianco, grigio e verde. Caratteristiche, sotto questo aspetto, le tre opere al Prado di Madrid: la *Deposizione dalla croce*, sotto una serie di arcate gotiche voltate; *San Giacomo*, seduto in trono; i sei pannelli del *Retablo di San Giovanni Battista*. Due grandi tele (Museo di Segovia), senza dubbio ante d'organo, sono dedicate a san Girolamo, come pure la tavola rappresentante il *Santo davanti al suo scrittoio* (Madrid, Prado). Infine sono attribuite al **M** anche due *Scene della vita di san Lorenzo* (coll. priv.). (*cre*).

Maestro della Seo di Urgel

(attivo in Cerdaña alla fine del XV sec.). Influenzato dalla scuola di Perpignan, decorò le ante dell'organo della cattedrale della Seo (sede vescovile) di Urgel (1490 ca.: Barcellona, MAC e coll. priv.). È autore di un retablo proveniente dalla chiesa della Vergine della Grazia di Puigcerdá, di cui sussistono due pannelli: l'*Annunciazione*

e la *Penitenza di san Girolamo* (Barcellona, MAC). Oltre ad una profonda conoscenza dell'arte fiamminga, l'artista da prova di una sapiente organizzazione dello spazio e di una delicatezza nel modellato che lo apparentano ai primi pittori del rinascimento. (*mbé*).

Maestro della Sibilla di Goslar

(attivo attorno al 1500 nella Bassa Sassonia, a Hildesheim e Goslar). Cosí designato in ragione dei dipinti che ornavano la sala del municipio di Goslar, datati attorno al 1501. Le tavole lignee smontabili, il soffitto e le pareti sono decorati con pitture dalle ampie proporzioni. Sulle pareti si riconoscono undici *Re* e dodici *Sibille*; da queste ultime, di qualità superiore a quella delle altre figurazioni, deriva la denominazione dell'artista. I pannelli lignei del soffitto sono coperti da quattro grandi scene rappresentanti l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*, inquadrate da registri piú piccoli raffiguranti i dodici *Profeti* ed i quattro *Evangelisti*. Alcune composizioni si ispirano alle incisioni di Dürer. L'autore, che dimostra di possedere notevoli capacità, è, dopo Hans Raphon, col quale sembra abbia collaborate, l'artista piú significativo del periodo tardo della pittura primitiva tedesca nella Bassa Sassonia. Gli si attribuiscono inoltre la tavola della *Crocifissione* della parrocchiale di Barienrode presso Hildesheim, l'altare proveniente dalla cattedrale di Brunswick (1506: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) ed un trittico proveniente dalla cappella del castello di Calenberg (oggi al castello di Blankenburg). (*mwb*).

Maestro della Sibilla di Tivoli

(attivo nell'ultimo quarto del XV sec.). L'appellativo *è* tratto dal soggetto della sua opera principale: *Augusto e la Sibilla di Tivoli* (Francoforte, SKI). La sua arte è fortemente caratterizzata dall'influsso di Dirk Bouts, cui egli deve, in particolare, la scelta di un tipo di figura umana dalle forme assai slanciate. Sembra, peraltro, che lavorasse a Lovanio, ma forní anche disegni per xilografie per libri stampati da Bellaert ad Haarlem, tra il 1480 e il 1486. Si è proposto di accostarne l'opera a quella di Aelbert van Ouwater ma tale ipotesi si è rivelata insostenibile. (*ach*).

Maestro di la Sisla

(attivo in Castiglia alla fine del XV sec.). Le qualità stilistiche ed emozionali del *Retablo della Vergine* (Madrid, Prado), proveniente dal monastero di la Sisla hanno indotto gli storici ad isolarlo all'interno della produzione ispano-fiamminga anonima, attribuendolo a un pittore cui hanno conferito il nome del convento di provenienza. Il grafismo preciso, il modellato delicato e l'espressione idealizzata e profondamente spirituale dei personaggi fanno del complesso, senza dubbio ispirato da incisioni di Schongauer, un capolavoro che J. Gudiol ha proposto di accostare alla produzione, tuttora poco nota, del Maestro di Sant'Ildefonso. (*cre*).

Maestro di Sopetran

(Castiglia, metà del XV sec.). Successore di Jorge Inglés nella carica di pittore della casa del marchese di Santillana, questo artista anonimo è autore di quattro tavole dedicate alla Vergine provenienti dal monastero della Madonna di Sopertan (Madrid, Prado). Su una delle tavole appare il ritratto del duca de l'Infantado, figlio del marchese de Santillana. Assai attento all'arte dei maestri fiamminghi, il pittore interpreta i motivi di Hugo van der Goes e del Maestro di Flémalle, accrescendo la percezione della terza dimensione ed intensificando il carattere dei singoli personaggi e l'espressione dei volti. Tali caratteristiche si ritrovano nel *Cristo dinanzi a Pilato* (Madrid, Prado) e in alcune parti del *Trittico della Crocifissione* (ivi), attribuito a van der Stockt, artista col quale il **M** probabilmente collaborò. (*cre*).

Maestro di Soriguerola

(attivo in Cerdaña nella seconda metà del XIII sec.). I lavori di J. Ainaud hanno valorizzato la personalità di un pittore su tavola che lavorò nella seconda metà del XIII sec. in Cerdaña e nelle valli pirenaiche vicine. Nelle prime opere dell'artista, raggruppate intorno all'*Antependio di san Michel* (Barcellona, MAC), proveniente da Soriguerola, presso Puigcerdá, accanto a caratteri romanici spicca la presenza di elementi decorativi gotici ed un gusto assai vivo per i colori intensi (blu, rosso, giallo) che rammentano quelli in uso per le vetrate. Tale penetrazione dell'arte francese si manifesta ancor piú nettamente in altre opere del pittore, probabilmente piú tarde, come

l'*Antependio di sant'Eugenia* proveniente da Saga, in Francia (Pirenei orientali; oggi a Parigi, MAD): pannello dipinto su lamine di metallo e che rompe con la composizione romantica, o negli antependi di Llagone (Pirenei orientali) e di *San Cristoforo* (Barcellona, MAC). (*jg*).

Maestro delle Storie del Battista

(attivo a Genova, fine XIII - inizi XIV sec.). Con questo nome, o con quello di «Maestro dell'Infanzia del Battista», si indica l'autore degli affreschi staccati raffiguranti *Scene dell'Infanzia di san Giovanni Battista*, provenienti dalle distrutte carceri di Sant'Andrea a Genova (ora Genova, MC di Sant'Agostino). Il pittore, che P. Torriti (1970 e 1987) ha ribadito essere una personalità autonoma rispetto ai cosiddetti Maestri «del Giudizio» e di «Sant'Agostino», offre, come sottolineato dalla critica recente, un'interessante testimonianza della mediazione tra il linguaggio cimabuesco e quello bizantino, non necessariamente costantinopolitano, che veniva operata a Genova tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Una mediazione nella quale sono stati individuati moduli figurativi affini a quelli del Maestro di San Martino. (*agc*).

Maestro delle Storie del pane

(attivo a Bologna 1480-90). È l'autore, all'inizio del nono decennio del '400, di un ciclo murale nel castello di Ponte Poledrano, a Bentivoglio, nel contado di Bologna. L'inconsueta iconografia (il ciclo della produzione del cereale dal preliminare disboscamento del suolo al consumo del pane in un banchetto) corrisponde bene alle funzioni dell'edificio, residenza estiva prediletta del signore di Bologna, Giovanni II Bentivoglio, ma anche fattoria. La chiarezza con cui sono osservati i lavori agricoli si abbina ad una preziosità mentale delle forme che è facilmente riferibile ad un fondo di cultura ferrarese. Ma il pittore, prossimo all'anonimo che Longhi chiamò «Maestro di Ambrogio Saraceno», partecipa a quella congiuntura che vide sviluppare a Bologna una variante piú specifica dell'arte di Cossa e Roberti. (*mfe*).

Maestro delle Storie di sant'Agnese

(Pavia, primo quarto del sec. XVI). Nonostante accurati spogli documentari il notevole maestro sembra ancora de-

stinato a rimanere anonimo. La sua formazione avviene nell'ambiente protoclassicista della scuola di Bernardino Lanzani, con il quale collabora sugli affreschi dell'oratorio di Santa Maria della Pusterla, oggi Seminario Vescovile, a Pavia (1506-507). Gli indirizzi della sua poetica sono piú chiaramente leggibili in due tavolette con *San Rocco e sant'Antonio abate* e *San Sebastiano e san Cristoforo* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) che rivelano l'esperienza di un viaggio romano in parallelo (e, forse, in compagnia) di Gaudenzio Ferrari e del Bramantino, nel clima fervido della «civiltà delle grottesche» che si espande per tutta l'Italia, e con singolari tangenze con le opere del milanese Matteo de Fedeli. Nel 1513 esegue il *Trittico di san Teodoro* conservato nell'omonima chiesa pavese, in cui tornerà a piú riprese su commissione del protonotario apostolico Luchino Corti, promotore di notevoli opere di rinnovamento nel tempio. La vocazione umorosa e bizzarra e la forte disposizione prospettica sono già evidenti in queste prime prove, in cui mette in luce una notevole abilità decorativa (vedi anche gli affreschi con *Storie di sant'Antonio abate* in San Salvatore, intrapresi nel 1514 da Bernardino Lanzani). L'anno successivo esegue la pala della cappella Berzio in San Marino: la *Sacra famiglia con san Barnaba* (ora in duomo), in cui dimostra un deciso orientamento sui modi del Bramantino e, soprattutto, di Gaudenzio Ferrari, e conferma la notevole abilità prospettica ed il gusto antiquario e decorativo, con esiti prossimi anche ad opere di Pedro Fernández, il cosiddetto Pseudo Bramantino. Mancano quindi notizie fino al 1519, ed è forse possibile ipotizzare un secondo soggiorno romano e centroitaliano, che spiega i caratteri riscontrabili sia negli *Angeli musicanti* (in cui sembrano avvertibili suggestioni dal Sodoma e dal Beccafumi), sia nelle *Storie di sant'Agnese* (post 1519), entrambi affrescati in San Teodoro a Pavia.
Interessi romani e raffaelleschi si riscontrano anche in cinque tavolette con *Storie di san Teodoro*, nella stessa chiesa, venate anche di michelangiolismo, con esiti prossimi a quelli del cremonese Gianfrancesco Bembo. Alla ultima fase della sua attività appartengono gli affreschi già nel chiostro del Seminario con *Storie evangeliche* e quelli della prima cappella di sinistra sempre in San Teodoro, con la famosa *Veduta di Pavia*, un affresco eseguito dopo il 1522, già riferito al Lanzani. (*sr*).

Maestro di Stratonice → Michele di Michele Ciampanti

Maestro della «Tabula Magna» di Tegernsee

(attivo a Monaco di Baviera tra il 1440 ed il 1460). È l'autore dello straordinario altare a portelle mobili di Tegernsee, designato dalle fonti come «Tabula Magna» e completato tra il 1445 ed il 1446 per il monastero benedettino di San Quirino: le tavole che lo compongono sono oggi suddivise tra il GNM di Norimberga, il Bode Museum di Berlino ed il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco. Le superbe qualità cromatiche di quest'opera mostrano perfettamente con quale padronanza il **M** sapesse trarre da una tavolozza accuratamente predisposta su poche e precise tonalità di base, le piú delicate sfumature chiaroscurali e lumistiche. Formatosi forse nell'ambiente del Maestro della Crocifissione di Worcester, sviluppò tuttavia il proprio temperamento drammatico confrontandosi con la coeva produzione scultorea svevo-bavarese e sviluppando il suo peculiare stile in costante, ambizioso e ambiguo parallelo visivo con i vividi effetti di illusionismo spaziale e corporeità propri dell'arte plastica. Verso il 1440-45 eseguí l'altare proveniente dallo «jubé» del medesimo convento di Tegernsee, commissionatogli probabilmente dall'abate allora in carica, Kaspar Aindorfer (1426-61), che ha per soggetto una drammatica *Crocifissione* affiancata da *Santi*, ed è rappresentata entro una cornice architettonica, anch'essa dipinta – in toni di grigio spento – composta da tre arcate aperte sulla scena principale e da due edicole laterali a doppio registro, entro cui sono collocati i quattro santi strettamente legati al culto particolare che ad essi veniva tributato in San Quirino: Colman, Quirino, Castore e Crisogono. Moti contrastanti dei vari gruppi di personaggi, fattezze brutali accostate ai volti dolenti delle figure sacre, bizzarrie nei costumi, virtuosismi luministico-cromatici, che giocano all'infinito tra resa della cornice «scolpita» e plasticità chiaroscurate dei personaggi «a grisaille» della scena centrale, sono caratteri che tornano in entrambe le opere del **M** e ne fanno degli *unicum* nel panorama della pittura bavarese del tempo. Alla fase tarda della sua attività, attorno al 1465, si riferisce una *Morte della Vergine*, al KM Basilea. (*scas*).

Maestro della Tavola votiva di San Lamberto (Meister der St. Lamprechter Votitafel)

(attivo a Vienna e in Stiria dal 1410 al 1440 ca.). L'artista, tra i principali rappresentanti austriaci del gotico internazionale, è stato a torto identificato con Hans von Tübingen, che, citato a Wiener-Neustadt a partire dal 1433 e morto nel 1462, è in verità uno svevo, con tutt'altra formazione stilistica; mentre qualche verosimiglianza avrebbe la proposta di cercare nell'attività pittorica documentata di Hans von Judenburg (oggi noto invece soltanto come intagliatore) l'identità del **M**. Alcuni storici gli lasciano peraltro il nome di «Hans», poiché su alcuni dei suoi dipinti si trova l'iscrizione «Johan». Gli si attribuiscono la *Trinità* (Vienna, ÖG), i dittici detti «di Linz» (Stadtmagistrat di Wels) e «di Vienna» (*Salita al Calvario*; *Crocifissione*: Vienna, ÖG), ambedue eseguiti attorno al 1425; disegni per sei vetrate (1425-30 ca.: San Pietro in Lamprecht); il quadro votivo di San Lamberto che da nome al **M**, eseguito tuttavia certamente per la collegiata di Marizell, anch'essa in terra stiriana, come prova il modellino della chiesa, voluta da re Ludovico II, sostenuto tra le braccia della donatrice, Hedwig, figlia del re (*Vergine della Misericordia* e *Vittoria miracolosa del re d'Ungheria*, 1430 ca.: in deposito al Landesmuseum di Graz); un epitaffio per Sigmund Waloch (1434: proveniente da Wiener Neustadt ed oggi a Praga, NG); una *Crocifissione* (Linz, Landesmuseum); il *Monte degli Ulivi* (Museo di San Lamberto). Tra le opere raccolte col nome di questo **M** si trovano lavori di collaboratori e gruppi di dipinti attribuiti recentemente dalla critica a maestri anonimi (Maestro della Crocifissione di Linz, Maestro dell'Altare di sant'Andrea). È evidente che essi sono opera di artisti tanto strettamente apparentati da doversi considerare usciti da una stessa bottega importante; utilizzano uno stesso repertorio formale e sono piú o meno contrassegnate da influssi autoctoni, senesi o francesi. La complessa ripartizione di tale serie di opere tra mani diverse, che nel 1938 appariva compiuta, oggi non è piú accettata. Una nuova distribuzione si potrebbe tentare partendo dal raggruppamento di Pächt, il quale nel 1929 assegna in particolare al **M** la *Trinità* della NG di Londra e il *Compianto di Cristo* della GG di Berlino. (*wb*).

Maestro delle Tavole Barberini

(attivo nella seconda metà del XV sec.). Deve il suo nome convenzionale a R. Offner (1939), che cosí lo individuava come autore di due tavole, la *Natività della Vergine* e la *Presentazione della Vergine al Tempio*, già in coll. Barberini a Roma (oggi rispettivamente a New York, [MMA] e Boston, MFA), alle quali aggiungeva una *Annunciazione* (Washington, NG, coll. Kress) e il *Crocifisso* in coll. Cini (Venezia). In questa prima ipotesi di individuazione stilistica, il pittore, formatosi sotto Domenico Veneziano a Perugia e poi sotto Filippo Lippi, nella Firenze degli anni '50, rivelerebbe altresí la conoscenza di testi padovano-ferraresi, confluiti anch'essi nella piú matura rifessione sulle lezioni di Piero della Francesca ad Arezzo e di Lippi a Spoleto, che approda alle squisite ed intriganti soluzioni contenute appunto nelle Tavole Barberini, eseguite verso il 1470 ad Urbino, per i Montefeltro. In un fondamentale saggio del 1961 Zeri attutiva il ruolo delle componenti tutte «fiorentine» del **M** e insisteva invece su quelle marchigiane (Giovanni Boccati in primis), identificandolo infine con il camerinese Giovanni Angelo d'Antonio: pittore familiare ai Medici e ai Varano, è documentato a Camerino ancora nel 1460, proprio negli anni in cui Giulio Cesare Varano intraprendeva l'ampliamento e la decorazione del suo palazzo, coinvolgendovi quasi sicuramente sia Boccati che Gerolamo di Giovanni che lo stesso Giovanni d'Angelo d'Antonio. Al suo corpus Zeri aggiunse un *San Giovanni Battista* (Loreto, Palazzo Apostolico); un'*Annunciazione* (Monaco, AP); un *San Pietro* (Milano, Brera) e *San Francesco* (Milano, Ambrosiana), poi però accostati a Giovanni di Piamonte da Previtali (1970) che attribuiva invece al **M** una *Madonna col Bambino* (Bergamo, Acc. Carrara). La ricostruzione della personalità di Giovanni d'Angelo da Camerino e il suo percorso formale sono stati oggetto di discussioni tuttora aperte: Zampetti (1969) e Ciardi Duprè (1983) accettano la proposta di Zeri, mentre piú numerosi sono i sostenitori di un'altra ipotesi, che vede il pittore-architetto Fra Carnevale come possibile autore delle Tavole Barberini (Richter, 1940; Battisti, 1971; Conti, che ne ha provato la presenza nella bottega di Lippi nel 1440; Christiansen, 1979; Strauss; Bruschi, 1977, che, per ultimi, individuano affinità tra le architetture urbinati attribuibili a progetti di Fra Carnevale e quelle raffigurate sulle tanto di-

scusse tavolette). Va infine citata l'opinione di Parronchi (1969) che suggeriva il nome di L. B. Alberti. L'appassionato dibattito rende ragione delle complesse matrici formative proprie all'enigmatico **M**, che testimonia, nel suo grado piú colto e intensamente originale, in quali accezioni la lezione di Alberti e quella di Lippi vennero accolte e sviluppate in terra marchigiana. (*scas*).

Maestro delle Tavolette di Aix

(attivo nel secondo quarto del XIV sec.). Prende il suo nome dalle due tavolette con l'*Annunciazione* e la *Natività* del Museo Granet di Aixen-Provence, un tempo legate a formare un tabernacolo portatile, con l'*Adorazione dei Magi* oggi in collezione Lehman (New York, MMA): opera squisita e delicatissima, fu molto probabilmente commissionata da Roberto d'Anjou e dalla moglie Sancha (le loro armi sarebbero state visibili un tempo sul retro delle tavolette) e offerta al convento delle clarisse di Aix, fondato nel 1312 dal sovrano angioino. Personalità creata da Mason Perkins (1920) e poi «confusa» con Naddo Ceccarelli, resta tuttora legata ad un ambiguo giudizio critico, che lo vede o in stretta dipendenza dall'entourage di Simone Martini ad Avignone, o, tesi che appare piú convincente, di formazione napoletana, e dunque con accenti anche giotteschi-masiani, come dimostrerebbero le forti affinità con le parti principali della *Bibbia Angioina* n. 9561 (Parigi, BN), miniate verso il 1350-52 (Meiss, 1978, propendeva invece per una datazione tra 1364-75), assegnate recentemente all'ultima fase del Maestro di Giovanni Barrile (P. Leone De Castris, 1988), autore, precedentemente, di un ciclo di affreschi nella basilica francescana di San Lorenzo di Napoli e forse del ciclo con *Storie della Maddalena* nella cappella Pipino in San Pietro a Majella (ante 1354). La presenza degli stemmi sul retro del piccolo polittico Aix-Lehman, con il chiarimento della sua destinazione finale e della fonte della sua committenza, sembrano in ogni caso confermare il legame privilegiato tra l'anonimo artista e la città di Napoli, cosí come la possibilità che l'opera stessa sia stata eseguita in situ (ante 1343, 1345: date delle rispettive morti dei due sovrani). Quest'ultima diventerebbe uno dei primi episodi di incontro e sintesi tra lo stile sottilmente ornato ed aulico che si dimostrerà trainante ad Avignone e le esperienze di verità plastica e di chiarezza spaziale di matrice

giottesca, fonte prima della formazione del Maestro di Giovanni Barrile; incontro che fa di Napoli, nel decennio 1340-50, un significativo centro di rielaborazione propositiva del gusto cortese, in pieno, e non passivo, accordo con l'avvincente e vincente linguaggio sviluppatesi alla corte papale avignonese. (*scas*).

Maestro teodorico → Teododico, Maestro

Maestro di Tolentino

(attivo a Tolentino nel secondo quarto del XIV sec.). È l'autore di un ciclo di affreschi tra i piú notevoli e completi della scuola di Rimini, nella grande cappella di San Nicola a Tolentino, che illustrano *Scene della vita di Cristo* e *Scene della vita di san Niccolò da Tolentino* (nella volta gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa*). Alcuni critici hanno riconosciuto in questo complesso, terminato in ogni caso nel 1348 ma di certo dopo il 1324 (data del primo processo di canonizzazione del Santo) l'influsso e persino la presenza di Pietro da Rimini. Ma gli esiti pittorici sono qui tutti giocati in senso narrativo, lontano, perciò, dall'espressionismo fortemente drammatico del riminense, costituendosi peraltro come importante punto di riferimento del successivo percorso di buona parte della cultura figurativa marchigiana, naturalmente incline a svolgersi ed esprimersi per ritagli illustrativi, e per piú dispiegate linee di racconto qui già tutte presenti in nuce. (*sr*).

Maestro della Tomba di Tommaso Gallo

(attivo a Vercelli intorno alla metà del XIV sec.). Nome dell'autore della parte affrescata dell'arca sepolcrale di Tommaso Gallo (primo abate della chiesa di Sant'Andrea di Vercelli). Le pitture rappresentano sotto la cuspide l'In*coronazione della Vergine*, entro l'incorniciatura dell'arco del sepolcro, *San Tommaso in cattedra tiene lezione*, circondato dai suoi uditori; furono eseguite – si ritiene oggi – durante il periodo del vescovato di Lombardo della Torre nel centro (1345-58), e rappresentano una testimonianza interessante della ricezione della cultura stilistica lombarda del tempo del tiburio di Chiaravalle nel Piemonte orientale. (*rpa*).

Maestro della Tomba Fissiraga a Lodi

(attivo in Lodi e Varese nel primo terzo del XIV sec.). Assume il nome dall'affresco votivo posto sulla tomba della famiglia Fissiraga in San Francesco di Lodi, in Lombardia, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono*, *un santo vescovo e san Francesco che presentano l'offerente Antonio Fissiraga*. La pittura venne realizzata entro la morte (1327) del nobile lombardo, se non in precedenza, ed in relazione alla sua prigionia (dal 1316 ca.). L'artista è una delle figure eminenti del rinnovamento in direzione giottesca dell'arte in area lombarda, precedente l'arrivo di Giotto stesso a Milano (1335). Il suo segno grafico si inserisce in una visione che è già spazialmente strutturata, moderna rispetto alle opere della generazione precedente. Allo stesso frescante sono da riferirsi la *Crocifissione* ed altre figurazioni frammentarie del Battistero di Varese, eseguite sempre per un membro della famiglia Fissiraga, degli anni Venti, nonché altre opere di rilievo minore, come una *Madonna col Bambino* sempre in San Francesco a Lodi, degli anni Trenta. (*rpa*).

Maestro del Tondo Lathrop → Michelangelo di Pietro Mencherini

Maestro della Trinità di Londra

(attivo in Stiria all'inizio del XV sec.). Viene cosí designato in base alla notevole *Trinità* dipinta attorno al 1420, acquistata nel 1922 dalla NG di Londra. Tale altare è considerato da Ch. Holmes opera di origine borgognona o francese, ma nel 1924 è stato rivendicato da W. W. Hugelshofer come appartenente alla scuola di Vienna. Ne fanno forse parte, dipinte però da altra mano, le ante (*Vergine col Bambino*, *Santo Stefano*, *San Lorenzo* e una *Religiosa*) del castello di Rastenberg (Bassa Austria). K. Oettinger attribuiva a questo **M** la meravigliosa *Madonna dall'aureola di San Lamberto*, ispirata alla scuola di Colonia (1410 ca.: museo di Graz), e le sue portelle con *Santi e due donatori*, ma quest'ipotesi è caduta dopo il confronto tra le opere in occasione della mostra di Vienna nel 1962. G. Schmidt ritiene che, tranne il dipinto di Londra, a questo **M** non possa attribuirsi con certezza alcuna opera e riallaccia la sua attività ad una grande bottega di Vienna, dove avrebbe pure operato il Maestro

Hans. La *Trinità* di Londra è stata pure attribuita al Maestro della Tavola votiva di San Lamberto. (*wb*).

Maestro della Trinità di Torino → Llonye, Antonio de

Maestro del Trionfo della Morte

(attivo a Palermo nella metà del sec. XV). Con questo nome convenzionale la critica ha indicato l'autore, ancora anonimo, del grande affresco raffigurante il *Trionfo della Morte*, oggi nella Galleria Regionale della Sicilia a Palermo, ed in origine nel cortile di Palazzo Sclafani, riadattato tra il 1435 e 1446 in ospedale sotto l'alto patronato di Alfonso il Magnanimo, al quale verosimilmente si deve anche la commissione dell'opera. La grande scena dell'affresco, di forte connotato profano, si collega ad una cultura estesa dalla Catalogna alla Borgogna per la quale funsero da tramite da una parte la scultura di Guillem Segrera, dall'altra la grande richiesta di arazzi di Tournai. L'estrazione culturale catalana, intrisa fortemente di influenze franco-borgognone, dell'anonimo maestro è stata messa a punto da F. Bologna (1977). Questi, tra l'altro, ne ha indicato i possibili precedenti nel *San Ludovico di Tolosa* nel Museo di Cleveland, che a sua volta ha anche affinità stilistiche con i mal ridotti affreschi della cappella La Grua Talamanca della chiesa di Santa Maria di Gesú a Palermo, da piú parti collegati al **M**. Di recente, all'esiguo catalogo di questo grande pittore si è aggiunta una *Madonna col Bambino* di ubicazione sconosciuta (F. Sricchia Santoro, 1984), mentre se ne è ipotizzata l'identificazione con Caspare da Pesaro, pittore attivo, insieme al figlio Guglielmo, alla corte napoletana e presso i Catalani di Palermo. (*lh*).

Maestro del Tristano

(attivo in Lombardia all'inizio del XIV sec.). È autore delle miniature che illustrano un *Romanzo del Tristano* (Parigi, BN, ms fr. 755) proveniente da Pavia, capolavoro della miniatura lombarda sia per la delicatezza della grafica che per la fantasia narrativa, fondata tutta su un acuto senso dell'osservazione della natura. Influenzato dai miniatori francesi e bolognesi l'artista lavorò all'inizio del XIV sec. Alcuni affreschi a tema profano della rocca d'Angera (Borromeo) ricordano il suo stile. (*sr*).

Maestro del Trittico di Beffi (o di San Silvestro)

(attivo dal primo al terzo decennio del XV sec.). Il suo esordio in Abruzzo, di cui probabilmente non era originario, deve essere avvenuto ai primi anni del Quattrocento con il trittico raffigurante la *Madonna e il Bambino*, *la Natività di Gesú*, *la Morte e* l'*Incoronazione di Maria*, già nella parrocchiale di Santa Maria del Ponte presso Beffi, e con la tavola con la *Madonna che sorregge a mo' di reliquario l'albero della croce con Cristo crocifisso*, *e un donatore* proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Paganica. I due dipinti, conservati nel MC dell'Aquila, vanno riferiti a quel particolare contesto di cultura «neo-senese» di cui all'epoca si contavano numerose testimonianze in varie località dell'Italia centro-meridionale e nello stesso tempo mostrano i segni della cultura fiorentino-iberica di Gherardo Starnina. L'opera di piú vaste proporzioni che si conosca di questo artista è la decorazione dell'abside della chiesa aquilana di San Silvestre (1412), dove è possibile avvertire una maggiore vicinanza ai modi di Martino di Bartolomeo accanto a sempre piú espliciti riferimenti iberico-starniniani. Negli affreschi con le *Storie di san Benedetto*, della chiesa superiore del Sacro Speco di Subiaco e nella decorazione di gran parte della cattedrale di Celano (1439) è riscontrabile, accanto all'intervento del **M**, la mano di alcuni aiuti di spiccata personalità, non ancora individuati in sede critica. Appartengono interamente al **M** il dittico con *Sant'Onofrio*, *la Maddalena e la dedicante* (Sulmona, MC), la tavola con la *Morte della Madonna e quattro santi francescani* (già a Roma, mercato antiquario) e i due pinnacoli di pala d'altare con *Evangelisti* (Milano, coll., priv.), oltre alla maggior parte delle miniature del *Missale Romanum* della Biblioteca Capitolare di Chieti ed alcuni altri fogli sparsi. (*rt*).

Maestro del Trittico Carrand → Giovanni di Francesco

Maestro del Trittico Morrison

(attivo ad Anversa nel primo quarto del XVI sec.). Il trittico (la *Vergine col Bambino ed angeli* tra i due *San Giovanni*), già nella coll. Morrison (Toledo, Ohio, MF A) è una libera variante di quello di Memling conservato a Vienna (ÖG). Negli altri dipinti di questo maestro appare

assai piú netto l'influsso di Geertgen tot Sit Jans e della scuola di Haarlem, particularmente nei tipi dei personaggi, nella tecnica del fogliame degli alberi e nel colore. La sua identificazione con Simon van Herlam, menzionato ad Anversa dal 1501 al 1524, è appunto perciò quanto mai plausibile. (*ach*).

Maestro di Uttenheim

(Bruneck, attivo nella seconda metà del XV sec.). Venne cosí denominato in base ad una tavola raffigurante la *Madonna in trono e santi* (oggi Vienna, ÖG) proveniente da Uttenheim (Villa Ottone) presso Bruneck (Brunico), nel Tirolo meridionale, benché in verità egli abbia svolto la sua attività sempre a Brixen (Bressanone), sua città di residenza. Formatosi nell'alveo della cultura brissinese negli anni Cinquanta del Quattrocento, dominata da Leonardo da Bressanone e da Jakob von Seckau, è però subito attratto dal raffinato linguaggio dell'altare a portelle di Multscher a Sterzing (1456-58), portatore delle piú avanzate correnti stilistiche sveve del tempo. Ma è soprattuto Michael Pacher, il geniale artista tirolese, ad influenzarlo prepotentemente, con la sua irripetibile sintesi di spirito nordico e spazio italiano, di dettagli preziosi e profondità d'architetture: forse accostandovi anche l'uso di incisioni mantegnesche, e senz'altro del Maestro E.S., il **M** si sforza, non senza difficoltà e incoerenze, di dare maggiore profondità alle sue scenografie, soprattutto mediante l'uso di architetture articolate in piú livelli e spazi interni voltati, componendo altresí i gruppi dei suoi personaggi in forme bloccate, monumentali, lontane dalla fragilità nervosa e paratattica di tanta pittura contemporanea. Pur raggiungendo buoni risultati nella resa volumetrica delle figure (con rimandi anche all'arte di Moser e Witz), il **M** è piú convincente nei dettagli preziosi e anche ciò dovette fruttargli l'immediato successo e il favore della corte vescovile di Bressanone, che gli commissionò molte opere, continuando a preferirlo al Pacher stesso. Il catalogo delle opere del **M** e della sua bottega è folto ma di difficile periodizzazione, poiché il suo stile rimane coerente alle sue premesse e conservativo nella sostanza; tra di esse si citano l'*Altare di santo Stefano*, proveniente forse dal duomo di Bressanone, del quale restano le otto scene delle portelle con la *Vita del santo* al Museo di Moulins (del perduto scrigno rimane la statua lignea del santo titolare,

presso la chiesa dell'Ospedale di Merano), databile verso il 1472-1475, seguito *dall'Altare di sant'Agostino*, proveniente dal monastero di Neustift (Novacella), presso Brixen (oggi Museo diocesano) con le portelle raffiguranti otto *Scene della vita del santo* (la tavola centrale è perduta: ne rimane forse un frammento a Monaco, Bayerischens Nationalmuseum) e dall'*Altare di sant'Anna*, per lo stesso monastero, con le due tavole con la *Sacra Famiglia* e la *Cacciata di Gioachino dal Tempio* (sempre al Museo di Neustift) . Verso il 1480 si data generalmente l'altare mariano proveniente ancora da Novacella e oggi disperso tra Monaco (Bayerisches Nationalmuseum), Norimberga (GNM) e Vienna (ÖG), con scene della *Vita di Maria* all'interno e *Scene della Passione* sul lato esterno delle portelle. A Graz (Steirisches Landesmuseum Joanneum) si conserva un altare dell'*Infanzia di Cristo*, mentre a Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) si conservano le portelle di un altare proveniente da Bressanone con le figure dei dodici *Apostoli* sul lato interno e di otto *Santi* su quello esterno. La tavola della *Madonna in trono con sante* (e sul retro il *Cristo in Pietà*) oggi a Vienna, che diede il nome al **M** è opera della maturità, verso il 1480-1485. Dai documenti brissinesi emerge, dal 1462 in poi, un tale Maestro Hans, variamente impiegato dall'Opera del Duomo di Bressanone, forse identificabile con Hans Reinhard von Hirsau (Svevia), anch'esso citato dalle fonti quale pittore: è tesi recente (Egg, 1985) che il **M** possa assimilarsi al pittore Hans, la cui provenienza sveva potrebbe spiegare i riecheggiamenti, presenti nei suoi dipinti, dei modi di Lukas Moser o Konrad Witz, che, nel secondo terzo del XV sec., furono, anche per i pittori svevi, fondamentali punti di riferimento stilistico. (*scas*).

Maestro di Valltarga

(attivo in Cerdaña, attorno al 1200). L'elemento principale per l'identificazione delle sue opere è un antependio proveniente dalla piccola chiesa di Valltarga, presso Believer, nel Cerdaña spagnolo (Barcellona, MAC), composto, secondo l'abitudine dei pittori romanici, di un pannello centrale occupato da Cristo entro una mandorla, circondato dal *Tetramorfo* o da quattro comparti laterali. La vivacità dei toni gioca sui fondi, alternativamente azzurri, rossi o gialli. Il modellato, assai delicato, è quello dell'arte italo-bizantina intorno al 1200: in particolare,

sono state rilevate nette somiglianze con il *Crocifisso* del duomo di Spoleto, datato 1187 e firmato da Alberto «Sotio». L'altare potrebbe essere opera di un pittore italiano operante dopo il saccheggio della chiesa da parte di Raymond-Roger, conte di Foix, verso il 1198. Allo stesso artista è dovuto il dossale di Oreilla (Francia, Pirenei orientali). Tendenze consimili si osservano nell'opera del Maestro di Avia e in alcuni pannelli del Roussillon attribuiti da **M**. Durliat al Maestro Alessandro. (*jg*).

Maestro di Varlungo

(Toscana, attivo presumibilmente nell'ultimo quarto del XIII sec.). Autore di un corpus di opere riunite intorno alla tavola eponima, la *Madonna con Bambino* di San Pietro a Varlungo (Firenze), che coniuga elementi figurativi arcaici, tratti dalla cerchia del Maestro della Maddalena, con un senso di maggiore modernità formale delle figure. Anche le due *Madonne col Bambino* delle pievi di Stia e di Romena, pur con sbalzi qualitativi, mantengono questi caratteri di ambiguità formale e cronologica di non secondaria importanza. A seconda della cronologia assegnatali può infatti risultare un parallelo o addirittura un significativo precedente di Giotto, con la cui fase iniziale ne è stata molto prudentemente proposta l'identificazione. Recentemente il nucleo delle opere piú tarde e aggiornate sul Giotto assisiate (*Madonna col Bambino e santi*: New Haven; *Madonna col Bambino*: New York, MMA) sono state proposte come opere appartenenti ad una nuova personalità, lo Pseudo-**M** di Verlungo. (*en*).

Maestro della Veduta di Santa Gudula

(attivo a Bruxelles nell'ultimo quarto del XV e all'inizio del XVI sec.). Cosí designato per aver fatto figurare nell'*Istruzione pastorale* (Parigi, Louvre) la veduta della collegiata di Santa Gudula a Bruxelles, ancora in via di costruzione. Collaborò col Maestro della Leggenda di santa Barbara e forní portelle dipinte per altari scolpiti destinati all'esportazione. La produzione, molto copiosa, che oggi viene raccolta sotto il suo nome riguarda piú una bottega che un unico artista. Le opere migliori del **M** (la *Vergine col Bambino, una donatrice e santa Maddalena*: Liegi, Museo diocesano) sono di assai fine fattura. (*ach*).

Maestro delle Vele

(attivo ad Assisi all'inizio del XIV sec.). Fu autore, con altri allievi di Giotto, dei grandi affreschi celebranti le *Virtú francescane* che adornano i quattro scomparti («vele») della volta all'incrocio del transetto nella basilica inferiore di Assisi. Collaboratore stretto di Giotto, è stato distinto da Previtali (1967) da un altrettanto interessante collaboratore del Maestro, operante anch'egli sotto la sua direzione, autore della maggior parte delle *Storie dell'Infanzia di Cristo* nel transetto destro della basilica inferiore, delle *Allegorie della Povertà e della Castità* e dei polittici Stefaneschi (Roma, PV) e di Santa Reparata. Al **M** si devono invece le altre *due Allegorie* (*Ubbidienza*, *Gloria di san Francesco*); i colori chiari e trasparenti, le forme delicate e l'espressività particolarmente dolce dei personaggi, impiegati in questi affreschi, hanno fatto pensare ad una origine locale, umbra, del pittore, riconoscibile per il modo di raffigurare gli occhi: molto grandi e come attoniti. Recentemente (Todini, 1986) se ne è precisata l'appartenenza alla corrente «espressionista» del giottismo assisiate (comprendente anche il Maestro di Figline) e ipotizzata l'identità con Angioletto da Gubbio, ricordato dai documenti come esecutore della quadrifora della cappella di San Ludovico (post 1317), ove si riscontrano affinità stilistiche con le vele. Al **M** sono state infine accostate due tempere su tavola: il *Crocifisso* di Santa Chiara in Montefaleo e la *Madonna* già in coll. Perkins, ove ritornano il «naturalismo lirico ed ornato di Stefano e l'espressività senza remore del volgare pittorico umbro» proprie del **M**. (*scas*).

Maestro Venceslao → Venceslao

Maestro della Veronica

(attivo a Colonia ca. 1410-20). È cosí designato dall'opera principale, la *Veronica* (Monaco, AP), proveniente dalla chiesa di San Severino a Colonia. In origine si trattava probabilmente di uno sportello di reliquiario. Artista eminente, è stato in passato identificato col Maestro Wilhelm di Colonia citato negli archivi tra il 1358 e il 1378; poi, senza maggior successo, con altri pittori storicamente noti: H. Wynrich von Wesel, J. Eckard, J. Platvoys, W. von Berghuysen. Dipinse, a quanto sembra attorno al 1410, il quadro della *Veroni-*

ca, uno dei tesori dell'arte tedesca e tra i lavori piú caratteristici del gotico internazionale. La santa, il cui volto aggraziato s'inclina leggermente, presenta il panno miracoloso su cui si è impresso il Santo Volto. Grave e serena, contrasta col volto tragicamente grandioso di Cristo, di una ieratica solennità; gruppi di angioletti, vivi e piacevoli, posti negli angoli in basso, conferiscono grande armonia a questa composizione. A parte questo preziosissimo dipinto, dal colore assai limpido, che ci è giunto in perfetto stato di conservazione, nulla si sa di preciso su questo pittore, cui si attribuisce generalmente il trittico della *Madonna col fior di pisello* (Colonia, WRM), con ante che rappresentano all'interno *Santa Caterina* e *Santa Barbara*, all'esterno *Cristo deriso*. Un altro esemplare della *Veronica* (Londra, NG) è stato messo in discussione; ma sembra trattarsi, piú che di una copia di quella di Monaco, di opera anteriore nella carriera del pittore. Su base stilistica, al **M** sono stati attribuiti altri dipinti: una piccola *Crocifissione* dai molti personaggi (Colonia, WRM), un grande altare rappresentante *Cristo in croce tra la Vergine, san Giovanni e sette apostoli* (ivi), *Cristo morto tra la Vergine e santa Caterina* (Museo di Anversa), un piccolo trittico portatile rappresentante la *Vergine circondata da santi* (Kreuzungen, coll. Kristers). All'artista, che fu il piú importante di Colonia all'inizio del XV sec. prima di Lochner, erano pure state assegnate alcune opere marginali dell'epoca, come il *Calvario Wasservass* o l'altare della *Sacra Stirpe*, oggi restituite a maestri indipendenti, battezzati col nome dei due dipinti citati. (*sd*).

Maestro di Verucchio

(attivo nella prima metà del XIV sec.). Il gruppo di opere che si riuniscono sotto questo nome sono tutte, per la verità, piú alte del *Crocifisso* che si conserva nella collegiata di Verucchio, e rivelano una originale personalità riminese aperta ad influssi umbri. Esse sono caratterizzate da una incisività arcaizzante fortemente espressiva, come nel bel *Crocifisso* e nella *Crocifissione*, che si conservano nella Galleria di Urbino, o nel dittico con la *Madonna e santi*, e la *Crocifissione* e il *Noli me tangere* (Firenze, Museo Stibbert; Dublino, NG), o nella *Crocifissione* del MBA di Strasburgo. (*cv*).

Maestro di Vignola

(attivo a Vignola nel terzo decennio del Quattrocento). Gli affreschi con *Storie di Cristo*, che decorano la piccola cappella del castello di Vignola (Modena), e pochi altri frammenti di una piú vasta decorazione sparsi nello stesso edificio, sono le opere riferite concordemente ad un anonimo maestro operante intorno al 1425. Vignola, feudo di Uguccione Contrari tra il 1401 e il 1448, dipendeva politicamente da Ferrara, ciò che legittima l'ipotesi di un'estrazione estense dell'artista, confortata da probanti riscontri stilistici. Nel fervido clima della Ferrara di Nicolò III, il **M** spicca per la tortissima levatura e l'impetuosità della caratterizzazione espressiva, nondimeno elegante e raffinata. Per la sua formazione appare determinante il rustico espressionismo di Giovanni da Modena, non meno che l'eleganza lineare e la complessità prospettico-spaziale della tradizione padovano-veronese, recentemente innovata dal Pisanello. Tangenze significative sono state notate con la cultura lombarda, e in particolare col miniatore anonimo, noto come «Maestro di San Michele a Murano» che può additarsi a diretto e insostituibile precedente del raffinato espressionismo di Belbello da Pavia. Altre opere sono state riferite al **M**, dagli affreschi nella cappella di Santa Caterina nella Sagra di Carpi alla *Resurrezione* in Sant'Apollinare a Ferrara. (*rg*).

Maestro della Virgo inter Virgines (o della Vergine tra le Vergini)

(attivo a Delft nell'ultimo quarto del XV sec.). Viene cosí designato un artista la cui opera è stata raggruppata intorno alla grande tavola del Rijksmuseum di Amsterdam, rappresentate la *Vergine tra le Vergini*. Se ne è potuta localizzare l'attività a Delft sia per la parentela tra il suo stile e quello di miniature in grisaille tipiche della produzione delle botteghe di Delft, sia per i disegni da lui forniti per l'illustrazione di libri editi per la maggior parte in questa città. Il suo stile è caratterizzato da volti che l'accentuazione drammatica rende caricaturali. Le figure femminili, come quelle che appaiono nella pala da cui trae la denominazione, sono prive di grazia, e presentano volti piatti e angolosi. L'asprezza del suo stile sorprende in scene come questa o nell'*Adorazione dei Magi* (Berlino, SM, GG), trasposizione in versione patetica di una composizione della scuola di Haarlem. Per contro

si attaglia perfettamente, potenziandoli, ai temi drammatici, come nella *Deposizione dalla croce* (Liverpool, WAG), nel *Compianto di Cristo* (ospedale di Enghien in Belgio) o ancora nella *Deposizione nel sepolcro* (Saint Louis, Missouri, City Art Gall.) composta curiosamente da due gruppi di figure separati da un'apertura sul paesaggio. L'accentuazione della drammaticità predomina nell'opera piú importante pervenutaci del **M**, il *Trittico della Crocifissione* (Barnard Castle, Bowes Museum), che raccoglie intorno al *Trasporto della Croce*, alla *Crocifissione* e alla *Deposizione* una folla agitata, convulsa, ove l'avvolgersi manierato dei drappeggi ne accentua il carattere passionale. Questo pittore usa una tavolozza sobria, in cui predominano i bruni e i grigi, che fanno risaltare e vibrare qualche tonalità squillante, come un rosso stridente o un verde acido. Nel complesso l'opera attualmente raccolta sotto la denominazione conferita al **M** è di qualità tanto diversa, da far pensare che raggruppi la produzione di vari pittori, probabilmente tutti di Delft e, pertanto, assai affini per ispirazione. Lo stesso accade forse per le xilografie, anch'esse molto numerose: figurano in una quindicina di opere pubblicate tra il 1483 e il 1500 da Jacob van der Meer, Christian Snellaert ed Eckert van Homberch a Delft, ed anche da Geraet Leu ad Anversa. (*ach*).

Maestro della Visitazione di Augusta (Meister der Augsburger Heimsuchung)

(attivo nella seconda metà del XV sec.). È cosí denominato da una tavola rappresentante la *Visitazione*, oggi inserita in un moderno altare, conservata nella cattedrale di Augusta. Dal punto di vista stilistico l'autore si dimostra precursore immediato di Hans Holbein il Vecchio. È colorista originale, ma nelle sue composizioni dalle figure esangui, ispirate a modelli fiamminghi, rivela un senso poco sviluppato dell'impianto spaziale, che resta decorativo e incapace di suggerire la profondità. Si attribuiscono inoltre al pittore una *Crocifissione* (Detroit, Inst, of Art), una *Strage degli innocenti* (Norimberga, GNM), nonché un notevole *Ritratto di giovane* (1492: Monaco, coll. priv.). L'artista fu forse collaboratore di Friedrich Herlin quando questi eseguí le portelle dell'altare della chiesa di Bopfingen, datate 1472. (*mwb*).

Maestro della Vita del Battista

(attivo a Rimini nella prima metà del XIV sec.). Deve il nome a un polittico dedicato a san Giovanni Battista, oggi smembrato: il centro (*Madonna in trono con due angeli*) si trova nella NG di Washington, con due dei pannelli laterali (*Scene della vita di san Giovanni Battista*); gli altri sono suddivisi tra la PV, il MMA di New York (coll. Lehman), il Seattle AM (Washington) e varie coll. priv. L'opera, dipinta verso il 1330-40, attesta l'influsso di opere oggi perdute, del primo decennio del Trecento, mescolate a forti retaggi bizantini (soprattutto nei panneggi, ancora lumeggiati in oro). La connessione piú significativa, tuttavia, si riscontra con le opere di Baronzio, al quale in passato fu attribuito il polittico stesso e a cui il **M** anonimo va affiancato quale temperamento tra i piú vigorosi della scuola di Rimini. (*sr*).

Maestro della Vita di Giuseppe, *detto anche* Maestro dell'Abbazia di Afflighem

(attivo a Bruxelles alla fine del XV sec. e all'inizio del XVI sec.). L'opera di questo artista fiammingo – forse Jacob van Laethem, pittore alla corte di Filippo il Bello – comprende da un lato i dipinti attribuiti al Maestro dell'Abbazia di Afflighem (otto tavole a Bruxelles, MRBA, e il trittico proveniente dal municipio di Zierikzee: ivi), e d'altro lato alcuni tondi rappresentanti la *Vita di Giuseppe*, suddivisi fra i musei di Berlino (Bode Museum), Monaco (AP) e New York (MMA). Lo stile di tali dipinti è del tutto particolare: il colore è brillante e i personaggi, che si stagliano sullo sfondo, sono costruiti con un modellato ampio che li rende simili a figurine scolpite. (*jl*).

Maestro della Vita di Maria

(attivo a Colonia dal 1460 al 1490 ca.). Anonimo come tutti i pittori di Colonia, tranne Lochner, fu il piú eminente ed anche il piú influente artista della seconda metà del XV sec.; ha preso nome da un altare proveniente dalla chiesa di Sant'Orsola ed oggi consevato a Monaco (AP), ad eccezione di un unico pannello (*Presentazione al Tempio*), che si trova a Londra (NG). Sugli otto scomparti di questo polittico, offerto poco dopo il 1460 da Johannes von Schwarz-Hirtz, patrizio di Colonia, sono dipinte scene della *Vita di Maria*. Rinunciando a seguire

la tradizione di Stephan Lochner, il **M**, sotto l'impulso vivificante dell'arte fiamminga, inaugura a Colonia l'ultima fase della pittura tardo-gotica. Il suo influsso su pittori come il Maestro della Passione di Lyversberg, il Maestro della Leggenda di san Giorgio ed il Maestro di San Brunone è determinante; ma si estenderà oltre i limiti della città, raggiungendo le provincie limitrofe e dimostrandosi decisivo per numerosi artisti. L'influsso delle due personalità dominanti dell'arte fiamminga, Rogier van der Weyden e Dirk Bouts, è sensibile in tutte le sue opere; il che consente di supporre che si formasse nei Paesi Bassi. Da Rogier egli trae la rigorosa stilizzazione delle pieghe spezzate e dei contorni a spigolo vivo. La Vergine dell'*Annunciazione* s'ispira manifestamente a quella dell'altare eseguito da Rogier, nel 1460 ca., per la chiesa di Santa Colomba di Colonia. Ma le affinità tra il **M** e Bouts sono ancora maggiori. Piú borghesi, piú tenere e meno inclini alla grandiosità che in Rogier, le *Vergini* dipinte dal **M** si accostano maggiormente ai tipi di Bouts, del quale egli condivide il gusto per le figure dalle membra gracili, disposte le une accanto alle altre. Come lui, non ama i gruppi compatti e la profusione dei gesti che comprometterebbero la serenità della scena; come lui, soprattutto, rinuncia a riempire lo spazio circostante. All'*Altare della vita della Vergine* succedono due grandi *Altari della Passione*: il trittico della *Crocifissione* eseguito attorno al 1465 per l'ospedale di San Nicola a Cues (in loco) ed un altro altare della *Crocifissione* (Bonn, già coll. Virnich, collegio dei Gesuiti), databile al 1470-75. In uno stile che resta costante nel tempo, il **M** evita ogni brusco movimento nella rappresentazione dei numerosi personaggi. I profili si distaccano nettamente su una doppia fila, e il paesaggio sopra le loro teste appare senza legame con il primo piano, senza rapporti con l'azione. Oltre questi altari, si attribuisce al **M** una serie di trittici e di tavole, tra cui alcuni ritratti (KH di Karlsruhe e Monaco, AP), i primi della scuola di Colonia. Sembra inoltre che egli sia autore di alcune pitture murali e di cartoni per vetrate in numerose chiese di Colonia. Tributario degli artisti fiamminghi, il **M** ha introdotto a Colonia, ancora impregnata della forte presenza di Lochner, i mezzi per rompere con la tradizione ormai invecchiata del gotico internazionale, che egli rappresentava, per adottare un linguaggio nuovo, moderno perché consentiva una rappresentazione piú realistica, ma conforme al gusto della città per la stilizzazio-

ne, e capace di esprimere una visione intellettuale e lirica del mondo. (*mwb*).

Maestro del «Vitae Imperatorum»

(attivo in Lombardia tra il 1430 ed il 1450 ca.). Deve il suo nome a Toesca (1912), che ne individuò la mano nel codice delle *Vitae Imperatorum* di Svetonio (Parigi, BN, ms it. 131), datato 1431. Fu a capo di una fiorente bottega miniatoria milanese, che dovette i suoi maggiori incarichi al favore di Filippo Maria Visconti (*Inferno* di Dante, diviso tra Parigi, BN, ms it. 2017; Imola, BC.; coll. priv. Databile al 1438) e della sua cerchia (*Bibbia di Maria di Savoia*: Chambéry, BM, condotta in collaborazione con Belbello). Nella stessa bottega operò probabilmente anche il Maestro Olivetano, un tempo confuso con il **M** stesso, ma oggi definitivamente individuato e scisso dal corpus autografo di quest'ultimo, e che però partecipa ugualmente alla corrente micheliniana e al piú moderno naturalismo pisanelliano che sono alla base del linguaggio espressivo del **M**. La sua produzione, assai copiosa, seppur senza supporto documentario, si scala tra la fine degli anni Venti (*Collectarum Orationum*: Milano, Bibl. Capitolare) e gli ultimi anni Quaranta del Quattrocento (*Officium Beaiae Virginis*: Bologna, Bibl. Univ.); è soprattutto in questa fase piú matura (*Liber Meditationum*: Milano, Trivulziana; *Messale* della chiesa di Santo Stefano in Brolo: Milano, Bibl. Braidense) che si accentuano i richiami al Pisanello, fusi però originalmente e con estrosa e a volte popolaresca vivacità, con componenti emiliane tratte da repertori di schizzi assorbiti con felice empirismo, cosí come appare nel suo capolavoro, il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (Parigi, BN) . (*scas*).

Maestro di Wavrin

(attivo nella regione di Lille, terzo quarto del XV sec.). Piú disegnatore che pittore, prende nome dal consigliere di Filippo il Buono, Jean de Wavrin, per il quale sembra in special modo aver lavorato. Illustrò molte opere su carta – in particolare romanzi di cavalleria – con disegni a penna ravvivati ad acquerello, ricchi di fantasia e di brio narrativo, e di una rapidità tutta «moderna» (lo *Châtelain de Coucy*: Bibl. di Lille; *Livre du comte d'Artois*: Parigi, BN; *Roman de Girart de Nevers*: Bruxelles, Bibl. reale). (*nr*).

Maestro di Wuillerine

(attivo in Val d'Aosta nel primo ventennio del XVI sec.). Suo l'ex-voto datato 1514 che rievoca la guarigione di una povera donna storpia, Wuillerine, conservato nella collegiata dei Santi Pietro ed Orso di Aosta, davanti alla quale, ed alla presenza del nobile Carlo di Challant, avvenne il miracolo. Precedenti e collocabili tra 1502 e 1509 sono gli affreschi della «salle basse», adibita ad aula di giustizia, del castello di Issogne, commissionati, come dimostra sia lo stemma che ricopre interamente la cappa del camino sia il carattere autocelebrativo dell'intero ciclo, dal proprietario del castello, il priore Giorgio di Challant, divenuto feudatario nel 1494 ed impegnato fino alla sua morte, avvenuta nel 1509, al restauro e trasformazione del castello stesso, divenuto dimora della cognata ormai vedova, Margherita de la Chambre. Il ciclo illustra il *Giudizio di Paride*, insieme ad ampie vedute paesaggistiche, nelle quali si scorgono anche gli altri castelli posseduti dalla famiglia Challant e che si distendono oltre una «loggia» balaustrata, scandita da colonne e tende di tessuto riccamente operato, chiusa in alto da un cornicione in cui si inseguono drôleries. Il pennello del **M** è sciolto e rapido, non descrittivo, perfino generico, ma di piacevole effetto decorativo e compositivo. Vi si rintracciano i forti legami con la cultura figurativa francese ed in particolare borgognona: i modelli miniatori in specie, come quelli desunti dall'atelier di van Lathem, devono infatti esser stati tramite al **M** per questo raro esempio, in terra aostana, di motivi e soggetti in verità nati ed amati soprattutto od esclusivamente in terre d'Oltralpe. Nella sala grande del castello di Gaglianico (Biella), si conserva un altro ciclo di affreschi – commissionati da Filiberto Ferrerò, legato per parentela ai Challant e membro di un'altra potente casata aostana, i Ferrero-Fieschi – iconograficamente e linguisticamente assai simili a quelli di Issogne, tanto da esser stati attribuiti allo stesso **M**, ma tale attribuzione non sembra plausibile (Rossetti Brezzi, 1989). Un'eco dello stile del **M** si ritrova invece sul retro di quattro portelle scolpite a bassorilievo sul recto, provenienti da un altare ligneo smembrato, raffiguranti *due Santi Vescovi e* l'*Annunciazione* e conservate nel MC di Torino ma provenienti probabilmente dalla chiesa di Santo Stefano ad Aosta. (*scas*).

Maestro ZT

(documentato dal 1500 al 1539). Nome convenzionale ricavato dalle prime due lettere di una firma mutila posta sotto la *Madonna di Costantinopoli* della cappella dell'ospedale di Spinazzola (1500), cui è cronologicamente prossimo il trittico con la *Madonna col Bambino*, *l'Annunciazione e santi* della cattedrale di Tricarico. In questa sua prima fase il pittore appare orientato verso l'ambiente napoletano, nel tentativo di mescolare elementi fiammingo-catalani con quelli umbro-marchigiani importati da Francesco da Tolentino. Nelle piú tarde icone della matrice di Modugno (1533), di San Giacomo a Barletta (1536) e della cattedrale di Ruo (1539), il **M** divenne uno dei protagonisti del revival neobizantino pugliese, che ne condizionò pesantemente lo stile e le iconografie. (*m*).

Maestro di Zweder van Culemborg

(attivo a Utrecht intorno al 1420-35). Miniatore olandese, cosí denominato in base al *Messale* dipinto per il vescovo di Utrecht Zweder van Culemborg (seminario di Bressanone/Brixen); decorò numerosi manoscritti, eccellendo nei grandi capolettera istoriati. Serba la fluidità di disegno del gotico internazionale, ma vi aggiunge un senso nuovo della luce, degli interni e dei paesaggi, dovuto senza dubbio all'influsso di van Eyck (*Bibbia* e *Libro d'ore*: Cambridge, Fitzwilliam Museum; *Messale*: Münster, Bibl. dell'università; *Commenti ai Salmi*: Parigi, BN). Sembra avesse per allievo il Maestro di Catherine de Clèves. (*nr*).

Mafai, Mario

(Roma 1902-65). La prima formazione artistica di **M** si svolse a Roma, all'incirca tra il 1921 e il 1924 presso la Scuola comunale di arti industriali di via San Giacomo e la la Scuola libera del Nudo dell'Accademia di belle arti, sotto la guida di Antonino Calcagnadoro. Ma certo decisivo per lui, nel 1924, fu l'incontro con due coetanei di grande talento e di spirito inquieto come Gino Bonichi detto Scipione e la lituana Antonietta Raphaël, giunta allora da Parigi, con la quale **M** si unirà l'anno seguente. Si va stringendo cosí quel sodalizio di vita e di lavoro che nel 1929 Roberto Longhi, avvistati i tre giovani artisti in alcune mostre romane di quell'anno, battezzerà con la definizione poi rimasta celebre di «Scuola di via Cavour», dal luogo

dove **M** e la Raphaël erano andati ad abitare nel 1927. In quegli anni **M** è spesso, all'alba o al tramonto, a dipingere «sul motivo» alle Terme di Caracalla, al Palatino, tra la chiesa della Navicella e Villa Celimontana, sui lungotevere, sulla via Appia... Ne sortirono quei paesaggi di cui Longhi scriveva, sempre nel 1929: «Proprio sul confine di quella zona oscura e sconvolta dove un impressionismo decrepito si muta in allucinazione espressionista, in cabala e in magia, stanno difatti i paesini sommossi e di virulenza bacillare del M», immagini di «sovraeccitata temperatura» (*Paesaggio romano*: *il Celio*, 1928 ca.: Livorno, coll., priv.; *Strada con casa rossa*, 1928 ca.: Roma, coll., priv.; *Il foro romano*, 1930 ca.: coll. priv.). A far salire la temperatura aveva certo collaborate la Raphaël con i suoi racconti di Parigi, di Chagall, di Pascin, di Utrillo, di Soutine, gli irregolari, gli angosciati, i nomadi dell'École de Paris: suggestioni che si coniugavano con quelle suscitate dalla pittura di El Greco e dal colore dei veneziani, dalle riproduzioni di opere del Doganiere e di Derain. E a Parigi, dove si reca nel 1930 con la sua compagna, e poi ancora nel '31, **M** dovette guardare anche a Corot, agli impressionisti, a Cézanne, a Ensor, a Marquet, con una capacità di acuta ma guardinga assimilazione. Tra gli italiani, contano per lui, e a livelli diversi, De Pisis, il Guidi romano, soprattutto Morandi. Quanto a Scipione, nonostante l'intensità del rapporto umano ed artistico, le personalità dei due amici erano profondamente diverse, perfino divaricate. Rispetto al visionario Scipione, **M** punta presto ad instaurare un aderente, lirico ma pacato rapporto con il «vero», con il sapore quotidiano delle cose o dell'esistenza: sono i dipinti degli anni Trenta, dal *Nudo coricato sul divano* (1933: Roma, GNAM) alle nature morte (*Natura morta con vaso blu*, 1937: Roma, coll. Raphaël Mafai, o ancor piú quelle con il motivo del manichino, verso il '41, di filtrata ascendenza metafisica), ai nuovi paesaggi di una Roma spogliata da ogni retorica dei monumenti, alle famose *Demolizioni* (1936: Roma, GNAM; 1938: Firenze, coll. Della Ragione). Evidenti, in tutto il percorso di **M**, l'estraneità, anzi l'aperto rifiuto della cultura, delle scelte formali e ideologiche dell'ufficialità «novecentista». Basti pensare alle goyesche *Fantasie* (1941-43: Roma, GNAM) – pantomime grottesche e crudeli dí carnefici e di vittime, non a caso esposte alla mostra *Arte contro la barbarie* (1944) – e alla sua preceden-

te partecipazione alla seconda mostra di «Corrente» a Milano nel 1939.
Nel dopoguerra e nei primi anni Cinquanta, **M** tenta una pittura piú «popolare» e narrativa, misurandosi originalmente, in chiave di lirismo sommesso ed intimista, con le pressanti istanze del neorealismo, non senza far ricorso a tagli latamente cubisteggianti (*Mercatini*, *Strade*, *Periferie*). Ma già nel 1956-57 questi temi si vanno sfrangiando in un cromatismo di segni veloci e sommati, di luci balenanti, al limite dell'astrazione. L'ulteriore svolgimento della pittura di **M** testimonia un sentito, partecipe inoltrarsi in esperienze astratte sempre piú consonanti con certi aspetti dell'«informale» americano, dalla mostra personale alla Gall. la Tartaruga di Roma (1959) fino a quella, estrema, alla Gall. dell'Attico (Roma 1964), dove il pittore espose le discusse ma in realtà vitalissime tele con l'inserzione di spaghi – nodi, grovigli, sinuosi tracciati – in una materia cromatica certo informale ma pur sempre ben mafaiana (*Biografia n. 1*, *Metamorfosi*, *Colloquio platonico*, tutte del 1961; *Forme nello spazio*, 1968). Non si può qui che accennare al complesso problema del rapporto tra la «Scuola di via Cavour» – e la successiva esperienza mafaiana fino al primo dopoguerra – con quell'area di incerta delimitazione e definizione critica, e del resto notevolmente diversificata al suo interno nei modi e negli atteggiamenti intcriori, che viene solitamente collocata sotto l'etichetta di «Scuola romana».
Tra i premi vinti da **M** ricordiamo: II Premio Bergamo, 1940 (*Modelli nello studio*); II Premio Verona, 1943; I Premio Perugia; Premio Pisa, 1948; Premio Siena, 1949; I Premio Messina, 1963; VII Quadriennale di Roma, 1955-56. Le sue opere figurano, oltre che in numerose collezioni private italiane e straniere, nella GNAM di Roma e nel MAM di San Paolo del Brasile. (*sr*).

Ma Fen

(o *Ma Ben*; membro dell'Accademia dei Song del Nord dal 1109 al 1125). Pittore cinese di figure buddistiche e di animali, capostipite di una generazione di artisti che doveva aver poi in Ma Yuan e Ma Lin i suoi maggiori rappresentanti. Solo in questi ultimi anni il suo nome è stato collegato al celebre rotolo in lunghezza a inchiostro su carta delle *Cento oche selvatiche* (conservato ad Honolulu), incontestabile capolavoro di un genere imperniato

sulla descrizione della varietà degli atteggiamenti degli animali; nel rotolo citato, le oche sono rappresentate in volo o a terra, tra erbe acquatiche e bambú. La qualità di quest'opera, che risale forse alla fine dei Song del Sud, è data dalla varietà degli studi, indipendenti e tuttavia legati gli uni agli altri, e dalla libertà del pennello monocromo, leggero e spontaneo, che di volta in volta descrive i soggetti nel movimento o nella quiete, sia nell'aria che nell'acqua. (*ol*).

Maffei, Francesco

(Vicenza 1605 ca – Padova 1660). La prima opera datata, *San Nicola e l'angelo* (1626: Vicenza, chiesa di San Nicola), ne evidenzia la formazione, avvenuta nella sua città natale nella cerchia dei Maganza. La sua sensibilità lo indusse in seguito a riproporre, nel nuovo clima seicentesco le piú libere visioni di Jacopo Bassano, Tintoretto e Veronese; di quest'ultimo sembra averlo toccato la luminosa chiarezza del colore. Ma il mutamento e la rivelazione di una maniera nuova sopravvennero in lui soltanto grazie al contatto diretto, a Venezia, con i pittori della corrente «rinnovata», Fetti, Liss e Strozzi, che **M** conobbe nel corso di un breve soggiorno (1638-40). Aderí al linguaggio barocco e produsse alcune opere celebrative, come le cinque grandi *Allegorie civili* e il *Ritratto di Alvise Foscarini*, eseguiti a Vicenza tra il 1644 e il 1656 (Vicenza, MC). All'opposto delle classicizzanti opere di Carpioni, queste *Allegorie* (e quelle della Rotonda di Rovigo) sono caratterizzate da un colore luminoso e delicato, vibrante in un'atmosfera instabile; una tendenza al «bizzarro» e al grottesco si manifesta, in particolare, nell'espressione forzata dei volti delle autorità cittadine. Una grandiosa foga barocca investe le tele (*Visitazione*, *Riposo durante la fuga in Egitto*, *Assunzione*) dell'oratorio delle Zitelle di Vicenza (oggi nel MC), quelle dell'oratorio di San Nicola a Vicenza (1655-57), e i soffitti, databili 1657, della Ca' Rezzonico a Venezia, ove le figurazioni mitologiche si caricano delle massime arditezze espressive, in un colore che s'incendia d'imprevisti bagliori. Soggiornò a Vicenza, Brescia (*Miracolo di sant'Antonio*: Brescia, San Francesco) e Padova, dal 1657 alla morte. A Padova lavorò ai soffitti della chiesa di San Tommaso; qui la sua visione assume un significato piú monumentale e, nel contempo, piú drammatico, per la scelta delle

tinte cupe fortemente contrastate, come nella *Crocifissione*, dove le figure si dissolvono in piani dolcissimi su uno sfondo tragicamente nero. Si rammentò invece del Veronese nella veste rosa della donna in primo piano *del Mosè fa scaturire le acque* (Padova, Santa Giustina). (*fd'a*).

Maganza

(attiva dalla metà del XVI alla metà del XVII sec.). Il primo di questa famiglia vicentina è **Giambattista,** detto Magagnò (Calaone di Padova 1509 ca. - Vicenza 1586), collaboratore e amico di Palladio, legato ai circoli colti della sua città e ai modi pittorici di Veronese e Zelotti; di lui sfortunatamente conosciamo solo rare opere del periodo tardo (*Madonna del Rosario*: firmata e datata 1583: Montebello Vicentino). A suo figlio **Alessandro** (Vicenza 1556-1630) si deve il successo dell'impresa famigliare cui partecipano i figli **Giambattista** (Vicenza 1577-1617), **Marcantonio** (Vicenza 1578-1630), **Girolamo** (Vicenza 1586-1630?) e **Vincenzo** (Vicenza 1586/1600-30?). Impegnati a Vicenza (oratorio del Gonfalone, Santi Filippo e Giacomo, Santa Corona), ma anche a Padova, Bergamo, Brescia, i **M** si inseriscono in un'area eclettica del tardo manierismo che soddisfa appieno le esigenze devozionali della committenza provinciale. (*elr*).

Magatti, Pietro Antonio

(Varese 1691-1767). Le fonti settecentesche (Oretti) ne attestano l'alunnato presso Giovan Battista Sassi e a Bologna presso Giovan Gioseffo del Sole, ma resta fondamentale per il **M** la cultura del Seicento lombardo (Cairo, Cerano, Morazzone). Del 1725 è una *Madonna del Rosario* (Varese, San Vittore) ancora impostata su impianto seicentesco; due anni piú tardi esegue l'affresco nella volta della cappella dell'Addolorata in San Martino a Varese. Del 1728 è una *Madonna con Bambino e angeli* per la chiesa milanese di San Nazaro, oggi in coll. priv.
Nei suoi dipinti migliori (*San Pellegrino Laziosi* in San Giorgio a Codogno; *La Madonna fa giungere il viatico a una devota*: Milano, Sant'Antonio Abate; *Trionfo della Fede e della Religione*: già in Santa Maria Podone, oggi in coll. priv.) le influenze emiliane (Franceschini, Dal Sole) si amalgamano a esperienze venete, spiegate dalla presenza a Milano di opere di Sebastiano Ricci. La pala e gli affreschi dell'oratorio in Palazzo Mezzabarba a Pavia e la

decorazione della cappella dell'Immacolata in San Francesco (ivi, 1748 ca. -1753) costituiscono le ultime opere di maggior impegno e sono tra le piú mature del tardo rococò lombardo. (*ada*).

Maggi, Pietro

(Milano 1680 ca. - ante 1738). Fu allievo di Filippo Abbiati, con il quale collaborò all'affresco nella cupola di San Nazaro a Milano (1707). Il rapporto di studio e collaborazione con il famoso pittore, se da un lato costituí una continua fonte di ispirazione, dall'altro fu tanto vincolante da costituire quasi un limite. La personalità artistica del **M** è riassunta con efficacia nella *Resurrezione di* Cristo in Santa Maria di Campanova a Pavia. Il dipinto si pone entro i limiti di un'arte che non è piú barocca pur non avendo ancora i connotati di quella settecentesca, caratterizzandosi per moduli stilistici stereotipati e un linguaggio retorico fortemente scenografico. Tra il 1740 e il 1750 **M** eseguí l'affresco con l'Assunta nella volta della chiesa di Santa Maria della Salute a Milano che, con le sue tonalità argentee e gli scorci di cielo luminoso, testimonia un tentativo di avvicinarsi al Tiepolo, attivo in quegli anni in Lombardia. (*ada*).

Magini, Carlo

(Fano 1720-1806). Si distinse particolarmente in nature morte di tavole imbandite e di oggetti domestici che nella semplicità e schiettezza tendono al recupero della tradizione naturalistica seicentesca di quel genere. L'opera piú antica a noi nota è il *Ritratto di Pier Luigi Lanzi*. (Parigi, coll. Moratilla), datato 1742. Nipote di Sebastiano Ceccarini, fu con lui a Roma, Bologna e Perugia; le sue nature morte (due notevoli esemplari sono nella PC di Forlí), ancora per la maggior parte in collezioni private, presentano punti di contatto con l'opera di Crespi, Resani e Levoli. (*rr*).

Magius

(X sec.). Miniatore spagnolo che lavorò verso la metà del X sec. nello *scriptorium* del convento di San Salvador a Távara; firmò le miniature di un'*Apocalisse* (New York, PML), che è da considerare come uno dei capolavori della miniatura spagnola segnata dall'influsso arabo. (*sr*).

Magnasco, Alessandro *detto* **il Lissandrino**
(Genova 1667-1749). Alla morte del padre Stefano (Genova 1635 ca. -1670 ca.), allievo di Valerio Castello, venne affidato a un mercante genovese che intorno al 1682 lo condusse a Milano, ove fu allievo di Filippo Abbiati. Questi gli trasmise i procedimenti tecnici della pittura veneziana, fondamentali per la formazione del suo linguaggio, e gli insegnò l'arte del ritratto, che praticò con successo. Presto abbandonò questo genere – di cui non sono sopravvissute testimonianze – e dipinse scene animate da piccole figure nervosamente trattate, che gli diedero fama. La prima opera nota è un *Paesaggio di rovine* (1697: Milano, coll. priv.). Dal 1703 al 1710 interruppe il soggiorno milanese con una lunga permanenza a Firenze, ove fu al servizio del granduca di Toscana, Gian Castone, che gli commissionò *Paesaggi* aneddotici (Firenze, Pitti). Nel 1711, tornato a Milano, eseguí una decorazione per l'entrata dell'imperatore Carlo VI con una rapidità e un brio segnalati dal Ratti, suo biografo. Nel capoluogo lombardo restò fino al 1735, operando per le grandi famiglie della città, gli Aresi, i Carnedi e il conte Colloredo, governatore di Milano; per quest'ultimo dipinse, tra il 1720 e il 1725, nove quadri (*Lezione di catechismo in Duomo*; *Monaci in refettorio*; la *Sinagoga* nell'abbazia di Seitenstetten, Austria). Solo alla fine della sua vita, dopo il ritorno a Genova nel 1735 e fino alla morte, creò le sue opere piú affascinanti, come il *Trattenimento in un giardino di Albaro* (Genova, Gall. di *Palazzo* Bianco), che ricorda curiosamente Watteau; in questo periodo, eccezionalmente, dipinse grandi figure nei quadri religiosi (*Cena in Emmaus*: Genova, San Francesco in Albaro). Non ebbe però lo stesso successo che aveva ottenuto a Milano: la sua arte fu giudicata «ridicola», e **M** venne impiegato dal paesaggista C. A. Tavella, che gli fece eseguire figure di pastori ed eremiti in numerose sue composizioni. Non ebbe allievi, ma alcuni imitatori, come «Ciccio Napoletano» o quel «Coppa Milanese» citato da Ratti. Ebbe, d'altro canto, collaboratori per le parti architettoniche e per il paesaggio (Tavella e forse Marco Ricci, nipote di Sebastiano). **M** dette vita ad un mondo fantastico popolato di monaci, vagabondi, saltimbanchi e altre figure in preda a un'agitazione febbrile, irrazionale, quasi mossi da una forza superiore. Si è ricercata l'origine di queste scene di genere nelle bambocciate dei fratel-

li van Wael e di Sinibaldo Scorza; di fatto **M** non si colloca nella linea dei pittori della realtà quotidiana derivanti da P. van Laer, come Cerquozzi, ma piuttosto in quella di Callot e di Salvator Rosa, nei quali il reale sconfina nel fantastico. Il suo tocco cosí particolare e i suoi accenti luminosi derivano dalla pittura genovese di Valerio Castello (direttamente richiamato nel *Sant'Ambrogio e Teodora* dell'Art Inst. di Chicago) e da Castiglione, mentre dalla pittura lombarda di Cerano e Morazzone riprende la sua inquietudine, di tono ancora manierista. Acquistò un linguaggio libero e personale grazie, soprattutto, all'esempio della pittura veneziana, che conobbe dal suo maestro F. Abbiati e dal suo amico Sebastiano Ricci in occasione del soggiorno di quest'ultimo a Milano. In seguito eliminò gradualmente il colore, immergendo sempre piú le sue scene nel chiaroscuro alla maniera di Tiziano o di Tintoretto. Una gran parte delle sue opere consiste in dipinti raffiguranti scene di monaci (il *Refettorio*: Museo di Bassano), briganti (Bourdeax, MBA), zingari; e per questo il Lanzi lo soprannominò il «Michelangelo delle battaglie [Cerquozzi] della scuola genovese» (*Banchetto di nozze di zingari*: Parigi, Louvre, e il suo pendant, *Corteo nuziale di zingari*: Berlino, SM, GG). Queste scene sono di frequente ambientate entro paesaggi marini o boschivi (*Paesaggio con lavandaie*: Napoli, MN di Capodimonte), nei quali egli esalta la bellezza silvestre con uno spirito anticipatore di motivi ottocenteschi. Amò, forse piú di ogni altro pittore italiano, il tema delle marine, imprimendogli un carattere di nobiltà fino ad allora estraneo ad un genere considerato decorativo («tempesta»). Introdusse scene figurate nella pittura di rovine, aprendo la strada a Pannini. Spesso scelse temi derivanti dai costumi del tempo (*Concerti nella bottega del pittore*; *Lezioni di musica*); precorse sia la vivacità di Hogarth che l'orrore di Goya, come nelle scene di manicomio o nelle rievocazioni macabre (i *Ladri scacciati dagli scheletri*: Campomorto, chiesa di Santa Maria Assunta). Lo attirano però soprattutto i temi religiosi, che fanno pensare al bolognese Crespi (*San Carlo Barromeo riceve le oblate*: Milano, MPP; *Estasi di san Francesco*: Genova, Gall. di Palazzo Bianco; *Adorazione dei Magi*: Dunkerque, MBA). I disegni presentano la medesima foga, lo stesso cupo «espressionismo»: troverà successori solo a Venezia con Antonio e Francesco Guardi e G. D. Tiepolo, che imitarono tutti il suo tocco. (*sde*).

Magnelli, Alberto

(Firenze 1888 - Meudon 1971). Autodidatta, studia intensamente per circa tre anni, dal 1907, la grande pittura toscana del Tre e Quattrocento (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, Angelico, Piero della Francesca), traendone una mai in seguito dimenticata lezione di rigore formale geometrico-spaziale, di rapporti proporzionali, di stesure cromatiche sobrie e controllate anche quando accese di colori puri. Frequenta il gruppo futurista fiorentino tra «La Voce» e «Lacerba» (1911-14); e nel '14 Palazzeschi lo conduce a Parigi ove conosce, tra Montmartre e Montparnasse, Apollinaire, Matisse, Léger, Picasso, Gris, Archipenko ed altri artisti d'avanguardia. Le tele del '14, ancora «figurative» (composizioni, paesaggi, nature morte), rivelano i suoi interessi nei calibrati schemi compositivi, nella costruzione per superfici geometrizzate a colori uniti – anche vividi e contrastanti –, ribaltate sul piano della tela (*Contadini sul carro*, 1914: Firenze, GAM). L'anno successivo, 1915, **M** realizza una decisa astrazione dinamica e cromatica (*Pittura 0529*: ivi), con richiami all'«Orphisme» di Delaunay e a certo futurismo di tendenza astrattista. La figura umana, ma disgregata in vortici vivacemente colorati, torna nelle *Esposizioni liriche* del 1918, in cui le suggestioni di Mare e del «Cavaliere Azzurro» esaltano liricamente le componenti orfiche e futuriste. Durante un lungo soggiorno in Toscana negli anni Venti, **M** riformula la sua immagine tornando a modi di rinnovata figurazione: ma in dipinti e disegni di questi anni si coglie sempre – al di là di alcune esteriori assonanze «novecentesche» – un'acutissima sensibilità per le soluzioni piú sottilmente formali, nonché il legame con gli esiti piú alti del «ritorno all'ordine» europeo. La fondamentale serie delle *Pietre* (1931-34), iniziata dopo una visita alle cave di marmo di Carrara (1931) e proseguita a Parigi – dove **M** si stabilisce definitivamente nel '32 – costituisce come una sorta di affascinante ouverture alla fase propriamente astratta della sua produzione, avviata nel '35-36 e proseguita fino alla morte con un rigore, un'inventiva varietà, una singolare nobiltà quasi «sterminata» ed «araldica» (Longhi) di forme, di intrecci lineari, di campiture cromatiche, di rapporti proporzionali, che pongono l'astrazione magnelliana ai piú alti livelli dell'astrattismo europeo di matrice liberamente geometrica. Dalla prima personale a Parigi (1934, Gall. Pierre Loeb), numerose si

succedettero le mostre singolari (Zurigo 1963; Firenze, Palazzo Strozzi, 1963; Parigi, MAM, 1968; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1979; Firenze, Palazzo Vecchio, 1988) e collettive in Europa e in America, nonché le partecipazioni alle maggiori esposizioni internazionali (1960: sala personale alla Biennale di Venezia) e l'attribuzione di premi importanti (1955: Gran Premio Biennale Sao Paulo in Brasile; 1955: Prix de la Critique d'Art, in Belgio; 1958: Premio Guggenheim). (*sr*).

Magonza

Mittelrheinisches Landesmuseum Il museo di **M** (Mainz, l'antica sede vescovile e città libera dal 1118) è stato creato in epoca napoleonica. Come quelli di Bruxelles e di Ginevra, era tra i quindici musei dipartimentali fondati con decreto consolare del 14 fruttidoro dell'anno IX. **M** era all'epoca capoluogo dell'effimero dipartimento del Mont-Tonnerre. La creazione del museo doveva consentire alla città – che durante guerre e trasformazioni alla fine del XVIII sec. aveva perduto la maggior parte dei tesori accumulati dai principi elettori, dal clero e dalla nobiltà – di recuperare una certa attività artistica. Il museo centrale di Parigi le inviò ca. trentacinque dipinti, per la maggior parte di qualità, tra i quali si contavano opere francesi (Philippe de Champaigne, *Paesaggio*, Jean Cousin, La Hyre, Deruet, Vouet, *Sant'Apollina*, Nattier, Amand, Bardin), un certo numero di opere della scuola di Liegi, d'ispirazione puramente classica (Gérard de Lairesse, *Battesimo di sant'Agostino*, Douffet, Carlier), alcuni quadri italiani e fiamminghi (Jordaens, *Natività*) e due tavole della bottega di Dürer, *Adamo* ed *Eva*, provenienti da Norimberga. Il museo in seguito acquisì in particolare opere primitive della scuola del medio Reno, come la *Pala dei tre re* di Martin Kaldenbach, i pannelli della *Vita di Maria* del Maestro del Libro di casa, la *Pala di san Pietro di Partenheim* ed i due *Santi* del Maestro dell'Altare di san Bartolomeo. L'arte olandese è rappresentata da interessanti opere del XVI e XVII sec., tra cui il *Compianto di Cristo* di van Hemessen, nonché da dipinti di Cornelis van Haarlem, G. Mostaert, J. de Momper, Crayer, Savery, S. van Ruysdael, K. Dujardin e numerosi maestri minori. (*gb*).

Magritte, René

(Lessines (Belgio) 1898 – Bruxelles 1967). Si iscrisse nel 1916 all'Accademia di belle arti di Bruxelles e dopo la guerra, insieme a Victor Servranckx (col quale scrisse il saggio inedito *L'art pur défense de l'esthétique*), lavorò come disegnatore nell'industria di carta da parati Peeters, lasciò in seguito l'impiego per guadagnarsi da vivere con manifesti e disegni pubblicitari. In questi anni conobbe L. T. Mesens – maestro di piano del fratello – col quale collaborò successivamente alle riviste «Oesophage» (numero unico) ed a «Marie». L'incontro con Marcel Lecomte introdusse **M** all'opera di De Chirico ed alla poesia surrealista; partecipò poi nel 1926 al gruppo dei surrealisti belgi che si ritrovavano alla Société du mystère (Golmans, Nougé, Seutenaire, Lecomte, Souris, Mesens). Dopo un breve passaggio attraverso l'esperienza cubista e futurista ed una serie di quadri astratti, nel 1925 l'artista dipinse il suo primo quadro surrealista: *Il fantino perduto*. Al suo arrivo a Parigi, dove visse dal 1927 al 1930, **M** venne introdotto nel circolo di Breton, intrecciando rapporti stretti con Arp, Mirò, Eluard.

Fino al 1936, l'influenza di De Chirico è evidente nelle sue prospettive urbane in cui oggetti tra loro incompatibili vengono accostati (il *Tempio minacciato*, 1928: Londra, coll. Peurose; la *Scala del fuoco*, 1933: Londra, coll. priv.). Già dal 1923 nell'opera del pittore è avvertibile il suo interesse per personaggi standardizzati, quali i suoi tipici signori con bombetta /cappello a melone (l'*Assassino minacciato*, 1926: New York, MOMA) o oggetti spesso sostituti dai personaggi (l'*Inchiostro*, 1926: Düsseldorf, KNW), creando straniamenti visuali con l'accostamento di oggetti opposti o al contrario affini secondo un processo logico (le *Affinità elettive*, 1932: coll., priv.), con uno spirito che si avvicina al collage (i *Relitti dell'ombra*, 1926: conservato a Grenoble), tecnica che **M** sperimentò negli anni 1925-27. Questo interesse per la «lotta tra il visibile nascosto ed il visibile apparente» ritorna a partire dal 1927 nell'illustrazione delle relazioni ambigue tra realtà e parola (la *Chiave dei sogni*, 1927: Monaco, coll. priv.).

La tecnica di queste opere è precisa e netta, il disegno corretto, i colori sono soggetti alla ricerca di una neutralità della tecnica pittorica. **M** aveva un contratto con la Gall. Centaure a Bruxelles quando il fallimento di quest'ultima nel 1930, permise al suo amico Mesens di ac-

quistare tutti i suoi quadri (200 ca.). Il tipo di pittura di **M** rimase pressoché identico fino al 1940, ed egli continuò la sua esplorazione sulle relazioni inattese tra oggetti ed ambiente (la *Condizione umana*, 1934: Parigi, coll., priv.) mettendo in luce aspetti straordinari ora degli oggetti ora dell'ambiente, come nel quadro *Il corso dell'estate* (1938: ivi), in cui il cielo si è trasformato in un muro con fenditure e nicchie. Alla fine degli anni Venti, **M** esplorò il campo della scultura dipingendo una serie di calchi/gessi delle maschere funerarie di Napoleone e della Venere di Milo (l'*Avvenire delle statue*). Dal 1943 al 1947, il periodo «Renoir» è caratterizzato dalla ricerca del piacere di dipingere, che approda ad un arricchimento della tavolozza (*Età del piacere*, 1946: coll. priv.); a questo periodo fa seguito (fine del 1947 – inizio del 1948) il periodo «vache», esplosivo ed erotico, illustrazione del potere sovversivo della tecnica pittorica (il *Contenuto pittorico*, 1947: Bruxelles, coll. priv.). Ma dal 1946, malgrado i suoi rapporti burrascosi con il gruppo surrealista, **M** ritorna alla sua prima maniera, ora però con un accento crudele e ghignante sconosciuto al suo primo periodo: bare che rimpiazzano il modello *Mme Récamier* di David in *Perspective* (1951: Bruxelles, coll., priv.) e i personaggi di Manet nel *Balcone* (1950: conservato a Gand). In questo insieme di *humour noir e* di visione tradizionale di colori freschi e spazi ampi, nella affascinante e spontanea immediatezza della sua visionarietà, inesauribile benché aggirantesi attorno ad un ristretto numero di immagini ossessivamente ritornanti, ironicamente ambigua e surreale appunto perché guidata da un linguaggio visivo di sconcertante semplicità e perspicuità, si realizza la sua profonda originalità. Nel 1945 illustra con disegni gli *Chants de Maldoror* di Lautréamont e nel 1946 la *Necessità della vita* di P. Eluard. Nel corso degli anni Cinquanta realizza numerose decorazioni di interni (*Dominio Incantato*, 1953: Knokke-le-Zoute, Casino; la *Fata Ignorante*, 1957: Charleroi, Palais des beaux arts; le *Barricate misteriose*, 1961: Bruxelles, Salle des Congrès dell'Albertina).

Sue opere sono presenti in numerosi musei belgi quali l'MRBA di Bruxelles (l'*Impero delle luci*, 1954), di Liegi (il *Doppio segreto*, 1927), di Charleroi, Gand, oltre che a Vienna (Museo del xx sec.), New York (MOMA), Philadelphia (*i Sei Elementi*, 1928), Huston (coll. DeMenil), Parigi (MNAM, *Modello Rosso*), Venezia (Fondazione P.

Guggenheim: l'*Impero delle luci*, 1953-54 ca.) ed molte collezioni private. Si sono tenute frequentemente retrospettive della sua opera (1952) a Bruxelles, a New York (1965), Londra (Marlborough Fine Art Gall., 1973) e a Parigi (MNAM, 1979). (*sr*).

Mahābhārata

Il **M** è, col *Rāmāyana*, uno dei due grandi poemi epici indiani. Il gigantesco testo, di 90 000 strofe, narra la lotta dei Pāṇḍava contro i loro cugini Kaurava, Venne tradotto dal sanscrito in persiano per ordine dell'imperatore moghul Akbar (1542-1605), assumendo allora il titolo di *Raztn nāmeh* (Libro delle battaglie); un magnifico esemplare, senza dubbio quello della biblioteca imperiale, decorato da miniature dei massimi artisti del laboratorio di Akbar, fa oggi parte della raccolta del maragià di Jaipur. Lo *Harivaṃśa*, supplemento al **M**, che raggruppa le leggende viṣṇuite ad uso della setta dei Bhāgavata, venne anch'esso tradotto in persiano nella stessa epoca, ed illustrato dagli artisti moghul (Lucknow, State Museum). Il **M** è stato anche illustrato da artisti rājput; anzi è un *Vana Parvan*, uno dei libri piú importanti dell'epopea, quello che fornisce le miniature di piú antica data (1517) della storia della pittura rājput (Bombay, Asiatic Society). (*jff*).

Mahon, Denis

(Londra, 1910). Educato alla storia dell'arte a Oxford (Christ Church), è uno specialista di problemi del Seicento: e alla pittura del Seicento ha dedicato la formazione della sua collezione privata. Gli inizi della sua attività di studio rinviano al 1934, allorché, su consiglio di Nikolaus Pevsner, ripercorse criticamente l'attività del Guercino, artista al quale **M** legò le sue conoscenze ed i suoi interessi dominanti, dedicandogli infine la mostra di Bologna del 1991. L'ingresso del **M** nell'ambito degli studi sulle scuole bolognesi e sui problemi della cultura artistica italiana è avvenuto nel 1947 grazie al volume *Studies in Seicento Art and Theory*, impegnativo contributo – tra l'altro – alla illuminazione dell'influenza di G. B. Agucchi, e del suo scomparso *Trattato*, sull'arte romana e bolognese, poco dopo il pontificato Ludovisi, conclusosi nel 1623. La vastità degli interessi coinvolge poi lo studio dei Carracci, cosí pittori che disegnatori (1956), spo-

standosi quindi su Poussin (1960 e 1962) che egli indagò in polemica con Antony Blunt e nel quadro della mostra *L'Ideale Classico nella Pittura del Seicento*, realizzata a Bologna nel 1962. **M** ha rivolto alle mostre, strumento di diffusione e di conoscenza centrale di questi decenni, molta attenzione (*Artists in 17th Century Rome*, Londra 1955; *Italian Art and Britain*, 1960). Ha collaborate alle principali riviste specializzate, dal «Burlington Magazine «a Paragone», «Commentar!», «Gazzette des Beaux-Arts» ecc. Recentemente ha precisato ulteriormente i suoi interessi sul Caravaggio, pubblicandone opere inedite o poco indagate (1990). Una prima mostra su Guercino fu curata da **M** in Bologna nel 1968, preceduta da una revisione del repertorio grafico dell'artista, allestita prima a Cento nel '67 e poi completata (con la coll. di N. Turner) col catalogo dello straordinario patrimonio delle coll. Reali di Windsor (1989).
Il cammino metodologico di sir **M** si è costantemente appoggiato sulle necessarie certezze positive che una buona lettura dei documenti e della stessa realtà fisica dell'opera d'arte garantiscono. Ma insieme, come ben appare negli *Studies* citati (1947), egli mostra di possedere un'opinione alta dei metodi di un certo idealismo europeo di vasta civiltà (sir Kenneth Clark, Henri Focillon, Roberto Longhi) pur propendendo con decisione per un'espressione letteraria piú spoglia, ma non per questo meno attenta alla «qualità»; **M** ha inoltre proceduto ad un esame diretto e fisico del dipinto, nella miglior tradizione della *connoissership* anglosassone. In questo senso si spiegano anche le attenzioni prestate alle vicende collezionistiche e museografiche degli oggetti, alla consistente traccia che le opere hanno lasciato nell'arte coeva o successiva, e infine al restauro, inteso spesso come metodo in se stesso necessario e anzi ineliminabile per la comprensione di aree intere della pittura del Seicento, quali – per eccellenza – la fase matura dell'attività del Guercino, illeggibile prima del 1960 o quasi; e la pittura tarda o non terminata dell'ultimo Guido Reni. (*aem*).

Maillol, Aristide

(Banyuls-sur-Mer 1861 - Perpignan 1944). Fu allievo a Parigi di J.-L. Gérome e di A. Cabanel all'Ecole des beaux-arts dal 1885 al 1889; il Museo del Lussemburgo gli rivelò l'impressionismo, che lo entusiasmò. Attraverso

l'amicizia con E.-A. Bourdelle s'interessò alla scultura ed in particolare ad A. Rodin. Con l'amico Daniel de Monfreid conobbe la pittura di Gauguin e di Emile Bernard; il contatto con quest'ultimo e l'interesse per gli arazzi medievali del Museo di Cluny, gli diedero l'idea per i suoi primi cartoni per arazzi, tecnica a cui si dedicò nel 1893 nell'atelier di Banyuls. Nel 1893 Rippl-Rónai lo mise in relazione coi Nabis; **M** si legò in particolare a Maurice Denis. I suoi *arazzi* riprendono motivi e composizioni simboliste di quest'ultimo, come dimostra quello commissionategli dalla principessa Bibesco: *Musica per una principessa che si annoia* (1895 ca.: Copenhagen, Museo delle arti decorative). La sua pittura, spoglia, dai colori tenui, rammenta Puvis de Chavannes: *Donna con l'ombrello* (1895 ca.: Parigi, MO), il *Mare* (Parigi, Petit Palais), la *Costa azzurra* (1895: ivi), *Profilo di donna* (Museo di Perpignan). Illustrò le *Egloghe* di Virgilio (pubblicate nel 1925), l'*Arte d'amare* di Ovidio (1935), *Canzoni per lei* di Verlaine (1939), *Dafni e Cloe* di Longo (1937) e le *Georgiche* di Virgilio (pubblicate nel 1950). A causa di una malattia agli occhi **M** si dedicò sempre piú alla scultura. (*fc*).

Mainardi, Bastiano di Bartolo

(Firenze, notizie dal 1474 al 1513). Scolaro e aiuto del cognato Domenico Ghirlandaio, collaborò con lui e con la sua bottega a San Gimignano (cappella di Santa Fina; chiesa di Sant'Agostino, cappella di San Bartolo), Pisa (dove è attestato dal 1493 al '94), Passignano, Firenze (*Madonna della cintola*, affresco: Firenze, Santa Croce, cappella Baroncelli). Dal modesto livello della bottega del Ghirlandaio si distingue per una piú nitida e luminosa superficie, per un piú attento esame dei particolari. (*mb*).

Maineri, Giovan Francesco

(Parma, notizie dal 1489 al 1506). Originario di Parma, fu in prevalenza attivo a Ferrara, dove è documentato al servizio di Ercole I d'Este fin dal 1489, e soggiornò anche ripetutamente alla corte di Mantova. Dovette formarsi nella bottega di Ercole Roberti, alla morte del quale ereditò alcune commissioni. Alle opere piú strettamente robertiane della prima fase (*Sacrificio pagano*, disegno: Oxford, Ashmoelan Museum) segue la sua produzione piú nota: soprattutto piccoli dipinti devozionali, spesso

replicati, talvolta di piú accostabile vena sentimentale e patetica, dove le suggestioni ferraresi si accompagnano a riflessi Veneti e lombardi (ad esempio *Madonna col Bambino*: Torino, Accademia; *Cristo portacroce*: Modena, Gall. Estense). Problematica resta a tutt'oggi la documentata attività di ritrattista. (*es*).

Maíno (Mayno), Juan Bautista

(Pastrana 1578 - Madrid 1641). Originario di un villaggio presso Guadalajara, nella Nuova Castiglia, il pittore – che inizialmente si firma «Mayno», mutando poi la grafia del proprio nome in «Maíno» – era figlio di un gentiluomo milanese e di una nobildonna di famiglia ispano-portoghese. Dopo un probabile apprendistato pittorico in Spagna fu in Italia, in Lombardia e poi a Roma, dove, secondo la testimonianza del suo contemporaneo Jusepe Martínez, frequentò Annibale Carracci e Guido Reni. Tornato in Spagna (1610 ca.) si stabilí a Toledo ed entrò nell'ordine domenicano. Per la cattedrale della città eseguí nel 1611 affreschi oggi perduti e per la chiesa domenicana di San Pietro Martire il retablo principale (1612-1613) e un ciclo di affreschi nel presbiterio e nel coro. Tra il 1615 e il 1621 si stabilí a Madrid e fu nominato insegnante di disegno dell'infante, il futuro Filippo IV. Esercitò una certa influenza sulle vicende artistiche della corte fino alla venuta di Velázquez, che a quanto pare seppe comprendere e apprezzare, tanto da prescegliерlo, in accordo con Giovanbattista Crescenzi, per dipingere su commissione del re *La cacciata dei «moriscos» dalla Spagna* (1627). Il suo stile, assai personale, si ricollega alle contemporanee esperienze pittoriche italiane; in particolare il retablo di San Pietro Martire, detto «de las Cuatro Pascuas», oggi rimosso dalla sua sede di origine e smembrato tra il Museo del Prado (*Adorazione dei Magi*, *Pentecoste*, *Paesaggio con san Giovanni Battista nel deserto* e *Paesaggio con san Giovanni Evangelista*) e il Museo Balaguer di Villanueva y Geltrú (*Adorazione dei pastori* e *Resurrezione*), è una straordinaria riflessione sul caravaggismo, filtrato attraverso l'interpretazione «chiara» di Gentileschi. Ma si possono cogliere, nella sua opera, segni di un'acuta comprensione della pittura lombarda e veneta, dai cremonesi ai Bassano, e gli affreschi superstiti nella chiesa toledana (*Angeli musicanti* e *Virtú*) sono aggiornati su tutta la pittura romana del primo decennio

del secolo, da Reni al Baglione, da Borgianni a Saraceni. Del resto erano assai stretti i rapporti dei pittori «caravaggeschi» con la Spagna, vuoi per il soggiorno di alcuni di essi (Borgianni), vuoi per l'invio di importanti dipinti (Saraceni). **M** fu anche ritrattista di considerevole talento (*Ritratto di gentiluomo*: Madrid, Prado). A lui si deve uno dei piú singolari quadri di storia del Seicento spagnolo: la *Riconquista di Bahía* (1634-35: Madrid, Prado), notevole per lo studio delle luci chiare del paesaggio assolato e per l'impegnato, umanitario realismo, in voluta opposizione alla concezione «eroica» del quadro di battaglia. Il catalogo del pittore, talvolta ampliato con indebite attribuzioni, conta un numero limitato di dipinti sicuri, tutti però di altissima qualità: un *San Giovannino*, firmato, in collezione privata spagnola; altre redazioni *del*l'*Adorazione dei pastori* (San Pietroburgo, Ermitage e Italia, coll. priv.); le *Lacrime di san Pietro* in collezione privata spagnola e pochi altri, tra i quali *San Domenico a Soriano* (San Pietroburgo, Ermitage). (*Iba*).

Mair (Mayr), Nicolaus Alexander (*detto* Mair von Landshut)

(Freising? 1450 ca.? -1520). L'artista è noto soprattutto come incisore su rame e su legno. È citato a Monaco nel 1490, a Landshut nel 1492, 1499 e 1514; nei registri di Augusta lo si cita, nel 1497, come fratello della moglie di Michael, padre di Hans Holbein il Vecchio e come cittadino e pittore di Freising. Viene considerato inventore dell'incisione detta a *chiaroscuro*. Di fatto fu tra i primi, intorno al 1500, a stampare le sue lastre su fondo colorato, acquerellato a mano. Il Louvre di Parigi possiede un esemplare datato 1499, in questa tecnica: il *Saluto sulla porta di casa*. Le incisioni e i disegni di **M** sono relativamente ben conosciuti e ne mostrano la formazione avvenuta sotto l'influsso dei grandi maestri dell'incisione tedesca, dal Maestro del Libro di casa a van Meckenem; non cosí i dipinti, sui quali si è scarsamente documentati: ad un *Ecce Homo con donatrice*, firmato, in coll. Fürst von Waldburg (Schloss Wolfegg, Wolfegg-Waldsee, ca. 1490-1500) si collegano l'*Ecce Homo* del Museo Provinciale d'Arte di Trento (datato 1502) e due tavolette con *Storie di santi* del MPP di Milano, nonché una *Natività della Vergine* (Berlino, SM, GG). (*acs + sr*).

Majerník, Cyprián

(Velké Kostolany 1909 – Praga 1945). Dopo studi presso la scuola di pittura di Gustav Mally a Bratislava, s'iscrisse all'Accademia di belle arti di Praga, che frequentò fino al 1931. Inizialmente dipinse *Nudi*, in uno stile fauve vicino a Matisse. I dipinti degli anni 1932-35, rievocazioni divertite e satiriche della sua infanzia contadina, rivelano il medesimo influsso, ma anche l'attrazione esercitata su di lui da Chagall, di cui vide le opere a Parigi nel 1932 (il *Vitellino*, 1932; *Due Madonne*, 1932). Dopo un breve episodio di partecipazione alla pittura metafisica ed al surrealismo, intorno al 1937 la visione di **M** si cristallizzò nei temi della «Fuga» e dell'«Esodo», allusione ai disastri della guerra, ed anche espressione delle angosce del pittore, affetto da malattia incurabile (la *Spedizione*, 1939: conservato alla GN di Bratislava; i *Fuggiaschi*, 1941: Ostrava, Gall. d'arte). L'ironia e la satira cedono allora il posto ad un'intensa malinconia, espressione della compassione di **M** per le vittime anonime della grande guerra. Cosí egli rievoca spesso il personaggio di *Don Chisdotte* (per esempio quello del 1937 alla GN di Bratislava). La maggior parte di questi dipinti si avvicinano nella tecnica pittorica alle opere di Daumier e vennero eseguiti a Praga, dove l'artista rimase durante la guerra. Nel 1945, durante i festeggiamenti per la Liberazione, **M** si suicidò. (*ok*).

Makart, Hans

(Salisburgo 1840 - Vienna 1884). Fu, in modo spettacolare, esponente della sua epoca, detta appunto «epoca Makart». Una valutazione obiettiva di questo pittore, tanto lodato da vivo e categoricamente disdegnato in seguito, sembra tuttora piuttosto ardua. I suoi dipinti narrativi, di gigantesco formato, dai colori brillanti e decorativi, eseguiti nel corso dei suoi viaggi (per esempio *Venezia rende omaggio a Caterina Cornaro*, 1873, presentato all'Esposizione Universale di Philadelphia nel 1876; o *Entrata di Carlo V ad Anversa*, Esposizione Universale di Parigi nel 1878), vennero approvati universalmente; oggi sono conservati nei depositi dei grandi musei, particolarmente quelli di Berlino e di Amburgo. È esposto soltanto il *Trionfo di Arianna* (1873-75: Vienna, ÖG). Menzioniamo però due grandi dipinti *di Abundantia*: i *Doni della terra* e i *Doni del mare*, una delle prime opere dell'arti-

sta a Vienna. Allievo di Piloty, **M** venne trascinato dalla sua fantasia e dall'intento di dare un'interpretazione personale della pittura di storia, rendendola piú attraente. Sedusse i suoi contemporanei, malgrado la superficialità del suo stile. Dotato di una prodigiosa memoria formale, componeva i suoi quadri attingendo a un repertorio di cultura ricchissimo, seguendo il medesimo metodo per i ritratti, quasi sempre femminili. Questi ritratti, rispetto a quelli rappresentativi del periodo della *Gründerzeit*, sono uno specchio piú acutamente fedele del gusto e dei modelli di vita dei personaggi ritratti: *Magdalena Plach* (1870: Vienna, ÖG), *Charlotte Welter in veste di Messalina* (1876: Vienna, HM), la *Baronessa di Waldberg* (1876 ca.: Salisburgo, Residenzgalerie). **M** come altri pittori suoi contemporanei subí l'influsso dell'arte rinascimentale e barocca, ma fu l'unico a penetrare lo spirito di quest'ultima. Lo «stile **M** «fu un fenomeno di gusto non limitato alla pittura, che coinvolse la società dell'epoca: i grandi industriali decoravano il proprio salotto alla **M**, i piccoli borghesi ornavano i propri interni con un «mazzo di fiori alla **M**». La celebrità del pittore toccò l'apogeo con l'apparato della Ringstrasse a Vienna, da lui eseguito in occasione delle nozze d'argento della coppia imperiale nel 1879; Il maestro venne poco dopo nominato professore dell'Accademia. Morí dopo una lunga malattia a Vienna, ove l'imperatore Francesco Giuseppe lo aveva chiamato nel 1869.

makimono

Nella pittura giapponese, il termine designa un rotolo dipinto orizzontale.

Makovskij, Konstantin Egorovič

(Mosca 1839 - San Pietroburgo 1915). Allievo e poi docente all'Accademia di San Pietroburgo, non volle rinunciare, malgrado la sua qualità di membro fondatore dei Peredvijniki (Ambulanti), alla scelta di personaggi graziosi, al costume storico o esotico ed agli effetti luministici nei suoi soggetti di genere e di tema storico (*Ondine*, 1879: Mosca, Gall. Tret´jakov; *Cerimonia del bacio*, 1895: San Pietroburgo, Museo russo). Partecipò al Salon di Parigi ed ottenne una medaglia d'oro all'Esposizione del 1889 e, nello stesso anno, la Legion d'onore. Ben diversa fu l'opera del fratello **Vladimir** (Mosca 1846 – San

Pietroburgo 1920), che si formò a Mosca e aderí totalmente al programma dei Peredvijniki, da narratore talvolta divertito (gli *Amanti degli usignoli*, 1873: Mosca, Gall. Tret´jakov), talvolta pietoso (l'*Appuntamento*, 1883: ivi) o indignato (il *Condannato*, 1879: San Pietroburgo, Museo russo). (*bl*).

Makowski, Józef Tadeus

(Oswiecim (Auschwitz) 1882 - Parigi 1932). Pittore polacco, noto in Francia come Tadé, **M**, si dedicò allo studio della filosofia nel 1902 all'Università degli Iagelloni a Cracovia; dal 1903 al 1908 frequentò l'Accademia di belle arti della città. Nel 1909 si stabilí a Parigi, dove resto fino alla morte; qui subí inizialmente l'influsso di Puvis de Chavannes, poi del cubismo. Intorno al 1910 strinse rapporti di amicizia con Le Fauconnier, nel cui studio incontrò i «cubisti di Montparnasse» (Gleizes, Metzinger, Léger, Archipenko, gli olandesi Conrad Kickert, Mondrian, Alma), nonché Apollinaire e i poeti dell'abbazia di Créteil (Duhamel, Castiaux, Jules Romains, Arcos), partecipando nel 1913 al Salon des Indépendants con tele cubiste. Intorno al 1914, dopo un soggiorno in Bretagna (Doëlan) presso il pittore polacco Wladyslaw Slewinski, tornò al naturalismo; la regione bretone lo ispirerà piú volte e sarà il soggetto di una serie di paesaggi interpretati secondo un realismo naïf (*Concerto di bambini*, 1922: conservato a Varsavia). Nel 1923 frequentò un gruppo di pittori, tra gli altri Gromaire, Dubreuil, Goërg, Per Krogh e Pascin, con i quali espose alla Gall. Berthe Weill, in cui tenne personali nel 1927 e nel 1928. Il suo stile è un'originale sintesi di elementi tratti dal cubismo, dalla pittura olandese e fiamminga, dal Doganiere Rousseau e soprattutto dal folklore polacco. Il pittore ha spesso tratto i motivi dei suoi dipinti dal microcosmo infantile, rispecchiandone l'esistenza quotidiana attraverso l'uso di maschere e travestimenti che la semplicità geometrica di forme e volumi fa apparire come marionette in una sorta di «teatro dei piccoli» (il *Cortile*, *Mascherata all'ombra*, *Quattro bambini con le trombette*, *Giardino zoologico*). Fra le opere di diverso soggetto sono da ricordare in particolare un gruppo di dipinti di andamento piú monumentale, che raffigurano tipi come il *Pescatore*, il *Cacciatore*, il *Fornaio*, l'*Avaro* e, piú noto di tutti, lo *Zoccolaio* (1930: conservato a Varsavia). **M** ha lasciato almeno seicento te-

le e alcune migliaia di disegni, acquerelli e incisioni. Ha illustrato con incisioni su legno il libro di Tytus Czyzewski, *Pastoralki*, pubblicato a Parigi nel 1925. Oltre la metà della sua opera si conserva a Varsavia; il resto è ripartito tra i musei di Parigi (MNAM), dell'Aja, di Praga, di Copenhagen e in collezioni private. Dopo la morte dell'artista i suoi amici francesi e polacchi fondarono la Società degli amici di Tadé **M**, di cui è stato presidente Gromaire. (*wj*).

Malaga

Importante porto dell'Andalusia, **M** senza possedere propriamente una scuola, ha dato ad eccellenti pittori (Miguel Manrique e il suo allievo Niño de Guevara) l'occasione di importanti incarichi durante la seconda metà del XVII sec. Purtroppo gran parte del suo patrimonio artistico è andato distrutto durante le devastazioni che accompagnarono le sommosse del 1931 e la guerra civile del 1936. Nella cattedrale, risparmiata, si conserva un complesso di opere rappresentative, alcune di artisti originari di **M** (la monumentale *Cena in casa di Simone* di Manrique, *Morte di san Francesco Saverio* di Niño de Guevara), altre di rinomati pittori di Madrid (Cerezo, con un'importante *Immacolata*) o di Granada, come Alfonso Cano, la cui bellissima *Madonna del rosario* (1665-1666), appare il capolavoro, o il «canto del cigno» dei suoi ultimi anni.
Il Museo provincial de bellas artes, fondato nel 1916, è stato ricollocato nel 1961 in un edificio antico. Possiede alcuni quadri di un certo rilievo provenienti da monasteri (*San Francesco* di Ribera, *San Benedetto* e *San Girolamo* della bottega di Zurbarán), ed è stato uno dei principali beneficiari della politica del Prado di Madrid, consistente nel dare in deposito ai musei provinciali quadri non necessariamente «secondari». Una cinquantina di tele, spesso eccellenti, contribuiscono alla conoscenza di importanti maestri: Morales, Ribera, Cano, Antonio del Castillo (*Adorazione dei pastori*), Murillo (*San Francesco di Paola*). Alla fine del XIX sec. il museo fruí, alle stesse condizioni dell' antico MAM di Madrid, di un deposito molto rappresentativo dei vari aspetti della pittura spagnola, che si aggiunse alla coll. Muñoz Degrain. Questo tormentato pittore di **M**, è rappresentato da numerosissime tele: le migliori sono i pae-

saggi, tra reali e immaginari, che danno la misura del suo tardo romanticismo, talvolta delirante, talvolta di una certa potenza (*Chiaro di luna sulla Caleta*, il *Ponte sulla Sultana*, il *Darro sotto il temporale*). Nel museo sono presenti opere degli esordi di Picasso. Dei due «incunaboli» che possiede, uno è senza dubbio la piú antica opera nota (*Due vecchi*, datata 1891) e attesta un'abilità pressoché incredibile in un bambino di dieci anni; l'altra è un acquerello del 1895 donato a Muñoz Degrain e realizzato su suo suggerimento. (*pg*).

Malassis, cooperativa dei

Nel 1965, un gruppo di artisti – Parré, Tisserand, Cueco, Fleury – parteciparono al comitato del Salon de la jeune peinture, contestando il conformismo imperante in quel momento nelle mostre del *salon*. Dopo una serie di mostre annuali, crearono nel 1970, con altri due artisti, Latil e Zeimert – che vi parteciperà solo un anno – la cooperativa dei **M**, sotto forma di associazione il cui scopo era quello di contestare le posizioni ufficiali. Questi artisti produssero opere collettive in un'ottica che si avvicina, nel realismo, nella tecnica descrittiva e nell'analisi della Società, a quella della Nuova Figurazione. Nel 1971 realizzarono l'*Appartamento-sogno* (critica simbolica agli stereotipi dei condizionamenti sociali), e nel 1972 il *Grande Méchoni* e la decorazione dell'esterno di un grande centro commerciale a Grenoble. (*bp*).

Malatesta, Adeodato

(Modena 1806-91). Dal 1819 segue in patria i corsi dell'Accademia di belle arti (Accademia Atestina) per trasferirsi poi a Firenze, dove per tre anni (1826-29), studiò con il Benvenuti, il Bortolini, il Bezzuoli. Ad una breve trasferta romana nel '31 seguí un prolungato soggiorno a Venezia, dove, entrato in contatto con l'ultima attività di Leopold Robert, poté trame stimoli per la sua ritrattistica corposa ed efficace, non priva di suggestioni che giungevano nel Veneto dalla Vienna *Biedermeier*. Nel '37 è di nuovo a Roma, dove resterà due anni, guardando all'Overbeck e ai Nazareni, non senza rivelare echi ingresiani e qualche analogia con il ritrattista russo Karl Brjullov, Al suo rientro a Modena nel '39, per assumervi la direzione dell'Accademia Atestina, il **M** appare ormai artefice molto esperto, eclettico, capace di sperimentare

ogni genere o tipologia accademica, parafrasando anche i piú diversi stili pittorici – da Hayez al venetismo, al naturalismo dei napoletani – sia nella ritrattistica, sia nella produzione sacra che gli valse il replicato elogio del Selvatico, sia in quella storica, di cui sarà esponente ancora autorevole alla mostra nazionale di Firenze del '61, con la *Morte di Ezzelino da Romano* (già presentato a Milano nel '56). Alla vasta e talora non banale produzione ritrattistica è andato il consenso maggiore della critica piú recente. (*sr*).

Malczewski, Jacek

(Radom 1854 - Cracovia 1929). Studiò alla Scuola di belle arti di Cracovia (1873-76) ed a quella di Parigi (1877-78). Insegnò all'Accademia di belle arti di Cracovia dal 1912 al 1921. I dipinti realisti degli esordi, eseguiti in una gamma di colori piuttosto cupa, sono in gran parte dedicati alle imprese polacche dopo l'insurrezione del 1863 (*Domenica in miniera*, 1882; *Morte di Ellenay*, 1883; *Risveglio dei deportati*, 1892). A partire dal 1890, l'artista, pur rimanendo legato alla sua vena nostalgico-patriottica, si avvicinò al simbolismo attraverso una pittura chiara, incentrata sulla rappresentazione realistica di personaggi e paesaggi accostati a figure mitiche (chimere, fauni, ondine, angeli), creando effetti non soltanto metaforici, ma d'accentuato misticismo (*Introduzione*, 1890; *Malinconia*, 1890-94; *Pozzo avvelenato*, 1895-97; serie di *Autoritratti*; *Paesaggio col giovane Tobia*, 1904). (*wj*).

Mâle, Emile

(Commentry (Allier) 1862 - Chaalis (Oise) 1954). Si laureò in lettere con una tesi sull'*Art religieux du XIII^e siècle en France* (studio sull'iconografía medievale e sulle fonti d'ispirazione). Con questo testo **M** inaugurava la pubblicazione di una vera e propria *summa*, divenuta classica, che doveva rinnovare la conoscenza dell'arte cristiana medievale attraverso lo studio dell'iconografia. Usciva infatti nel 1908 l'*Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, e nel 1922 *l'Art religieux du XII^e siècle en France*. Benché il ruolo riservato alla pittura, o alla miniatura non sia irrilevante, esse sono oggetto di studi paralleli. Cosí, nel 1902 e nel 1904, **M** pubblicava due importanti articoli sul miniatore Bourdichon. Nel 1905-906 e nel 1911 uscivano nell'*Histoire de l'art*, diretta da André Mi-

chel, due sintesi magistrali, una sulla vetrata francese, l'altra sulla pittura murale in Francia in epoca romanica e gotica; e nel 1924 un articolo sulla *Vie de saint Louis racontée par les peintres du XIV^e siècle*. Il successo della sua tesi gli valse alla Sorbona una cattedra di storia dell'arte medievale, la prima creata in Francia. Insegnò dal 1906 al 1923, quando fu nominato direttore dell'École française di Roma: ciò gli consentì di studiare l'arte religiosa dopo la Controriforma. Portava così a termine la sua storia dell'arte cristiana con la stessa metodologia, spiegando le opere d'arte mediante i testi sacri. Nel 1932 apparve l'*Art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e et du XVIII^e siècle* (studio sull'iconografia dopo il concilio di Trento: Italia, Francia, Spagna, Fiandre). In questo studio la pittura religiosa è privilegiata in quanto espressione del pensiero degli artisti che risulterebbe del tutto coerente con quello della Chiesa. L'autore appare, in questo libro, un precursore capace di decifrare tanto le figure allegoriche di Le Brun nella Galleria degli Specchi di Versailles che quelle del Domenichino in San Carlo ai Catinari a Roma, grazie anche alla riscoperta dell'*Iconologia* di Ripa, opera un tempo celebre, ma totalmente dimenticata nell'epoca in cui **M** redigeva il suo libro. Egli riuscí cosí ad interpretare moltissime opere dipinte per ordini religiosi, che avulse dal contesto originale perdevano ogni senso. Nel 1942, in *Rome et ses vieilles églises*, rievocò i primi tredici secoli del cristianesimo a Roma, quando affreschi e mosaici svolgevano nelle chiese un ruolo determinante. Nel 1946 e 1947 tornò alla miniatura, con una prefazione per le *Heures d'Anne de Bretagne* e un testo sulle *Grandes Heures de Rohan*. Nel 1950, nel volume sulla *Cathédrale d'Albi*, dedicava ai dipinti due capitoli: sul *Giudizio universale*, opera francese della fine del xv sec., e sulla decorazione italiana della volta. Infine, in un'opera postuma apparsa nel 1958, la pittura ha un posto di rilievo nell'illustrazione della vita dei *Saints Compagnons du Christ*. (*gem*).

Maler, Hans

(Ulm ca. 1470/80 - Schwaz ca. 1530). Identificato da M. J. Friedländer (1895) e da G. Glück (1906), è citato nei conti della casa d'Asburgo nel 1500 e nel 1510; lavorò soprattutto a Schwaz, non lontano da Innsbruck. I suoi ritratti, principalmente di membri della famiglia imperia-

le e dei Fugger, sono vicini nella concezione a quelli di Strigel, e rivelano l'interesse per una resa obiettiva, che rifiuta ogni artificio di rappresentazione (l'*Arciduca Ferdinando I d'Austria*: Vienna, KM; il *Banchiere Anton Fugger*, 1525: Allentown; *Ulrich Fugger*, 1525: New York, MMA; *Wolfgang Ronner*: Monaco, AP; *Matthäus Schwarz di Augusta*: Parigi, Louvre). (*acs*).

Mälesskircher, Gabriel

(? 1426 ca. - Monaco 1495). Stabilitosi a Monaco al piú tardi nel 1455, vi diresse una bottega e fu piú volte consigliere della città, divenendo poi nel 1485 borgomastro aggiuntivo. Su commissione dell'abate del monastero di Tegernsee – Konrad Ayrinschmalz – suo genero, dipinse nel corso degli anni Settanta del XV sec. tredici altari per il succitato convento. Alcuni dipinti facenti parte in origine di cinque o sei di questi altari sono conservati in collezioni differenti (Monaco, Bayerisches NM e AP; Lugano-Castagnola, coll. Thyssen: *Altare degli Evangelisti*). Tre pannelli provenienti da un altare con figure di santi sono ascrivibili al periodo giovanile di **M** (*San Corbiano e sant'Antonio*: Digione, MBA; *Santi Acace*, *Pantaleone*, *Floriano*: Monaco, AP). Tra le sue opere è da citare l'interessante ritratto, di intenso realismo, *di Jörg von Halsbach*, *detto Ganghofer*, maestro dell'opera della chiesa di Nostra Signora di Monaco, ora conservato nel Museo di Basilea. (*wb*).

Malevič, Kazimir Severinovič

(presso Kiev 1878 - San Pietroburgo 1935). Pittore, illustratore e scenografo, dal 1895 al 1896 studia alla Scuola di disegno di Kiev e cerca di rendere nelle sue prime opere i colori della campagna e dei villaggi ucraini. Dal 1898 al 1901 vive a Kursk dove incontra il compositore d'avanguardia N. Roslavec. Dal 1900 vive a Mosca, nel 1904-905 studia all'Istituto di Pittura Scultura e Architettura e dal 1905 al 1910 prende lezioni private da Fedor Rerberg. A questi anni risalgano opere impressioniste come *Meli in fiore* (1904: San Pietroburgo, Museo russo). Nel 1907 espone con L'Associazione degli Artisti di Mosca assieme a Kandinsky, D. Burljuk, A. Margunov. In questo anno conosce I. Kljun alla cui influenza vanno forse attribuiti i pochi quadri simbolisti di **M** (*Donna incinta*, 1908: Atene, coll. G. Costakis). Nel 1910 è pre-

sente alla mostra del *Fante di Quadri* e nel 1912 a quella della *Coda d'asino* dove espone le sue tele neo-primitiviste, rompendo subito dopo i rapporti con Larionov. Le sue opere di questi anni sono debitrici sia al Gauguin di Tahiti che agli aspetti piú fauve di Matisse, autori entrambi presenti nella collezione Scukin di Mosca (*Autoritratto*, 1910: Mosca, Gall. Tret´jakov). Negli stessi anni, 1910-14 è associato all'Unione della Gioventú di Pietroburgo e nel 1913 prende parte, con il poeta A. Krucenych e il pittore/compositore **M**. Matjušin, al cosiddetto I Congresso dei Futuristi che si tiene nella dacia di **M**. Matjusin ad Uusikirkko in Finlandia. I tre mettono in scena l'opera *Vittoria sul sole* al Teatro Luna Park a Pietroburgo nel dicembre 1913. Nel 1914 incontra e prende le difese di Marinetti durante la sua visita in Russia. Nei due anni seguenti esegue le illustrazioni per diversi almanacchi futuristi (*Esplodila*, testo di A. Krucenych, 1913, San Pietroburgo; *Giochi all'inferno*, testo di V. Chlebnikov e A. Krucenych: San Pietroburgo, 1914). Realizza inoltre quadri «trasmentali» o «alogici» (*Un Inglese a Mosca*, 1913-14: Amsterdam, SM), neologismi già utilizzati in relazione al quadro *Vacca e violino* del 1911, sul cui retro lo stesso **M** scrisse: «giustapposizione alogica di due forme: una vacca e un violino come elemento della lotta contro la logica, il naturalismo, i pregiudizi e il buon senso filistei». Nel 1915 espone alla mostra *Tramway V*: *prima mostra futurista di quadri* a Mosca. Tuttavia le prime opere suprematiste sono esposte soltanto alla *Ultima mostra futurista di quadri*: *0,10* nel dicembre 1915; in quell'occasione presenta anche il suo libro-manifesto *Dal Cubismo al Suprematismo. Il nuovo Realismo Pittorico* (Iª edizione), in cui **M** dichiara «Ho trasformato me stesso nello zero della forma» e da quel punto inizia il suo viaggio nella non-oggettività. Il «punto zero» è il suo *Quadrato nero su fondo bianco* (del quale esistono numerose varianti), che era appeso diagonalmente su due pareti in un angolo della mostra, come una icona. Per **M** il significato del quadrato, che riappare continuamente nelle opere suprematiste, non è mai dato una volta per tutte, ed egli preferisce usare metafore – come «la nascita dell'infante reale» – per definirlo. Nondimeno, secondo le sue parole, il quadrato «è uguale alla sensazione», l'area bianca «al nulla». Alla stessa mostra, Tallin espone polemicamente i suoi *Controrilievi* e distribuisce un opuscolo illustrativo pieghevole. Nel 1916 **M** progetta assieme a L.

Popova, N. Udal'cova, O. Rozanova, I. Kljun ed altri, il giornale «Supremus», mai pubblicato, come organo ufficiale dell'omonimo gruppo. Nel 1917-18 dipinge una serie di quadri che vengono definiti dall'artista «Suprematismo aereo» con immagini che suggeriscono il volo e gli aereoplani. Benché questi ultimi riflettessero la fascinazione del volo, comune a tutta l'avanguardia russa e particolarmente importante in **M**, egli li considerò negativamente e vide la serie seguente (1917-19), quella dei parallelogrammi colore su colore, come piú adeguata a rendere il senso della fluttuazione nello spazio cosmico (*Quadrato bianco su fondo bianco*, 1918: New York, MOMA). Dopo la rivoluzione d'ottobre, **M** è membro della Federazione degli Artisti di Sinistra; nel 1919 espone alla XIX Mostra Statale, interamente dedicata al Suprematismo e su invito di Chagall va ad insegnare a Vitebsk. Qui, nel 1920, **M** fonda il gruppo UNOVIS (Sostenitori della Nuova Arte) con I. Casnik, L. Chidekel, V. Ermolaeva e giovani studenti, che dichiara di volere: «una nuova simmetria per i modi sociali, una nuova simmetria per le arti, un nuovo sistema per esprimere l'esistente... una federazione suprematista per l'assenza del colore». Nel 1922, accompagnato da alcuni studenti dell'UNOVIS si trasferisce a Pietrogrado per lavorare al Ginchuk (Istituto Statale di Cultura Artistica) come capo del Settore di Teoria Formale e membro della dirczione del Museo di Cultura Artistica, il primo museo di arte contemporanea affiliato all'Istituto. Nel 1923 comincia a realizzate, in gesso, *Architektony* e *Planity*, strutture suprematiste dispiegate nello spazio tridimensionale e progetti utopici di architettura «cosmica»: i primi da intendersi nel loro slancio verticale, i secondi nella loro espansione orizzontale. Nel 1927 si reca a Varsavia per curare la sua mostra personale ed in questa occasione visita Berlino e il Bauhaus. I materiali della mostra furono lasciati dallo stesso **M** a Berlino e vennero poi acquistati, nel 1958, dallo SM di Amsterdam. Negli anni Trenta **M** torna alla pittura figurativa, nel cui contesto elabora tuttavia nuove ricerche. Alcune opere si rifanno nella scansione dei colori e dei volumi, ma anche nelle tematiche, alla produzione primitivista degli anni Dieci (*Tre contadini* (*su fondo blu*), 1928-32: San Pietroburgo, Museo russo). Vi si trovano inoltre due ritratti, suo e della moglie, concepiti con una monumentalità quasi rinascimentale (*Ritratto della Moglie*, 1933: ivi; *Autoritratto*, 1933: ivi). (*nmi*).

Malfatti, Annita

(San Paolo 1896-1964). Fu allieva di Corinth in Germania e di Homer Boss negli Stati Uniti. Nel 1917, nell'ambiente ancora assai conservatore di San Paolo, allestí una mostra della sua opera, prima manifestazione in Brasile dell'arte moderna, che suscitò vivacissime reazioni. La sua pittura è dominata dall'espressionismo ma è attenta anche all'Art Nouveau e poi al cubismo: l'*Uomo giallo*, la *Studentessa russa*, la *Donna dai capelli turchini*. (*wz*).

Malhoa, José

(Caldas da Rainha 1855 - Casulo 1933). Di formazione autodidatta, **M** fu membro attivo del Gruppo del Leone (associazione di pittori premiata nel 1881; derivò il suo nome dalla birreria Leao di Lisbona, dove il gruppo si riuniva). La carriera artistica di **M** fu feconda ed il pittore si provò in tutti i generi artistici: il ritratto (*Dr. Anastasio Gonçolves*), il nudo (*A Ilha dos Amores*: Lisbona, museo militare), decorazioni di numerosi palazzi con affreschi a tema religioso o storico (soffitto del Museo dell'artiglieria di Lisbona), e soprattutto soggetti tratti dalla vita popolare. I suoi dipinti, trattati con una pennellata vigorosa ed a forti contrasti di luce – *O Fado*, 1910: Lisbona, MM; *Os Bebedos*, 1907: Lisbona, MAC – sono le opere piú ambiziose ed audaci del naturalismo portoghese. Altre opere, che rivelano il suo talento nella resa della luce solare, si avvicinano talvolta alla tecnica impressionista (*A beira-mar*, 1926: Praia das Macas). All'artista, personaggio molto celebre durante la sua vita, è dedicato un museo nella sua città natale, Caldas da Rainha. Un certo numero di opere di **M** è conservato anche nella sua antica casa di Lisbona acquistata dal suo amico e collezionista Anastasio Gonçalves. (*jaf*).

Malinalco

Gli scavi di **M** (presso Città del Messico nello Stato di Città del Messico) – antico centro della civiltà precolombiana – vennero iniziati dalla Direzione dei monumenti preispanici nel 1935. Vennero alla luce resti di insediamenti piú antichi, ma i monumenti scoperti appartengono al periodo azteco tra il 1476 e il 1521 (caduta di Tenochtitlán, capitale dell'impero). Gli edifici sono situati su terrazze costruite sulle pendici della montagna. Uno di essi, a pianta circolare, scavato nella roccia della collina,

presenta un ingresso a forma di testa di serpente e le sculture che lo inquadrano conservano tracce di pitture rosse. Nell'unico ambiente interno si trova un sedile circolare ornato di aquile e teste di puma in rilievo, che dovevano essere anch'esse dipinte. Pitture dovevano ricoprire un tempo anche un altro edificio in pietra, a pianta rettangolare. La parete orientale della prima camera è decorata da dipinti che rappresentano un fregio di guerrieri dei quali resta intatto solamente l'ultimo; questi guerrieri procedono su un tappeto di piume e di pelli di tigre e recano uno scudo nella sinistra e una lancia nella destra; la fibbia del cinturone è decorata con un motivo solare rosso, dal quale emergono grandi piume verdi; l'acconciatura è costituita da piume ed ornamenti multicolori e il corpo è dipinto a tratti paralleli verdi. Gli altri edifici sembrano invece del tutto privi di decorazione. (*sls*).

Maljavin, Filipp Andreevič

(Mosca 1869 – Nizza 1939). Abbandonato il noviziato sul monte Athos per studiare pittura all'Accademia di belle arti di San Pietroburgo e nello studio di Repin (1892-99), scoprí le vigorose «babà» dai colori splendenti, dal volto rubicondo, di cui fece ritratti folkloristici (il *Riso*: Mosca, Gall. Tret´jakov), non superando mai nei risultati l'effetto pittoresco. In seguito allo scemare dell'interesse per la sua pittura, si volse alla decorazione. Emigrò nel 1925. (*bdm*).

Maljutin, Sergei Vassil´evič

(Mosca 1859-1937). Fervente fautore del colore e del folklore locale, cominciò illustrando libri e racconti per bambini in uno stile evocativo malgrado le goffaggini e le incertezze del disegno. Attinse dall'arte popolare i motivi che scolpí in legno per il laboratorio della principessa Teniceva; in questo campo fu importante, all'inizio del xx sec., l'influsso che esercitò sulla decorazione delle ville di Mosca e dintorni (casa Pertsev a Mosca). Aderí alla dottrina del realismo socialista e dal 1920 si dedicò al ritratto. (*bdm*).

Malles Venosta

Nella **Chiesa di San Benedetto** si conserva un ciclo di affreschi di età carolingia (inizio ix sec.) considerato tra i piú importanti del periodo in Europa. Nelle tre nicchie absi-

dali sono raffigurati *Cristo tra angeli* al centro e, rispettivamente a destra ed a sinistra, *Santo Stefano* e *San Gregorio*. Negli spazi tra le nicchie, le figure dei committenti, un dignitario carolingio ed un monaco col modello della Chiesa. La decorazione prosegue sulla parete settentrionale ove, su due registri, sono rappresentati *San Gregorio che scrive le Omelie* e *Storie di Davide*. Gli affreschi sono dovuti a due distinte personalità, il Maestro dei Ritratti, cui si devono i «ritratti», a lato della nicchia centrale e la decorazione della parete settentrionale, ed il Maestro delle Nicchie, autore delle immagini delle absidiole. Quest'ultimo si caratterizza per i colori vivi e contrastanti, mentre il primo possiede un maggior senso della linea e del volume ed un colore piú chiaro e sfumato. Si tratta in ogni caso di personalità di altissimo livello che, soprattutto per la solenne monumentalità e per l'incisività della caratterizzazione fisionomica sono con ogni probabilità di estrazione lombarda. (*pa*).

Mallet, Jean-Baptiste

(Grasse 1759 - Parigi 1835). Fu allievo di Julien a Tolone, poi di Prud'hon a Parigi. La sua opera, che comprende guazzi e acquerelli di piccolo formato, costituisce una cronaca mondana del Direttorio e dell'Impero: scene d'interni ispirati da Greuze, e scene di boudoir. In pittura il tocco di **M**, contemporaneo di Boilly, risulta di grande finezza e luminosità, conferendo a questa pittura di genere minore ma di estremo interesse iconografico un tono elegante. Talvolta, e qui **M** rivela le sue qualità piú sottili, si adegua al gusto troubadour (*Ginevra di Brabante*: conservato a Cherbourg; *Terme gotiche*: conservato a Caen). Il colore piacevole e i temi «galanti» (l'*Ora dell'appuntamento*: Tours, MBA) hanno spesso fatto confondere le sue opere con quelle di van Gorp, che vennero molto imitate (Parigi, Museo Cognacq-Jay). Inoltre opere di **M** sono presenti nei musei di Clamecy, Digione (Museo Magnin), Grenoble (*Raffaello nella sua bottega*), La Fère, Marsiglia (la *Natura e l'onore*, 1819), Pau (castello: *Educazione di Enrico IV*), Tolone (*Amore e Imeneo*) e Valenciennes. (*cc*).

Malmaison

Musée national, castello di Rueil-Malmaison La collezione risale alla raccolta di Joséphine Tascher de la Pagerie (Les Trois-Ilets (Martinica) 1763 - castello di **M** 1814), al-

lora Mme Bonaparte. Giuseppina acquistò l'edificio nel 1799 affidandone l'arredo interno a Percier e Fontaine, con i quali collaborarono i pittori Lafitte e Moench. L'edificio si conserva nel suo aspetto originale con stucchi e decorazioni dipinte ispirati a motivi ripresi dall'antico. Da segnalare, nel salotto, due composizioni commissionate da Napoleone nel 1800, una di Gérard, *Ossian evoca gli spiriti suonando l'arpa sulle rive del Lora* e una di Girodet, l'*Apoteosi degli eroi francesi morti per la patria durante la guerra per la libertà* (ora ritornati in loco). La notevole collezione di Giuseppina (antichità, sculture, oggetti d'arte, dipinti), venne creata nel corso dei suoi viaggi in Italia e nelle Fiandre e sotto la guida di Denon, Alexandre Lenoir, del restauratore Guillaume Constantin, amico di Prud'hon, e dell'intelatore Toussaint Hacquin. Nel 1808 venne costruita un'apposita galleria ad illuminazione zenitale per ospitare la raccolta, il cui catalogo – pubblicato nel 1811 – comprendeva 252 pezzi, tra cui oltre 60 opere di pittura contemporanea. Alla sua morte l'inventario elencava 393 opere oltre ai ritratti di famiglia di Prud'hon, Gérard, Appiani, Gros e Isabey (disegno).

La collezione comprendeva dipinti italiani del XVI e XVII sec. (Andrea del Sarto, Bellini, Correggio, Tiziano, Veronese, Albani, Guercino, Carracci, Guido Reni, oltre ad opere di Raffaello e Leonardo) la cui attribuzione è stata in parte rivista in questi ultimi anni. Altrettanto numerosi sono i quadri fiamminghi e olandesi, in particolare di paesaggio, fiori ed animali (Potter, Berchem, Ruysdael, van der Heyden, P. Neys, E. de Witte, Ter Borch, Dou, P. de Hooch, Metsu) oltre ai Rubens, van Dyck e Rembrandt. Vanno infine segnalati dipinti francesi del XVII e XVIII sec. (tra cui un Lorrain), opere spagnole e tedesche, un nutrito gruppo di dipinti di artisti contemporanei – Giuseppina amò in particolare il genere «trobadours» – con opere di David, Guérin, Prud'hon, pittori di nature morte (van Os, van Spaendonck, van Dael, Redouté), e una notevole quantità di dipinti storici, testimonianze del nuovo gusto per gli arredi medievali e rinascimentali: oggi la maggior parte della collezione di dipinti contemporanei si trova ad Arenenberg in Svizzera, residenza d'esilio della regina Ortensia, sua figlia.

Uno dei gruppi piú interessanti – trentasei dipinti delle raccolte di Kassel del granduca d'Assia, entrati nel 1806 – venne segretamente acquistato dallo zar Alessandro ed è oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo (Ru-

bens, Potter, Metsu, Rembrandt); gli altri dipinti furono dispersi in varie aste. Dopo una prima vendita nel 1819, Eugenio – erede insieme ad Ortensia e divenuto duca di Leuchtenberg – trasferí la maggior parte dei quadri a Monaco; nel 1829 la vedova Augusta Amalia di Baviera mise all'asta la proprietà di **M**.
I dipinti rimasti a **M** sono pochissimi, tra cui il primo esemplare del celebre dipinto commissionato a David *Bonaparte mentre passa il Gran San Bernardo* e *Il Primo Console consegna le sciabole d'onore dopo Marengo* di Gros. (*ghu + nhu*).

Malmö

Malmö Museum Fondato nel 1841, occupa il vecchio castello di **M** in Svezia, eretto originariamente nel 1143 da Eric di Pomerania, ricostruito nel XVI sec. da Cristiano ni di Danimarca, rimaneggiato nel 1870 in seguito a un incendio e ulteriormente ampliato nel 1936 con tre ali moderne. La sua raccolta di dipinti, tra le piú importanti della Svezia, è assai rappresentativa dell'arte scandinava, dal XVII sec. all'epoca contemporanea; vi si trova una galleria di ritratti del XVII e XVIII sec., in particolare di Klöker von Ehrenstrahl (*Ritratto di Carlo XI*, *Ritratto di Knut Jönsson Kurch*, datato 1679) e di Johan Henrik Scheffel (*Ritratto di Karl Estenberg*). Il museo conserva numerose tele di Alexander Roslin, l'artista svedese piú celebre dei suoi tempi: *Ritratto del principe Vladimir Galitzin*, *Ritratto della principessa Natalia Galitzin*, *Ritratto di Nils Barck*, *Ritratto di Charles Antoine de Gontaut Biron*; inoltre il *Ritratto di Gustavo III* di Lorens Pasch e il *Ritratto di una signora* di Carl Frédéric von Breda. La pittura di paesaggio del XIX sec. e dell'inizio del XX sec. è ampiamente rappresentata da Rydberg, Persson, Johansson, Bergh. Le opere contemporanee sono numerose. Il museo possiede anche alcuni dipinti stranieri, in particolare russi e lettoni; da ricordare infine un'importante raccolta di disegni di C. F. Hill (oltre duemila), eseguiti dall'artista ormai diventato pazzo. (*gb*).

Malo, Vincent

(Cambrai 1600 ca. - Roma 1650). Allievo di Rubens, poi di David Teniers il Vecchio, fu maestro ad Anversa nel 1623. Nel 1634 partí per l'Italia, dove lavorò a lungo a Genova presso Cornelis de Wael. Dipinse battaglie e paesaggi, che rammentano le grandi composizioni decora-

tive di Paul Bril, e soprattutto quadri religiosi nello stile di van Dyck, per le chiese (*Assunzione*: chiesa di Santo Stefano) ed i palazzi di Genova (Palazzo Bianco). (*jl*).

Malombra, Pietro

(Venezia 1556-1618). Rappresentante di una delle Sette Maniere elencate dal Boschini, fu probabilmente alla scuola di Giuseppe Salviati attraverso il quale assimilò il plasticismo di estrazione michelangiolesca, come si osserva in alcune sue opere (*Pietà con quattro senatori*: Venezia, Palazzo Ducale); mentre gli interessi luministici sono di ascendenza tintorettesca (*Chioggia fulminata dal Salvatore*, 1592: Chioggia, sagrestia del duomo). Chiari influssi palmeschi si avvertono nella attività tarda, evidenti anche nella notevole produzione grafica. Coinvolto in imprese ufficiali (*Udienza ducale nella Sala del Collegio*: Madrid, Prado), anticipa la moda del genere documentario-celebrativo che avrà larga diffusione a Venezia nella seconda metà del XVII sec. Per la sua versatilità era molto lodato dai contemporanei. (*elr*).

Malouel (Maelwael), Jean

(Nimega prima del 1370 - Bigione 1415). Originario di una famiglia di artisti stabilitisi a Nimega e zio dei fratelli Limbourg, compare nel 1396 a Parigi al servizio della regina Isabella di Baviera. Nel 1397 divenne pittore ufficiale del duca di Borgogna Filippo l'Ardito a Digione, poi di Giovanni senza Paura, fino alla morte. Successe a Jean de Beaumetz nel cantiere della certosa di Champmol. Dai documenti risulta aver eseguito numerosi lavori, soprattutto la decorazione murale degli edifici della certosa; dipinse il *Pozzo di Mosè* di Sluter (1400-403) e la tomba del duca Filippo l'Ardito (1410). Per il duca realizzò quadri di devozione privata, cinque altari per la chiesa di Champmol (dal 1398), nonché un ritratto di Giovanni senza Paura (1412). Nessuna di queste opere si è conservata. Si può tentare di ritrovare la sua mano, ipoteticamente, in dipinti di sicura provenienza borgognona, di data corrispondente e di linguaggio intermedio tra Jean de Beaumetz e Bellechose, successore dell'artista dal 1415.
L'attribuzione piú plausibile è quella della *Grande Pietà rotonda* (Parigi, Louvre), che reca sul retro lo stemma di Filippo l'Ardito; sarebbe stata dipinta attorno al 1400, poco dopo l'entrata in carica di **M**, poiché serba ancora l'impronta dello stile senese, fiorente a Parigi alla fine del

XIV sec., e della stilizzazione parigina. A **M** è stata attribuita una *Madonna col Bambino circondati da angeli* (Berlino, SM, GG), opera leggermente piú tarda (verso il 1410), perché influenzata dal naturalismo dei fratelli Limbourg e dalle forme ampie della scultura di Sluter. Un *Ritratto di profilo del duca Venceslao di Lussemburgo* (Lugano-Castagnola, coll. Thyssen), effige di famiglia dal sensibile modellato, appare di spirito piú fiammingo, ma potrebbe costituire un esempio dell'arte di **M** ritrattista. (*nr*).

Malraux, André

(Parigi 1901 - Créteil 1976). Già allievo della scuola di Lingue orientali, nel 1922 partecipò a scavi archeologici. Il suo particolare talento lo indusse a collaborare attivamente alla vita letteraria ed artistica del suo secolo, pur impegnandosi politicamente prima in Estremo Oriente, poi accanto ai repubblicani durante la guerra di Spagna e nella resistenza francese. Fece parte nel 1945 del governo del generale de Gaulle. Dal 1958 al 1969, fu ministro degli Affari culturali. Condusse allora un'ambiziosa politica di prestigio, promuovendo grandi mostre, fondando in provincia case della cultura, facendo intraprendere grandi lavori al Louvre e a Fontainebleau, incoraggiando la creatività artistica e le nuove tendenze dell'arte contemporanea. Dal 1947 pubblicò una serie di saggi sull'arte. Consapevole dell'apporto della tecnica e della scienza, decise di utilizzare la fotografia come mezzo per diffondere l'eredità della cultura mondiale delle arti plastiche. Fu questa l'idea guida per la concezione di opere come *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1947), *La création artistique* (1948), *Saturne: essai sur Goya* (1949), *La monnaie de l'absolu* (1950), *Les voix du silence* (1951), *La métamorphose des dieux* (1957), *L'intemporel* (1976), *L'irréel* (1877). La sua critica cerca di liberarsi dalle strutture della storia dell'arte tradizionale o degli scritti di estetica; adottando una riflessione «panoramica» egli accosta le opere dell'arte parietale o rupestre a quelle cinesi, indiane, cambogiane, dell'Africa nera, del Messico o dell'arte moderna. Cosí, la creazione umana verrebbe colta nella totalità della produzione nota, grazie al medium contemporaneo che consente di riprodurla. Il tempo, lo spazio, le diverse genialità dei popoli e delle civiltà vengono recuperati partendo da un appello della sensibilità dell'autore a risonanze rievocatrici che fanno dell'arte di Micene una sorella di quella di Klee; (*bda + sr*).

Malta

Resti di affreschi a Mellieha e a Rabat fra il XIII e il XIV sec. ripetono schemi bizantini diffusi anche in Sicilia. In generale, i secolari legami politici con il regno d'Aragona includono l'arcipelago maltese in una circolazione tipicamente mediterranea, i cui punti di riferimento principali sono a nord l'Italia meridionale, e in particolare la Sicilia, e a ovest la penisola iberica. Cosí si spiega la presenza di opere come il trittico della chiesa degli agostiniani di Rabat e il retablo di San Paolo nel Museo della cattedrale di Mdina attribuito alla cerchia di Luis Borrassa, opere entrambe della prima metà del Quattrocento, nell'ambito del gotico internazionale. La generazione postantonellesca è ben rappresentata dalle parti superstiti di un grande retablo, eseguito nel 1517 da Antonello da Saliba per gli osservanti di Rabat, e da alcune opere (predella con *Cristo e gli apostoli*, datata 1510; *San Pietro*; *Trittico detta Madonna del Soccorso*) di Salvo d'Antonio, tutte nel Museo della cattedrale di Mdina.

L'ordine dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme si insedia a Malta nel 1530. Dopo la vittoria sui turchi (1565), il Gran Maestro Jean de La Valette Parisot fonda una città, destinata a diventare la capitale dell'isola e da ad essa il suo nome. Non appena vi si costruiscono il Palazzo dei Gran Maestri, le residenze dei Cavalieri e gli edifici religiosi comincia a porsi il problema della loro decorazione, tanto piú che dell'ordine, religioso e militare insieme, fanno parte personalità di nobile estrazione, amanti dell'arte. È incerto se la prima grande opera «italiana» giunta a Malta, il grande *Crocifisso* sagomato, dipinto da Polidoro da Caravaggio e collocato dapprima nella chiesa di San Lorenzo a Vittoriosa (oggi nella cocattedrale di San Giovanni a La Valletta), sia stato eseguito prima dell'insediamento dei Cavalieri nell'isola o alcuni anni dopo.

Ma è soprattutto a partire dall'ultimo quarto del secolo, dopo il grande trionfo militare, che artisti di varia levatura sono attratti dall'incoraggiante ambiente dell'isola. Matteo Pérez da Alezio detto Matteo da Lecce vi soggiorna quattro anni (1576-81) e gli vengono affidati alcuni degli incarichi piú prestigiosi (Palazzo dei Gran Maestri, *Scene del Grande Assedio del 1565*, affreschi; San Giovanni, pala dell'altar maggiore). Nel 1588 giunge il toscano Filippo Paladini, che viene anche lui impiegato

nel palazzo magistrale e che otterrà altre importanti commissioni sia nello stesso periodo sia vent'anni dopo, quando la sua pittura si sarà convertita al naturalismo. Ma in questi anni la presenza di gran lunga piú emergente è quella del Caravaggio, documentato per la prima volta nell'isola il 13 luglio 1607 e accolto nell'ordine come cavaliere di grazia il 14 luglio 1608. Il Gran Maestro Alof de Wignacourt, e in genere l'ambiente dei Cavalieri, colse in pieno l'importanza eccezionale di questa presenza ed a ciò dobbiamo la realizzazione, tra l'altro, dell'opera di maggiore impegno del corpus caravaggesco e la sola firmata del grande artista, la *Decollazione di san Giovanni* per l'oratorio dei Cavalieri, attiguo alla chiesa di San Giovanni.
A **M** si formò allora una cerchia di stretta osservanza caravaggesca di cui facevano parte Giulio Felici, detto il Cassarino, e Mario Minniti, già compagno del Merisi a Roma, e si aprí una stagione di spiccato gusto naturalista, cui concorrono opere di Pietro Novelli, Ribera, Stomer e che si concluderà con la quasi quarantennale attività maltese di Mattia Preti (1661-99). Il tardo Seicento e il Settecento vedono fiorire il pretiano Stefano Erardi e Francesco Zahra, legato alla contemporanea pittura napoletana tardobarocca. La seconda metà del Settecento è dominata dall'opera di Antoine de Favray, allievo a Roma di Jean François de Troy e attratto dai Cavalieri nel 1744 a **M**, dove vive fino al 1762, impiegato sia come decoratore sacro sia come pittore di genere, sia come ritrattista dell'alta società dell'isola. Neoclassicismo e purismo sono rappresentati da opere di Salvatore Busuttil, Giuseppe Hyzler, Michele Sellanti, mentre i pittoreschi luoghi dell'arcipelago sono illustrati da Giovanni Schranz, Girolamo Gianni ed altri. A fine secolo, ormai in clima di Belle Epoque, ottiene un buon successo a Mdina e a Gozo l'abile decoratore perugino Domenico Bruschi. (*sr*).

Maltese, Francesco Fieravino *detto* il

(attivo a Roma intorno al 1630-60). Nato verosimilmente a Malta, operò a Roma nella prima metà del XVII sec. come pittore di nature morte. Confuso a lungo con Benedetto Fioravanti, autore di un dipinto (firmato) con *Strumenti musicali*, *tappeti e fiori* (coll. priv.), è citato per la prima volta negli inventari Barberini (1631-1636) come

autore di «sei carte a olio con diversi fiori»; ancora nel 1661 un «Francesco Maltese» è ricordato come specialista di quadri con tappeti. Tuttavia non esistono – a differenza che per il Fioravanti – opere firmate dal **M** (solo due incisioni di J. Coelemans, del 1703-704, riproducono due suoi dipinti), ma gli si attribuiscono un grande numero di opere, molte delle quali ad evidenza di altra mano, tra le quali si può citare la *Natura morta* della Pinacoteca Estense di Modena. In Francia, ove fu particolarmente apprezzato, gli sono riferite le *Nature morte* dei musei di Aix-en-Provence (Musée Granel), Narbonne, Beauvais e Nantes. (*sr*).

Malvasia, Carlo Cesare

(Bologna 1616-93). Giurista, teologo e scrittore d'arte, è celebre soprattutto per la sua voluminosa *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi* (Bologna 1678), la fonte piú ricca per lo studio dei Carracci e piú in generale della scuola bolognese di pittura. Al **M** si deve anche una fortunatissima guida di Bologna, *Le Pitture di Bologna che nella pretesa e rimostrata sin hora da altri maggiore antichità et impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto* (Bologna 1686; ristampata con modifiche nel 1706, 1732, 1755, 1766 ecc.) cui il focoso canonico premise, conservando l'anonimato, una eloquente perorazione, polemica contro il Vasari ed i fiorentini, in difesa dei meriti dei pittori bolognesi.
È stata rimproverata a **M**, dalla moderna storiografia artistica, una scarsa capacità critica nei confronti delle fonti utilizzate; ma gli va riconosciuto il merito di aver rivolta la propria attenzione anche all'arte medievale. La sua prosa fornisce molto spesso una gustosa ed aderente lettura visiva dell'opera pittorica. **M** distingue tra le scuole pittoriche la «romana», la «lombarda», la «bolognese», la «veneziana», ed in un momento storico nel quale prevale – soprattutto a Bologna – l'orientamento classicista, da prova di una notevole capacità di apprezzamento della pluralità degli stili. Cronista brillante e dotto, cui Schlosser riconobbe il merito di aver colto talune espressioni personali degli artisti, perveniteci solo per suo tramite, emise sull'arte a lui contemporanea giudizi sostanzialmente in linea con il gusto del suo tempo; e benché spesso taglienti e talvolta ingiusti, essi sono non

di rado di una singolare efficacia. Espressioni come «gran ripiego» per il Tintoretto, o «cosarelle di fantasia» per Bruegel, «paesi stregozzi» per Salvator Rosa, «colorito che spaventa e pone terrore» per Caravaggio (le cui opere **M** conobbe certo durante il giovanile soggiorno romano), o ancora «pastosità, bianchezza e morbidezza» per Guido Reni, conservano tuttora una loro validità. (*gp + sr*).

Mālwa

Sotto la denominazione di scuola di **M**, regione storica dell'India (provincia del Madhya Pradesh) vengono raccolte numerose miniature eseguite in originalissimo stile nel XVII sec. ed all'inizio del XVIII sec. La documentazione relativa allo sviluppo di questo stile è assai scarsa e rara; solo una *Rāgamālā* (Nuova Delhi, NM) reca un'iscrizione secondo la quale l'opera venne eseguita nel 1680 a Narsing Shahar, luogo che, in mancanza di informazioni precise, venne identificato con Narsinghgarh, villaggio del **M**. Quest'identificazione viene peraltro fortemente contestata, e spesso si propone in sua vece il Bundelkhand, provincia al confine tra il Madhya Pradesh e l'Uttar Pradesh, che, con i piccoli regni di Mahoba, Orchha e Datia, avrebbe potuto costituire benissimo il centro di produzione di tutte queste miniature, gran numero delle quali è stato ritrovato nella raccolta del ragià di Datia. Quest'ipotesi non è però risolutiva e non soddisfa gli studiosi quanto la prima; infatti è difficile immaginare una scuola patrocinata dai sovrani locali e che, all'opposto di tutte le altre scuole rājput, non abbia prodotto alcun ritratto, come accade invece, a tutt'oggi, per la pittura detta «di **M**». Si può invece ipotizzare che lo stile del **M** sia stato praticalo da pittori che offrivano ai clienti illusirazioni di *Rāgamālā*, *Rāmāyana* o *Bhāgavata Purāna* e che senza dubbio operavano in un centro come quello del **M**, provincia dell'impero moghul ai confini del Rājasthān; si spiegherebbero cosile affinità tra la pittura del **M** e quella degli slati del Rājasthān, e quelle con lo stile detto «moghul popolare» di Agra.

Le caratteristiche piú antiche di questo stile ci vengono fornite da una *Rasikapriyā* datata 1633 (Nuova Delhi, NM) e da fogli di *Rāgamālā* (ivi; Benares, Bharat Kala Bhavan). La pagina è suddivisa in registri mediante alberi stilizzati o architetture sommarie, e se il disegno dei

personaggi manca di vigore, i colori possiedono già quella vivacità che è propria dello stile di **M**. Le illustrazioni di *Rāmāyana* (Benares, Bharat Kala Bhavan; Patna, coll. G. K. Kanoria) sono anch'esse certamente contemporanee alle opere succitate. Il disegno ancora grezzo e le composizioni di singolare ingenuità non sono privi di forza; a conferire dinamismo e vigore alla narrazione contribuiscono efficacemente le violente contrapposizioni tra le varie zone di colore in cui è ripartita la pagina. Con la metà del XVII sec. nella pittura del **M** si possono individuare due tendenze. La prima è ben rappresentata da una *Rāgamālā* (Benares, Bharat Kala Bhavan) che presenta una tecnica piú avanzata nell'illustrazione rispetto alle opere precedenti; anche quest'opera ci sorprende per il vigore dinamico del disegno, la stilizzazione minuziosa e strana del paesaggio, ed una vera e propria esaltazione drammatica dei colori: giallo, nero, rosso, bianco e azzurro, di volta in volta audacemente giustapposti. In uno stile analogo, ma non sempre all'altezza del compito, vengono dipinte per tutto l'ultimo quarto del XVII sec. altre miniature, come quelle di un *Bhāgavata Purāna* (Nuova Delhi, NM). Le illustrazioni di un *Amaru Śataka* datata 1652 (Bombay, Prince of Wales Museum) documentano uno spirito diverso; qui già compaiono le formule che prevarranno alla fine del XVII sec. Il disegno è piú accurato e i personaggi sono modellati con maggiore delicatezza, per l'influsso della pittura moghul. Le pagine, incorniciate da ampi margini – fasce gialle col testo in alto e fogliame fiorito in basso – sono ritmate da padiglioni sormontati da chioschi bianchi con porte rosse, che spiccano su un cielo nero ebano traversato da uccelli multicolori. Il gusto dei contrasti violenti tra i toni da luogo ad un raffinato equilibrio dei colori piú vivi e brillanti, in un insieme di grande bellezza decorativa. Un piccolo gruppo d'illustrazioni di *Rāgamālā* (Allahābad; Patna, coll. G. K. Kanoria), dipinte intorno al 1650, si distingue per il fascino poetico del paesaggio boschivo, dove qualche tocco di realismo al modo moghul (dettagli degli alberi, ondulazioni del terreno) contribuisce a rendere ancor piú astratto lo schermo azzurro o rosso contro il quale, al centro della pagina, si stagliano i personaggi, secondo un'antica concezione rājput. Queste stesse qualità si riscontrano in un complesso di miniature incentrate su una *Rāgamālā* dipinta nel 1680 a Narsyanga Sahar (Nuova Delhi, NM ed altre collezioni).

I personaggi peraltro sono qui piú eleganti e disegnati con maggiore morbidezza. Alcuni dipinti della fine del XVII sec. presentano scarsa inventiva nella composizione, ma la vivacità del colore conserva ancora il fascino particolare dello stile del **M** che sarà ancora praticato all'inizio del XVIII sec.; fogli di grande formato che illustrano una *Rāgamālā* (Nuova Delhi, NM), fortemente influenzati dalla pittura moghul dell'epoca di Muhammad Shah (1719-48), presentano una decorazione architettonica ed una composizione di colori che continuano la tradizione delle opere del XVII sec. (*jfj*).

Mame, Alfred

(Tours 1811-93). Costituitasi nell'arco di un secolo, la coll. **M** andò dispersa con un'asta pubblica il 26 aprile 1904 in seguito al decesso di Paul **M**, figlio unico ed erede di Alfred **M**. Piuttosto esigua (meno di settanta opere), nondimeno fu rappresentativa di un certo tipo di gusto e dell'interesse del suo proprietario per gli artisti della sua provincia. Alfred **M**, che dal 1833 al 1893 diresse la celebre casa editrice di Tours, aveva ereditato una piccola collezione raccolta da due generazioni di editori angioini. Protesse numerosi artisti contemporanei, tra i quali Jules Dupré, Girardet, Gustave Doré, Français, Barrias, Daubigny: nel frattempo non cessò di acquistare alle grandi aste del suo tempo opere antiche, spesso guidato nella scelta da Guierche, un erudito di Tours. Una netta predilezione per il ritratto gli fece acquistare, tra gli altri, il piccolo *Ritratto della duchessa d'Etampes* di Corneille de Lyon, oggi al MMA di New York (allora attribuito a Clouet). Le opere degli artisti del XVIII sec. come Drouais, Nattier, Perronneau, Fragonard, Greuze, erano peraltro in maggioranza. La piccola *Natura morta con aringhe* di Chardin (che piú tardi fece parte della coll. David-Weill) si rifà al gusto per il realismo fiammingo del XVII sec., presente con i maestri minori. Il XIX sec. resta comunque l'epoca meglio rappresentata: oltre a Delacroix (*Cavallo che esce dall'acqua*) e Corot (il celebre *Ricordo di Marissel* del Salon del 1867, oggi al Louvre di Parigi), la scuola di Barbizon deteneva un posto privilegiato, in particolare con due grandi pastelli di Millet, la *Fattoressa* e il *Volo di oche selvatiche*, acquistati da Paul **M**. (*ad*).

Mamelucchi

Nome conferito a due dinastie musulmane di origine turca, che regnarono sull'Egitto e la Siria-Palestina dal 1252 al 1517 dando vita ad una scuola di pittura islamica. L'organizzazione amministrativa fortemente strutturata della vita civile e militare dei **M**, si riflette nel formalismo della pittura dell'epoca, che presenta composizioni astratte e rigide, nelle quali manca qualsiasi inventività. Non vi è spazio per rappresentazioni realistiche cariche di senso psicologico o d'intento satirico sul tipo di quelle apparse nei secoli precedenti. Nella pittura mamelucca, le figure geometriche ricoprono in sapienti intrecci le pareti delle moschee e degli edifici pubblici e l'ornato geometrico viene usato anche per le miniature dei corani e le rilegature dei manoscritti. La calligrafia ha ruolo notevole nella decorazione dei **M**, e la scrittura *cufica* ha dato luogo a caratteri corsivi di grande eleganza. Nelle miniature dei manoscritti, gli artisti non apportano particolari modifiche alle tradizioni siriache e mesopotamiche, ma introducono nelle composizioni una maggiore chiarezza riducendo il numero dei personaggi, eliminando gli accavallamenti e semplificando le pieghe delle vesti. Si manifesta un nuovo interesse per le opere militari, il cui valore artistico viene oggi considerato scarsamente rilevante. (*so*).

Man, Cornelis Willemsz de

(Delft 1621-1706). Accolto come maestro nel 1642 dalla gilda di San Luca di Delft, lasciò poi la città per nove anni durante i quali compí viaggi in Francia ed Italia; soggiornò un anno a Parigi, poi a Roma, Firenze e Venezia. Tornò a Delft nel 1654; nel 1700 si stabilí all'Aja. Dipinse ritratti, qualche veduta di chiese e soprattutto scene d'interno, in uno stile molto vicino a quello di Pieter de Hooch e di Vermeer: la *Lettera* (Marsiglia, MBA), il *Pesatore d'oro* (conservato ad Utrecht), i *Geografi* (Amburgo, KH). Il pittore si dimostra particolarmente sensibile agli effetti di prospettiva, che rende attraverso la trama della pavimentazione a piastrelle degli interni borghesi. (*jv*).

Mānaku

(attivo nel secondo quarto del XVII sec.). Originario del Guler (antico stato pahārī dell'India settentrionale, sulle pendici dell'Himalaya), fu figlio dell'artista Pandit Seu e

fratello maggiore del pittore Nainsukh, come conferma un'iscrizione del *Ritratto* del Museo di Lahore. Il suo nome compare sul colophon del celebre *Gītā Govinda*, datato 1730 (conservato a Chandigarh; Nuova Delhi, NM; Londra, VAM, e numerose altre collezioni), opera importante nella quale si addolcisce l'antico stile di Basholī, aprendosi ad una nuova corrente naturalistica, per l'influsso dell'arte moghul. (*jfj*).

Manasija

Denominazione moderna del monastero ortodosso jugoslavo di Resava, sulle rive dell'omonimo fiume, nella Serbia orientale a sud di Belgrado. Il monastero e la chiesa vennero costruiti tra il 1406 e il 1418 dal despota Stefano Lazarevic, che intendeva farne il proprio mausoleo. Le pitture meglio conservate della chiesa – quelle della cupola, del santuario e della parete ovest – si riallacciano alla tradizione artistica bizantina di Tessalonica. Lo splendore dei colori è fatto risaltare dalla foglia d'oro che copre vaste superfici. I ricchi costumi dei santi guerrieri e quelli dei personaggi nella raffigurazione delle parabole accentuano il carattere sontuoso di questa decorazione. Nella maggior parte delle scene evangeliche, il gusto del pittoresco prevale sull'espressione del sentimento religioso. Il grande ritratto del fondatore, incoronato da Cristo, adorna la parete ovest. (*sdn*).

Manastir

Città della Jugoslavia, nei dintorni di Prilep in Macedonia. Conserva pitture murali del XIII sec. La basilica di San Nicola (oggi dedicata alla Vergine), fondata nel 1095, venne ricostruita nel 1266 e decorata nel 1271, come si deduce in base a un'iscrizione in lingua greca. I dipinti presentano caratteri rustici, ma il plasticismo nella resa dei personaggi è piuttosto accentuato. Accanto a *Scene della vita di Cristo e* ad un ciclo dettagliato della vita del santo patrono, vi sono dipinti alcuni rari soggetti, come l'immagine di *Abramo* intitolata «il Giusto», che tiene in ciascuna mano una specie di coppa: una racchiude Isacco, l'altra Ismaele, con i rispettivi discendenti. (*sdn*).

Mancadan, Jacobus Sibrandi

(Minnertsga 1602 ca. - Leeuwarden 1680). Visse e la-

vorò nella provincia particolarmente isolata della Frisia, il che spiega l'acquisizione di uno stile pittorico personalissimo ed indipendente. Sposatosi nel 1634, fu borgomastro di Franeker dal 1637 al 1639, stabilendosi poi a Leeuwarden nel 1644-45. **M** dipinse in particolare paesaggi di carattere italiano, ma non è certo che si sia recato in Italia. L'influenza delle opere giovanili di Salvator Rosa, che si è creduta poter identificare in alcuni dipinti dell'artista, giustificherebbe l'ipotesi di un viaggio in Italia. Ma è piú verosimile che **M** abbia studiato le opere, che si trovavano nei Paesi Bassi, di artisti italianizzanti come Moyses van Uyttenbroeck, Willem van Nieulandt e Bartholomeus Breenbergh. Lo stile di quest'artista provinciale è facilmente riconoscibile; i suoi paesaggi coperti di colline sono popolati da pastori ed animali resi con un disegno espressivo al limite della caricatura; egli usa colori chiari e variopinti per le rocce e le rovine dai contorni frammentari (*Paesaggio italiano*: conservato a La Frère; *Pastori con capre e vacche*: conservato a Leeuwarden; *Appuntamento*: L'Aja, Mauritshuis; *Paesaggio con torrente*: Tours, MBA). Nella stessa maniera, **M** ha dipinto alcuni paesaggi di polders frigi (conservati a Leeuwarden). (*abl*).

Manchester

City Art Gallery Il nucleo della collezione, del Museo di **M** (nel nord-ovest dell'Inghilterra) venne costituito dalla Royal **M** Institution, fondata nel 1823 dai suoi cittadini piú eminenti. Le collezioni d'arte, nonché la galleria che le ospitava (costruita da sir Charles Barry ed aperta nel 1829), vennero donate alla città nel 1882. La collezione si compone per la maggior parte di dipinti inglesi (principalmente del XIX sec.), col *Viaggiatore* (1884) e il *Lavoro* (1885) di Ford Madox Brown, la *Luce del mondo*, il *Cattivo Pastore* (1851) e l'*Ombra della morte* (1873) di Holman Hunt, le *Foglie d'autunno* (1856) di J. E. Millais, la *Sibilla Delphica* di Burne Jones, nonché alcune opere di D. G. Rossetti. Tra gli acquisti piú recenti, si nota in particolare il grande *Ghepardo con due servi indiani* di Stubbs. La pittura del XX sec. è ben rappresentata da complessi di Steer e di Sickert. La scarsità di presenze europee è stata in parte compensata dalla collezione di quadri olandesi del XVII sec. costituita da Assheton Bennett e data in deposito alla City Art Gallery nel 1965. (*jh*).

Mancini, Antonio

(Albano Laziale 1852 - Roma 1939). Studiò pittura nell'Istituto di belle arti di Napoli, dove insegnavano Filippo Palizzi e Domenico Morelli; contemporaneamente studiava la pittura napoletana del Seicento e, nella Pinacoteca Nazionale, i veneziani cinquecenteschi, Tiziano in particolare. Durante questo primo soggiorno napoletano, dal 1864 al 1873, ebbe rapporti di sincera amicizia col Dalbono, col De Nittis e col Cammarano, dalla cui lezione di sottile modernità trasse utili indicazioni. Sono di questo periodo dipinti famosi come il *Ritratto di bambina* del '67, il *Prevetariello* del '70, entrambi a Capodimonte, ed alcuni altri conservati nella GNAM di Roma ed in collezioni private. Oltre che dai suggerimenti del Cammarano, Mancini seppe trarre preziose indicazioni, al di là delle insufficienze del maestro, dall'insegnamento del Morelli. Ciò appare evidente nelle opere citate, dove, attraverso il recupero dei valori piú vitali della tradizione naturalistica del Seicento napoletano, l'artista individuò l'unica via capace di rinnovare le stanche cadenze romantiche della cultura locale. Venne cosí a trovarsi, in questa lezione di modernità, a fianco dell'identica operazione che andava svolgendo contemporaneamente, in scultura, l'amico Vincenzo Gemito. **M** fu anche in rapporto di amicizia con F. P. Michetti. L'immediatezza pittorica che caratterizza il primo periodo, permeato di contrasti e violenze luministiche, tende ad esaurirsi durante gli anni successivi. Dopo una breve attività a Parigi nel 1876 – dove lavorò per il mercante alla moda Goupil – ed a Londra dopo un secondo soggiorno a Napoli dal 1879 al 1883 (*Il saltimbanco*, 1880), **M** si stabilí definitivamente a Roma, pur compiendo altri viaggi di studio, per esempio a Venezia e in Olanda (Rembrandt, Hals). Frequenti crisi di follia resero, in quei lunghi anni, disperata la sua vita. E la sua opera, data l'iniziale modesta preparazione culturale, andò declinando, anche per la suggestione del notissimo Mariano Fortuny, in esteriori esercitazioni formali: le primitive qualità costruttive della luce e del colore si ridussero spesso a meri effetti sensualistici. Negli esiti estremi, **M** ingloba nei suoi densi impasti cromatici anche materiali alieni, come stoffe, lustrini, vetri colorati: senza tuttavia riuscire a rendere espressivi tali espedienti polimaterici (*La dama in rosso*, 1926: Napoli, Accademia di belle arti). Ancora validi e

intensi, invece, alcuni ritratti di decantata strumentazione pittorica. Sue opere, oltre che in numerose raccolte private italiane, si trovano nel Mesdag Museum a L'Aja e nelle Gallerie di Capodimonte a Napoli e GNAM a Roma e a Milano. Ebbe fama nazionale ed europea; fu amico anche del celebre ritrattista Sargent. Nel 1929 venne nominato Accademico d'Italia. (*ns + sr*).

Mancini, Francesco

(Sant'Angelo in Vado 1679 - Roma 1758). Dopo l'apprendistato alla scuola di Carlo Cignani, che l'orientò verso una pittura di composto classicismo e da cui derivò l'apprezzamento per il Correggio, si trasferí a Roma dove, pur in contatto con la cerchia del Maratta, risentí l'influsso della cultura figurativa ancora fedele al lascito di Pietro da Cortona e di Gaulli. Pittore piacevole ma monocorde, godette di notevole fama a Roma – dove fu tra i piú delicati interpreti del «classicismo arcadico» – ed altrove, come dimostrano le importanti cariche ricoperte: membro dell'Accademia di Francia (1732), Censore e Principe dell'Accademia di San Luca (1750-51), aggregato e quindi reggente dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon (1743-45). Suo grande mecenate fu papa Benedetto XIV che gli conferí l'incarico per un dipinto in San Pietro (*Guarigione di Tabita*, tradotto poi in mosaico). Tra le pale d'altare, che costituiscono la maggior parte della sua produzione, si ricordano: *Sant'Anna*, *san Gioacchino e la Vergine* (firmata e datata 1732: Perugia, GNU), i quattro ovali con *Storie di Maria* (1737) nella basilica della Misericordia di Macerata, l'*Adorazione dei pastori* (1750) in Santa Maria Maggiore a Roma. Tra gli affreschi: *San Feliciano che raccomanda alla Religione la città di Foligno* nel duomo di Foligno (1722-25); l'*Assunzione Maria* nella chiesa di San Filippo a Perugia (finita nel 1730); *Storie di Psiche* (1735-40) nel Kafeehaus di Palazzo Colonna a Roma. (*amr*).

Mancini, Giulio

(Siena 1558 - Roma 1630). Fu archiatra pontificio (medico personale di Urbano VII), collezionista appassionato ed uno dei primi estimatori di Caravaggio e dei pittori naturalisti. Benché già noto agli antichi biografi che si servirono dei suoi manoscritti, la sua fama come geniale critico dell'arte del suo tempo è tutta moderna e legata

alla tardiva pubblicazione del suo *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si trovano* (Lipsia 1923) e delle *Considerazioni sulla pittura* (1621; prima edizione completa Roma 1956-57). Nel **M** confluiscono la tradizione della «erudizione sacra» e quella del pittore-conoscitore, ambedue estremamente vivaci all'inizio del Seicento in una città come Roma, centro insieme della propaganda cattolica e del mercato d'arte europeo. **M** distingue le «maniere» pittoriche in romana, toscana, lombarda, bolognese, oltremontana; tra i «modernissimi» del suo tempo (da lui giudicato superiore ai periodi precedenti «per l'intelligenza, per il modo e forza del colorire, per i paesaggi e per le prospettive») individua quattro scuole: quella dei Carracci (definisce Annibale «pittore universale»), del Caravaggio («il quale è di molta forza e di benissimo colorito»), del Cavalier d'Arpino e di coloro «che non hanno fatto seguito». In quest'ultimo gruppo colloca Roncalli, Passignano, Cigoli, Vanni, Tempesta, Tassi, Elsheimer. Apprezza l'astro emergente di Pietro da Cortona e mostra acute capacità di apprezzamento per testimonianze di epoche «primitive» (la *Madonna antiqua* in Santa Francese» Romana e altre tavole analoghe, i perduti affreschi del XII sec. nell'abside dei Santi Quattro Coronati). (*gp + sr*).

Mandach, Conrad de

(Schaffhausen 1870 - Habstetten presso Berna 1951). Studiò a Basilea, poi alla Sorbona; suoi maestri furono successivamente Heinrich Wölfflin e André Michel. Dal 1906 al 1914 insegnò alla Sorbona e collaborò alla «Gazette des beaux-arts», alla «Revue de l'art ancien et moderne» ed alla redazione dell'*Histoire de l'art* di André Michel. Fu chiamato alla direzione del Museo di belle arti di Berna, che arricchí di opere notevoli come il *Polittico* di Niklaus Manuel e il *Polittico* di Grandson, e dove organizzò importanti mostre, tra le quali quelle di Hodler, Cuno Amiet, Niklaus Manuel Deutsch. Professore all'Università di Berna, presiedette dal 1931 al 1945 la fondazione Keller. Scrisse opere su *Guillaume de Portes* (1904), *Karl Stauffer* (1928), *Manuel Deutsch* (1940, in collaborazione con Hans Koegler) e gli *Antiphonaires d'Estavayerle-Lac* (1943). (*bz*).

mandala

Termine sanscrito che designa un tipo di raffigurazione simbolica buddista. I ***m*** sono diagrammi a pianta geometrica e di significato esoterico; il loro scopo è aiutare l'iniziato a raggiungere la salvezza mediante la meditazione. Utilizzati soprattutto nel buddismo tantrico, hanno assunto importanza anche nel buddismo tibetano. Sono diagrammi mistici, simboli dell'Universo, ma di un universo spirituale, al cui centro risiede una divinità suprema, nella quale lo spirito del fedele cerca di fondersi per giungere alla liberazione. Le opere di questo tipo, vere e proprie guide alla meditazione, rispettano regole ferree nell'esecuzione: forme geometriche semplici, cerchi e quadrati, sono alla base del loro ordinamento. Questi schemi possono venir tracciati per terra per l'iniziazione dei discepoli. I ***m***, di origine indiana, sono rappresentati soprattutto nei *thanka*, pitture tibetane. Possono essere composti rigorosamente da sole figure geometriche, ma piú frequentemente a queste ultime si accompagnano immagini e simboli.

In generale un cerchio bordato da fiamme, poi piccoli petali di fiori di loto, racchiudono un quadrato al centro del quale è raffigurata la divinità che abita il ***m***. Nel ***m*** di Avalokiteçvara, per esempio, la divinità occupa il centro di un rosone di loto i cui otto petali racchiudono le immagini, piú piccole, di altre forme mistiche. Il quadrato nel suo complesso è di solito suddiviso in quattro parti colorate che richiamano le quattro parti del mondo ed i quattro elementi: la luce, l'acqua, l'aria e la terra. Al centro, su ciascun lato del quadrato, una sporgenza a T rappresenta le porte dell'Universo spirituale; gli spazi liberi possono essere occupati da simboli. Come nella maggior parte dei *thanka*, la parte superiore è occupata da divinità e maestri spirituali, mentre la parte inferiore ospita i grandi protettori del lamaismo, di aspetto terribile. L'esercizio spirituale che consente di raggiungere la divinità suprema consiste nel passare mentalmente dal mondo terrestre al cosmo divino mediante la ripetizione di formule e talvolta di gesti, e mediante la concentrazione del pensiero, guidato dallo schema che lo trasporta dal cerchio esterno fino all'immagine centrale. Rappresentazioni di ***m*** esistono anche fuori del Tibet. Nel sito di Tuenhuang, ai confini tra la Serindia e la Cina, l'archeologo francese Paul Pelliot (1878-1945) ha ritrovato un gonfalone dipin-

to su seta di tipo simile, nonché ***m*** stampati su carta, contenenti immagini e testi. Le rappresentazioni del ***m*** si sono diffuse in tutta l'Asia, fino al Giappone (*mandara*), e, a parte i musei indiani, figurano nelle raccolte del BM di Londra, del Museo Guimet di Parigi, dell'Indische Kunstabteilung der Staatlichen Museen di Berlino. (*mho*).

mandara

Termine giapponese derivato dal sanscrito *mandala*, cerchio. Nel senso ristretto della parola, il ***m*** è un diagramma a impianto geometrico, che mira a raffigurare le concezioni cosmologiche del buddismo esoterico e tantrico. Le forme giapponesi sono quelle del «Mondo degli Indistruttibili» (o di Diamante, *Kongō-kai m*, in sanscrito *Vajradhatu mandala*) e del «Mondo della Grande Matrice» (*Taizōkai* ***m***, in sanscrito *Garbbadhatu mandala*); rispettivamente corrispondono al dominio spirituale e materiale. Queste rappresentazioni, fissate e irrigidite dai canoni, non hanno in sé reale valore estetico; la figura centrale è sempre quella del Buddha dell'Infinito, Dainichi nyorai (in sanscrito Vairoçana), circondato da diverse divinità che ne incarnano gli attributi cosmici. Assai diffusi nell'epoca di Heian, i piú antichi daterebbero dall'821 all'899 (i ***m*** *di Diamante* conservati nello Jingoji e nel Tōji di Kyoto). Piú interessanti le applicazioni del ***m*** alla rappresentazione collettiva di divinità, del tipo *Hokkedokonpon-**m*** e del *Taima **m***, ove era consentita all'artista maggiore libertà nella scelta della decorazione. In generale questi ***m*** seguivano piuttosto da vicino i modelli cinesi dei paradisi di Amida, del tipo conosciuto in base a Touen - houang.

Il termine ***m***, infine, può designare un dipinto che rappresenti luoghi abitati dalle divinità naturali dello shintoismo: si tratta in questo caso di veri e propri paesaggi eseguiti dai pittori buddisti al momento del costituirsi dello shintoismo sincretico (***m*** *delle Tre Montagne di Kumano*, XIII sec., e forse persino la *Cascata di Nachi*). (*ol*).

Mandelli, Pompilio

(Luzzana (Reggio Emilia) 1912). Dopo aver assimilato la lezione dei due maggiori maestri bolognesi, Morandi e Guidi, di cui fu assistente alla Accademia di belle arti, **M** scopre durante un viaggio di studio a Parigi, nel 1947, la

qualità del colore degli impressionisti e la solidità della struttura compositiva cubista che influenzeranno la sua opera successiva. Il ritorno a Bologna fu segnato dall'attiva partecipazione alla vita della Galleria Cronache, assieme a Ciangottini, Borgognoni, Minguzzi e I. Rossi, impegnati nello sforzo di rinnovamento dell'arte italiana, mentre infuriano le polemiche fra realisti e astrattisti, scoppiate proprio in occasione della mostra bolognese *Alleanza della Cultura*, nel 1948.
Gli inquieti paesaggi e le vedute di Bologna sono opere che si affiancano alle prime prove sul tema della figura femminile, che costituiscono una costante tematica all'interno della quale si svolge la parabola della sua ricerca pittorica. Già all'inizio degli anni Cinquanta (tralasciando alcuni disegni anticipatori) il pittore inventa una cifra stilistica basata sull'accentuazione del segno sul corpo della figura, con uno stile che evolve progressivamente verso modulazioni materiche di sostanza informale. Nascono cosí i vibranti paesaggi della metà degli anni Cinquanta (*Paesaggi in grigio*: Bologna, GAM), immagini di una drammatica partecipazione emotiva alla realtà naturale, che trovano un attento interprete nella figura di Francesco Arcangeli, che considera **M** fra i principali esponenti del clima dell'Ultimo Naturalismo. Sono le coordinate di una qualità di ispirazione che si mantiene coerente a se stessa fino alle opere piú recenti, cui sono seguiti importanti riconoscimenti della critica nazionale e straniera. (*Ilte*).

Mander, Karel van

(Meulebeke 1548 - Amsterdam 1606). **M** svolse il primo tirocinio presso Lucas de Heere a Gand e poi presso Pieter Vlerick a Courtrai e a Tournai (1568-69). Nel 1573 intraprese il viaggio in Italia e, dopo un soggiorno fiorentino, si stabilí per circa tre anni a Roma. In questo periodo, di grande importanza per la sua attività di scrittore d'arte, **M** lavorò, al pari di molti suoi connazionali, soprattutto come pittore di grottesche e di paesaggi. L'unica opera italiana sinora identificata è il ciclo di affreschi nel Palazzo Spada a Terni (*Storie della Battaglia di Lepanto e della Strage degli Ugonotti*, 1575 ca., derivate da quelle dipinte da Vasari in Vaticano), citato nella biografia anonima dell'artista-scrittore pubblicata nella seconda edizione dello *Schilderboeck* (1618). Sulla strada del ritorno in patria **M** trovò lavoro a Krems; a Vienna fu

chiamato da Spranger, con il quale aveva fatto amicizia a Roma, a collaborare agli apparati per l'entrata dell'imperatore Rodolfo II (1577). Il *Martirio di santa Caterina* in San Martino a Courtrai (firmato e datato 1582), eseguito in uno stile secco e arcaicizzante che ben poco rivela del soggiorno italiano, è la sola testimonianza sopravvissuta della sua attività pittorica nelle Fiandre, allora devastate dalle guerre di religione. L'anno seguente si trasferisce in Olanda, ad Haarlem, dove stringe amicizia con Cornelisz e Goltzius, ai quali fa conoscere i disegni di Spranger; insieme fondano una sorta di accademia, focolare del manierismo italianizzante olandese. È soltanto a partire da questi anni che si può parlare di una vera e propria attività pittorica di **M** mai disgiunta da quella letteraria. Opere come la *Predica del Battista* (1597: Hannover, Landesgalerie), l'*Adorazione dei pastori* (1598: Haarlem, Frans Hals Museum), *Cristo nel Tempio* (Vienna, KM), la *Continenza di Scipione* (Amsterdam, Rijksmuseum) riflettono soprattutto gli studi sprangeriani di Cornelisz e Goltzius; nel gusto del paesaggio **M** può accostarsi a Coninxloo, mentre nei dipinti e disegni di soggetto contadino (*Kermesse*, 1600: San Pietroburgo, Ermitage; Parigi, ENEA), nella tradizione di Bruegel, è vicino a Vinckboons. La fama di **M** è però legata al suo *Schilderboeck* (Libro di pittura) pubblicato ad Haarlem nel 1604, apice della densa e multiforme produzione letteraria e fonte principale della storia della pittura del Nord-Europa. Esso comprende le *Vite* di pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi (da van Eyck a Goltzius), che ne costituiscono la parte piú consistente; quelle dei pittori dell'antichità, dei pittori italiani antichi e moderni (da Margarite a Federico Zuccari), basate su Vasari; inoltre, notizie di pittori italiani contemporanei (dal Cavalier d'Arpino, a Reni, a Caravaggio) e appunti sui pittori conosciuti durante il soggiorno a Roma (soltanto di queste due ultime sezioni esiste una traduzione italiana). Agli scritti sui pittori si aggiungono nello *Schilderboeck* un poema didattico (*I fondamenti della nobile e libera arte della pittura*), fondato sulla trattatistica classica e su quella italiana cinquecentesca, scritti sulle *Metamorfosi* di Ovidio e sulle figure della mitologia. (*gsa*).

Mander, Karel III van

(Delft 1609 ca. - Copenhagen 1670). Giunse in Dani-

marca nel 1623 con la madre, vedova di Karel II van Mander, dove fu incaricato di eseguire i cartoni degli arazzi per il re Cristiano IV. Tornò in Olanda, poi risiedette nuovamente a Copenhagen a partire dal 1630, tranne un soggiorno in Olanda e in Italia (1635, 1638-39). Primo pittore del re e suo consigliere artistico, eseguí un certo numero di ritratti e di dipinti di storia. Eclettico, fu influenzato da van Dyck e da Honthorst. I suoi ritratti si caratterizzano per la profondità psicologica (*Ritratto di famiglia*: Copenhagen, SMFK). (*hb*).

Mandyn, Jan

(Haarlem 1502 - Anversa 1560). Si stabilí ad Anversa intorno al 1530, data in cui **M** prese con sé il primo allievo, cui seguirono poi altri, tra i quali Gillis Mostaert il Vecchio e Spranger; presso di lui alloggiò Pieter Aersten che allora aveva 17 anni. Tra il 1555 ed il 1559, venne stipendiato dalla città di Anversa come soprintendente delle uscite dell'Ommegang. Acquisí notorietà come ideatore di diavolerie e buffonerie nello spirito di Bosch. Tuttavia, distinguere le sue opere da quelle di Pieter Huys non è un compito facile, e la critica non ha potuto identificarlo con certezza con il monogrammista I.M.H. (Jan Mandyn van Haarlem?). La sola opera citata da antichi documenti è quella per il mausoleo del vescovo di Dunkel nel 1537, che venne distrutta però durante la crisi iconoclasta.
Si conosce una *Tentazione di sant'Antonio* (Haarlem, Frans Hals Museum), ma gli storici sono discordi sull'attribuzione delle altre opere da assegnare alla mano dell'artista. I suoi quadri di soggetto religioso, ripresi piú volte (*Trasporto della Croce*; *Tentazione di sant'Antonio*; *San Cristoforo*; *Giudizio Universale*; *Prove di Giobbe*: conservato al Museo di Douai), brulicano di mostri sul tipo di quelli delle pitture di Bosch, qui interpretati in un modo piú brutale e goffo. (*hl*).

Manes, Antonin

(Praga 1784-1843). Studiò dal 1806 al 1817 all'Accademia di Praga sotto la direzione di Karel Postel, che lo indirizzò verso il paesaggio classico di Poussin e Lorrain, arricchito dagli apporti dei paesaggisti olandesi. Il persuaso idealismo e insieme l'amore per il dettaglio realistico ne caratterizzano tutta l'opera: sia le prime pro-

ve, improntate al classicismo, sia le successive, di un realismo allusivo sfociato in seguito nella visione pienamente romantica del paesaggio vicina a quella di Friedrich (*Paesaggio con rovine romane*, 1826: conservato alla NG di Praga; *Chiaro di luna in montagna*, 1837: ivi). L'atmosfera del romanticismo cèco traspare nei *Bozzetti dei monti dei Giganti* (1830), ispirati all'opera del poeta K. H. Mácha. La sua partecipazione alla visione romantica della natura provoca anche un rinnovamento nella tecnica – ora piú vibrante e frammentata –, preannunciando la pittura di fine secolo (*Vallata di San Ivan*, 1841: ivi).
M fu il fondatore del paesaggio cèco moderno. Suo figlio **Josef** (Praga 1810-71), fu personaggio centrale della pittura cèca del periodo di risveglio della coscienza nazionale. Nel 1835 s'iscrisse all'Accademia di Praga dove fu allievo del padre e poi di F. Tkadlik. Si dedicò al disegno, eseguendo soprattutto ritratti. Nel 1844, rifiutando l'insegnamento convenzionale adottato da C. Ruben all'Accademia, partì per Monaco; nel 1848 partecipò con l'Associazione degli artisti agli avvenimenti rivoluzionari di Praga. La sua opera, nata in un contesto culturale e politico cosí particolare, presenta un duplice aspetto: da un lato testimonia l'interesse per il folklore (studi di costume ed arte popolare) e per la storia nazionale (illustrazioni del manoscritto di Králuv Dvúr, 1860); dall'altro attesta l'adesione di Josef **M** alla corrente del «secondo rococò» della metà del XIX sec. (nudi, ritratti erotici, cfr. quello di *Giuseppina*, 1870: conservato a Praga), espressione tipica dei gruppi aristocratici.
La sua produzione tocca aspetti diversi: *Allegorie dei mesi dell'anno* per l'orologio del vecchio edificio del municipio di Praga (1866), disegni (fiori, nature morte, acquerelli), dipinti di soggetto storico, paesaggi (due *Paesaggi del Labe*, dopo il 1865), opere in cui l'artista sintetizza l'ideale neo-rinascimentale, il realismo della pittura romantica ed il colore del «secondo rococò».
Il fratello di quest'ultimo, **Quido** (Praga 1828-1880), studiò tra il 1838 ed il 1851 all'Accademia di Praga. Si specializzò nella pittura di genere, scene di vita militare, soggetti idilliaci nello stile del «secondo rococò», venati talvolta d'esotismo (*l'Imperatore della Cina compone un egloga delle*, 1858: Praga, NG; *Vecchio scapolo*, 1860: ivi). La freschezza di questi brani di pittura, a partire dal 1870, si somma ad un'interpretazione piú sobria del realismo allora imperante, corrente alla quale il pittore aderí

durante un soggiorno in Germania (*Esercizi spirituali*, 1870: ivi). (*ivj*).

Manessier, Alfred

(Saint-Ouen (Somme) 1911). S'iscrisse alla Scuola di belle arti di Amiens e nel 1929 si recò a Parigi ed entrò nella sezione «architettura» dell'Ecole des beaux-arts. Al Louvre, dove copiò i grandi maestri della tradizione pittorica (Rembrandt, Tintoretto, Delacroix), conobbe Le Moal. Dal 1933 espose al Salon des Indépendants. All'Académie Ranson, nel 1935, incontrò Bissière, intorno al quale si raggruppavano alcuni allievi come Le Moal, Bertholle, lo scultore Etienne-Martin, che lo influenzò profondamente agli inizi della sua attività. In questo periodo dipinse composizioni figurative in cui predominano colori vivaci (*Dèi marini*, 1935: coll. priv.; il *Robot magico*, 1937: ivi). Collaborò al padiglione dell'areonautica e delle ferrovie dell'Esposizione Universale di Parigi nel 1937. Con Le Moal, Bertholle, Stahly, Etienne Martin, partecipò alla mostra *Témoignage* alla Gall. Matières, aperta da P. Breteau (1938), esordendo l'anno successivo al secondo Salon des jeunes artistes. Nel 1941 espose i *Lunatici* alla Galil. Braun, nell'ambito della mostra *Venti Pittori di tradizione francese*, accanto, in particolare, a Bazaine, Lapicque e Singier. Nel 1943, in occasione di un soggiorno nel convento dei trappisti di Soligny, intraprese una personale ricerca religiosa che ne improntò la vita e l'opera di pittore, orientandolo verso un'espressione formale astratta di derivazione cubista. Realizzò numerose vetrate per chiese (a Bréseux, Doubs; per la chiesa di Tous les Saints a Basilea e per quella di Saint-Pierre de Trinquetaille ad Arles, 1952). Accanto all'architetto Bauer, lavorò alla vetrata della cappella di Hem (Nord) nel 1957, per la quale disegnò inoltre i paramenti sacerdotali. Tra le sue opere di ambito formale astratto dal 1943 in poi si ricordano: *San Gerolamo* (1943: Parigi, coll. priv.); *Spazio mattinale* (1949: Parigi, MNAM). La sua opera mantenne una figurazione di carattere simbolico-religioso formalmente riconoscibile: croci, spine, cerchi, la cui grafia aguzza spicca su sfondi modulati dalla luce (la *Corona di spine*, 1950: ivi; *Barabba*, 1952: Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum). Nel dicembre 1971 **M** espose al MAM della città di Parigi una serie di dodici arazzi sul tema del *Cantico spirituale* di san Giovanni del-

la Croce. Gli anni 1972-73 si segnalano per i grandi acquerelli (*Passione spagnola*, serie, 1973). (*bn*).

Manet, Edouard

(Parigi 1832-83). Di origine altoborghese – il padre era un importante funzionario del Ministero della Giustizia – **M** segue gli studi classici presso il Collège Rollin; qui stringe amicizia con Antonin Proust, cui dobbiamo preziose indicazioni per la conoscenza dell'artista (*Souvenirs*). Precocemente rivela attitudine al disegno, dote che viene incoraggiata dallo zio, il colonnello Fournier, che lo conduce di frequente al Louvre, dove, sino alla rivoluzione del 1848, si potevano ammirare le tele di Goya, Greco e Velázquez che componevano il museo spagnolo di Luigi Filippo. Deludendo le aspettative del padre, che desiderava avviarlo alla magistratura e osteggiava gli studi artistici, **M** opta per l'Ecole Navale, presso cui si iscrive nel 1848.
Respinto all'esame di ammissione, si imbarca sulla nave-scuola Havre et Guadaloupe, diretta a Rio de Janeiro, e durante il viaggio esegue caricature dell'equipaggio; rientrato a Parigi, viene nuovamente respinto all'Ecole Navale e ottiene infine il consenso ad intraprendere la carriera artistica. Nel 1850 entra nell'atelier di Thomas Couture il cui insegnamento poteva apparire, per certi aspetti, innovativo. Negli stessi anni in cui lavora presso Couture, tra il 1850 e il 1856, **M** frequenta l'Académie Suisse e studia al Louvre. Nel 1852 compie il suo primo viaggio in Olanda; l'anno seguente soggiorna a Venezia e a Firenze, dove esegue copie da Lippi e Tiziano (la *Venere di Urbino*). Intorno al 1853 si presume abbia compiuto un viaggio a Kassel, Dresda, Praga, Vienna e Monaco. Nel 1855 visita lo studio di Delacroix e si esercita nella copia della sua *Barca di Dante* (1854?: Lione, MBA). Lasciato l'atelier di Couture (1856), continua a frequentare il Louvre, dove nel 1857 conosce Fantin Latour; in quell'anno compie un secondo soggiorno di studio in Italia. Nel 1859 il suo *Bevitore d'assenzio* (Copenhagen, NCG) è rifiutato al *salon* parigino, nonostante il voto favorevole di Delacroix. La scelta del soggetto del dipinto, ispirato alla vita quotidiana parigina, è influenzata da Baudelaire, che **M** ha conosciuto due anni prima; sotto il profilo formale, l'opera riflette l'attenzione per la pittura di Velázquez, che l'artista aveva studiato a Parigi e a

Vienna. Al Salon del 1861, presenta il *Ritratto* **M**. *e Mme Manet* (1860: Parigi, MO), caratterizzato dal modellato espressivo dei volti e dalla semplificazione dei piani, e il *Chitarrista spagnolo* (1860: New York, MMA), che gli vale una menzione d'onore, unico riconoscimento ufficiale per tutto il ventennio successivo. L'influsso di Baudelaire è ancora piú evidente nella tela *Musica alle Tuileries* (1862: Londra, NG), che fissa un'immagine reale della società elegante del Secondo Impero, ricca di riferimenti al coevo scritto del poeta *Peintre de la vie moderne*. Questo dipinto, piú ancora del *Déjeuner sur l'herbe*, gioca un ruolo decisivo nella storia della pittura moderna: il soggetto contemporaneo e le novità tecniche e di materia che vi sono introdotte ne faranno un punto di riferimento per tutta la pittura impressionista e post-impressionista. Giudicata negativamente dalla critica, l'opera viene posta sotto accusa per i violenti accostamenti di colore, la compresenza di parti finite e appena abbozzate, le incongruenze spaziali, i dettagli contemporanei, e soprattutto la scelta del soggetto che, rimandando all'iconografia popolare delle stampe commerciali, svilisce la pittura, ritenuta genere nobile. Tra le opere realizzate ancora in quell'anno (1862) spicca il sensuale ritratto della ballerina *Lola di Valenza* (Parigi, MO), che scandalizza, oltre che per il soggetto noto alle cronache mondane del tempo, per gli arditi accostamenti di nero e bianco intorno al viso. Difeso da Zola, che ne sottolinea i rimandi alla tradizione pittorica spagnola, il dipinto viene presentato al Salon des Refusés di quell'anno, insieme ad altre opere, tra cui *Le déjeuner sur l'herbe* (1863: Parigi, MO), nuova fonte di scandalo e di indignazione. L'opera riprende e trapone in chiave moderna un soggetto della pittura rinascimentale, i cui precedenti sono stati individuati nel giorgionesco *Concerto campestre*, e nel *Giudizio di Paride* di Raffaello attraverso un'incisione di Marcantonio Raimondi. La reazione negativa suscitata dal dipinto è da attribuire, oltre che alla contiguità tra figure nude e vestite giudicata immorale dai benpensanti, all'ambientazione del gruppo all'aperto e non in atelier, e ancora alla tecnica pittorica dell'artista che contrasta sia con i precetti della pittura accademica, sia col gusto del pubblico. In effetti il procedimento utilizzato da **M** nega una resa coerente della prospettiva, e abolisce i volumi, il chiaro scuro e le mezzetinte; ne deriva un effetto bidimensionale, accresciuto dalla stesura volutamente piatta, dall'uso

di contorni ben definiti e di audaci contrasti di tinte luminose e opache. I precedenti per tali scelte stilistiche sono stati individuati nella tradizione figurativa giapponese per l'assenza di profondità, e nella pittura spagnola per modelli e scelte cromatiche. Analogamente a *Le déjeuner sur l'herbe*, anche *l'Olympia* (1863: Parigi, MO), presentata al Salon del 1865, intreccia riferimenti a prestigiosi esempi dell'arte del passato (Tiziano, Ingres), con esperienze di vita vissuta, riferimenti letterari e una sottile vena ironica, che non doveva sfuggire ai contemporanei. Nonostante gli aspri attacchi della critica e l'avversione del pubblico, **M** ripropone quest'opera in un'esposizione personale – organizzata a sue spese – concomitante, anche nell'ubicazione con l'Esposizione Universale del 1867; in quello stesso anno Zola gli dedica uno studio biografico e critico pubblicato su «La Revue du XIX^e^ siècle». Stretti rimandi alla pittura di Velázquez e Goya, sollecitati anche dal viaggio in Spagna compiuto da **M** nel 1865, si colgono in opere come il *Pifferaio* (1866: Parigi, MO), rifiutato al *salon*, oltre che nelle differenti versioni dell'*Esecuzione di Massimiliano del Messico* (1867: Boston, Museum of Art; 1868: Mannheim, KH), nella *Colazione nello studio* (1868: Monaco, NP) e nel *Balcone* (1868-69: Parigi, MO), presentata al Salon del 1869.
Nonostante che le opere di **M** abbiano giocato un ruolo fondamentale nell'affermazione della pittura impressionista, l'artista rimase volontariamente esterno alle manifestazioni del gruppo. La priorità della figura umana sul paesaggio, una sensibile differenza nella concezione e nella resa della luce, l'uso di un procedimento meno sistematico, sono alcuni dei tratti che distinguono la sua pittura da quella degli impressionisti. Ciononostante, intorno al 1874, si configura un momento di convergenza con questa tendenza, come testimoniano opere quali *Monet e sua moglie sull'atelier galleggiante* (Monaco, NP), *Argenteuil* (Tournai, MBA), *In barca* e *La famiglia di Monet in giardino* entrambi al MMA di New York. Di conseguenza, la sua decisione di non partecipare alla mostra degli artisti indipendenti svoltasi nel 1874, presso Nadar, suscita irritazione e vivaci reazioni tra gli artisti del Café de la Nouvelle-Athènes, ritrovo abituale del gruppo, che **M** frequenta regolarmente, cosí come in passato aveva partecipato alle riunioni del Café Guerbois. Tra i suoi interlocutori piú significativi di questi anni figurano alcuni poeti e scrittori, tra cui Zola, e sopratutto Mallarmé: per

quest'ultimo illustra l'edizione francese del *Corvo* di Poe, curata da Mallarmé stesso e il poema *L'après-midi d'un faune*. Il fascino del naturalismo zolano si riflette, oltre che nel dipinto *Nana* (1877: Amburgo, KH), respinto al Salon del 1877 e che precede di poco l'uscita del romanzo, in numerose opere ispirate alla vita quotidiana parigina, quali *Cameriera di birreria* (1879: Parigi, MO), *Coppia al Père Lathuille* (Tournai, MBA) e Il *bar delle Folies-Bergère* (1881-82: Londra, Courtauld Institute Galleries). Quest'ultimo, incentrato sulla malinconia dello sguardo assente della protagonista, lascia forse presagire, nell'intonazione piú chiara e nella tecnica piú rapida, futuri sviluppi interrotti dalla morte. La nomina di Antonin Proust a ministro delle Belle arti nel 1881, favorisce una rivalutazione dell'opera di **M**, cui viene conferita in quello stesso anno la Legion d'onore; ma solo gli artisti delle avanguardie storiche, in particolare Picasso, comprenderanno appieno la portata delle novità introdotte dalla sua pittura. (*vbe*).

Manetti, Rutilio

(Siena 1571-1639). Si formò nell'ambito del tardo manierismo senese di radice romana, come appare dalle opere della sua prima maturità (affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena, 1597-1598; stendardo per la compagnia di San Giacomo in Pantaneto, 1600 ca.; *Martirio di san Giacomo*, 1605: San Giacomo in Salicotto; *Storie di san Galgano*, 1613: San Raimondo al Refugio), fortemente debitrici dei modi di Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, cui erano stati assegnati numerosi suoi dipinti prima della recente riconsiderazione critica della sua opera). L'attenzione per le novità fiorentine d'inizio secolo (Cigoli, Passignano, Poccetti) e per le opere lasciate a Siena da Bartolomeo Cesi è evidente nelle *Storie di san Rocco* affrescate (1610) nell'oratorio omonimo, nello *Sposalizio della Vergine* (1615: Sinalunga, Collegiata) e nell'*Incoronazione di Maria* (1611-12: Siena, Pinacoteca). Un viaggio a Bologna (1617), a giudicare dai caratteri stilistici del *Riposo nella fuga in Egitto* (1621: Siena, San Pietro alle Scale), gli fece conoscere l'opera di Guercino. Ma i suoi migliori dipinti, per lo piú appartenenti all'ultimo ventennio della sua attività, vennero stimolati dalla conoscenza di caravaggeschi come Honthorst, Artemisia Gentileschi, Manfredi e, dalla fine del terzo decennio, Valentin. Il *Ruggero e Alcina* (Firenze, Pitti), la

Sofonisba e Massinissa (ivi), i *Concerti* della coll. Chigi Saracini a Siena figurano tra le interpretazioni piú originali e vigorose, anche se non sempre qualitativamente costanti, dei principi naturalistici e luministici diffusi nell'ambito dei caravaggeschi. Uno dei capolavori di questo clima è considerato il *Sant'Alessandro liberato da un angelo*, 1625-26, per Sant'Ansano in Greti. **M** accolse inoltre nella propria opera suggerimenti dal classicisme e dal primo barocco, soprattutto in grandi composizioni religiose (*L'Immacolata e Profeti*, 1629: Siena, San Nicolò; *Sant'Antonio*, 1628 ca.: Siena, San Domenico; *Assunta*, 1632: Forlí San Mercuriale). Operò per Lucca (*Miracolo del Beato Salvatore*: Museo di villa Guinigi), Firenze (tele raffiguranti quattro *Beati dell'ordine certosino*: alla certosa), Pisa (*Elia sotto il ginepro*: nella tribuna del duomo). (*grc + sr*).

Manfredi, Bartolomeo

(Ostiano 1582 - Roma 1622). Secondo Baglione fece il suo apprendistato pittorico presso Cristoforo Roncalli. Questi infatti risulta presente a Mantova nel 1595 (Ostiano, oggi in provincia di Cremona, era allora parte del ducato di Mantova) e a lui **M** potrebbe aver fatto riferimento una volta giunto a Roma, nei primissimi anni del Seicento, ad una data imprecisata. La prima menzione documentaria del **M** a Roma è del 1610, tuttavia è stato proposto di riconoscerlo nel Bartolomeo «servitore del Caravaggio» citato nel processo del 1603. Giulio Mancini, intorno al 1620, lo ricorda tra i primi seguaci del Merisi insieme a Ribera, Cecco del Caravaggio, lo Spadarino e Saraceni. Nella seconda metà del secolo Sandrart (1675) gli attribuí la creazione di un particolare genere di pittura – la «manfrediana methodus» – ispirato a temi e modi caravaggeschi e i cui principali rappresentanti sarebbero stati Valentin, Régnier, Tournier e Baburen. Questo ha fatto sí che nel catalogo del **M** confluissero dipinti genericamente caravaggeschi: solo in tempi recenti una piú attenta disamina delle fonti e ritrovamenti documentari hanno consentito di precisare meglio sia la sua figura pittorica che i suoi rapporti con gli artisti citati da Sandrart. Trattò sia soggetti profani (*Bacco e un bevitore*: Roma, GNAA; una perduta *Allegoria delle stagioni*; *Amore punito da Marte*: Chicago, the Art Institute) che religiosi (*Cristo fra i dottori*, *Il tributo*: entrambi a Firenze, Uffizi; *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*: Libourne, Saint-Jean). (ir).

Manfredino D'Alberto

(attivo a Pistoia nella seconda metà del sec. XIII). La firma negli affreschi di San Michele in Fassolo, ora staccati, e raffiguranti l'*Ultima Cena* (Genova, Accademia Ligustica) *e San Michele Arcangelo* (Genova, Museo di Sant'Agostino), consente di rilevarne uno stile assai prossimo a quello di Cimabue ad una data che, letta 1292, è stata talvolta messa in discussione con tentativi di anticipazione. Al corpus delle sue opere sono state aggiunte con cautela un'eccellente *Ascensione* eseguita a fresco in Santa Maria a Ripalta, recante la data 1274, e un *Cristo Pantocratore e santi* in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, databile agli anni Ottanta, mentre di sicura ascrizione si presenta il polittico in coll. Acton a Firenze. (*en*).

Manglard, Adrien

(Lione 1695 - Roma 1760). Fu allievo a Lione dell'olandese A. van der Kabel (morto nel 1705); quasi tutta la sua carriera si svolse in Italia, dove venne accolto nell'Accademia nel 36 (*Naufragio*: in museo a Guéret). Malgrado l'impiego di tonalità scure ed una fattura piú pesante di quella del suo allievo Vernet, nelle marine e in alcune incisioni del 1753-54 «rivela (*Paesaggio*: Parigi, ENBA) un'inclinazione al pittoresco ed anche un certo senso drammatico (*Marina*: in museo a Chartres; *Naufragio*: Digione, MBA). (*cc*).

Manguin, Henri Charles

(Parigi 1874 - Saint-Tropez 1949). Entrò all'Ecole des beaux-arts nel 1894, dove fu allievo di Gustave Moreau; nell'atelier di Moreau conobbe i pittori Matisse, Puy, Rouault e Marquet di cui divenne amico. Esordí al Salon della Société nationale des beaux-arts nel 1900, espose dal 1902 al Salon des Indépendants, fu ammesso al Salon d'Automne nel 1903, figurando nel 1905 nella famosa «cage aux fauves». La sua pittura presenta soluzioni piú moderate, rispetto al gruppo dei fauves, nei confronti della realtà sensibile e si avvale di colori chiari rimanendo fedele all'oggettività della percezione (*14 luglio a Saint-Tropez*, 1905: Parigi, coll. L. Manguin). La sua opera equilibrata e fedele alla tradizione s'incentra sul tema della figura, nudi, nature morte, scene familiari e ritratti: *Ravel* (1902: Parigi, MNAM), *Jean Puy* (1905: New York, MOMA). Lavorò principalmente a Parigi e, dal 1905, a

Saint-Tropez ed in Provenza, pur compiendo viaggi sia in Francia che all'estero. È rappresentato nel Museo di Neuchâtel (l'*Acconciatura*, 1904), all'Ermitage di San Pietroburgo (*Saint-Tropez*, 1905; *Viale a Saint-Tropez*), al Petit Palais di Ginevra, fondazione Ghez. (*Natura morta con ostriche*, 1908). Fu anche autore di luminosi acquerelli. (*mga*).

manichea (pittura)

La religione **m**, fondata nel III sec. in Iran, conobbe una prodigiosa estensione, poiché si diffuse attraverso l'Asia centrale fino alla Cina. Ma la pittura che ne è diretta espressione è ormai conosciuta soltanto attraverso poche vestigia ritrovate in Serindia, in particolare a Bäzäklik e ad Idiqutchahri. Pitture murali e manoscritti vennero eseguiti a Bäzäklik nel IX sec., sotto il dominio dei Turchi Uiguri. Il grande complesso della grotta 25, liberamente eseguito con l'ausilio di tre soli colori – rosso vivo, verde e giallo pallidi – stesi senza fissativo salvo una sottile pellicola di calce, ne riassume bene i caratteri essenziali. Oltre ad un acuto senso della simmetria, vi si scorge il tipico motivo dell'albero della vita a tre tronchi con grappoli penduli. Queste pitture sono connotate da una stilizzazione particolare dei motivi vegetali e degli abiti dei sacerdoti e degli eletti. Le raffigurazioni di donatori, principi e dignitari rivelano l'intento di personalizzare i volti. L'influsso cinese si nota nell'importanza conferita al disegno e nella composizione leggera e ariosa, oltre che nelle tonalità chiare e raffinate (fondi grigio chiaro e vesti bianche) delle pitture murali di Idiqutchahri. È anche avvertibile l'influsso iraniano, per esempio nella rappresentazione di un medaglione ornato di perle – motivo sasanide assai diffuso nell'Asia centrale, nel Turchestan russo e nel Turchestan cinese, e che doveva poi raggiungere la Cina – nonché in dettagli di costumi iraniani o sogdiani. La pittura su seta segue le stesse tendenze stilistiche ed iconografiche (gonfaloni votivi di Idiqut-chahri). I manoscritti miniati possono classificarsi, secondo alcuni studiosi, in tre stili, a seconda che obbediscano a un influsso predominante cinese, o indiano, o dell'Asia centrale. Illustrazioni su fondo azzurro accompagnano i testi; i motivi decorativi, poco numerosi, soprattutto vegetali (fiori e frutti) o nastri, si accostano a quelli dei manoscritti copti.

I colori, rosso, verde, giallo e oro, sono brillanti. Si ignora la tecnica della loro produzione, ed è difficile stabilire una datazione precisa (IX-X sec.). Frammenti di pitture murali e di manoscritti sono oggi conservati presso l'Indische Kunstabteilung dei Musei Statali a Berlino (*ea*).

maniera

Il significato originario del termine, nella letteratura artistica, è quello di stile individuale o anche di carattere stilistico di una corrente o di un'area geografica storicamente determinata. La piú antica testimonianza di tale uso è nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (fine sec. XIV); dopo aver chiarito all'apprendista la necessità di esercitarsi sui migliori maestri, il Cennini dichiara: «Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura t'aràconceduto, verrai a pigliare una ***m*** propia per te». Larghissima la fortuna del termine nel senso indicato, presso i piú importanti scrittori d'arte dal rinascimento in poi (Filarete, Leonardo, M. Michiel, G. Vasari, G. P. Bellori, F. Baldinucci, F. Milizia, ecc.). Ma intorno alla metà del Cinquecento la voce viene acquistando anche una accezione negativa, quale risulta già bene evidente nel *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce (1557); questi, a proposito di Raffaello, scrive che nelle sue opere «usò una varietà tanto mirabile, che non è figura che né d'aria né di movimento si somigli, tal che in ciò non appare ombra di quello, che da pittori oggi in mala parte è chiamata ***m***, cioè cattiva pratica». In tal senso il termine è poi stato ripreso da altri autori, che peraltro hanno continuato ad adoperarlo anche nel piú generico ed originario significato di stile individuale. (*tnp*).

manierismo

II termine compare per la prima volta nello storico Luigi Lanzi (1809) per designare lo stile dominante nella pittura italiana durante il periodo compreso tra il Sacco di Roma (1527) e l'avvento dei Carracci. L'aggettivo «manierista» è piú antico e fra i primi ad usarlo è un francese, Fréart de Chambray (1662). L'impiego di questi due termini è legato, negli autori citati, ad un'interpretazione del tutto negativa dello stile di quest'epoca. Una sua progressiva riabilitazione si avvia nel XIX sec., grazie ai teorici che si sforzano di chiarire il significato e la portata del concetto di ***m*** e grazie, soprattutto, agli studi dedicati agli artisti qualificati «manieristi».

Storia e teoria Nel XVI sec. i termini «manierista» e «***m***» non esistevano. D'altra parte, il termine «maniera» compare nel trattato di Cennini (1390 ca.) e in Vasari (*Le Vite*), il quale se ne serve per parlare dello stile di un artista («maniera» di Giotto), e designa come «bella maniera» le qualità di grazia, armonia, immaginazione, fantasia e virtuosismo che, a suo avviso, sono appannaggio della «maniera moderna», vale a dire degli artisti del suo tempo, che egli giudica superiori a tutti gli altri. Nascono piú tardi le riserve degli storici nei confronti degli imitatori di Raffaello e di Michelangelo, che inauguravano la nuova moda artistica: esse furono espresse con grande energia da G. Pietro Bellori (1672), che levò la sua voce contro gli artisti che, abbandonando lo studio diretto della natura, avevano alterato l'arte con la pratica dell'imitazione. La stessa idea è ripresa, in particolare, dal bolognese Malvasia (1678) e dal fiorentino Baldinucci (1681). Allorché Lanzi scrive, in pieno neoclassicismo, non fa che ispirarsi a queste interpretazioni negative: impiega infatti il termine ***m*** per designare un'arte che egli definisce un'alterazione del vero, priva di una sua propria originalità, poiché è fondata sull'imitazione e la ripetizione. Tale doveva restare la posizione degli storici fino al XIX sec.

Dopo gli studi di Gurlitt (1884), che concepí un «tardo rinascimento» identificandolo con Michelangelo, e quelli di Riegl (1908), che sottolineò il carattere originale delle invenzioni decorative del ***m***, Dvořák (1918) fu di fatto il primo ad affermare l'autonomia dello stile manierista, con i suoi caratteri di soggettivismo e di espressionismo, la sua tendenza al drammatico, la sua fantasia e la sua animazione. È dunque grazie alle sue intuizioni che l'idea della originalità e della specifica importanza del ***m*** è apparsa finalmente in piena evidenza: Lili Fröhlich-Bum (1921) descrisse la fortuna del formalismo parmigianinesco come fenomeno sostanzialmente diverso dalla tendenza al barocco facente capo a Michelangelo, e la sua irradiazione internazionale in ogni campo dell'attività artistica. Si tenta allora di considerare il m in rapporto alla Controriforma (Pevsner, 1921-28), al barocco (Weisbach, 1919-34), o infine al classicismo. W. Friedländer vide nel 1915 il ***m*** come lo stile anticlassico per eccellenza, di cui egli scorgeva l'origine nell'ambiente dei Pontormo, dei Rosso e dei Parmigianino, in contrapposizione all'ideale di armonia del rinascimento. Egli giunge cosí a definire

un primo ***m***, che d'altra parte prende avvio con la stessa opera di Michelangelo, mentre piú tardi (1930) s'impegnerà a definire, al seguito di questo primo ***m*** e dopo una fase che segnò la sua fortuna, una reazione antimanierista che si riaccosta al rinascimento e prelude, sia nella concezione estetica sia nella tematica figurativa – ad esempio, con Barocci – all'arte del Seicento. In tal modo Friedländer segmentava il ***m*** in piú fasi: idea che verrà ripresa da F. Antal (1927), S. J. Freedberg (1961) e G. Briganti (1961). Antal distingueva una fase «classica» all'interno stesso del m; Freedberg riconosceva un primo e un secondo m, che distingueva dalla «High Renaissance», in cui d'altra parte individuava i suoi fondamenti. Briganti, riprendendo le idee di Longhi sull'origine del fenomeno manierista, ugualmente giunse ad identificare tre generazioni della «maniera». È su questo stesso concetto di «maniera» che si concentrano le ricerche successive: Shearman (1961-62), approfondendo il senso storico del termine «maniera», ne definisce l'ideale artistico di perfezione formale e di virtuosismo e lo distingue nettamente dal ***m***. Anche Smyth, contribuendo a chiarire il significato del termine «maniera», ha definito gli elementi che compongono una figura «manierista» sottolineando che, tra altri influssi (Michelangelo, neogotico, arte tedesca), essa rivela forti legami con la scultura antica. Il lavoro interpretativo è stato facilitato da ricerche sistematiche sugli artisti operanti fra il 1527 e il 1600. Esse, soprattutto in un primo momento, si sono concentrate sull'arte italiana: la *Storia* di Adolfo Venturi, gli studi di H. Voss, R. Longhi, G. Briganti (1940), L. Becherucci (1944), P. Barocchi (1951), per citarne solamente alcuni, hanno rivelato una messe di opere poco note o talvolta addirittura completamente ignorate. In seguito, favorita anche dagli importanti risultati conseguiti, l'indagine si è estesa a tutta l'arte europea (scuola di Fontainebleau, scuola degli antichi Paesi Bassi, Praga). In parallelo con le ricerche sui caratteri formali del ***m***, l'attenzione si è appuntata sulle sue cause: accanto a spiegazioni di ordine sociologico (Antal, 1948; Hauser, 1954; F. Würtemberg, 1962), che si contrappongono alle teorie che vedono nel **m** una tendenza permanente dello spirito umano, e dunque relativamente indipendente dai contesti sociali (E. R. Curtius, 1947; G. R. Hocke, 1957), si sono affermate interpretazioni di fondo stilistico (influsso del gotico, di Dürer, di Donatello, dell'Antico), o anche letterario e fi-

losofico (ruolo delle accademie, dei mecenati, delle corti, della Chiesa e degli ordini religiosi). Negli ultimi quarant'anni, i risultati di questi lavori sono stati resi accessibili al grande pubblico grazie ad una serie di mostre importanti (Napoli 1952; Amsterdam 1955; Manchester 1964; Parigi 1965-66 e 1972; Firenze 1980; Praga 1989). Il termine ***m***, divenuto di moda, è stato utilizzato in misura eccessiva, fino al punto da designare l'intero svolgimento della pittura del Cinquecento dalla morte di Raffaello (1520) fino agli inizi del classicismo seicentesco e del barocco. Oggi si tende a considerare a parte la «maniera «(Rosso, Parmigianino, Perin del Vaga) col suo raffinato ideale formale in relazione con l'arte dei protagonisti del rinascimento, Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Essa precede un tardo rinascimento il cui stile è imparentato, tramite le sue componenti linguistiche, al rinascimento e alla «maniera», ma spesso se ne distacca molto sia negli intenti sia negli esiti formali (Vasari e la sua scuola), nei quali si fa strada una tendenza alla ripetizione stereotipa che sbocca, alla fine del secolo, nei modi ormai esausti dei tardomanieristi romani (per esempio del Cavalier d'Arpino): contro i quali ebbe buon giuoco la reazione classicista e barocca. Lo stile «manierista» è dunque ben lontano dall'essere univoco, a maggior ragione se consideriamo l'impressionante diversità delle espressioni regionali (**m** lombardo, emiliano, romano, genovese, napoletano e cosí via) cosí come la sua espansione che interessa virtualmente l'intera Europa. Di conseguenza, oggi alcuni fra gli studiosi che affrontano i problemi di questo periodo – «between Renaissance and Baroque», secondo il titolo stesso della mostra di Manchester – preferiscono non parlare piú di *Trionfo del* ***m*** (titolo della mostra di Amsterdam del 1955), bensí di «manierismi», i cui tipi sono diversi quanto le regioni o i Paesi in cui si sono affermati.

Il m in Italia

□ *Roma* Il **m** nacque in Italia. Il ruolo fondamentale svolto da Michelangelo è stato unanimemente sottolineato dagli studi: ispirarono gli artisti non soltanto le sue opere tarde (*Giudizio Universale*, 1541: Sistina; affreschi della cappella Paolina: *Crocifissione di san Pietro* e *Conversione di san Paolo*), ma anche quelle della prima maturità (*Tondo Doni*, 1504-506: Uffizi; cartone della *Battaglia di Cascina*, 1504; volta della Sistina, 1508-12). Anche le sue sculture sono servite di modello: dal *David* alle tar-

de *Pietà*. Gli artisti piú giovani vi hanno trovato la soluzione piú avanzata per affrontare con spirito innovativo il problema dello spazio figurativo e della composizione. L'ispirazione grandiosa e drammatica di Michelangelo ha inoltre offerto l'esempio di una spiritualità in risoluta contrapposizione col naturalismo e l'armonia del primo rinascimento.
È con lo stesso intento che i giovani hanno interrogato Leonardo, che peraltro per nascita appartiene ancor piú al XV sec. Le sue opere piú celebri hanno offerto ai manieristi altrettante suggestioni (*Adorazione dei Magi*, *Vergine delle rocce*, *Sant'Anna*, *Leda*, cartone della *Battaglia di Anghiari*), non soltanto per la bellezza delle invenzioni e delle attitudini, ma anche per l'inquietudine che le pervade, per il loro poetico chiaroscuro, e forse anche per la squisita perfezione dei particolari.
A Raffaello ci si è rivolti con pari intensità: in Vaticano, la Stanza di Elidoro (1511-14) e la Stanza dell'Incendio di Borgo (1514-17), col loro clima eroico, la ricerca di composizione e di movimento, hanno sedotto i giovani artisti assai piú della classica perfezione della Stanza della Segnatura (1508-11). Nella Stanza di Costantino, eseguita dopo la morte di Raffaello dai suoi collaboratori, diretti da Giulio Romano, l'equilibrio rinascimentale è abbandonato definitivamente. Che queste fossero davvero le profonde intenzioni del maestro è dimostrato dai suoi disegni originali e dalle sue ultime opere, come la straordinaria *Trasfigurazione* (Vaticano), la cui composizione impostata su due diversi registri e l'accentuazione mimica sono già, in un certo senso, manieriste. Risaliva inoltre a Raffaello il nuovo interesse per la decorazione antica, che gli si svelò quando egli soprintendeva agli scavi di Roma. Tutti i suoi suggerimenti sono stati messi a frutto dagli allievi: nelle *Logge* si dispiega, sotto il fluido pennello di Giovanni da Udine, il vivace repertorio delle grottesche della Domus Aurea, mentre la Farnesina o la Stufetta del cardinal Bibbiena danno forma a una radiosa visione della mitologia. Perin del Vaga offrí a Firenze uno dei «manifesti» del nuovo ideale della «maniera» col suo cartone per i *Diecimila martiri*; artista raffinato ed elegante, con le sue creazioni a Roma (Castel Sant'Angelo) e soprattutto a Genova (Palazzo Doria) diffuse lo spirito nuovo della decorazione romana a stucco e a fresco, dal complesso programma iconografico; mentre Polidoro da Caravaggio si distingueva nel genere, allora di moda,

delle facciate dipinte dei palazzi, scoprendo, attraverso l'Antico, anche il paesaggio (San Silvestro al Quirinale). Dopo il Sacco di Roma, nel suo esilio siciliano, egli dava un seguito profondamente drammatico alle tendenze espressive latenti nelle opere estreme di Raffaello. Ma fu Giulio Romano a trarre dal modello raffaellesco le massime conseguenze: a Mantova, ove si era stabilito nel 1524, in Palazzo Ducale e soprattutto in Palazzo Te preme di volta in volta il tasto dell'erotismo (Sala di Psiche), della grazia (Sala dei Mesi) e della violenza (Sala dei Giganti), seguendo un programma iconografico legato alla glorificazione della casa dei Gonzaga; il complesso decorativo, di una varietà incessante, accosta lo stucco all'affresco in un rapporto del tutto inedito. Per queste ragioni il Palazzo Te è giustamente considerato un monumento fra i piú importanti e precoci della civiltà manierista.

□ *La Toscana* L'identificazione del ruolo privilegiato della Toscana nella fase formativa del ***m*** è uno dei risultati piú notevoli degli studi del nostro secolo. Andrea del Sarto e la sua scuola sono stati esaminati, da questo punto di vista, con un orientamento del tutto nuovo: nel cantiere dell'Annunziata si formarono attorno ad Andrea gli artisti piú dotati della nuova generazione, ammiratori non soltanto di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, ma anche di Donatello e Dürer. Essi attinsero da questi maestri arditezze compositive, virtuosismi di disegno e di colore che li condussero ancora piú lontano dei loro predecessori Piero di Cosimo e Filippino Lippi: dei quali tuttavia i caratteri di stile e di invenzione formavano già un forte contrasto con l'arte misurata di un Fra Bartolomeo, erede a Firenze della tradizione classica. Essi avevano aperto la strada alla tendenza degli «eccentrici» fiorentini (Maestro dei Paesaggi Kress ecc.) o alle singolari ricerche grafiche dello scultore B. Bandinelli. Per un altro verso il distacco dal classicismo, di cui era per estrazione culturale meno intriso, fu senza dubbio piú agevole per lo spagnolo Alonso Berruguete che per i fiorentini; e venne inoltre favorito dall'esperienza dei capolavori romani di Michelangelo e di Raffaello, che egli conobbe prima di loro. Il soggiorno a Firenze di Berruguete (fra il 1508 e il 1516) fu, dunque, un avvenimento di rilievo per i giovani pittori. Già Pontormo aveva mostrato nella decorazione della camera nuziale di Francesco Borgherini (*Storia di Giuseppe*), dinanzi agli altri allievi di Andrea del Sar-

to, come si potesse rompere l'unità dello spazio e al contempo esaltare la potenza espressiva delle figure. Le sue opere successive rivelano un soggettivismo sempre piú disperato (certosa di Galluzzo, dopo il 1522), persino nella decorazione delle ville medicee con la sua grazia luminosa. Questa vocazione irrefrenabile spinge Pontormo verso un'arte irrealistica, che vorrebbe, non senza speranza, gareggiare con quella di Michelangelo, e che lo rinchiuderà in un totale isolamento sia esistenziale sia artistico (affreschi del coro di San Lorenzo, tra il 1546 e il 1556, di cui restano i disegni preparatori). Nella tensione di una febbrile ricerca, Pontormo accumulava i disegni che occupano un posto essenziale nella genesi della sua opera e d'altra parte sottolineano il ruolo notevole attribuito ormai dagli artisti a questo mezzo espressivo.
L'originalità di Rosso si affermò assai presto, con lo scalpore di uno scandalo (*Assunzione*, 1517: Firenze, Santissima Annunziata; *Madonna e santi*, 1518: ivi, Uffizi) ed una volontà di assoluta indipendenza che, malgrado i suoi prestiti dai fiorentini (Fra Bartolomeo, ma soprattutto Andrea del Sarto) ed il suo culto di Michelangelo, ne fanno un artista senza maestri. Le ricerche della sua prima fase fiorentina culminano nella stupefacente geometria colorata della *Deposizione dalla croce* (1522: Volterra, Pinacoteca). È a Roma, dapprima a contatto con le imprese sconvolgenti di Michelangelo e di Raffaello, poi accanto a Parmigianino e Perino che Rosso fece suo l'ideale, tutto grazia ed eleganza della «maniera» (*Cristo morto*: Boston, MFA). Dopo il 1527, conducendo una esistenza errabonda e piena di difficoltà, lascia in Umbria e in Toscana opere di un pathos intenso (*Deposizione*: Borgo San Sepolcro, San Lorenzo), piene di energia, dissonanti nel colorito e violentemente spezzate nel disegno. Infine, nel 1530, la chiamata di Francesco I gli consentídi dimostrarsi, a Fontainebleau, nella decorazione murale, un artista fra i piú originali e importanti del suo tempo. Il senese Domenico Beccafumi, sia come autore di decorazioni profane (Palazzo Bindi Sergardi, *Palazzo* Pubblico di Siena), che come pittore di opere sacre (*Sposalizio della Vergine*, *Cristo al limbo*: Siena, PN) da forma a un mondo poeticamente irreale in una gamma dai toni luminosi e lirici, esempio perfetto di una «maniera» dagli inconfondibili, sofisticati formalismi. Pontormo, Rosso e Beccafumi, per la loro originalità, che investe la composizione, l'espressione, la luce e il colore, si distinguono

nettamente dalla generazione operante nella seconda metà del XVI sec. a Firenze, dove, per impulso dei Medici, si svilupperà un'arte di corte. Il Bronzino è ritrattista di raro nitore intellettuale, di una freddezza e di un'eleganza sapientemente calcolate (*Bartolomeo e Lucrezia Panciatichi*: Firenze, Uffizi): di una perfezione assoluta nel disegno (*Deposizione*: Museo di Besançon) e di una complicata fantasia nelle invenzioni, che riflettono gli ideali delle cerehie piú alte e delle accademie (*Allegoria*: Londra, NG). Questa generazione ha dato altri grandi della decorazione, come Francesco Salviati: le sue creazioni romane (Palazzo Farnese e Palazzo Sacchetti) e fiorentine (Palazzo Vecchio), originali e complesse nel moltiplicarsi degli scomparti e delle invenzioni che danno forma a scene di forte suggestione, sia nei soggetti eroici sia in quelli di una voluttuosa profanità, costituiscono uno degli esempi piú rappresentativi del gusto manierista. I grandi cicli diretti dal Vasari, biografo dei pittori, uomo di fiducia dei Medici, che egli glorificò senza posa esercitando le sue attitudini in ogni campo ed influenzando i numerosi collaboratori, che gli furono accanto nelle sue molteplici imprese, svolsero un ruolo anch'esso di eccezionale rilievo. Nelle decorazioni di Palazzo Vecchio Vasari adotta intelligentemente tutte le risorse del vocabolario ornamentale del suo tempo (grottesche, finte seulture, nature morte e paesaggi) per incastonare composizioni talvolta di inattesa freschezza e grazia: l'opera sua piú compiuta e riuscita, e la piú tipicamente manierista, è il famoso Studiolo di Francesco I, sorta di museo del principe, cui Vasari lavora a partire dal 1570 unitamente ai seguaci piú dotati (Poppi, Naldini, Allori, Santi di Tito, Maso da San Friano, Cavatori, Macchietti, Stradano e Zucchi).

□ *Parma e l'Emilia* All'inizio del secolo, l'arte emiliana è dominata dal Correggio, i cui capolavori a Parma (Camera di San Paolo, 1519; cupola di San Giovanni Evangelista, 1520-23; cupola del duomo, 1524-30), per il gusto illusionistico e le originali invenzioni ispirarono i manieristi, prima di sedurre gli artisti del barocco e del rococò. Allo stesso modo le sue soavi *Madonne* preludono alle ricerche del Parmigianino, la cui influenza doveva estendersi ben oltre i confini dell'Emilia, ove peraltro egli lasciò le sue opere piú importanti, lo squisito camerino della Rocca di Fontanellato e la monumentale volta della Steccata a Parma. I suoi disegni, di raffinato

virtuosismo, ed i suoi quadri impongono un nuovo tipo di bellezza, dalle forme allungate, dai ritmi sinuosi, prototipi di quella sua grazia tutta manierista (*Madonna dal collo lungo*: Firenze, Uffizi) che, ampiamente divulgata dalle incisioni, influenzò profondamente un'intera generazione di artisti. Da quelle sue invenzioni derivano le opere di pittori di delicata sensibilità e non privi di originalità, come Michelangelo Anselmi, Girolamo Mazzola Bedoli, Lelio Orsi, Jacopo Bertoja; la loro arte unisce alla grazia la fantasia talvolta piú bizzarra (Bertoja, Parma, Palazzo del Giardino).

Bologna fu tra le prime città ad accogliere il messaggio del Parmigianino, al quale era stata in un certo senso preparata dai seguaci di Raffaello (Innocenzo da Imola, Bagnacavallo, Pupini) e di Lorenzo Costa, e dal soggiorno del Parmigianino stesso al suo ritorno da Roma (*San Rocco*: Bologna, San Petronio; la *Vergine col Bambino*, *santa Margherita e altri santi*: Bologna, PN). Nicolò dell'Abate ne dà prova nelle squisite decorazioni di Modena e soprattutto di Palazzo Poggi a Bologna (*Sala dei Paesaggi*, *Sala dei Concerti*), prima di «esportare» questa grazia nella lontana terra di Francia insieme al bolognese Francesco Primaticcio, uno dei primi decoratori del suo tempo, col quale si ritrova alla corte di Fontainebleau. Piú incisivamente segnato da Michelangelo, Pellegrino Tibaldi dipinge in Palazzo Poggi le impetuose *Storie di Ulisse*, con un virtuosismo intriso di humour, e in San Giacomo la grandiosa cappella del cardinal Poggi. Dopo di lui, un gran numero di artisti, forti anch'essi dell'esperienza romana, popolarono i palazzi e le chiese di immagini piú sapienti che piacevoli, che si riallacciano all'ultima ondata del ***m***, come Prospero Fontana, Ercole Procaccini, Lorenzo Sabbatini e Grazio Sammachini: nei loro quadri d'altare sono indubbiamente da riconoscere esiti talvolta tra i piú importanti di questa cultura (Prospero Fontana, *Pietà*; Ercole Procaccini, *Annunciazione*: Bologna, PN). Accanto a questi artisti Bologna poteva vantare, già all'inizio del secolo, una personalità dotata di acuta espressività, cui meglio conviene l'area concettuale dell'«eccentrico» anziché del «manierista»; Amico Aspertini, che attinge a fonti diverse (in particolare all'antico) e la cui emotività e libertà espressiva sembrano a noi esprimere una moderna disperazione (*Pietà*: Bologna, San Petronio; oratorio di Santa Cecilia; San Giacomo Maggiore).

□ *Venezia*, *Genova e Milano* È un altro merito degli stu-

di moderni aver indagato il ***m*** nella pittura veneziana, prima giudicata estranea alle vicende della «maniera». Di fatto il nuovo stile, preparato dal Pordenone e da Lotto, è durevolmente presente a Venezia dopo il 1530: i soggiorni di Giovanni da Udine (1539), di Vasari, di Salviati (1541) ed infine di Federico Zuccari vi contribuiscono ampiamente. Alla prima ondata manierista si riallaccia Giuseppe Porta detto Salviati, i cui rapporti con l'arte veneziana sono stati diversamente interpretati (decorazioni in gran parte distrutte, per esempio quella della villa Priuli presso Treviso, 1542, il cui programma decorativo anticipa quello di Zelotti e del Veronese a Soranza). Una seconda ondata manierista è caratterizzata a Venezia dalle grandi decorazioni di Palazzo Ducale: soffitto della Sala X, della camera dei «Tre Cai» (1553-54), della Scala d'Oro (1559-1560), i cui fini elementi a stucco sono di gusto romano-mantovano. A Roma lo stesso Tiziano, colpito innanzitutto dai capolavori michelangioleschi, modifica profondamente la sua maniera: il soffitto della Salute (1543-44 ca.) ne è la dimostrazione piú netta, cosí come alcuni grandi quadri d'altare, in particolare il *Cristo coronato di spine* (1542 ca.: Parigi, Louvre), nel quale rivive l'esempio del Laocoonte, una delle sculture antiche piú studiate dai manieristi.

Al **m** è totalmente legata anche l'opera del Tintoretto, che aspira ad emulare Michelangelo in cicli giganteschi, ove la sua fantasia visionaria si avvale di un disegno audace, di un cromatismo vibrante e di violenti contrasti di luce. Egli crea un universo irreale dove è sempre presente un tratto personale di forte emotività (Venezia, Scuola di San Rocco; decorazione del Palazzo Ducale). Da parte sua il Veronese adatta il proprio **m** agli splendori di nobili residenze, di cui egli si afferma come il piú fulgido decoratore; dalla sua pittura stesa con gioiosa fluidità, in una gamma armoniosa e chiara, nascono figure visibilmente toccate dalla grazia del Parmigianino. Egli esalta anche uno dei temi cari al ***m***, il paesaggio di fantasia o di rovine, che impreziosisce con inesausta fantasia (Villa Maser). Dal Parmigianino, inoltre, deriva Andrea Schiavone: il suo stile rapidamente schizzato serba in pittura il fascino e la freschezza del primo momento creativo, partecipando di quel virtuosismo grafico che è un carattere tipico del ***m***. L'arte di Parmigianino spiega anche la formazione dei Bassano (Jacopo Bassano, *Decapitazione di san Giovanni Battista*: Copenhagen, SMFK), prima che essi

si volgano al genere dei quadri di soggetto contadino che li rese celebri. Ricerche piú recenti, confluite fra l'altro nella mostra *Da Tiziano a El Greco* (1981), hanno approfondito aspetti del ***m*** a Venezia e sottolineato il ruolo di personalità come Paris Bordon, Giovanni de Mio, Lambert Sustris, Battista Franco: un ambiente di eccezionale vitalità che sul finire degli anni Sessanta vide anche la partecipazione di El Greco. Lo studio delle correnti manieriste negli altri centri italiani è anch'esso una conquista della critica moderna (Genova con Luca Cambiaso, Napoli con Roviale Spagnolo, Milano e la Lombardia con Gaudenzio Ferrari e, piú tardi nel XVII sec. con gli inizi, ancora in ambito tardomanierista, di Cairo, Morazzone, Tanzio da Varallo). A Cremona, la pittura è dominata dai Campi (Antonio, Vincenzo, Bernardino), eredi di Giulio, che mettono a frutto le componenti mantovana e parmense presenti nella sua ultima maniera, e le cui relazioni con Milano sono di particolare rilievo: specie per Bernardino, che vi dimorò fra il 1550 e il 1556. L'ultimo pittore di Cremona che si riallaccia alla «maniera», evolvendo però piú tardi nel senso della riforma dei Carracci è Giovan Battista Trotti, detto il Malosso.

Diffusione internazionale del *m* A partire dal 1530, quasi tutta l'Europa è segnata dal **m**: qui è possibile solo indicare, per ciascuna area, alcuni aspetti particolari, richiamando gli artisti piú significativi.

□ *Spagna* Dominata all'inizio dall'influsso di Ghirlandaio e del Francia, la Spagna si apre al rinascimento italiano (Leonardo, Michelangelo, Raffaello), e la sua ammirazione si rivolge sulle prime ad alcuni maestri. Sebastiano del Piombo, le cui opere sono ben conosciute e copiate, ispira uno stile monumentale profondamente religioso (Vicente Masip, *Pietà*: cattedrale di Segorbe). Una corrente piú moderna si forma attorno agli artisti che hanno soggiornato in Italia e alcuni dei quali, come Alonso Berruguete, furono un vero e proprio fermento per la formazione della maniera. Questi pittori creano immagini di singolare libertà, come Pedro de Campaña (*Adorazione dei pastori*: Berlino, SM, GG), o come il bizzarro Pedro Machuca, le cui Madonne sembrano quasi riflettere quelle di Leonardo in uno specchio deformato. Troppo originali per piacere, sono state lungamente meno apprezzate del patetico Morales, interprete della devozione popolare in uno dei temi tradizionali, la *Pietà*. La rivalutazione di Berruguete, Campaña e Machuca è dovuta alla critica re-

cente ed al suo intento di collocare a Firenze la nascita della maniera. Il primo artista spagnolo che interessò gli studiosi del ***m*** è El Greco. Dvořák ha insistito in particolare su questa appassionante personalità, poiché l'indipendenza e il misticismo che la caratterizzano gli apparivano altamente emblematiche dello spiritualismo della maniera. Si è anche tentato di avvicinare l'arte di El Greco al barocco; i suoi quadri audacemente composti (*Sepoltura del conte di Orgaz*: Toledo, Santo Tomé), dai colori stranamente freddi, talvolta lividi, evocano un mondo irreale, ove personaggi dai corpi inverosimilmente allungati esprimono la piú intensa sofferenza, l'estasi e la fede. Il clima di tensione spirituale dell'opera di El Greco è di una intensità senza pari nella pittura del suo tempo.

□ *Inghilterra* L'arte di corte, che è uno tra gli aspetti significativi del ***m***, favorita dalle condizioni storiche, attinse nell'Inghilterra nel XVI sec. uno splendore di cui purtroppo oggi non ci resta gran che, poiché la maggior parte delle opere sono scomparse. In realtà, l'Inghilterra appare, all'inizio del rinascimento, singolarmente in ritardo rispetto al resto d'Europa. Enrico VIII chiamò artisti stranieri, e in particolare i fiamminghi, rinomati per la eccellenza della tecnica, e gli italiani considerati gli autentici creatori dell'arte contemporanea. Il suo tentativo fu quello di acclimatare in Inghilterra il ***m*** romano e fiorentino avvalendosi di artisti come Toto di Nunziato d'Antonio, Bartolomeo Penni e Nicolas Belin di Modena, il quale introdusse a corte anche lo stile decorativo di Fontainebleau e i cui progetti (Louvre, Cabinet des dessins) mostrano un interessante adattamento dei motivi di Rosso e del Primaticcio. Si riallacciano al ***m*** internazionale alcuni fiamminghi (Scrots, Eworth) che, richiamando i toni algidi e la tipica tavolozza di Floris e Jan Metsys, dipinsero complicate allegorie e mitologie.

Se gli italiani hanno svolto un ruolo fondamentale nella decorazione, i fiamminghi hanno dominato l'arte del ritratto, sviluppatasi considerevolmente durante il regno di Elisabetta: si sono allora diffusi generi tipicamente inglesi, come i ritratti allegorici dei sovrani, specie di icone profane con finalità politiche, e, nel campo della miniatura, le creazioni raffinate di Nicolas Hilliard e di Isaac Oliver: esempi perfetti del gusto manierista per l'infinitamente piccolo.

□ *Francia* Uno dei centri manieristici piú importanti si

sviluppò a Fontainebleau, grazie all'intelligente politica artistica dei sovrani. Non soltanto, come Francesco I, essi seppero circondarsi di artisti italiani (Rosso, Primaticcio), ma riunirono anche attorno a sé raccolte prestigiose di opere d'arte, la cui presenza a Fontainebleau fu fondamentale per la nascita del nuovo stile. Questo giunge alla perfezione nel celebre Castello, ove venne elaborata, all'inizio sotto la direzione degli italiani, un'arte decorativa di cosí spiccata originalità da essere denominata «la maniera francese». La Galleria di Francesco I mostra tutta la complessità formale ed iconografica di quest'arte di corte, altri esempi della quale sono ancora la Camera della Duchessa d'Etampes e il Salone da ballo. Rosso e Primaticcio, coadiuvati da collaboratori di classe (Luca Penni, Nicolò dell'Abate), affrontarono tutti i generi e si imposero nella decorazione di ispirazione mitologica, nel nudo e nel paesaggio. Ampiamente diffuso attraverso le incisioni, impiegato anche negli arazzi, il nuovo stile di Fontainebleau ebbe un successo cui si sottrassero pochi artisti francesi (i Cousin, François Clouet). Imitata nei castelli (Oiron), la decorazione a stucchi e ad affreschi di Fontainebleau venne spesso, per economia, tradotta in sola pittura (Ecouen). L'evoluzione dell'inquadramento ornamentale, la cui importanza è spesso maggiore di quella della scena principale, è caratteristica dello stile *bellifontain* e riscosse un successo che si estese alle tecniche piú diverse (armi, libri, miniature, mobili, oreficeria). Disegnatori di raro talento (Delaune) seguirono felicemente questa moda, e cosí anche alcuni incisori (J. Androuet du Cerceau). Fu inoltre coniato, in stretto rapporto con i modelli offerti dalla corte e con il contributo di grandi pittori come François Clouet, il tipo del ritratto mitologico, con personaggi a mezza figura, di un raffinato erotismo (*Dama alla toletta*: Museo di Digione). La voga dello stile «miniatura» (Delaune) e quella delle allegorie sofisticate (Caron) proseguono fino alla fine del secolo; mentre negli ultimi anni, sotto Enrico IV, un ***m*** tardivo, fortemente influenzato dal **m** nordico e dallo stile dei decoratori precedenti, e in particolare dell'epoca di Enrico II, rinnovava tecniche e soggetti, facendo splendere di nuove seduzioni il vecchio castello. Influenzati dai fiamminghi oltre che dagli italiani, Dubreil, Dubois, Fréminet riprendono con maggior pesantezza, semplificandola, la decorazione a stucchi e ad affreschi; la loro maniera, piú colorata, si accosta al **m** internazionale; mentre i soggetti

sono ripresi da nuove fonti (poemi greci e italiani). Questa seconda scuola di Fontainebleau ha prodotto uno dei capolavori del ***m*** francese, la decorazione della cappella della Trinità nel Castello di Fontainebleau.
□ *Scuole del Nord* (*Fiandre*, *Olanda*, *Germania*) Le personalità eccezionali di Bosch e Bruegel dominano il secolo e pongono un problema tutto particolare. È stata qualificata come manierista la pittura di Anversa verso il 1520, etichetta che fu talvolta criticata severamente, benché la preziosa fattura e la *coquetterie* dei personaggi lo richiamino davvero spesso alla mente (manieristi di Anversa). Infatti questi maestri (Engebrechtsz) annunciano sia la pittura italianizzante di Pieter Coecke van Aelst o di uno Scoreli, affascinato dall'Antico e dall'Italia, sia l'eclettismo di un Heemskerck.
I romanisti, le cui esperienze furono anticipate da Gossaert, sono dominati da Frans Floris, che assimilò la cultura italiana, sorretto da un forte temperamento e immune dall'accademismo in cui sfortunatamente si impantanò la sua scuola. Anche in Michiel Coxcie o Lambert Lombard la lezione italiana è perfettamente assimilata, e cosí pure in Maerten de Vos. Quanto a Lambert e Friedrich Sustris, prescindendo da particolari aspetti tecnici, la loro cultura è interamente italiana, come italiano divenne anche Pietro Candido (Pieter de Witte). Per quasi tutti questi artisti il modello italiano è infatti fondamentale, e lo stesso per Goltzius, ma non intaccherà le qualità principali del realismo nordico: le opere di soggetto mitologico presentano cosí un sorprendente contrasto coi ritratti. Di conseguenza l'originalità dei maestri dei Paesi Bassi si fa luce in alcuni temi tradizionali di quella cultura, e particolarmente nel paesaggio (Coninxloo, Savery, prima dei Bril) o nella natura morta (Hoefnagel). In centri molto attivi, come Haarlem o Utrecht, si elabora verso la fine del secolo, per influsso della scuola di Parma, un'arte elegante e appassionata (Cornelisz van Haarlem, Wtewael, Bloemaert). Tipicamente manieristi sono i colori dissonanti, la mimica ricercata di questi pittori, che si distinguono anche per una grande delicatezza di esecuzione, che talvolta sembra annunciare l'arte del XVIII sec. In Germania, se Dürer ed Holbein restano estranei al ***m***, la «scuola del Danubio «che raggruppava artisti diversi (d'altronde senza rapporti con la regione danubiana), da Cranach a Wolf Huber, vi si riallaccia per l'irrealismo fantastico dei suoi paesaggi: i nudi di Cranach hanno un

accento singolarmente erotico, che il pittore si compiace di rafforzare ulteriormente avvolgendoli in veli trasparenti o adornandoli di sontuosi gioielli. Egli riprende motivi da composizioni italiane, ma li dipinge con un rigore di disegno e una freddezza ancora gotica, che conferiscono loro un fascino singolare. Alcuni di questi caratteri e un ductus irreprensibile danno una speciale impronta anche all'opera dello svizzero Niklaus Manuel Deutsch. Un focolare di tardo ***m*** particularmente brillante si costituí a Praga alla corte di Rodolfo II, che sull'esempio di Francesco I seppe riunire artisti di prestigio e una ricchissima collezione.
Il bizzarro, l'erotico, il prezioso vennero qui apprezzati ancor piú che a Fontainebleau, e – sotto il pennello di Spranger, Heintz, Hans van Aachen – giungono a vertici di seduzione talvolta un po' ostentata: i loro risultati erano stati preparati dalle esperienze di Karel van Mander e di Speckaert a Roma. È tuttavia innegabile che davanti alle loro opere si resta soggiogati da una qualità di invenzione che annuncia il barocco e il rococò e dalla ineguagliabile raffinatezza dell'esecuzione (Spranger, *Ercole e Onfale*: Vienna, KM). (*sb*).

manieristi di Anversa

Denominazione collettiva di un gruppo di pittori, per la maggior parte anonimi, attivi ad Anversa verso il 1520 con una produzione abbastanza omogenea.
La corrente rivela significative analogie con la contemporanea cerchia di Cornelis Enge(l)brechtsz a Leida, mentre presenta notevoli divergenze dal manierismo d'ispirazione italiana. In realtà i manieristi di Anversa tentarono di trasformare, esasperandole, le forme tradizionali del gotico ormai morente, mentre restarono sostanzialmente estranei agli elementi nuovi, stilistici e ideologici, del rinascimento italiano. Cosí la realtà, unico riferimento dei primitivi fiamminghi, si trova mescolata all'immaginario e la serenità, frutto delle certezze metafisiche del Medioevo, lascia il posto all'inquietudine e al dubbio. I temi iconografici rimangono comunque tradizionali: il *Calvario* e soprattutto l'*Adorazione dei Magi*, anche in relazione alla richiesta di piccoli quadri religiosi per la devozione privata. I ***m di A*** esprimono tutta l'angoscia d'un secolo che era iniziato sotto il segno dell'opera tragica e allucinata di Bosch. Le forme si fanno capricciose, persino fantasti-

che, le figure allungate si agitano e si contorcono, le pieghe delle vesti, dettagliate fino all'eccesso, gareggiano in volute. Scene movimentate si svolgono in una cornice di complicate architetture, entro una fitta decorazione scultorea, sotto un ammassarsi di particolari ornamentali. Nella composizione trionfa il dinamismo, mentre l'asimmetria dei raggruppamenti determina spesso, nei maestri minori, una mancanza d'unità e di sintesi che crea disordine e confusione. Si ricercano l'esotismo, il ritmo, i contrasti; persino nel colore prevale l'esagerazione e le tinte si fanno piú intense, le dissonanze piú acute. Spetta a **M**. Friedländer il merito di aver operato distinzioni all'interno della produzione dei ***m di A***, per la maggior parte di secondaria importanza, individuando le personalità emergenti di Jan de Beer e di Jan Wellens de Cock. Prima del suo intervento critico infatti i dipinti dei ***m di A*** venivano invariabilmente attribuiti a Herri Met de Bles. L'argomento essenziale di tali attribuzioni poggiava su un'*Adorazione dei Magi* (Monaco, AP), in cui non soltanto si leggeva la firma «Henricus Blesius f.», ma vi figurava anche il famoso gufo con il quale, secondo van Mander, Herri Met de Bles detto Civetta contrassegnava le proprie opere. Tuttavia, poiché i quadri che si riallacciavano all'*Adorazione* di Monaco erano piú antichi delle opere certe di Bles, si ammetteva generalmente che si trattasse di opere giovanili. G. Glück fu il primo a respingere questa tesi, dichiarando che non esisteva alcun collegamento valido tra i paesaggi autentici di Bles e i dipinti dello pseudo-Bles. Egli ritenne che la firma dell'*Adorazione* di Monaco fosse falsa, il che si rivelò esatto: infatti nel 1911, in occasione di una pulitura, fu dimostrato che si trattava di un'aggiunta successiva. Friedländer tentò in seguito di classificare stilisticamente le opere dello pseudo-Bles e distinse cinque gruppi, denominati con le prime lettere dell'alfabeto.

Il «gruppo A» comprende, oltre *Adorazione dei Magi* di Monaco, un trittico la cui parte centrale rappresenta il medesimo tema (Madrid, Prado), e una *Decollazione di san Giovanni Battista* (Berlino, SM, GG). Questi dipinti, dei quali – come per quelli dei gruppi seguenti – esistono copie e varianti di bottega, sono di mano di un artista che sembra animato dal desiderio di sorprendere con la ricerca del fantastico, del pittoresco e dell'insolito. Egli allunga fino all'eccesso le magre figure umane, spesso irrealisticamente costruite e proporzionate. L'architettura

attira piú dei personaggi la sua attenzione di decoratore brioso ed esuberante. L'opera piú importante del «gruppo B» è il trittico di Brera (Milano) che rappresenta anch'esso, nella parte centrale, l'*Adorazione dei Magi*: eseguito intorno al 1510 per la chiesa delle Convertite di Venezia, testimonia delle relazioni artistiche tra le Fiandre e la città veneta. A tale gruppo appartengono un trittico della coll., del conte di Radnor (Longford Castle), la *Natività* dell'ex coll. Cook di Richmond, e un trittico sempre con *Natività* (Colonia, WRM). Il pittore del trittico di Brera è di gran lunga superiore a quelli degli altri gruppi. I suoi soggetti sono piú vari, le composizioni meglio elaborate e l'esecuzione piú accurata. L'artista ha il gusto dell'esotismo, della decorazione e dei costumi, ma non trascura l'elemento costruttivo. I suoi personaggi allampanati sembrano volteggiare in una leggerezza immateriale, ma con i loro atteggiamenti contorsionistici s'inseriscono armoniosamente nella complessità della composizione. L'autore del «gruppo B» è stato identificato da Friedländer con Jan de Beer. Infatti il suo stile è simile a quello di un disegno con varie teste maschili del BM di Londra, che reca k firma del pittore e la data 1520. Il critico concluse che il «gruppo B» corrisponde all'opera della maturità dell'artista e avanzò l'ipotesi che il «gruppo A» possa rappresentarne la produzione giovanile. Jan de Beer, che era stato iscritto come apprendista di Gillis van Everen nel 1490, divenne maestro della gilda di San Luca nel 1504 ed ebbe allievi nel 1510 e nel 1513. Decano della gilda dei pittori due anni dopo, fu verosimilmente il piú importante promotore del manierismo di Anversa. Noto come decoratore dai suoi progetti di vetrate, sembra s'imponesse sin da giovane per la stravaganza della sua concezione artistica, esercitando un influsso da alcuni giudicato nefasto sui maestri minori della scuola anversese contemporanea.
È da segnalare tuttavia che parte della critica respinge l'autografia del disegno londinese sul quale il Friedländer fonda la sua ricostruzione dell'attività di Jan de Beer.
Il trittico della coll., von Groote a Kitzburg, che servì come punto di partenza per il «gruppo C», da il nome all'anonimo maestro che ne è autore. Come nella parte centrale di esso, anche in un quadro dello SKI di Francoforte è rappresentata un'*Adorazione dei Magi*. Due trittici, con al centro una *Pietà* (Vienna, Accademia) ed una *Cena* (New York, MMA) sono anch'essi di sua mano. In

realtà, il complesso dei dipinti a lui attribuiti costituisce piuttosto la produzione d'una bottega, poiché esistono sensibili differenze d'esecuzione, malgrado la conformità dei tipi di volti e dell'artificiosa composizione. Confrontando il Maestro dell'*Adorazione dei Magi* della coll., von Groote con Jan de Beer, il primo appare un artista dai modi stereotipati e privo di fantasia. Al «gruppo D» corrisponde l'opera del Maestro dell'Epifania di Anversa, cosí denominato da un trittico con al centro dell'*Adorazione dei Magi* (Anversa, MMB).
Il MRBA di Bruxelles possiede un trittico il cui pannello centrale raffigura lo stesso soggetto, ma in formato maggiore. Il Maestro dell'Epifania di Anversa e quello dell'*Adorazione* von Groote sono del tutto contemporanei, e talmente affini dal punto di vista stilistico che non è escluso si tratti di allievi operanti nella stessa bottega. La debolezza d'esecuzione di questi allievi, la loro mancanza di personalità e il loro conformismo, che sfiora la caricatura, giustificano tale ipotesi del Friedländer. Il «gruppo E», quello del cosiddetto Maestro di Anversa del 1518 (Jan van Dornicke?), s'incentra sul polittico della chiesa di Santa Maria a Lubecca, datato appunto 1518, i cui pannelli con *Scene della vita della Vergine* presentano una brillante tavolozza e una notevole accuratezza formale. Questo maestro si differenzia dagli altri manieristi per la serenità dei suoi personaggi, i cui bei volti idealizzati non riflettono la minima emozione. Caratteristico dello stile del Maestro del 1518 è il grande Trittico dell'abbazia di Dilighem (Bruxelles, MRBA), con la sua decorazione fantastica e pesante, che sembra schiacciare le imperturbabili figure umane. Tuttavia la mancanza di omogeneità nell'esecuzione consente, ancora una volta, di ipotizzare la collaborazione tra piú artisti.
Costituiti questi gruppi principali, Friedländer ne ha poi distinti molti altri, spesso di opere di qualità piú modesta. Molti dipinti manieristi, tuttavia, non si lasciano integrare entro alcuna serie caratterizzata da uno stile preciso. Tra i pittori meglio definiti, il Maestro della Crocifissione di Anversa rappresenta, in un trittico di medio formato (Anversa, MMB), scene di allucinante ossessione religiosa, interpretate in modo arcaico e drammatico. Un altro Maestro anonimo, quello del *Martirio di san Giovanni* (Parigi, Louvre), colpisce per il curioso esotismo che introduce nel trattamento dei costumi e delle acconciature. Un contemporaneo assai prossimo a quest'ultimo è il

Maestro del *Trittico di Salomone* del Mauritshuis (L'Aja). Assai problematica si presenta poi la definizione della figura di Jan Wellens de Cock, identificato dal Friedländer con Jan van Leyden, che risulta maestro della gilda di San Luca ad Anversa nel 1503. Il corpus delle opere del pittore, per lo piú paesaggi fantastici nello spirito di Bosch, databili al 1520 ca., è stato ricostruito partendo dal pannello con *San Cristoforo* della coll. Bissing di Monaco, di cui esiste un'incisione del 1550 recante la scritta «Pictum J. Cock». Tuttavia parte della critica successiva, per dare una spiegazione agli influssi della scuola di Leyda evidenti nelle opere del presunto Jan Wellens de Cock, che lasciò la città già nel 1503, ha respinto l'attribuzione del Friedländer, proponendo quella, altrettanto contestabile, ai figli di Cornelis Enge(l)brechtsz, Lucas e Cornelis Cornelisz. Infine non è chiaro se vada integrata entro il complesso dei ***m di A*** l'opera di Goswin van der Weyden, che nei primi decenni del XVI sec. dirigeva ad Anversa una grossa bottega, ma il cui stile, in base alle poco omogenee opere a lui attribuite, sembra piuttosto collocarsi nella tradizione del secolo precedente. (*sr*).

manifesto

Si ritiene che gli *axones* greci e gli *alba* romani (da *album*, bianco) costituissero nell'antichità, per la loro concezione, i mezzi di comunicazione in uso piú vicini al ***m*** moderno. Gli *axones* erano pilastri quadri, dotati, mediante un meccanismo interno, di un movimento di rotazione lento e regolare: su di essi erano incise le liste dei pubblici giochi con i nomi degli atleti in gara. A Roma si usava *l'album* nei luoghi pubblici e nei piú importanti luoghi d'incontro della città: muri imbiancati a calce erano suddivisi in rettangoli uguali, ed usurai, mercanti, trafficanti di schiavi vi scrivevano i propri annunci col carbone, l'ocra o la porpora. «La squadra di gladiatori di Aulo Suetto Cerio combatterà a Pompei l'ultimo giorno di maggio», si può leggere su un muro di quella città. Un disegno, o un ritratto, ravvivavano a volte le iscrizioni.
Con l'invenzione della stampa (1449) nasceva e si sviluppava il ***m*** secondo il concetto moderno di produzione e diffusione in serie. Il primo ***m*** a stampa conosciuto, realizzato nel 1477 da William Caxton, pubblicizzava le cure termali di Salisbury. Quanto al ***m*** illustrato, la sua origine risale al *Pardon de Notre-Dame de Paris*, stampato nel

1489 da Jean du Pré. A partire dal XVII sec. divennero frequenti gli annunci per le rappresentazioni teatrali, i bandi di reclutamento per gli eserciti e gli avvisi di «imprese commerciali» (Compagnia delle Indie orientali, 1670). Nel XVIII sec. comparvero in Spagna i primi grandi ***m*** di corride (*Corrida de Toros*, 1761: Siviglia), che prefigurano le cromolitografíe dei maestri spagnoli del XIX e del XX sec. Vari sistemi di stampa consentivano già la produzione di ***m*** di qualità, ma la vera e propria arte del **m** si legò alla tecnica litografica, inventata alla fine del XVIII sec. Fino a quel momento infatti le tecniche grafiche (incisione su legno e su rame) e la tipografia si combinavano in un piú o meno felice equilibro tra l'illustrazione e il testo che, generalmente, rimanevano separati; durante la prima metà del XIX sec., grazie alla litografia, queste due componenti a poco poco si fusero. L'impiego del colore (per cromolitografia o serigrafia) consentí una maggiore libertà d'innovazione, in sintonia con le esigenze dello sviluppo industriale: l'obiettivo primario del ***m***, attirare l'attenzione, diviene infatti tanto piú imperativo con lo svilupparsi di un'economia concorrenziale.

Francia Nel XIX sec. la produzione di manifesti raggiunse un codice stilistico autonomo grazie al contributo di artisti come Gavarni, Daumier, Manet e Toulouse-Lautrec. Le realizzazioni migliori di Gavarni furono legate all'uscita dei libri di Balzac: *La vie coniugale*, *Œuvres choisies*, e soprattutto *Le Juif errant*. Vicino a Daumier, Tony Johannot, il cui ***m*** per il *Voyage oú il vous plaira* (1843) di Alfred de Musset è a mezza strada tra la caricatura e il realismo fantastico; di Manet è uno dei ***m*** piú belli di questo periodo, che annunciava l'uscita di *Les chats* di Champfleury mediante una composizione in bianco e nero che rivelava l'influsso dell'arte giapponese. Occorre però attendere il *Bal Valentino* (1867) di Jules Chéret per poter parlare di modernità del **m**, che con l'abbondante produzione di Chéret inizia il suo periodo d'oro: il **m** per il *Faust* (1876) presenta un movimento ritmico che prefigura gli anni Novanta dell'Ottocento, qualità che si ritrova nella serie dei *Girards* (1877) realizzata per le Folies-Bergère.

La comparsa nelle composizioni di donne dalle forme procaci (*Saxoléine*, *pétrole de sûreté*, 1890) è il segno di un nuovo stile del ***m***: il gioco di colori vivaci che sostiene l'erotismo «mondano» di Chéret sembra ispirarsi diretta-

mente ai maestri giapponesi delle stampe, come Hokusai, Utamaro e Hiroshige. La riduzione dei dettagli, la nettezza del tracciato, l'esaltazione degli elementi essenziali sono altrettanti procedimenti consentiti dalla giustapposizione di colori piatti secondo la tecnica propria di tali maestri (*Loïe Fuller*, 1893; *Théâtre optique de E. Reynaud*, 1892). L'orientalismo penetra rapidamente nel linguaggio figurativo del momento: Eugène Grasset, ispiratosi inizialmente all'arte medievale (*Opéra national*, 1886), approdò presto al gusto per il segno giapponese (*Salon des Cent*, 1894; *Encre Marquet*, 1892). In Toulouse-Lautrec questa tendenza si precisò: i contorni piú marcati delle figure, la linea salda e la crescente importanza conferita alle superfici caratterizzarono i suoi ***m*** piú celebri (*Au Moulin Rouge*, la *Goulue*, 1891; gli *Ambassadeurs*, 1892; *Divan japonais*, 1892; *Yvette Guilbert*, 1894; *Jane Avril*, 1899). Il segno tipografico e l'impaginazione del testo svolgono un ruolo essenziale nel risultato finale. Bonnard, come numerosi artisti suoi contemporanei, creò ***m*** di eccezionale fascino: *France-Champagne* nel 1899, *Cycles Papillon* nel 1894. Steinlen, le cui opere furono spesso permeate di idee sociali, faceva parte come Toulouse-Lautrec dell'ambiente di Montmartre: disegnò nel 1896 *Tournée du Chat-Noir* per il cabaret dell'amico Rudolphe Solis, e nel 1899 la *Traite des Blanches* per il «grande romanzo inedito» di Dubut de Laforest. Tra tutti i cartellonisti parigini dell'epoca, colui che meglio espresse i caratteri dell'Art Nouveau fu Alphonse Mucha: le volute e gli arabeschi, i motivi floreali esuberanti che emergevano nei suoi ***m*** per Sarah Bernhardt (*Gismonda*, 1894; *Médée*, 1898; la *Dame aux camélias*, 1899) o per il *Papier à cigarette Job* (1898) inquadrano con eleganza la diva degli anni Novanta dell'Ottocento.

Gran Bretagna In Inghilterra il ***m*** pubblicitario, di carattere decisamente moderno, è legato al nome di John Hassal. Con *Colman's Mustard* (1898) Hassal propagandò per la prima volta un prodotto raffigurandolo con esattezza fotografica, anche se a scapito della composizione d'insieme che rimaneva incerta. Fu l'humour – peraltro non di rado grossolano – a fare la sua gloria, malgrado l'aspetto essenzialmente aneddotico dei suoi **m** (*Veritas Mantles*, 1897; *Skegness is so bracing*, 1909). Dudley Hardy creò un genere piú denso di poesia, nel quale sembra presente, ma non perfettamente assimilato, l'influsso di Chéret (*Gaiety Girl*, 1894). Piú squisitamente britan-

nica l'arte dei Beggartstaff Brothers, vale a dire di James Pryde e di William Nicholson. L'interesse per l'arte giapponese, molto vivo in Gran Bretagna, produsse risultati piú eleganti che in Francia: linee sicure, colori puri e forme arrotondate, come in *Rowntree's Elect Cocoa* (1900) o nel *Don Quixote* (1896: ***m*** realizzato per la commedia in un atto di Henry Irving al Lyceum Theatre). Con Cecil Aldin comparvero paesaggi tipici dell'Inghilterra fine secolo (*Cadbury's Cocoa*, 1899; *Caiman's Blue*, 1899), e scene mondane ispirate ai modelli aristocratici (*Ellis Davies' Tea*, 1899). Se numerosi cartellonisti francesi rivelano, anche in queste produzioni, un solido mestiere di pittori, gli artisti inglesi sembrano piuttosto possedere notevoli qualità come disegnatori o caricaturisti.

Germania Il **m,** come genere pubblicitario nacque sull'esempio della produzione francese e inglese, ma acquistò una fisionomia autonoma quando, nel 1896, venne fondata la rivista «Die Jugend», con l'obiettivo di rinnovare lo stile nelle arti applicate. Lo *Jugendstil*, unificando ricerche simboliste ed espressioniste, si arricchí nel ***m***, di ricerche formali stimolate dai segni tipografici da cui sortirono due tendenze: lo *Jugend* floreale dapprima, poi, verso il 1900, lo *Jugend* geometrico, di sapore costruttivista *ante luterani*. Legato al primo filone era Thomas Theodor Heine, cofondatore della rivista «Simplicissimus», per la quale realizzò numerosi ***m*** satirici (*Teufel*, 1896; *Doggen*, 1897) di penetrante umorismo e di piglio concentrato. Semplicità ed economia di mezzi si riscontrano nell'arte di Bruno Paul, ma con caratteristiche meno aggressive (*Esposizione «L'arte nell'artigianato»*, 1902). Il **m** realizzato nel 1899 da Emil Rudolf Weiss per le edizioni Insel costituisce un esempio perfetto di *Jugendstil* floreale, e documenta le nuove ricerche tipografiche tedesche. Al ***m*** commerciale legò il proprio nome il berlinese Lucian Bernhard, che raggiunse una sintesi straordinaria tra prodotto da pubblicizzare e testo esplicativo, limitato spesso a un solo termine, quello che indica la ditta o il prodotto stesso, conseguendo l'effetto pubblicitario mediante la stilizzazione della forma dell'oggetto e l'impiego delle piú forti dissonanze cromatiche: *Lustige Blätter* (1907), *Lampade Osram* (1913). Julius Klinger integrò con grande sapienza il testo nel disegno, facendone a volte l'elemento dominante dei suoi ***m*** (*Palm Cigarren*, 1906); Ludwig Hohlwein predilesse sempre il disegno, nel quale l'armonia dei colori sovrapposti e gli effetti di

chiaroscuro suggeriscono l'influenza della fotografia (*Marco-Polo-Tee*, 1911; *Jockey Club di Monaco*, 1910). Il movimento espressionista arricchí le tematiche tradizionali del ***m*** con spunti di carattere sociale: si pensi a Kokoschka (la *Tragedia dell'uomo*, 1908) e altri artisti della rivista berlinese «Der Sturm» e del gruppo Die Brücke (***m*** di Kirchner per le mostre del 1906).

Austria L'Austria partecipò tardivamente a questo rinnovamento. La Secessione viennese, fondata da Josef Hoffmann, propose uno stile essenzialmente geometrico, costituito soprattutto da rettangoli e quadrati, diversificandosi cosí dall'Art Nouveau, decisamente piú ornamentale (*Ver Sacrum*, 1898). Koloman Moser ridusse il gioco delle linee in movimento, proprie dell'Art Nouveau, a un sistema di effetti geometrici che inquadrano un personaggio estremamente stilizzato, di profilo o di faccia (*Jacob and Joseph Kohn*, *Furniture Fabric*, 1908).

Belgio In Belgio, lo stile floreale conobbe numerosi adepti tra i cartellonisti. Privat-Livemont creò un genere essenzialmente lineare, nel quale il colore aveva l'unico scopo di ravvivare il ***m*** (*Cabourg à 5 heures de Paris*, 1896); lo stesso si può dire di Victor Mignot, che disegnava nel 1897 un ***m*** per il Cénacle, in cui le linee morbide e sicure dei personaggi si organizzano in intrecci rigorosamente calcolati; piú secca e geometrica l'arte di Meunier, le cui ricerche cromatiche erano spesso sgradevoli (*Casino de Blankenberch*, 1896).

Olanda In Olanda la Nieuwe Kunst differí dall'Art Nouveau degli altri paesi europei: erano assenti sia il gusto decorativo francese sia il simbolismo tedesco. I maestri nell'arte del ***m*** individuarono uno stile proprio, qualche volta piú greve, privo di umorismo. Jan Toorop disegnò ***m*** il cui intero spazio era gremito di motivi floreali o di curve parallele (*Delftsche Slaolie*, 1895; *Het Hoogeland Beekbergen*, 1896), mentre il suo discepolo Johan Thorn Prikker si caratterizzò per torsioni lineari ancora piú insistite.

Italia L'Italia fu influenzata a lungo dai modelli francesi: Leopoldo Metlicovitz fu il primo a liberarsi dall'influsso dell'Art Nouveau, attingendo all'arte giapponese. Il celebre ***m*** da lui realizzato per l'opera *Madame Butterfly* di Puccini (1904) era direttamente ispirato a una stampa di Hiroshige. Il suo allievo Marcello Dudovich fu il piú significativo tra gli autori italiani di ***m*** fino alla Grande Guerra (*Zenit*, 1911) e fece spesso ricorso all'erotismo (*Liquore Strega*, 1906).

Stati Uniti William H. Bradley è senza dubbio l'unico cartellonista autenticamente americano che abbia saputo arginare la moda del *French poster* ispirato a Toulouse-Lautrec, il quale eseguí due ***m*** per *The Chap-Book* nel 1896. Il «floreale» di Bradley raggiunge talvolta tale esuberanza da provocare forti stimoli ottici (*Victor Bicycles*, 1893). I cinque ***m*** realizzati nel 1895-96 per *The Chap-Book* ne testimoniano la ricchezza stilistica e la sapienza nell'uso del colore. Maxfield Parrish impiegò un unico colore, conferendo ai suoi paesaggi campestri un carattere estatico, spesso paradisiaco (*The Century*, 1897; *Scribner's Fiction Number*, 1897). Piú vicino agli artisti europei, Louis Rhead rivesti i suoi personaggi di ampi drappeggi dalle soffici linee, riducendone l'eccentricità mediante cornici geometriche e secche (*The Sun*, 1985; *Scribner's*, 1896). A partire dal 1914, numerosi artisti si misero al servizio dei loro paesi per impostare la propaganda politica; il fenomeno ebbe proporzioni assai vaste soprattutto in Russia subito dopo la rivoluzione. I manifesti piú intimamente legati a tematiche rivoluzionarie furono quelli, totalmente astratti, realizzati da El Lissitskij in sostegno dell'Armata Rossa (*Combattere i bianchi col triangolo rosso*, 1919). La sua influenza si diffuse all'estero nel periodo tra le due guerre. In Germania, soprattutto ad opera di Moholy-Nagy e di Schmidt, attivi come docenti nel Bauhaus, i modelli russi influirono sulla definizione formale degli stessi caratteri tipografici, impaginati con studiato equilibrio assieme a forme geometriche elementari. In Francia confluirono nella produzione di ***m*** tutte le esperienze figurative che animavano la vivace ricerca pittorica: Loupot si ispirava all'impressionismo; Cappiello ai fauves; Mouron (detto anche Cassandra), all'estetica cubista. Colin, dal canto suo, teorizzava un tipo di ***m*** «che brutalizzasse e che aggredisse». Il resto d'Europa non produsse idee innovatrici in materia; in Germania, dopo il 1933, l'ideologia nazista dominò incontrastata la produzione di ***m*** politici e commerciali. Gli stimoli al rinnovamento provennero dagli Stati Uniti, grazie anche alle immense possibilità offerte dalla fotografia, in primo luogo con le ricerche sperimentali di Man Ray nel ritocco, montaggio, ingrandimento.
La tradizionale vocazione grafica andò invece declinando, fatta eccezione per i ***m*** pubblicitari della produzione cinematografica. Nel dopoguerra il ***m*** tornò ad essere impiegato nella pubblicità, e continuò ad essere condi-

zionato dalle maggiori correnti figurative contemporanee, e soprattutto dalla fotografia. Dopo il 1965, la Pop Art contribuí a dare nuova vitalità al linguaggio figurativo dei ***m*** e ad uniformare lo stile, in America come in Europa. Analoga importanza ha avuto l'iperrealismo, soprattutto nel definire un nuovo modo di impaginare piccoli dettagli, ingranditi ed enfatizzati. In Francia, in concomitanza con gli avvenimenti del 1968, molti artisti, provenienti da tutti i paesi, collaborarono alla realizzazione di ***m*** politici. Divenuto un elemento connotativo della cultura di massa, il ***m*** fu a sua volta oggetto di sperimentazioni figurative d'avanguardia (M. Rotella, *collages* e *décollages*, a partire dal 1954). (*ir*).

Mannheim

Kunsthalle II Museo di **M** (Baden-Württemberg) venne aperto al pubblico nel 1907, in un nuovo edificio realizzato in gran parte con i fondi lasciati alla città nel 1901 da Julius ed Henriette Aberle, allo scopo di creare una galleria di pittura. Il fulcro delle collezioni era costituito da opere provenienti da collezioni private o acquistate tramite l'Associazione artistica. Primo direttore della KH fu Fritz Wiehert (che era stato allievo di Wölfflin), al quale successe nel 1923 Gustav Hartlaub. Questi organizzò nel 1925 la mostra della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività). Le collezioni vennero ampiamente spogliate dai nazisti. Un certo numero di dipinti, venduti all'asta, si trovano oggi in collezioni straniere, ad esempio la *Casa azzurra di Vitebsk* di Chagall (oggi in museo a Liegi) e *SaintSéverin* di Delaunay (oggi al Guggenheim Museum di New York). Molto danneggiato durante la guerra, il museo è stato poi a poco a poco ricostruito. La KH è dedicata all'arte del XIX e del XX sec. Vi si trova un complesso di opere di artisti tedeschi ed austriaci della seconda metà del XIX sec. e del XX sec., come Böcklin, Feuerbach (*Medea*), Hans Thoma, von Uhde, Max Liebermann, Corinth (il *Walchensee*), P. Modersohn-Becker (*Ragazza con la collana verde*), Beckmann, Feininger, Hofer, Schlemmer, Baumeister, Schmidt-Rottluff, Grosz, Dix (il *Mercante di fiammiferi II*, 1926), Schrimpf, Mare, Macke, Heckel, Kirchner, Kokoschka, Munch, Hodler, Ensor, nonché un gruppo di opere francesi di Géricault (la *Carretta di carbone*), Courbet, Daumier, Delacroix, e di impressionisti: Monet, Manet (l'*Esecuzione di Massimi-*

liano), Renoir, Pissarro, Sisley, van Gogh (*Rose e girasoli*), Cézanne (*Fumatore appoggiato sul gomito*), Derain (*Valle a Martigues*), Delaunay, Ernst, Poliakoff, Piaubert, Werner, Winter, Nay. (*gb*).

Manno

Antonio (Palermo 1739-1831). Allievo ed erede della pittura di Vito D'Anna, cosí come ricordano le fonti e come si evince dagli affreschi nella villa Filippini (1769-71) e nel Palazzo Fatta (1777) a Palermo. In essi si nota già il suo interesse per la cultura classicista romana di indirizzo marattesco-batoniano, che svilupperà compiutamente intorno all'88, dopo la sua permanenza a Roma dove risulta tra gli accademici di San Luca (Palermo, chiesa dell'Olivella: affreschi con scene bibliche, 1789-90).
Vincenzo (Palermo ? -1821), ha svolto gran parte della sua attività come collaboratore di Antonio. I suoi lavori dipendono da disegni preparati dal fratello maggiore come nel *Trionfo della chiesa* nella cattedrale di Santo Stefano Quisquina (1780), tema e composizione replicate poi in altre città dell'isola e nella cattedrale di Mdina a Malta (1794).
Francesco (Palermo 1752 - Roma 1831), dopo una giovanile esperienza al seguito di Antonio, si trasferisce intorno all'86 a Roma, dove frequenta Batoni, Preciado e Giani. E noto soprattutto per aver contribuito alla diffusione in Sicilia della piú moderna cultura figurativa romana e napoletana inviando ai fratelli bozzetti, disegni nonché opere (*Madonna e santi* 1787: cappella di San Vincenzo nella chiesa della Pietà a Palermo). I suoi dipinti sono caratterizzati dal recupero di alcuni motivi del classicismo seicentesco che traduce in raffinate soluzioni neoclassiche, come nelle opere conservate a Roma (*Ersilia porge a Romolo il ramoscello d'ulivo*, 1791-93: sovrapporta nel Palazzo Altieri; il *B. Nicola da Longobardi e il Redentore*: in San Francesco di Paok; *Deposizione*, 1815: chiesa dei Santi Apostoli; affreschi nel *Palazzo* del Quirinale e nella volta dei Santi Vincenzo e Anastasio a Fontana di Trevi).
Salvatore (Palermo?), modesto pittore, poi monaco, viene ricordato come collaboratore dei fratelli. (*rdg*).

Mannozzi, Giovanni → Giovanni da San Giovanni

Manōhar

(fine del XVI sec. - inizio del XVII sec.). Pittore indiano moghul attivo alla corte degli imperatori Akbar (1556-1605) e Jahāngīr (1605-27), **M** partecipò alla decorazione del *Akbarnāmeh* alla fine del XVI sec. (Londra, VAM), e del *Tarikh-i-Khandi-i-Timuriah* (Patna, Khoda Bakon Library). Figura tra le piú importanti del laboratorio di Jahāngīr, fu particolarmente celebre per i ritratti. Abile nella rappresentazione delle scene di corte dominate dalla figura del sovrano (rappresentato spesso in scala maggiore rispetto a quella dei cortigiani), è autore di una *Processione alla corte di Jahāngīr* (Rampur, State Library), nonché di un *Ritratto della famiglia imperiale* (Londra, BM). Fu anche, accanto a Mansur, uno dei massimi maestri della pittura di animali del regno di Jahāngīr; è autore di un tema ripreso poi molto spesso, *Jahāngīr che conduce un daino* (Londra, VAM e BM). (*jfj*).

Manohar

Attivo a Udaipur, capitale della regione indiana del Mewār (Rājasthān) sotto il regno di Amar Singh I (1628-52); fu autore di illustrazioni per un *Rāmāyana* datato 1649 (Bombay, Prince of Wales Museum; coll. sir Cowasji Jahāngir); sono con molta probabilità da attribuire a lui anche altre illustrazioni per un *Rāmāyana* datato 1651 (Udaipur, Sarasvati Bhandar). I personaggi, piuttosto rigidi, sono disposti in modo arbitrario su grandi fondi monocromi oppure contro un paesaggio fortemente stilizzato, ma ricco di dettagli naturalistici trattati con molta abilità. Queste pagine, se non possiedono la ricchezza emozionale delle opere di Sahibdin, celebre contemporaneo di **M**, presentano comunque buone qualità ornamentali. (*jfj*).

Man Ray → Ray, Man

Manrique, César

(Arrecife de Lanzarote nelle Canarie 1920). Allievo della Scuola di belle arti di San Fernando a Madrid, **M** approda all'astrattismo nel 1953. La sua pittura, legata all'informale, esprime un interesse per la natura che si concentra nella resa delle qualità della materia escludendo ogni riferimento all'essere umano. I suoi quadri somiglia-

no cosí a frammenti del suolo del paesaggio vulcanico delle Canarie. La superficie stessa delle tele riproduce l'asprezza delle rocce, la rugosità della sabbia e della lava pietrificata, testimoniando cosí una costante preoccupazione ecologica. **M** ha eseguito nel 1967 due affreschi per la Scuola navale di Teneriffe (Canarie). (*abc*).

Manrique, Miguel

(Anversa, fine del XVI sec. - Malaga 1647). Nato nelle Fiandre (e chiamato talvolta «Miguel de Amberes») da una fiamminga e da un militare spagnolo, fu egli stesso capitano nell'esercito prima di dedicarsi alla pittura e di stabilirsi a Malaga, ove lo si trova dal 1636. È oggi rappresentato da un'unica opera importante, poiché quelle segnalate da Ceán Bermúdez nelle varie chiese di Malaga sono andate distrutte nel 1936. Non è certo, come vuole la tradizione, che **M** fosse allievo di Rubens, ma è tra coloro che ne diffusero il linguaggio in Spagna. Il grande quadro che decorava il refettorio del convento degli Agostiniani, la *Cena in casa di Simone* (oggi nella cattedrale) è una bella opera dal colore ricco e brillante; la parte centrale ricalca la tela di analogo soggetto dipinta da Rubens, ora all'Ermitage di San Pietroburgo. (*pg*).

Mansorov, Pavel Andreevič

(San Pietroburgo 1896 - Nizza 1983). Lasciata nel 1915 la Scuola di pittura e disegno della Società per il progresso dell'arte di Pietroburgo, **M** fu impiegato durante il servizio militare presso il ministero dell'Aviazione come disegnatore di eliche e carlinghe di aerei. Al culmine della rivoluzione di febbraio dipinse i suoi primi quadri astratti (*Formula pittorica*, 1918: coll., priv.), influenzati dal suprematismo e dal costruttivismo. Dopo la rivoluzione di ottobre collaborò con Lunačarskij nella sezione di divulgazione dell'arte presso il Commissariato per il progresso del popolo. Si legò presto all'avanguardia artistica rivoluzionaria, particolarmente a Malevitč e Tatlin, che lo incoraggiarono ad esporre le sue opere astratte al Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo (sua prima mostra) nel 1918. Sempre con loro fondò l'Istituto di cultura artistica del gruppo Inchuk nel 1921, dirigendone fino al 1928 la sezione sperimentale. Successivamente però si liberò dall'influsso degli amici ed orientò le sue ricerche sulla funzione della linea e dei piani giustapposti (*Linee e*

sfere, 1922: coll. priv.; *Forma pittorica*, 1923: ivi). Dopo due grandi mostre a Mosca nel 1923 e nel 1927 (quinto e decimo anniversario della rivoluzione d'ottobre), si recò a Roma, dove espose le sue opere al teatro Bragaglia, prima di stabilirsi nel 1929 a Parigi. Cercando il «rapporto esatto tra istinto e calcolo» continuò a dipingere quadri e gouaches basati sugli stessi principi che aveva insegnato all'Inchuk, restando fedele alla costruzione per scomparti colorati del pannello ed alla grande superficie biancogrigia. Sono state allestite parecchie retrospettive della sua opera, in particolare dalla Gall. Lorenzelli a Milano (1963, 1975, 1987), dalla Gall. Daniel Gervis a Parigi (1968), dal MNAM di Parigi (1972-73) al Palazzo dei Diamanti, Ferrara (1984). (*em*).

Mansueti, Giovanni di Niccolò

(Venezia, attivo dal 1485 ca. al 1526-27). Le prime notizie sono del 1485. Allievo di Gentile Bellini, ne continua con un linguaggio modesto, analitico e macchinoso, la tematica narrativa: due *Miracoli della vera croce*, 1494 e 1506 ca., dipinti per la scuola di San Giovanni Evangelista (Venezia, Accademia), tre *Scene della vita disanta Maria* (1518-26 ca.) eseguite per la scuola di San Marco (Venezia, Accademia e Milano, Brera) e *San Marco espulso dalla sinagoga* (1499: Vaduz, coll. Liechtenstein). Nelle opere piú tarde, in apparenza insensibili alle novità tizianesche, **M** continua a desumere da pittori di piú antica generazione, da Giovanni Bellini a Cima, a Carpaccio. (*sr*).

Mansur

(fine del XVI - inizio XVII sec.). Pittore indiano moghul attivo alla corte degli imperatori Akbar (1556-1605) e Jahāngīr (1605-27), **M** partecipò sotto il primo alla decorazione del *Baber-nāmeh* (Londra, BM) e dell'*Akbar-nāmeh* (Londra, VAM). Fu uno dei pittori favoriti di Jahāngīr, che lo incaricò di dipingere gli oggetti, in particular modo piante ed animali, che colpivano la sua curiosità, sia a corte che durante i suoi viaggi nel Kashmir. Fu senza dubbio il pittore di animali piú celebre del suo tempo, e venne onorato col titolo di *Nadir-ul Asr* («unico nella sua generazione»). Un insieme di miniature di animali, notevoli per il realismo e l'elegante stilizzazione, reca la sua firma: una *Zebra* (Londra, VAM) e un *Tacchino* (con-

servato a Calcutta) sono veri e propri ritratti di animali, offerti all'imperatore dal viceré di Goa. Di questo artista si possiede anche un dipinto di fiori (Aligarh district, Habibganj Library). (*jff*).

Manta (La Manta)

Il castello della **M** è situato presso Saluzzo, nel Cuneese. È una residenza fortificata, risultato della graduale trasformazione di un fortilizio medievale esistente sin dal sec. XIII. Conserva un eccezionale documento pittorico di età gotico-internazionale nella sala baronale. Sui muri sono affrescate in sequenza la serie dei *Nove Prodi* e quella delle *Nove Eroine* (sulla parete a sinistra entrando e su parte dei lati brevi), inserite entro una comune cornice di verzure ma seguendo l'accorgimento di presentare, secondo un'efficace disposizione, le figure tutte in piedi, separate dal fusto giovane di un albero l'una dall'altra, abbigliate in maniera sontuosa e frusciante. Nell'ordine compaiono Ettore troiano (che riproduce le fattezze di Valerano di Saluzzo), Giulio Cesare, Josué, Re Davide, Giuda Maccabeo, Re Artú, Carlo Magno, Goffredo di Buglione; seguono Delfila, Sinope, Ippolita, Semiramide, Etiope, Lampeto, Tamiris, Teuca e Pentesilea (in quest'ultima va riconosciuta la moglie di Valerano, Clementina Provana). Di fronte trovano posto le raffigurazioni relative alla rara iconografia della *Fontana di Giovinezza*, con il corteo affascinante di anziani che, rigeneratisi nelle acque della fonte, recuperano d'un tratto le gioie dell'amore e della caccia. Sul lato breve, dirimpetto al grande camino in cui campeggia il motto «Leit», è la nicchia con la *Crocifissione*, ai cui lati sono raffigurati san Giovanni Battista e san Quintino (la cui iconografia è eccezionale nel contesto dell'Italia nord-occidentale).
Completano le testimonianze pittoriche del castello una *Madonna col Bambino in trono*, entro una nicchia della camera antistante la sala baronale, della stessa mano dell'artista che eseguí il ciclo della sala baronale; e raffigurazioni a grottesche eseguite nel settimo decennio del XVI sec. si trovano al livello sottostante, nella parte dell'edificio fatta edificare dopo il 1563 da Michele Antonio Saluzzo della **M**: vi sono rappresentate *Virtú* ed altri concetti, raffigurati entro temi di architettura a pianta centrale.
Le pitture della sala baronale vanno assegnate ad un uni-

co autore – senza entrare nel merito della distinzione di mani all'interno della bottega –: il Maestro della **M**, la cui personalità è possibile distinguere per ora solamente tramite queste pitture, non essendo possibile riconoscerlo in altre imprese. Gli affreschi hanno avuto una fortuna critica tutt'altro che lineare ed omogenea nell'arco del nostro secolo, ed hanno animato una discussione, non ancora approdata a risultati conclusivi sulla composizione stilistica del ciclo e, di conseguenza, sulla cultura del suo autore. La critica ha presto riconosciuto la presenza di un artista piemontese all'opera nella sala baronale (D'Ancona, 1905; Toesca, 1910), nutrito di stimoli culturali internazionali, in particolare francesi, naturali presso una corte di dichiarate preferenze parigine per frequentazioni politiche e culturali, come quella dei Saluzzo. Il tema dei Prodi, che confluirà poi nelle raffigurazioni degli *Uomini Illustri*, appartiene all'ambito della letteratura cavalieresca francese del XIV sec., e compare almeno in una delle redazioni dello *Chevalier Errant*, scritto da Tommaso III di Saluzzo e miniato per il marchese saluzzese dalla bottega parigina del Maestro del *Cité des Dames*. Il ciclo viene inserito di conseguenza ben presto nelle trattazioni sui primitivi francesi, e, nel 1919, viene attribuito da Lionello Venturi al pittore avignonese Jacques Iverny. In prossimità del secondo conflitto mondiale non si è ancora registrata alcuna convergenza tra storiografia francese e piemontese: mentre anche sotto il profilo della collocazione cronologica il ciclo viene posto in date che oscillano tra il 1411 ed il 1430 ca. Nel 1956 viene avanzato il nome del pittore torinese Giacomo Jaquerio per risolvere la paternità del ciclo (Mallè). Da questo momento la prova figurativa entra a far parte di ogni studio su Jaquerio; mentre la *fontana di Giovinezza* viene proposta (Griseri, 1965) come opera di Jean Bapteur, artista e miniatore attivo presso la corte sabauda tra il 1427 ed il 1457 almeno. La discussione è ancora aperta, e secondo successive rettifiche, il ciclo viene attribuito ancora ad un anonimo (Troescher, 1966); a Dux Aymo (Romano, 1975), per essere poi attribuito cautelativamente ancora ad un «Maestro della **M**» (Castelnuovo-Romano, 1979; Passoni, 1987). Si è del resto (Bellosi, 1980) ripensata la collocazione cronologica degli affreschi: sulla base di questi nuovi dati il Maestro della **M** potrebbe avere lavorato nel castello saluzzese nei primi anni del Quattrocento, bene informato sulla scena figurativa parigina contemporanea,

e forse al corrente delle indicazioni stilistiche introdotte – su modelli egualmente francesi – in Piemonte occidentale da Giacomo Jaquerio (non è escluso che ci si trovi di fronte, tuttavia, ad un caso di parallelismo culturale). Ad una data precoce risulterebbe accresciuta notevolmente la statura dell'artista nel contesto figurativo del Piemonte occidentale. Il momento piú credibile storicamente per l'esecuzione delle pitture potrebbe essere stato quello immediatamente successivo all'infeudamento di Valerano di Saluzzo – figlio illegittimo del marchese Tommaso III e suo erede politico fino alla maggiore età del legittimo successore (1424) – alla **M**, tra il 1416 ed il 1417. (*rpa*).

Manta, Abel

(Gouveia 1888-1982). La sua adesione alla poetica cézanniana, gli permise di svolgere un ruolo di transizione tra la generazione naturalistica e la giovane generazione dei pittori contemporanei. I suoi ritratti, molto apprezzati, sono senza dubbio i migliori realizzati in Portogallo nel secondo quarto del secolo (*José Braganc[k]a*: coll. dell'artista). (*jaf*).

Mantegna, Andrea

(Isola di Catturo presso Vicenza 1430 o 1431 - Mantova 1506), Ad iniziare dalle fonti cinquecentesche si elogia il **M** in funzione del «gran disegno», della «verità naturalistica», della «maestria tecnica», delle «ricerche sul colore» e soprattutto dei suoi stupefacenti «scorci». Per tali caratteristiche egli s'iscrive in quella compagine di artisti che, nel Rinascimento, tentò in modo sapiente, e grazie ad un repertorio di forme archeologiche, di esprimere la natura in termini di prospettiva, di articolazione dello spazio, di volumi nettamente definiti.

Padova È citato per la prima volta nei registri padovani nel 1441 come apprendista e figlio adottivo del pittore Francesco Squarcione, col quale soggiornò a Venezia nel 1447, ma dalla cui eccessiva tutela presto si liberò. A diciassette anni pare abbia eseguito la sua prima opera firmata e datata (*Pala di Santa Sofia*, Padova, 1448, distrutta nel XVII sec.). È attestato un suo soggiorno a Ferrara nel 1449. La decorazione della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani ne sancí la fama a Padova, dove lavorò dal 1449 al 1456, acquistando un rango ed una li-

bertà man mano accresciuti dal sopravvenire della morte o dalla scomparsa di altri pittori, Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini e Nicolò Pizzolo, suo diretto collaboratore. Si affermò nelle *Scene della vita di san Giacomo e di san Cristoforo*, con un linguaggio duro, saldo, impressionante per la forza del disegno e l'invenzione prospettica. Il ciclo è andato quasi interamente distrutto nel corso della seconda guerra mondiale: restano pressappoco intatti soltanto l'*Assunzione*, il *Martirio* e il *Trasporto del corpo di san Cristoforo*. Nel 1453 ebbe l'incarico del *Polittico di san Luca* per la chiesa di Santa Giustina a Padova (Brera), che appare ancora nella tradizione del gotico tardo appreso da Antonio Vivarini; e, nel 1454, firmò una *Sant'Eufemia* (Napoli, Capodimonte), che prefigura la *Pala di san Zeno* (Verona), capolavoro dell'artista, commissionata nel 1456 ma terminata dopo il 1460. Il **M** eseguí da solo questo complesso, composto da sei pannelli entro un'imponente inquadratura scolpita rappresentante un'edicola, che disegnò di sua mano e che s'ispira all'opera di Donatello al Santo di Padova. L'opera fu smembrata nel 1797 e trasferita in Francia col bottino napoleonico: la *Madonna col Bambino*, fra due gruppi di *Santi*, venne restituita nel 1815 e conservata in luogo, mentre copie sostituiscono i tre riquadri della predella: la *Crocifissione* (Parigi, Louvre), l'*Agonia nell'Orto degli Ulivi* e la *Resurrezione* (Museo di Tours). Il complesso era di notevole unità: gli elementi architettonici e i motivi scolpiti formavano un insieme omogeneo. Il pittore aveva fatto aprire appositamente una finestra sul lato destro dell'edificio, in modo da identificare questa fonte reale di luce con l'illuminazione supposta della pittura, collocata sull'altar maggiore.

Mantova Nel 1453, per le nozze con Nicolosia Bellini, figlia di Jacopo e sorella di Gentile e di Giovanni, l'artista si legava alla piú potente famiglia di pittori veneziani. E dunque quando, nel 1456, Lodovico Gonzaga gli scrisse per la prima volta, chiamandolo al suo servizio, s'indirizzava a un artista di ottima posizione e nel pieno possesso dei propri mezzi. Il trasferimento a Mantova nel 1459 segnò una tappa essenziale per **M**, che vi restò, come pittore ufficiale, fino alla morte. I primi lavori mantovani sono poco noti. Spesso si fa risalire a questo periodo il *San Sebastiano* di Vienna (KM), firmato in greco, dominato da problemi di spazialità e di prospettiva nella rappresentazione del pavimento a scacchiera, che riecheg-

giano Piero della Francesca: R. Longhi, sottolineando la calligrafia raffinata del *San Sebastiano*, lo riferiva ad una data piú tarda, intorno al 1470; sono stati suggeriti legami con Filarete. Tre incisioni: *Deposizione dalla croce*, *Deposizione nel sepolcro*, *Discesa al Limbo* sono forse testimonianze della decorazione della cappella del castello, distrutta. Alcuni hanno visto nel «trittico» degli Uffizi (*Ascensione*, *Adorazione dei Magi*, *Circoncisione*), che sarebbe stato messo insieme fittiziamente, le vestigia di un'opera molto ammirata da Vasari in questa cappella quando soggiornò a Mantova nel 1565, e che corrisponderebbe ad un lavoro citato nel 1464. Nel 1463 e 1464 **M** dirigeva i cantieri di Cavriana e di Goito, residenze ducali, ed inoltre sembra realizzasse un ciclo omerico nel palazzo di Revire. Intratteneva allora stretti rapporti con gli umanisti, specie con Felice Feliciano; in questa fase si colloca il viaggio archeologico sul lago di Garda, il cui scopo era la ricerca d'iscrizioni e vestigia antiche, assai rivelatore degli interessi dell'artista.

La «Camera degli sposi». Due brevi soggiorni in Toscana sono attestati nel 1466 e nel 1467; il *Trittico* degli Uffizi potrebbe essere stato realizzato allora, per un membro della famiglia Medici. L'opera fondamentale di questo periodo è la *Camera degli sposi* nel castello di Mantova, il cui tema sembra sia una vera e propria apoteosi della famiglia regnante. La decorazione della stanza, pressoché cubica, è stata concepita al modo di un padiglione aperto sulla natura, con al centro un oculo illusionistico e, sulle pareti lateali, scene della vita di corte, inquadrate da pesanti cortine. La cronologia dell'opera resta incerta: i lavori a seconda degli storici, sarebbero durati da quattro a dieci anni: sullo sguincio di una finestra appare la data 1465, che si è proposto di leggere come quella dell'inizio dell'opera; in ogni modo erano terminati nel 1474, anno apposto sull'iscrizione dedicatoria a Ludovico Gonzaga. Qui **M** inaugurava tutto un sistema decorativo nuovo, senza nulla in comune con i precedenti toscani, ed annunciava un tipo di prospettiva illusionistica che doveva colpire Bramante e Correggio e da cui Leonardo doveva trarre partito. I dipinti, ove moltissimi sono i ritratti, celebrano la vita di corte come in altri cicli contemporanei dell'Italia settentrionale (Ferrara, Palazzo Schifanoia), ma utilizzando un repertorio coerente e completo di pilastri e medaglioni all'antica e creando una decorazione illusionistica che investe tutto l'ambiente, do-

minato dal sorprendente oculo in trompe-l'ceil, ove sono raffigurati personaggi che si sporgono da un balcone, motivo che doveva in seguito conoscere immenso successo.
1480-1490 Protetto dai Gonzaga, che gli donarono una casa, l'artista, a capo di un'attiva bottega, eseguí cartoni per arazzi, cassoni di nozze, modelli di oreficeria, e lo stupefacente *Cristo morto* di Brera, visto di scorcio, che, secondo Félibien, fece parte della galleria di pittura di Mazzarino a Roma, il *San Sebastiano* donato alla chiesa di Aigueperse in occasione delle nozze di un Borbone (1481: oggi al Louvre), ritratti, la *Madonna degli angeli* di Brera, la *Presentazione al Tempio* di Berlino (SM, GG) ove si coagulano i legami tra **M** e Giovanni Bellini, ed opere dipinte con una minuziosità che non esclude i piú sottili effetti di luce: la *Vergine delle strade* agli Uffizi e il *Cristo morto* di Copenhagen (SMFK).
I «Trionfi di Cesare» La serie di nove grandi tele, dello stesso formato, conservate a Hampton Court e rappresentanti i *Trionfi di Cesare*, costituisce un capolavoro di ricostruzione mitologica, di rara efficacia decorativa. Abbandonando i colori freddi che di solito impiega, l'artista sceglie qui un ricco chiaroscuro, mirabilmente servito dalla sicurezza del disegno. Nel 1492, la serie non era ancora compiuta ma già veniva diffusa dall'incisione: fu venduta a Carlo I d'Inghilterra nel XVII sec.
Ultimo periodo Nel 1489 **M** soggiornò a Roma, ove operò per papa Innocenzo III alla decorazione della piccola cappella del Belvedere, scomparsa. Tornato a Mantova nel 1490, venne incaricato dalla nuova coppia di regnanti, Francesco ed Isabella d'Este, di numerosi lavori: decorazione della residenza di Marmirolo; *Madonna della vittoria* (1496: Parigi, Louvre), che commemora la vittoria del duca sui Francesi a Fornovo e si presenta come una «miniatura colossale» (Camesasca); *Madonna Trivulzio* (1497: Milano, Castello Sforzesco), di armoniosa composizione, che anch'essa però – come il dipinto precedente – presenta i segni di un certo indebolimento accademico. Quest'ultimo periodo venne dedicato alla decorazione dello *Studiolo*, ove Isabella desiderava raccogliere dipinti eseguiti dai migliori pittori italiani viventi. Precedendo il Perugino e Lorenzo Costa, **M** eseguí il *Parnaso*, commissionato nel 1496 e collocato nel 1497, la *Lotta tra i Vizi e le Virtú*, collocata di fronte al *Parnaso* nel 1502, e *La favola del dio Cano* completata da Costa; pezzi entrati tutti e tre al Louvre grazie all'acquisto da parte di

Richelieu prima del 1630. Piú significativi sono senza dubbio gli ammirevoli monocromi a soggetto biblico, che simulano bassorilievi, degli anni 1490-1500 (Museo di Cincinnati; Dublino, NG; Vienna, KM; Louvre, Parigi; Londra, NG), trattati con una finezza ed una precisione stupefacenti, ove **M** si dimostra pienamente in armonia con le idee del rinascimento: traduce in un linguaggio illusoriamente realistico la sua passione per il mito antico e la sua inflessibile visione di forme dure e secche, con una chiarezza e misura del tutto classiche. Tra le migliori di queste ultime composizioni, possono ancora citarsi alcune *Sacre Conversazioni* (Dresda, GG) e la *Madonna col Bambino tra san Giovanni e santa Maddalena* (Londra, NG).

Il linguaggio di Mantegna L'arte di **M** sembra avere le sue radici profonde nel gusto delle «anticaglie» del suo maestro padovano, Squarcione; ma la presenza a Padova di artisti toscani tra il 1430 e il 1460 (A. del Castagno, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Donatello) svolse nell'elaborazione del suo linguaggio un ruolo determinante; Piero della Francesca soggiornò a Ferrara nel 1449, nello stesso anno del **M** e il *Polittico di san Luca*, per i suoi colori chiari, attesta senza dubbio un incontro tra i due artisti. A Ferrara, **M** si trova peraltro in contatto con opere fiamminghe (Rogier van der Weyden). Poi fu la volta dei Veneziani: i «quaderni» di disegni del vecchio Jacopo non lasciarono certo indifferente il giovane artista; e gli scambi con Giovanni ebbero la conseguenza di un raddolcimento della sua arte. Persino a Mantova **M** trovò un clima di erudizione archeologica forse libresco, ma sincero. Dai suoi soggiorni toscani sembra ricordasse l'opera e l'interesse per il segno incisivo di Benozzo Gozzoli. Senza dubbio era troppo radicato nella propria visione personale dell'antichità per essere in qualsiasi modo sconvolto dal suo primo contatto con Roma (prova ne sia l'unità stilistica della serie dei *Trionfi*, eseguita prima e dopo il soggiorno romano). Alla fine della sua vita, sembra si ritirasse in se stesso, chiudendo la sua arte alla giovane generazione di Leonardo, Giorgione, Michelangelo e Raffaello.

L'opera grafica L'attività pittorica di **M** resta di difficile definizione, a causa della scomparsa di numerosi cicli decorativi e della cattiva conservazione dei quadri di cavalletto. Resta l'ambito grafico, ove **M** eccelle. Nel XVIII sec., al maestro venivano attribuite una cinquantina d'incisioni; se ne conoscono oggi sette, di cui sei citate da Vasari: due *Baccanali*, le due parti di un *Combattimento*

tra dei marini (ca. 1470), *Deposizione*, *Madonna col Bambino*, vicina al quadro del Museo Poldi Pezzoli a Milano (ca. 1475), e *Cristo resuscitato tra sant'Andrea e san Longino* (ca. 1488). Tra le opere piú elevate di **M** citiamo il disegno della sua *Giuditta* (1491: Firenze, Uffizi), appartenuto a Vasari. Si è pure parlato dell'attività miniaturistica dell'artista, senza contare quella di scultore e, incontestabilmente, di architetto.

L'influsso di Mantegna Artista solitario, che sfugge a qualsiasi classificazione di scuola, creatore di un repertorio di medaglioni antichi, di cortei, di mostri, di motivi decorativi e di un mondo spesso solenne, di fredda rievocazione, ove raramente si allenta la tensione intellettuale, ma di una potenza che tocca talvolta la tragicità, **M** influenzò in modo radicale l'arte dell'Italia settentrionale, da Padova (Morone) a Venezia (periodo «mantegnesco» di Vivarini o di Giovanni Bellini) a Ferrara e persino alle Marche (Crivelli). Sul piano della tecnica pittorica, svolse un ruolo pionieristico: la piú antica pittura su tela nota in Italia è la *Sant'Eufemia* del 1454; e Vasari nota, a proposito dei *Trionfi di Cesare*, che **M** «avendo maggior facilità ed esperienza nella pittura su tela, ottenne di fare quest'opera non a fresco ma su tela». Infine, fu in gran parte per suo tramite e grazie alla diffusione delle sue incisioni che il rinascimento italiano penetrò in Germania (Dürer). (*cmg*).

Mantova

Antica città lombarda fondata probabilmente dagli etruschi, divenne colonia romana nel III sec. a. C.; il centro - «parva Mantua» come la definí Strabone nel I sec. a. C. – ebbe, fino all'avvento dei Gonzaga (1328), storia travagliata, passando da dominio dei Canossa a territorio dipendente dall'autorità vescovile dopo la pace di Costanza (083); nel XIII sec. seguirono lotte intestine tra le varie famiglie per il predominio politico sulla città. Con i Gonzaga, signori di **M** dal XIV e XVII sec., quando questa passò agli Asburgo (1708), la città divenne uno dei centri piú vivaci della cultura artistica dell'umanesimo rinascimentale, favorita dalla sua posizione centrale e di crocevia dei traffici tra l'Italia centrale e settentrionale. Simbolo della politica dei Gonzaga è il Palazzo Ducale, costituito dall'integrazione di diversi edifici fatti costruire dai signori di **M** in epoche diverse.

XV-XVI secolo Dalla prima metà del secolo la città fu centro assai vivo di cultura umanistica ed antiquaria, intrecciata con gli interessi di corte e le commissioni ducali, si pensi ai *Trionfi* del Mantegna o al repertorio di ricostruzioni di carattere antiquario della *Hypnerotomachia Polyphili* (stampata da Aldo Manunzio nel 1499). La famiglia Gonzaga condusse un'attenta politica tesa ad illustrare attraverso importanti commissioni il prestigio storico della famiglia, con una strategia «pubblicitaria» segnata dalla presenza di Pisanello, e poi, in particolare, sotto Francesco II (1484-1519), da quella di Andrea Mantegna eletto pittore di corte, che affrescò per il duca la «camera pietà» in Palazzo Ducale. Con Isabella d'Este, moglie di Francesco II, il mecenatismo ducale ebbe ulteriore accrescimento documentato dalle presenze di artisti come Perugino, Bellini, Jean Perrèal, Sodoma, Dosso Dossi, Carpaccio chiamati a dipingere o ad inviare quadri per il suo studiolo. Federico II, figlio di Isabella e Francesco (1519-1540), diede nuovo impulso al mecenatismo di corte chiamando Giulio Romano che trovò qui un terreno assai fertile per esprimervi la sua poliedrica cultura, formatasi nell'ambito del classicismo romano, sia come architetto – proseguendo l'opera dell'Alberti – nella cattedrale, ma soprattutto a Palazzo Te dove fu aiutato da Benedetto Pagni (Sala dei cavalli) e Primaticcio. Se **M** non ebbe artisti locali di primo piano, fu ugualmente un centro di scambi dove le correnti piú vive del XV e XVI sec. trovarono terreno di incontro e di scambio. La «maniera» di Giulio Romano ebbe largo seguito fra gli artisti locali, da Rinaldo Mantovano a Fermo Ghisoni, diretti collaboratori del maestro. Paolo Veronese dipinse per **M** le *Tentazioni di sant'Antonio* (ora nel Museo di Caen) e tre pale per San Benedetto Po (1562: le due superstiti a Londra, NG e a Norfolk, Chrysler Museum), mentre Tintoretto eseguí per il Palazzo Ducale le otto tele dei *Pasti gonzagheschi* (1578-80: ora a Monaco, AP). Ma anche esponenti di minor nome di scuole confinanti ebbero successo a **M**, come il cremonese Giulio Campi e il veronese Domenico Brusasorci. Il vero protagonista locale della pittura e della decorazione nel ducato, soprattutto al tempo di Guglielmo Gonzaga (1538-87), fu Lorenzo Costa il giovane; e l'ultima grande impresa del tempo di Guglielmo fu la ricchissima decorazione del castello di Goito, dovuta a una folta équipe di cui facevano parte Ippolito Andreasi e Teodoro Ghisi e in parte emigrata in Boemia (castello di Opocno).

Gli interessi culturali e i rapporti di Vincenzo Gonzaga (1587-1612) con le maggiori corti europee ampliano quasi illimitatamente gli orizzonti artistici di **M**. Personaggio chiave diventa Antonio Maria Viani, formatosi a Monaco dove aveva sposato la figlia di Federico Sustris: è con lui che un'atmosfera di manierismo internazionale si diffonde nel ducato. Agli stretti legami di Vincenzo con le Fiandre si devono acquisti importanti (Bruegel il vecchio, Bril) e l'arrivo da Bruxelles di François Pourbus il giovane, intensamente attivo come ritrattista. **M** è la prima tappa del soggiorno italiano di Rubens, che entra al servizio del duca nell'ottobre del 1600 e vi rimarrà per molti anni, lasciando a **M** un'opera eccezionale come il *Trittico della Trinità* per la chiesa dei gesuiti (poi smembrato, le parti principali in Palazzo Ducale) ed eseguendo in questo stesso periodo il grande *Olimpo*, oggi nel castello di Praga. Da Vincenzo I gli furono affidati incarichi di consulenza artistica, di ricerca e di riordinamento di tutto il ricchissimo patrimonio artistico che i Gonzaga erano andati accumulando.
Si apre qui, per merito del grande fiammingo, il capitolo del filocaravaggismo della corte mantovana (acquisto della *Morte della Vergine* di Caravaggio, attività di Pietro Fachetti, pittore mantovano di gusto naturalistico romano, fortuna di Giovanni Baglione), capitolo che, per altra via, continua con Bartolomeo Manfredi, nato ad Ostiano nella diocesi di **M**. Del resto, il naturalismo di matrice caravaggesca era tra le componenti principali nella formazione della maggiore personalità attiva a **M** nel secondo decennio, il romano Domenico Fetti, che qui svolge la maggior parte della sua attività lasciandovi opere importanti sia per le chiese sia in opere di soggetto gonzaghesco. Nel campo della pittura sacra sono da ricordare gli apporti bolognesi (importanti tele di L. Carracci, L. Garbieri, L. Massari in San Maurizio). La morte del duca Ferdinando (1626) segna il declino e l'inizio dello smembramento del grande patrimonio artistico gonzaghesco, in gran parte alienato dal suo successore Vincenzo II.
Con Carlo I Gonzaga Nevers la corte si apre ad interessi per la pittura genovese e a ciò si devono le numerose commissioni a Domenico Fiasella e, con Carlo II, a Giovanni Benedetto Castiglione, incaricato anche di procurare quadri per la formazione di una nuova galleria. Artisti forestieri, soprattutto bolognesi e veneziani, continuano ad essere favoriti nel secolo successivo (Crespi, Balestra

ecc.), finché s'impone una personalità locale, quella di Giuseppe Bazzani, la sola figura di pittore mantovano ad aver ottenuto fama europea; il suo stile risente del Veronese, del Petti e di Rubens, ma soprattutto si accosta al contemporaneo pittore vicentino Francesco Maffei. (*lev + sr*).

Palazzo Ducale e Pinacoteca Vi sono conservati importanti cicli di affreschi di Mantegna (Camera degli Sposi), di Pisanello (ritrovati nel 1969) e di Giulio Romano e dei suoi collaboratori. La Pinacoteca allestita in alcune sale del Palazzo ospita numerose opere provenienti da chiese soppresse e da collezioni private. Citiamo in particolare l'*Espulsione dei Bonacolsi* di Morone, la *Famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità* di Rubens e numerose e importanti opere di Domenico Petti, tra cui la *Moltiplicazione dei pani e la Presentazione della Vergine al tempio*. L'Appartamento degli arazzi prende nome dai nove arazzi con *Storie degli Atti degli apostoli* tratti dai cartoni di Raffaello e intessuti a Bruxelles.

Palazzo Te La costruzione del Palazzo Te fu decisa prima del 1527 da Federico Gonzaga, su un luogo denominato Te, posto presso le mura meridionali di **M**. È il capolavoro di Giulio Romano, che ne fu l'architetto e il geniale decoratore. L'artista cercò di tradurre il classicismo di Alberti e dell'architettura romana in termini possenti, mentre la decorazione interna, concepita come un tutto unico, tiene presente innanzitutto il grande modello raffaellesco. La zona nord, intorno alla Sala di Psiche (1527-31), celebra il piacere; la zona sud, intorno alla Sala dei Giganti (1530-35), è dedicata ai temi della potenza e del trionfo. Il tutto è trattato con virtuosismo e foga, valendosi dei piú audaci illusionismi. L'influsso del Palazzo Te fu immenso, sia in Italia (Palladio) che all'estero, e in particolare giunse a Fontainebleau tramite il Primaticcio, assistente di Giulio Romano.

Di recente istituzione il **Museo della Fondazione D'Arco** (Palazzo D'Arco), che prende origine da un'importante collezione. (*lcv*).

Manuel Deutsch, Niklaus

(Berna 1484-1530). Sposatosi nel 1509 con Katarin Frisching, assunse come patronimico il nome di battesimo del padre di lei, Emmanuel Allemann, farmacista nativo di Chieri in Piemonte, e serbò la traduzione germanica

del proprio nome solo nella composizione del suo monogramma: un pugnale sormontato dalle iniziali NMD. Dal 1512 fu deputato al Grand Conseil e, per qualche anno, accompagnò in Italia truppe di mercenari. Tornato a Berna, dispiegò una prodigiosa attività creativa prima di raggiungere nel 1522 le armate di Albrecht von Stein. Ferito alla mano nell'assedio di Novara, assistette alla disfatta della Bicocca e tornò definitivamente in Svizzera. Balivo di Cerlier nel 1523, fu coinvolto in dispute politiche, diplomatiche e confessionali, abbandonando a poco a poco la pittura. Nel 1528 entrava nel Petit Conseil. Per l'assenza di documenti prima del suo contratto di matrimonio, nulla si sa sui luoghi e le fasi della sua formazione; ma sembra che la sua educazione artistica sia stata quanto mai sommaria. Realizzò intorno al 1508 le prime opere giunte sino a noi: qualche disegno e dipinti su vetro di soggetti di guerra alla maniera di Urs Graf (per la maggior parte al Museo di Basilea). Le difficoltà finanziarie a quanto sembra pesarono sui suoi esordi, costringendolo ad accettare qualsiasi incarico; in particolare la decorazione della volta del coro della cattedrale di Berna e la famosa *Danza macabra* del convento dei domenicani, che conosciamo soltanto dalle mediocri copie di Albrecht Kauw (1649: Berna, Museo storico). Tali opere, eseguite intorno al 1515-16, aprono la fase piú feconda della sua breve carriera artistica. Poeta inventivo e sensibile, soffrí della precarieta della sua formazione e non fu mai davvero indipendente: dalla molteplicità delle tecniche, materiali e temi che affronta si sprigiona infatti uno stile molto eterogeneo. Fece tirocinio nel segno del gotico espressionista di Hans Fries (*San Luca mentre dipinge la Vergine*, con sul rovescio *Nascita della Vergine*: Berna, KM). La composizione, i colori, la resa dello spazio sono quelli del maestro di Friburgo; ma al posto della tradizionale decorazione scolpita, **M** introduce motivi rinascimentali di tradizione italiana, amorini, teste alate, ghirlande, facendo cosi, in qualche misura, opera d'innovatore. Come in Hans Leu, il paesaggio è destinato ad assumere crescente importanza nella sua posizione nel corso degli anni: miscuglio di realismo e di senso del meraviglioso in una composizione come *Piramo e Tisbe* (Basilea, KM), la cui poeticità è accresciuta dalla freschezza della tempera; la sua concezione «impressionista» lo rende piú atmosferico che topografico. I rapporti organici del terreno, i suoi dettagli, gli stessi personaggi dalle

goffe pose, sono assorbiti nelle sfumature d'un chiaroscuro insieme tenero e barbaro. Peraltro, l'incapacità del pittore nella resa degli effetti prospettici conferisce alle opere un carattere di arazzo che colpisce nel *Giudizio di Paride* (Basilea, KM), la cui decorazione di cupo fogliame, senza profondità, serve a far risaltare le figure in primo piano, chiare e colorate. Capolavoro incontestato è una *Decollazione di san Giovanni Battista* (1520 ca.: Basilea, KM): un'atmosfera notturna scatenata, traversata da bagliori insanguinati, fa da pungente eco all'intensità drammatica della scena. Egli raggiunge qui la spiritualità di Dürer o di Grünewald. La sua produzione grafica, influenzata da Dürer e poi da Baldung, è assai importante: in particolare i disegni a punta d'argento del taccuino di schizzi serbato al KM di Basilea: temi religiosi e rinascimentali, figure popolari, soldati o paesaggi, colti dal vivo con grande libertà e pungente umorismo, che talvolta ricordano la calligrafia disinvolta di Urs Graf. Dalle xilografie ci è pervenuta soltanto una serie di illustrazioni della parabola delle *Vergini sagge e le Vergini folli* (1518 ca.: Basilea, KM). Verso il 1522 abbandonò praticamente ogni attività artistica per dedicarsi alla poesia popolare, mostrandosi ardente fautore e polemico propagandista della Riforma (*II Papa e la sua preteria*, «moralità di Carnevale» rappresentata nel 1522; oppure, nello stesso anno la satira *Richard Malice, mercante d'indulgenze*). Le tendenze iconoclaste del nuovo credo protestante influenzarono di certo l'abbandono della pittura e non mancarono di provocare nel virulento proselita un certo smarrimento, come suggerisce il suo *Compianto dei poveri idoli cacciati dalle chiese e dalle cappelle e bruciati*, espressione di una delle molteplici contraddizioni di quest'epoca di violenza e di poesia, lacerata nelle aspirazioni morali ed estetiche tra eredità gotica e rinascimento, transizione dolorosa eroicamente incarnata da personalità sfaccettate come Hans Leu, Urs Graf o lo stesso **M.** (*bz*).

Mányoki, Ádám

(Szokolya 1673 - Dresda 1757). Lasciò l'Ungheria nel 1685 e si stabilí in Germania, dove studiò pittura presso Andreas Scheits. La sua affermazione come ritrattista è dovuta all'influsso di Largillière. Lavorò prima ad Amburgo, e fu poi pittore alla corte di Berlino (1703-707). La famiglia Rákóczi lo fece tornare in Ungheria nel 1707,

inviandolo poi nei Paesi Bassi nel 1709. Nel 1711 **M** era a Danzica, dove realizzò il suo capolavoro, il *Ritratto del principe Rákóczi* (Budapest, SZM). Questo principe lo fece nominare pittore della corte di Augusto Elettore di Sassonia e re di Polonia (1713). Nel 1723, ritroviamo l'artista a Vienna. Dopo un nuovo soggiorno in Ungheria (1724-31), dove lavorò per alcune famiglie aristocratiche, **M** dovette espatriare nuovamente e visse a Dresda, poi a Lipsia; fu pittore del re di Sassonia a partire dal 1738. Sue opere sono conservate nei musei di Berlino, Budapest (*Principessa Luisa di Carignano*), Cracovia, Varsavia, Vienna (HM). (*dp*).

Manzi, Michel

(Napoli 1849 - Parigi 1915). Funzionario del Politecnico di Torino s'interessò alle possibilità offerte dalla fotografia, quando era capo sezione presso l'Istituto geografico di Firenze. Lasciato il servizio, si stabilí in Francia (prese in seguito la cittadinanza francese), e nel 1881, presso Goupil diresse i lavori di riproduzione fotografica, specializzandosi e perfezionando i procedimenti di cromo-incisione in nero e a colori. Lavorò poi per varie riviste, tra cui il «Figaro illustré» (1893-96), prima di editare la rivista «les Arts», fondata nel 1902. Sin dal 1893 si era infatti associato a Maurice Joyant, amico e piú tardi storiografo di Toulouse-Lautree, con il quale fondò la galleria che porta i loro nomi in rue Ville-l'Evêque.
Eccellente conoscitore, raccolse nella sua abitazione di rue Pigalle, un'importantissima collezione di quadri e disegni oltre a numerosi oggetti d'arte (in particolare giapponesi), sculture medievali e moderne, mobili. Oltre ad alcuni primitivi spagnoli e ad opere di Rivera, Boilly, Daumier e Corot, l'essenziale della collezione riguardava i contemporanei, soprattutto Degas, suo intimo amico (ne pubblicò nel 1890 un album di disegni). **M** fece da tramite nell'acquisto delle piú belle opere di Degas da parte degli Havemeyer (*Ritratto di Mme Gobillard*, la *Lezione di ballo*) e del conte Isaac de Camondo (le *Stiratrici*, la *Donna col vaso*), o quanto meno i dipinti figuravano nella sua collezione privata (*Ritratto del violinista Pillet*: Parigi, MO). Possedeva anche la *Orano Maria* di Gauguin (oggi al MMA di New York), numerosi Toulouse-Lautrec, una serie di Carrière e di Boldini, e un certo numero di opere di artisti secondari. Il complesso andò disperso in quattro

aste che ebbero luogo a Parigi (Gall. Manzi-Joyant) dal marzo al dicembre 1919. (*ad*).

Manzoni, Biagio

(Faenza, documentato 1630-48). L'attività di questo pittore, conosciuto criticamente solo in epoca recente e dapprima identificato con il faentino Michele Manzoni (Longhi, 1957), è stata ricostruita da F. Arcangeli (1959). Un Biagio **M** pittore è documentato dal 1630 al 1648 a Faenza; è autore di pochi dipinti tra i quali il *Martirio di sant'Eutropia* (Faenza, Pinacoteca), il *Martirio di san Sebastiano* (Parigi, Louvre), *Incredulità di san Tommaso* (Faenza, convento di San Domenico) e il *Miracolo di san Felice da Cantalice* (Faenza, Cappuccini). **M** fa parte di quel gruppo, sparso nella provincia italiana, di seguaci indiretti del Caravaggio che divulgarono nella prima metà del Seicento motivi diversi dell'arte del grande naturalista lombardo. Si distingue per la chiarezza con cui espone elementi del piú crudo realismo, pur senza avvalersi, ai fini drammatici che tuttavia persegue e ottimamente raggiunge, del contrasto ombraluce tipico dei caravaggeschi ortodossi, manifestando piuttosto tangenze con i modi di Manetti e di Baburen. (*eh*).

Manzoni, Piero

(Soncino 1933 - Milano 1963). Ha frequentato per un breve periodo l'Accademia di Brera ma l'insoffereza per la tradizione lo ha spinto, ben presto, a lasciare la scuola e ad abbandonare definitivamente la pittura figurativa. Nel 1956 ha partecipato al Premio San Fedele ed ha pubblicato con Corvi-Mora, Sordini e Zecca il manifesto *Per la scoperta di una zona di immagini* cui ha fatto seguito nel 1957 *L'arte non è vera creazione* redatto con Sordini e Verga con i quali, dopo aver esposto alla Galli. Pater di Milano in una mostra presentata da L. Fontana, ha aderito al Movimento Nucleare ed ha firmato il *Manifesto contro lo stile*. Dal '56 ha affiancato alla produzione di quadri materici quella di tele in cui sono raffigurate immagini antropomorfe e segni di scrittura ed altre realizzate con impronte di oggetti, spille, tenaglie, pinze, forbici, chiodi dalle quali ha eliminato, attraverso il controllo del gesto informale, tutto ciò che vi è di superfluo, di letterario e di personale. Il quadro, infatti, non è piú il luogo in cui l'artista sfoga la propria emotività ma «un'area di libertà» attraverso la quale è

possibile scoprire le immagini archetipiche, pure ed assolute dell'esistenza. Nel '57, in linea con le esperienze di Fontana, Klein e Burri, ha realizzato i primi *Achromes*, tele bianche, prive di colore, imbevute di caolino e colla o gesso che non evocano, non rappresentano nulla, non trasmettono messaggi ma esistono e basta e significano solamente il loro essere superfici uniche ed illimitate, ripetibili all'infinito. Nell'aprile del '59, dopo essersi definitivamente allontanato dal Movimento Nucleare, ha fondato con Castellani la rivista «Azimuth» e l'omonima galleria dove ha esposto le *Linee* ed i *Corpi d'aria*, in cui ha superato le ambiguità legate alla superficie del quadro ancora presenti negli *Achromes* del '57, e dove, nel 1960, ha presentato la mostra *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* in cui gli spettatori erano invitati a mangiare delle uova sode sulle quali aveva impresso la propria impronta. **M** si è mosso nell'area del concettuale ed ha posto l'accento sul processo ideativo dell'opera e sull'aspetto gestuale del fare artistico piuttosto che su quello formale, come nelle novanta scatole di *Merda d'Artista* o nelle *Basi magiche*, su cui qualunque oggetto o persona diventava opera, come nelle *Sculture viventi* in cui le persone venivano firmate con un gesto dada (Duchamp), e nel *Socle du monde*, in cui l'intero mondo diventa concettualmente opera d'arte.
Le sue opere sono state esposte nelle principali città europee e negli Stati Uniti. Nel 1971 si è tenuta un'importante retrospettiva a Roma, presso la GNAM. (*ap*).

Manzú, Giacomo

(Bergamo 1908 - Roma 1991). Formatosi a Milano visse e lavorò a lungo presso Roma. Oltre all'attività plastica, la sua opera grafica, estremamente ricca, è nota attraverso una serie di esposizioni in Italia (Gall. Bevilacqua-Lamasa, Venezia 1958; Pinacoteca Carrara, Bergamo 1962; Istituto di Storia dell'Arte, Pisa 1964) e all'estero (a Salisburgo nel 1955, a New York nel 1957). Specialmente a partire dal 1942 praticò l'incisione: iniziarono in questi anni una serie di «cicli»: il *Pittore e la Modella*, gli studi per il *Cardinale*, e la serie di illustrazioni (le *Georgiche* virgiliane, Hoepli, Milano 1948; *Falso e vero verde* di Quasimodo, Schwarz, Milano 1954; ecc.). Si dedicò alla litografia nel 1954; ricchissima è la produzione di dise-

gni. Arcaismo e classicisme, non scevri da richiami picassiani, evidenti nell'opera plastica, si alternano nell'opera grafica a spunti piú dichiaratamente naturalistici e a modi talora anche violentemente espressionistici. Durante un breve soggiorno a Parigi, tra il 1928 e il '39, **M** ebbe modo di conoscere la pittura impressionista. Nell'ambito della sua attività pittorica rientra la decorazione ad encausto (1933) di una villa di Selvino, presso Bergamo. Alcuni suoi dipinti furono esposti a Firenze (Palazzo Strozzi, 1967: *Arte moderna in Italia* 1915-35): si trattava di due nature morte di fiori (*Rosa*, 1931: Arvea, coll. priv.; *Fiori*, 1931: Bergamo, coll., priv.), collocabili tra «chiariamo lombardo» e «scuola romana»; inoltre, una composizione: *Paesaggio d'amore* (1931: Bergamo, coll. A. Brivec), primitivista, dai rossi e verdi cupi largamente dominanti, non lontana dagli esiti di un Aligi Sassu e, ancora, dalle suggestioni di provenienza romana.
Del 1954 è l'incontro a Salisburgo con Oskar Kokoschka; nel 1963 **M** inizia anche a disegnare costumi e scenografie su richiesta di Igor Stravinskij, che gli chiede di collaborare alla messa in scena del suo *Edipo re*. Questa attività continuerà negli anni e **M** parteciperà all'allestimento di opere di Petrassi (le *Follie di Orlando*, 1967), Wagner (*Tristano e Isotta*, 1971), Strauss (*Electra*, 1971-72), Debussy (l'*Après-midi d'un Faune*, 1972), Verdi (*Macbeth*, 1985).
Nel 1965 **M** si recò a Maugins con Guttuso a far visita a Picasso, che **M** difendeva e stimava già nei primi anni Trenta. (*Im + sr*).

Manzuoli, Tommaso → Maso da San Friano

*Maq*ā*m*ā*t*

Titolo di una celebre opera della letteratura araba, composta da Harīrī (1054-021).
M erano dette, all'inizio, le riunioni in cui i califfi omayyadi, poi abbasidi, invitavano uomini pii che narravano storie edificanti; il termine designò poi le concioni dei mendicanti; infine, nella forma classica che conferí loro Harīrī, i piacevoli aneddoti narrati da un eroe. Ogni ***M*** racconta le avventure di un certo Abū Zāyd, personaggio capace di fare tutti i mestieri e di adattarsi a tutte le situazioni. Questi racconti si prestavano particularmente bene alla fantasia ed allo spirito

satirico dei miniatori che ornarono vari manoscritti di questo tipo.
Le piú antiche miniature dei ***M*** che siano giunte sino a noi, risalgono alla prima metà del XIII sec. Tre di esse appartengono alla scuola di Bagdad e sono state eseguite nel 1225 ca. -1235 (San Pietroburgo, Accademia delle scienze, S. 23), nel 1237 (Parigi, BN, coll. Scheffer, ms arabe 5847) e nel 1242-58 (Istanbul, Süleymaniye Library, Esad Efendi 2916). Per il loro realismo, queste miniature presentano un quadro incomparabile della vita del mondo irakeno di allora, costituendo cosí una delle prime testimonianze della perfetta assimilazione nella pittura mesopotamica degli apporti arabo-musulmani, che ne rinnovarono e trasformarono le antiche tradizioni artistiche. A questi tre esemplari ne va aggiunto un quarto, eseguito probabilmente nell'Irak settentrionale alla metà del XIII sec. (Parigi, BN, 1329), il cui stile ricorda la pittura di Mossul.
Anche le scuole di pittura della Siria settentrionale ci hanno lasciato miniature di ***M*** di cui restano almeno tre esemplari. Il primo di essi, del 1222 (Parigi, BN, ms arabe 6094), è il piú antico manoscritto illustrato di ***M*** che si possieda ed attesta un forte influsso della pittura bizantina. L'eroe porta il cappuccio dei monaci cristiani; nelle pieghe delle vesti permane ancora un certo classicismo, e la rappresentazione delle architetture trova rapporti con quella dei mosaici bizantini.
Di stile del tutto diverso sono due esemplari del periodo mamelucco (intorno al 1300 ca.: Londra, BM, Or. 9718 e Add. 22114). La concezione iconografica è del tutto nuova, e il numero dei personaggi, le cui dimensioni si sono accresciute, si limita a due o tre. I dettagli scenografici sono stati anch'essi ridotti, e l'insieme da un'impressione di rigidezza. I personaggi, pietrificati nel loro ruolo, hanno perduto ogni vita e ogni movimento; ogni gesto, limitato all'essenziale, riproduce le formule manierate tipiche del periodo. Sono le prime manifestazioni del formalismo mamelucco. Notiamo anche alcuni dettagli specifici: stilizzazione delle vesti, le cui rigide pieghe sono sottolineate da grossi tratti neri e dorati, con sfondi d'oro che richiamano il mosaico. A questo gruppo di miniature si riallacciano i due esemplari egiziani, ancora piú stilizzati, a noi noti: il primo è stato eseguito nel 1334 (Vienna, BN, A.F. 9), e il secondo nel 1337 (Oxford, Bodleian Library, Marsh 458). Essi segnano una nuova fase sulla strada del formalismo, accentuando la tendenza alla sti-

lizzazione. In alcune di queste miniature compare un dettaglio di origine cinese, una decorazione floreale che serve da fondale alla scena. (*so*).

Marajo

Dal 1870 la grande isola di **M**, situata alla foce del Rio delle Amazzoni, è stata oggetto della ricerca archeologica brasiliana. Nei suoi tumuli sono state trovate ceramiche di vari formati color grigio crema; alcuni esemplari di giare da acqua, ovali o cilindriche, con bocche larghe o strette, ornate da rilievi, presentano pitture a disegno geometrico intrecciato – rosso e bruno su fondo crema –, sia all'interno che all'esterno. Alcune giare ovali recano un'ornamentazione geometrica incisa. Le urne funerarie, di forma troncoconica, possono talvolta presentare una decorazione a rilievo con figure umane coperte da disegni geometrici a forma di T o di H. Nel complesso, le urne venivano decorate a larghe forme curvilinee rosse su fondo crema.
È possibile – ma la datazione non è ancora precisa – che la cultura di **M**, che sembra tuttora attestata nei primi secoll. della nostra era, sia esistita sin dal primo millennio a. C. Se ne trovano testimonianze nelle raccolte del Musée de l'Homme a Parigi e dell'University Museum di Philadelphia. (*sls*).

Mařák, Julius

(Litomyše 1832-99). Dopo un anno di studio all'Accademia di Praga con Max Haushofer, si recò a Monaco, dove, per due anni, fu allievo del paesaggista Leopold Rottmann. Stabilitosi in seguito a Vienna, intraprese numerosi viaggi in Boemia, Slovenia e sulle alpi austriache riportandone numerosissimi studi di alberi e di particolari di foreste. Nei suoi carboncini, di sicura impaginazione (ciclo delle *Quattro stagioni*, della *Solitudine della foresta*, 1880) come nei suoi dipinti dai toni sordi (*Sera d'autunno*, 1888: conservato a Praga), si rivela un sensibile luminista.
Rappresentante della generazione patriottica detta «del Teatro nazionale», partecipò alla decorazione dell'edificio del teatro di Praga con composizioni illustranti castelli e luoghi boemi (Rip, Blaník, Hradčany, Vyšehrad, 1882-83) – **M** fu nominato professore all'Accademia di Praga e vi formò numerosi paesaggisti. L'opera di questo neo-ro-

mantico costituisce il momento di passaggio tra il paesaggio idealizzato di Kosárek ed il realismo moderno di Chittussi. (*ivj*).

Maratta (Maratti), Carlo

(Camerano (Ancona) 1625 – Roma 1713). Entrato giovanissimo – era appena undicenne - nella bottega romana di Andrea Sacchi, vi restò fino alla morte del maestro (1661) e non si allontanò da Roma se non per due viaggi nelle Marche (1648-50 e 1672). L'adesione alla poetica sacchiana si traduce, soprattutto nelle sue prime opere note (*Nascita della Vergine*, 1643-1645: Nocera Umbra, Santa Chiara; *I santi Pietro*, *Paolo*, *Michele e Luca*, ante 1645: Monterotondo, duomo; una pala per la parrocchiale di Camerano), in un neoraffaelismo «rinforzato» da un ricco impasto cromatico, pur se in modi ancora acerbi e di un'evidente incertezza compositiva. Gli affreschi del battistero lateranense (*Distruzione degli idoli* e *Figure allegoriche*) preludono invece alla fioritura della maturità dell'artista, che entro il 1650 colloca su di un altare della chiesa romana di San Giuseppe dei Falegnami una delle opere piú lodate dal suo biografo Bellori, *L'adorazione dei pastori*, concepita ancora nella bottega del Sacchi, dove s'incontravano Bellori e Poussin. Ma la poetica di **M** non appare nutrita esclusivamente dei principî belloriani: la sensibilità «neoveneta» del suo maestro Sacchi lo indusse ad accogliere suggestioni anche barocche, segnatamente dall'opera di Lanfranco, del cui ricco luminismo e della cui fluente condotta pittorica sono imbevuti, nel sesto decennio, i dipinti della chiesa di Sant'Isidoro a Roma (1653-55, cappella Alaleona: *Natività*, *Sogno di san Giuseppe*, *Fuga in Egitto*; 1657 ca., cappella del Crocefisso, di cui resta solo la decorazione a fresco) ed anche la *Santa Rosalia tra gli appestati* (1660: Firenze, coll. Corsini).
Pur nella sua costante amicizia con Bellori, il quale spesso intervenne nel guidare la composizione dei suoi dipinti, e sempre conservando un certo distacco dal trionfante barocco dell'ultimo Cortona, **M** accolse dall'esempio di Lanfranco, oltre alla sensibilità luministica, un lirismo ed un'intonazione sentimentale che lo indussero a meditare l'opera del Correggio. A questa fase ancora relativamente giovanile risalgono alcune delle sue opere piú alte: *Santa Francesca Romana* (1654: Ascoli Piceno, chiesa di

Sant'Angelo Magno) e *Sant'Agostino* (1655: Roma, Santa Maria dei Sette Dolori). Nel 1655 intraprese la serie degli *Apostoli* per il cardinale Antonio Barberini (Roma, GNAA e Firenze, coll. Corsini). Poco dopo, gli incarichi che gli furono commessi da papa Alessandro VII, la grande *Adorazione dei pastori* ad affresco (1657) per una galleria nel Quirinale (cui presero parte, sotto la dirczione del Cortona, anche Mola, Miel, Courtois, Baldi e Canini), e le tele per il duomo di Siena (*Visitazione* e *Fuga in Egitto*, 1661-64; la *Fuga in Egitto* è sostituita *in loco* da una copia a mosaico, mentre l'originale è a Castelfusano, Villa Chigi) ne sancirono la consacrazione nell'ambiente romano. Dagli anni '60 il primato di **M** si andò sempre piú consolidando: eletto Principe dell'Accademia di San Luca nel 1664, venne piú tardi nominato «peintre du roi» da Luigi XIV. L'elezione a Principe dell'Accademia (carica che tenne a vita dal 1698) seguiva ad un periodo di prestigiose commissioni: *Visitazione* per Santa Maria della Pace, *San Bernardo e l'antipapa Vittore IV* (1656-58) per la basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme, *Augusto mentre sacrifica alla Pace* (1656-57: Museo di Lille) per la galleria del palazzo di Louis Phélypheaux de la Vrillière, segretario di stato di Luigi XIV, cui avevano fornito dipinti Quercino, Poussin, Pietro da Cortona, Alessandro Turchi e di cui faceva parte il *Ratto di Elena* di Guido Reni. Con *L'Estate* prese parte alla serie delle *Stagioni* (1659: Ariccia, Palazzo Chigi) realizzata da altri pittori attivi per Alessandro VII e la sua cerchia: Mario dei Fiori, Giovanni Maria Morandi, Filippo Lauri, Raffaello Vanni, Bernardino Mei. Se nella prima metà del secolo l'ideale eredità di Raffaello e dei Carraca, di Reni e di Domenichino era stata raccolta da Sacchi e da Poussin, nella seconda questa passerà – grazie anche all'attività del «teorico» e biografo Giovan Pietro Bellori – a Maratta, quasi in contrapposizione all'apogeo barocco del Gaulli. Ed infatti, mentre la *Gloria del nome di Gesú* affrescata dal genovese nella volta della chiesa omonima venne realizzata secondo lo schema concettuale fornito al pittore dal gesuita padre Oliva, l'»ideologo» del *Trionfo della Clemenza* dipinto quasi contemporaneamente (1670-1676) nel vicino Palazzo Altieri fu, ancora una volta, il Bellori. Ed alla lunga prevalse, grazie anche al costante substrato classicista della cultura romana, la personalità di Maratta (che pure, nella *Morte di san Francesco Saverio* eseguita nel 1679 per il Gesú, dimostrò di sapersi accor-

dare con il mondo «barocco» e «berniniano» di Gaulli), tanto che, verso la fine della sua vita, il Bacicio realizzò un affresco (*Apoteosi dell'ordine francescano*, 1707: Roma, Santi Apostoli) che sembra far propri i principî espressi nell'opera del suo ideale antagonista. Questi, nell'ultimo quarto del Seicento, era giunto a monopolizzare quasi del tutto la scena romana: tra le commissioni di quegli anni spiccano quelle per Santa Maria in Vallicella (*Madonna col Bambino tra san Carlo Borromeo e sant'Ignazio*, 1675), per San Pietro (cartoni per i mosaici, 1667-89), per Sant'Andrea al Quirinale (*Apparizione della Vergine a san Stanislao*, 1679-1687), per Santa Maria del Popolo (*L'Immacolata tra i santi Giovanni Evangelista*, *Gregorio*, *Giovanni Crisostomo e Agostino*) e per l'altar maggiore di San Carlo al Corso (*Gloria dei santi Ambrogio e Carlo*, 1685-90). Fuori Roma, inviò quadri a Torino (*Madonna col Bambino*, *la beata Margherita di Savoia e tre santi* in San Filippo), Ancona (*Madonna col Bambino ed i santi Francesco di Sales*, *Nicola e Agostino*, 1672: oggi nella Pinacoteca), a Vienna (*Morte di san Giuseppe*, 1676: KM). Parallelamente alle commissioni religiose produsse numerosi dipinti di soggetto mitologico (*Nascita di Venere*, 1680: Frascati, Villa Falconieri; *Apollo e Dafne*, 1681: Bruxelles, MRBA; *Romolo e Remo*, 1692: Potsdam, Sans-Souci). In queste opere lo stile di Maratta appare sempre piú distaccato ed intellettuale, esente da ogni cedimento all'enfasi, oscillando piuttosto tra grazia arcadica e una freddezza che si potrebbe definire «protoneoclassica», e creando un linguaggio pittorico che permeò di sé almeno il primo trentennio del secolo successivo, ed il cui maggior rappresentante fu Giuseppe Chiari.

M fu anche uno dei massimi ritrattisti del XVII sec. italiano. La sua formula aristocratica ricorda la raffinatezza di van Dyck: (*Ritratto di Maria Maddalena Rospigliosi*: Parigi, Louvre; *Giovan Pietro Bellori*: Roma, coll., priv.; *Andrea Bacchi*: Madrid, Prado; il *Cardinale Alderano Cybo*: Marsiglia, MBA; il *Cardinale Antonio Barberini*: Roma, GNAA; *Clemente IX*: Roma, PV). Meritano di essere ricordati i numerosi ritratti di viaggiatori stranieri, soprattutto inglesi (*Robert Spencer*: Althorp, coll. Spencer; *Wentworth Dillon*: ivi; *Charles Fox*: Melbury, coll. Ilchester). L'incarico di restaurare i piú venerati testi pittorici del Cinquecento e del Seicento (le Stanze e la loggia di Psiche di Raffaello, la Galleria Farnese) conferma ulteriormente il suo rango di incontrastato erede della

«perfetta maniera» dei grandi maestri; ma la notizia, tramandata da Bellori, che il **M** nel suo soggiorno a Loreto del 1672 scegliesse di restaurare, insieme a un quadro di Annibale, anche una tela del Barocci e una tavola di Lorenzo Lotto, conferisce al «gran sacerdote» del classicismo un atteggiamento assai piú aperto e libero di quanto gli sia stato generalmente attribuito. (*lba*).

Mar Bianco

Le rive rocciose della foce del fiume Vyg, in Carelia, presso Vyg-Ostrov (Russia settentrionale), nonché l'isola di Bessovy Sledki sono state studiate dagli archeologi sovietici Linevskij (1926) e Ravdonikas (1935). Gli studiosi hanno scoperto numerose incisioni sulle lastre di granito che discendono inclinate verso l'acqua, specialmente a Zalavruga e a Ierpine Ostrov. Lo stile naturalista di queste silhouettes ottenute mediante picchiettatura, con un disegno abile e preciso nel tracciato, presenta un realismo maggiore di quello delle incisioni del lago Onega. Gli animali, rappresentati pressoché a grandezza naturale, sono di solito cigni, renne, orsi, volpi, e si dispongono in scene dinamiche. Le figure umane, di profilo, in composizioni animate, rappresentano scene della vita di popolazioni neolitiche e forse dell'età dei metalli. (*yt*).

Marc, Franz

(Monaco 1880 - Verdun 1916). Nato in Baviera da madre alsaziana, **M** è inizialmente influenzato dal romanticismo. Legge Nietzsche e soprattutto Novalis, del quale assimila il panteismo, condividendone la concezione della realtà come una totalità percorsa da un unico ritmo vitale. Si appassiona inoltre alla musica di Wagner e alla pittura di Friedrich, le cui figure che contemplano il paesaggio saranno per lui motivo di frequente ispirazione.
Dopo una giovanile inclinazione religiosa, decide nel 1899 di iscriversi alla facoltà di filosofia. Nel 1900 inizia a frequentare l'Accademia, seguendo i corsi di pittura di Kachkl e Diez. Tuttavia, piú che l'ambiente di Monaco (che in questi anni è una delle capitali dello Jugendstil) per **M** sono fondamentali i viaggi: nel 1901 è a Venezia, nel 1903 a Parigi, dove visita il Louvre e conosce gli impressionisti. La suggestione della pittura francese non tarda a farsi sentire. Infatti, mentre le prime opere, dipinte intorno al 1902, erano segnate da un realismo alla Leibl

(interni, figure severe e disadorne in penembra) e dal paesaggismo della scuola di Dachau, dopo il 1903 i toni piú chiari, le pennellate piú larghe e rapide rivelano l'influsso di Manet. Nel 1907 **M** ritorna a Parigi, dove scopre van Gogh e Gauguin. Da questo momento il tema degli animali, che era già presente in alcuni disegni del 1905, diventa dominante nel suo lavoro, come dimostrano anche gli schizzi ispirati alle visite allo zoo di Berlino (dove si reca nello stesso anno) e la frequentazione dell'animalista svizzero Jean Nietslé. Egli stesso chiarirà il senso della sua scelta tematica: «Non mi propongo in particolare una pittura di animali. Cerco uno stile bello, puro e luminoso... Avvertire il ritmo organico di tutte le cose, una sintonia panteistica con le vibrazioni e le stille di sangue della natura, gli alberi, gli animali, l'aria... Non conosco mezzo piú felice per l'*animalizzazione dell'arte* che l'immagine dell'animale. Io tendo a questo» (lettera all'editore Piper, 30 aprile 1910). L'«*animalizzazione*» per **M**, coincide con l'antiindividualismo, e cioè la ricerca di pittura capace di cogliere il flusso vitale, il «predicato della vita» al di là dell'io. «Ho sempre sognato dei quadri impersonali: detesto le firme. E non ho mai desiderato, per esempio, dipingere gli animali *come li vedo*, ma come sono (come loro stessi vedono il mondo e sentono la loro esistenza) «scriverà alla moglie Maria, nell'aprile 1915. Sempre intorno al 1907 **M** si avvicina al circolo della Scholle, un gruppo di ispirazione Jugendstil, senza però venirne accolto. Si impegna nella promozione dell'arte francese: nel 1909 collabora a realizzare la mostra di van Gogh alla Gall. Tannhäuser, mentre poco dopo realizza un'incisione a stampa delle *Bagnanti* di Cézanne.

Del 1910 è la conoscenza di August Macke, al quale espone in una lettera la sua teoria dei colori. Nello stesso 1910, mentre è in corso la sua prima personale alla Gall. Tannhäuser, recensisce entusiasticamente la collettiva della Nuova associazione degli artisti di Monaco, il gruppo guidato da Kandinsky e da Jawleswky che predica un rapporto di unità tra tutte le espressioni artistiche non accademiche. È in questa circostanza che conosce Kandinsky e aderisce (1911) alla Nuova associazione. Già alla fine dell'anno però se ne discosta, fondando con l'artista russo il Blaue Reiter (Cavaliere Azzurro). Il gruppo, che organizza due mostre e da alle stampe (maggio 1912) un «Almanacco», si propone di «prestare attenzione... al-

le opere che hanno una loro *vita interiore* in coerente rapporto con la Grande Svolta». Sulle pagine dell'«Almanacco» opere dei cubisti e della Brücke, di Rousseau e dei fauves si alternano a ex-voto popolari, a disegni infantili, a vetri bavaresi, a bassorilievi arcaici, ad esempi d'arte oceanica.
In questi stessi anni **M** dipinge le sue opere piú significative. Del 1910 è il *Cavallo nel paesaggio* (Essen, Folkwang Museum), del 1911 i *Grandi cavalli azzurri* (Minneapolis, Walker Art Center), del 1912 i *Piccoli cavalli gialli* (Stoccarda, SG) e i *Caprioli rossi* (Monaco, Staatsgalerie moderner Kunst): opere in cui la figura si traduce in fluidi e musicali arabeschi, in ritmi armoniosi che alludono al «ritmo organico di tutte le cose». Nel corso del 1912 l'ondulazione della linea lascia il posto a una volumetria insistita, di ascendenza cubista (*Tigre*, 1912: Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus). Verso la fine dell'anno **M** incontra a Berlino Else Lasker-Schüler, con la quale avvia una suggestiva corrispondenza: alle cartoline postali illustrate da **M** ed indirizzate al principe Jussuf (nome dietro al quale si nasconde la stessa Else) la poetessa risponde con lettere «al cavaliere azzurro **M** «di purissima valenza poetica, in sintonia perfetta con i temi e le visioni del suo interlocutore. Ma sono soprattutto i futuristi (che in aprile espongono a Berlino, nella mostra organizzata da «Der Sturm» di cui **M** vede il catalogo) e Delaunay, conosciuto nell'ottobre dello stesso anno in occasione di un viaggio a Parigi, a influenzare la sua pittura. Le opere di Delaunay portano **M** a riflettere sulla formacolore derivata dall'ultimo Cézanne, sui colori puri, sulla luce (e infatti chiederà a Klee di tradurre in tedesco lo scritto delaunayano *La Lumière)*, su un'astrazione geometrica. Da questa duplice suggestione nascono dipinti come le *Scuderie* del 1913 (New York, Guggenheim Museum), in cui le linee-forza e le compenetrazioni di forme di derivazione futurista si mescolano con i ritmi circolari dell'orfismo. Sempre nel 1913 **M** lavora a opere ispirate sia al tema vitalistico della nascita (*La mucca cosmica*: New York, Guggenheim Museum) che a quello opposto del presagio angoscioso (*Destini di animali*: Basilea, KM); progetta di illustrare la Bibbia; partecipa con Macke all'organizzazione del primo Salone d'Autunno tedesco a Berlino. Alla fine dell'anno esegue la sua prima opera completamente astratta, *Composizione I* (Berna, coll. priv.). I suoi esiti non figurativi, però, so-

no sempre percorsi da un eloquente simbolismo: come in *Forme in lotta* del 1914 (Monaco, Staatsgalerie moderner Kunst), in cui due macchie di colore, una rossa e una blu, alludono ad un enigmatico conflitto di energie diverse. Nell'agosto del 1914 **M** si arruola volontario. Dal fronte, all'inizio dell'anno successivo, scrive i *Cento aforismi*. *La seconda vista*, dove esprime la convinzione che «l'apparenza delle cose ci inganna», e che «l'arte farà conoscere il secondo volto delle cose». Ancora nel 1915 esegue una serie di disegni in cui la frantumazione dello spazio, di ascendenza cubo-futurista, si combina con il tentativo di ricomposizione dell'oggetto: sullo sfondo di segmentate quadrettature, di geometrie spezzate, si insinuano corpi quasi intatti di caprioli, di cavalli, di uccelli, in cui la figura si mescola con l'arabesco.
Il 4 marzo 1916 **M** muore in una ricognizione presso Braquis, a est di Verdun. «In mezzo alle orribili immagini di sterminio in cui vivo, il pensiero del ritorno mi appare di uno splendore indescrivibile» aveva scritto lo stesso giorno alla moglie. (*epo*).

March, Estebán

(Valenza 1610-68 ca.). Allievo di Pedro Orrente, coltivò in particolare un genere di quadri di battaglie, bibliche o mitologiche, che si adattava al suo temperamento impetuoso e bohémien, e di cui rievocava l'atmosfera accesa disponendo contro le pareti della sua bottega le armi che collezionava. L'esecuzione di questi dipinti, ispirati a modelli italiani, è sempre vibrante e personale: *Giosuè ferma il sole*, *Trionfo di Davide* (Valenza, MBA), *Passaggio del Mar Rosso* (Madrid, Prado). I dipinti religiosi in cui raffigura molti personaggi, sono di effetto intensamente drammatico (*Calvario*: Madrid, coll. Chavarri), mentre quelli a grandi figure s'ispirano a Ribera (*Apostolado*: Valenza, MBA).
Miguel (Valenza 1633-70), suo figlio, di temperamento piú equilibrato e di piú vaste curiosità, dipinse quadri religiosi molto vigorosi, come il *San Rocco mentre cura gli appestati* (conservato a Valenza). La parte piú importante della sua opera è costituita da quadri di nature morte ed allegorie (*Stagioni*, *Vanità dei beni mondani*: ivi), in realtà delle nature morte con personaggi, trattate secondo la maniera di Ribera, con una tecnica energica ma un poco secca. (*aeps*).

Marche

Con il nome di **M** si indica oggi la regione che si estende tra Emilia-Romagna a nord e Abruzzo a sud, lambita in tutta la sua estensione dal mare Adriatico e i cui confini occidentali corrono lungo il crinale appenninico. Il territorio è prevalentemente montuoso, articolato, da nord, nelle catene del Montefeltro, del Catria, del San Vicino e dei Sibillini che, in una tipica successione di rilievi collinari, digradano verso l'Adriatico. Brevi fiumi a carattere prevalentemente torrentizio corrono paralleli creando una serie di valli «a pettine» che si congiungono con la stretta piana litoranea. L'attuale territorio marchigiano non corrisponde alla suddivisione romana, nella quale la regione V, il *Picenum*, si estendeva dall'Esino fin oltre il Tronto: le conseguenze si riflettono a tutt'oggi nell'appartenenza a ceppi linguistici diversi dei dialetti parlati nelle aree a nord e a sud dell'Esino. Come indica lo stesso nome, dal germanico *mark*, confine, nella regione sono comprese aree disomogenee, con tradizioni culturali caratterizzate da specifiche vicende di autonomia. Nate dalla fusione delle antiche **M** di Camerino, di Fermo, terre di confine del ducato longobardo di Spoleto, e di Ancona, costituitesi nel x sec., soltanto nel 1357 con le *Constitutions Aegidianae* le **M** raggiunsero una definizione politico-amministrativa nell'ambito del dominio pontificio. Con l'annessione al Regno d'Italia (1860) vennero definitivamente sanciti i confini e la denominazione. Fu allora che Gubbio e il suo territorio sciolsero il loro storico legame con Urbino e furono annessi all'Umbria, mentre il territorio di Macerata, la cui appartenenza all'Umbria non si era mai interrotta, fu trasferito alle **M**.
Tratto caratterizzante della regione è il diffuso tessuto abitativo nelle pianure di fondovalle e nei rilievi collinari, ove rara è la presenza di centri egemoni: già nelle *Constitutiones Aegidianae* sono elencate quasi esclusivamente città *mediocres*, *parvae*, *minores*. È anche tipico della situazione marchigiana il difficoltoso rapporto interno, a causa della natura del suolo, in contrasto con la facilità di scambi con l'esterno, attraverso l'Adriatico e i passi dell'Appennino: fatti questi che hanno profondamente inciso anche sulle vicende culturali. Le **M** sono quindi terra di frontiera, fin dalle epoche piú antiche luogo in cui si incontrarono popoli, culture ed influenze diverse. Per quello che concerne gli aspetti storico-artistici, nel

lungo periodo è possibile comunque individuare alcune costanti: il rapporto con i territori di entrambe le sponde dell'Adriatico, la penetrazione di influenze tosco-emiliane nelle zone appenniniche del nord, l'affinità con la cultura abruzzese e umbro-laziale per il sud; e, attraverso vicende politiche alterne, il rapporto privilegiato con Roma, prima come centro della cristianità, poi come capitale, sia dello stato della Chiesa, che di quello italiano. Sono estremamente scarse le testimonianze di attività pittorica anteriormente al sec. XIII; e i pochissimi testi rimasti indicano la complessità della situazione marchigiana. Ne è documento sintomatico il «palinsesto» di Santa Maria della Piazza ad Ancona, città che con il suo porto, avamposto verso l'Oriente, conobbe una precoce penetrazione del cristianesimo. In una fase costruttiva anteriore all'attuale – che è del XIII sec. – l'abside della chiesa fu decorata con pitture murali che si sono conservate su tre strati sovrapposti: il mediano è con ogni probabilità del VII-VIII sec., mentre il superiore, con figure acefale allineate frontalmente, è stato datato al IX sec. per l'affinità con prodotti carolingi. Altrettanto significativa – tralasciando i casi dell'Ascolano, tutti ancora da indagare adeguatamente – è la decorazione della cripta della chiesa extraurbana di San Decenzio a Pesaro, la cui datazione, tradizionalmente riferita al VII sec., è stata di recente spostata all'XI (l'affresco con i *Santi Germano*, *Decenzio*, *Terenzio e l'imperatore Costantino*, staccato, è ora esposto ai MC di Pesaro).

Tracce piú consistenti ci introducono alla conoscenza della pittura duecentesca nelle **M**. Da quello che si può dedurre dai testi rimasti (soprattutto nel centro-sud, il nord ne è carente) le **M** erano nel sec. XIII una «provincia» umbra: preponderante fu l'influsso dei pittori pregiotteschi assisiati e spoletini. Croci dipinte e pitture murali, come quelle dell'ex convento di Sant'Agostino a Fabriano o quelle di Massa Fermana registrano senza ritardi il passaggio dal «bizantinismo» di Giunta alle piú aggiornate formule del Maestro di San Francesco. Gli apporti spoletini si manifestano a vari livelli: Rainaldo di Ranuccio lascia una *Croce* a Fabriano; ma particolarmente intensa fu l'influenza esercitata da Simeone e Machilone, i quali dipinsero per il duomo di Ancona un *Crocifisso* oggi perduto. Dipendono da essi, con un diverso grado di qualità, opere come *La Madonna con il Bambino in trono* di San Maroto (Pievebovigliana); quella di Santa Maria

in via a Camerino (*Madonna in trono* e *Annunciazione*), la piú importante del gruppo; quella di Mercatello sul Metauro, che è di Bonaventura di Michele, attento anche agli esempi del *Petrus* autore della *Croce* di Campi (Norcia).
Già nei primissimi anni del Trecento si assiste, nelle zone di confine tra **M** e Romagna, ad una straordinaria fioritura pittorica: ne sono artefici i pittori riminesi, che hanno lasciato testimonianze altissime di una cultura figurativa autonomamente sviluppatasi dal ceppo giottesco innestato sulla precedente tradizione bizantino-ravennate. Ormai «emigrato» dalla chiesa dei Morti di Urbania il precoce dossale di Giuliano da Rimini (del 1307: ora a Boston, MFA), è nella chiesa di San Francesco a Mercatello sul Metauro che due opere segnano simbolicamente l'inizio e la fine dell'avventura riminese: il *Crocifisso* di Giovanni da Rimini, la cui data è ormai riconosciuta nel 1309 (o 1314), e il *Polittico* di Giovanni Baronzio, pittore attivo intorno alla metà del secolo, ormai irrigidito divulgatore delle formule giottesche. Tra questi poli estremi si situano, in percorsi piú ampi che attraversano l'intera regione giungendo fino all'estremo sud, altre opere importanti: dai *Crocifissi* di Urbania (dipinto questo dal piú «gotico» Pietro da Rimini), di Talamello, di Sasso-ferrato, agli affreschi di San Francesco a Fermo, recentemente ricondotti a Giuliano da Rimini, a quelli di San Marco a Jesi. Sono riminesi anche le maestranze che decorano, tra il 1324 e il 1348, il cappellone di San Nicola a Tolentino. La cultura pittorica riminese si sostanzia di umori locali, ma anche umbri e toscani, senesi soprattutto, nei dipinti del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, del piú corsivo Maestro di Montemartello, del Maestro di Sant'Emiliano, attivo quest'ultimo a Fabriano intorno alla metà del secolo. A Fabriano matura – anche se nella situazione delle **M** non è possibile identificare un centro trainante – un linguaggio che può essere riconosciuto, pur nella confluenza di tanti apporti diversi, come marchigiano. Ne costituisce l'acme l'isolata figura da Maestro di Campodonico, che nel 1345 dipinge la drammatica *Crocifissione* dell'oratorio di San Biagio in Caprile a Campodonico (oggi Urbino, GN delle Marche), giungendo ad una sintesi formale di prorompente modernità. Ritorna a Fabriano pochi anni piú tardi Allegretto Nuzi, accompagnato dal fiorentino Puccio di Simone, con il quale dipinge nel 1354 un trittico, ora a New York

(MMA). Allegretto sviluppa il suo linguaggio, che nasce da matrici toscane (senesi e fiorentine: daddesche e orcagnesche) secondo schemi sempre piú preziosamente linearistici, con un cromatismo brillante. È ancora da analizzare appieno il ruolo che esso ha giocato nella formazione di Gentile da Fabriano. Influenze senesi giungono nelle **M** con il Maestro del Vescovado (*Trittico* del duomo di Sant'Angelo in Vado) e con il Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig – che era già stato denominato Antonius Magister – il quale prima di terminare il suo percorso in terra spagnola, dipinge a Urbino la cappella maggiore della chiesa di San Domenico e il patetico *Crocifisso* di Mombaroccio. È dalla metà del secolo che gli apporti della vivace e pungente cultura bolognese aprono il composito mondo pittorico marchigiano verso ulteriori sviluppi. Andrea da Bologna firma e data, rispettivamente nel 1368 e nel 1372, il *Polittico* di Fermo e *la Madonna dell'Umiltà* di Corridonia. Ma sono permeati di cultura bolognese soprattutto i cicli decorativi nei quali meglio si esplica il gusto per l'osservazione del quotidiano, con quella vena sottilmente deformante della realtà, che è tipica dei bolognesi. Ne è influenzato il pittore che illustra le *Storie di santa Lucia e di santa Caterina* nella chiesa di Santa Maria della Rocca ad Offida, denominato appunto Maestro di Offida, la cui cultura, probabilmente di origine meridionale, sembra preludere ad alcuni aspetti del gusto narrativo «cortese». Il costante rapporto con Venezia si manifesta nel sec. XIV con la presenza di opere come le tavolette con *Storie della Vergine* di Paolo Veneziano (Pesaro, MC), il *Polittico* di Lorenzo Veneziano a San Severino, il *Polittico* di Guglielmo Veneziano a Recanati (firmato e datato 1382). Una cultura cosí composita e cosí ricca di apporti diversi può essere certamente considerata un *humus* assai fertile per il precocissimo fiorire del gotico cortese in terra marchigiana: ed è tuttora assai dibattuto il ruolo delle **M** nell'origine e nel diffondersi di tale fenomeno.

Il Quattrocento si apre con un testo che già ne mostra i tratti caratterizzanti: l'altarolo di Lorenzo Salimbeni da San Severino, datato appunto 1400. Riferibile ad anni di poco piú tardi è il polittico di Val Romita, di Gentile da Fabriano, in cui la sua poetica è già prefigurata. Ma non sono, questi, episodi isolati ed anzi, nel corso del Quattrocento, si affermano stabilmente scuole locali, tra le quali ebbero particolare sviluppo quelle di Fabriano, di

San Severino, di Camerino; e, nella seconda metà del secolo, si svolge la straordinaria stagione urbinate. È certo che la fioritura delle scuole pittoriche marchigiane fu stimolata da una favorevole congiuntura politica, con il sorgere di una miriade di piccole signorie svincolate dal diretto dominio della Chiesa. A Fabriano, che già nel Trecento aveva visto affermarsi una tradizione pittorica specifica, sorge l'astro di Gentile. Il pittore lascia nella città natale soltanto poche opere giovanili – nessuna di esse è oggi in loco –, nelle quali si leggono già tutte le componenti del suo linguaggio pittorico, comprese le tangenze con la cultura senese e lombarda, che Gentile avrebbe potuto conoscere attraverso le miniature. La sua vicenda si svolge tutta altrove: a Venezia, Brescia, Firenze, Roma. E, nella continua circolazione di opere e di artisti, che è tipica della koinè tardo-gotica, il suo influsso concorre a formare il linguaggio di pittori di diversa estrazione che a loro volta importano nelle **M** altre espressioni del gotico internazionale. È il caso dei Veneti Niccolò di Pietro e Zanino di Pietro che, alla fine del primo decennio, risentono non solo di Gentile ma anche di modi oltremontani, renani e boemi; o di Jacobello del Fiore, ancora legato ai prototipi di Paolo Veneziano nelle opere pesaresi del primo decennio (*Trittico* di Montegranaro, *Polittico* della Beata Michelina), mentre nelle *Storie di santa Lucia* (del 1412, a Fermo) è ormai pienamente partecipe del gotico cortese. Derivano da Gentile altri fabrianesi, i quali, pur nella comune matrice, mostrano di evolversi seguendo interessi divergenti: è legato a stilemi di tradizione adriatica il Maestro di Staffolo; è di difficile definizione l'iter di Francesco di Gentile, che procede verso esperienze crivellesche. È assai problematico il caso di Antonio da Fabriano: nonostante che i documenti ne indichino la presenza costante a Fabriano dal 1451 al 1489, la sua cultura è indubitabilmente legata ai modi fiamminghi. Si è ipotizzata una sua formazione meridionale, dato che le ascendenze piú puntuali sono state riscontrate nella pittura siculo-catalana. È comunque da tenere presente – e lo si potrà ampiamente riscontrare nel secolo successivo con la presenza di Antonio Solario, del Ripanda, di Johannes Nispanus – che le **M** non furono estranee a rapporti con la cultura napoletana. Del resto parte del territorio dell'attuale provincia di Ascoli era compresa nel Regno di Napoli.

Lorenzo e Jacopo Salimbeni sono le figure emergenti del-

la scuola pittorica che si sviluppò a San Severino. La distinzione delle due personalità è tuttora problema non risolto, ma esse si integrano appieno nel testo piú significativo del gotico marchigiano: le pitture dell'oratorio di San Giovanni a Urbino, che i due fratelli decorano nel 1416. Mentre nelle *Storie di san Giovanni Battista* (parete destra) il racconto è narrato in un clima di raffinatezza tutta cortese, nella grande *Crocifissione* della parete di fondo risalta la potenza drammatica delle figure della Maddalena e di San Giovanni, resa attraverso un uso del tutto diverso degli strumenti pittorici. A San Severino non operano immediati seguaci dei Salimbeni; ne sono tardi epigoni Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani: entrambi nella maturità sono influenzati dall'umbro Niccolò Alunno e da Carlo Crivelli. Quest'ultimo pittore costituisce un caso particolare: giunto nelle **M** nel 1465, dopo l'alunnato presso lo Squarcione e un soggiorno in Dalmazia, non produce in seguito alcun sostanziale mutamento nel prezioso linguaggio delle sue macchine lignee, la maggior parte delle quali è peraltro smembrata e non piú in loco. Né seppero immettere nuovi umori Pietro Alemanno, suo stretto prosecutore, e il fratello Vittore. Tuttavia l'apporto di Crivelli fu fondamentale per artisti di aree diverse, come il «montano» Paolo da Visso, influenzato anche dall'umbro Bartolomeo di Tommaso, e l'«adriatico» Nicola di Maestro Antonio d'Ancona. È in questo secolo, e in particolare nei decenni attorno alla sua metà, che le **M** sembrano espandersi in una tanto piú vasta e veridica «regione artistica», priva di confini riconoscibili sia verso la Romagna e Bologna, sia verso il polo fiorentino, sia verso l'Umbria: gli arrivi, gl'incontri, i viaggi di studio fuori territorio, le importazioni di opere si succedono con un ritmo cosí incalzante da produrre una vitalità culturale senza precedenti. Nel quadro della cultura pittorica marchigiana del primo Quattrocento deve essere ancora indagato il ruolo delle città costiere: Ancona, Fano, Pesaro, dalla storia travagliata, ma tutte legate, nella prima metà del secolo, alla comune signoria malatestiana. A Pesare il Maestro della Beata Serafina oscilla tra il veneziano Giambone e il padano Antonio Alberti. A Fano è operoso, tra il 1433 e il 1439, l'«irregolare» Bartolomeo di Tommaso, la cui prima educazione si compie accanto ad Olivuccio di Ciccarello, il pittore anconetano del quale non si conoscono opere certe e a cui Filippo Maria Visconti commissionò nel 1429 un di-

pinto per la basilica di Loreto. Molto problematico è l'*iter* del camerinese Arcangelo di Cola, operoso a Firenze negli stessi anni in cui vi lavorava Gentile e in cui si stava compiendo la rivoluzione masaccesca, della quale, seppure con una diversissima *forma mentis*, registra gli effetti, come è possibile osservare nei dipinti tardi (per esempio la *Madonna col Bambino in trono* di Osimo). Firenze è già negli anni Trenta del Quattrocento uno dei principali punti di attrazione per i pittori marchigiani; vi sono documentati anche i camerinesi Giovanni Boccati e Giovanni Angelo d'Antonio. Camerino era assurta a grande splendore sotto la illuminata signoria dei Varano. Già dal secolo precedente risultano attivi nella città artisti importanti, ma le opere certe di Cola di Pietro si trovano in Umbria. È pertanto Carlo da Camerino che, sullo scorcio del Quattrocento, pronto anch'egli a captare i fermenti della nascente cultura cortese, apre la serie dei pittori camerinesi. Giovanni Boccati, Girolamo di Giovanni e il probabile Giovanni Angelo d'Antonio seguono la medesima parabola, che va dalla conoscenza e adesione ai fatti piú moderni (quelli di Perugia, dopo il passaggio di Domenico Veneziano, di Padova, di Firenze) all'involuzione dell'attività tarda. Giovanni Boccati è a Perugia (vi è documentato nel 1445), poi a Padova, Firenze, Urbino. Ma al suo ritorno nella città natale sembra rimuovere quanto piú di nuovo aveva accolto, per una ripresa delle sue prime esperienze. Analogo è il caso di Girolamo di Giovanni che nelle opere successive al ritorno in patria (dal 1462) può apparire un provinciale attardato, se si riflette che nella *Madonna col Bambino in trono* della PC di Camerino, ad una data precoce come il 1449 mostrava di avere già assimilato la lezione di Piero della Francesca, e che nel 1450, attivo nel cantiere della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova era pienamente partecipe dell'inquieto mondo padovano. In Giovanni Angelo d'Antonio ha proposto di riconoscere il Maestro delle Tavole Barberini. Se l'impronta camerinese, gli influssi padovani e fiorentini concorrono a definire il linguaggio del pittore, tuttavia un testo complesso come quello delle due tavole, che provengono dal palazzo di Federico da Montefeltro, non può essere compreso se non lo si colloca nel quadro di quella cultura che fece di Urbino una delle sedi piú splendide del rinascimento italiano. Rimane ancora pertanto valida anche l'ipotesi che il Maestro sia da riconoscersi in Fra Carnevale, il pittore urbinate del quale,

nonostante le precise testimonianze documentarie, non sono a noi pervenute opere certe.
Nel 1444, dopo l'oscura morte del fratello Oddantonio, si impossessò di Urbino Federico da Montefeltro, che incarna il perfetto tipo del signore rinascimentale, insieme uomo d'arme e appassionato cultore delle arti. È necessario ricordare che già con i predecessori di Federico, Antonio e Guidantonio da Montefeltro, Urbino era una città vivacemente inserita nella cultura quattrocentesca: vi lavorano i Salimbeni, Ottaviano Nelli, Antonio Alberti da Ferrara. Quest'ultimo pittore, che nel 1442 è definito *habitator Urbini*, fu il divulgatore della koinè tardo-gotica – precocemente informata anche del Pisanello veronese (negli affreschi della celletta di Talamello, del 1437) – in una vasta area che va dal Montefeltro fino alla rivierasca Pesaro. Il cantiere del palazzo di Federico vide confluire nella corte urbinate artisti e scienziati come Luciano Laurana, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca, Luca Pacioli; tratto caratterizzante della cultura urbinate fu la spiccata attenzione al versante della speculazione scientifica: del resto arte e scienza erano ancora una cosa sola, sebbene si stesse avviando il processo della loro scissione. Piero a Urbino scrive il *De prospectiva pingendi* e dipinge opere fondamentali: la *Flagellazione*, la cui datazione oscilla tuttora tra il 1444_e il 1470 ca.; il *Dittico dei Duchi* (ora a Firenze, Uffizi); la *Pala di san Bernardino* (ora a Milano, Brera) eseguita per il mausoleo dei duchi, speculazione rigorosa sui rapporti tra lo spazio architettonico e la sua resa nello spazio tridimensionale della pittura. Anche se non riferibili allo stesso Piero (sono state attribuite anche a Luciano Laurana, a Francesco di Giorgio, al fantomatico Fra Carnevale) sono frutto emblematico della cultura urbinate le vedute di *Città ideale*, oltre quella di Urbino, quelle di Baltimore (WAG) e Berlino (SM, GG). Il palazzo di Federico, uno dei monumenti piú puri dell'architettura rinascimentale, ha subito una delle piú violente spoliazioni che la storia ricordi: vi sono stati asportati, per via ereditaria o per rapina, tutti gli arredi. È stata smembrata la fascia decorata con i *Ritratti degli uomini illustri*, sovrapposta alle tarsie lignee dello studiolo (quattordici tavole sono ora al Louvre di Parigi). I ritratti, con precisi rimandi iconografici all'unione tra scienza pagana e scienza cristiana, in un programma che tendeva a realizzare quella conciliazione tra pagano e cristiano che fu

uno degli ideali supremi dell'umanesimo, furono dipinti dal fiammingo Giusto di Gand e dallo spagnolo Pedro Berruguete, che Federico chiamò a Urbino e la cui cultura influenzò i pittori che operarono successivamente nel ducato. Tra questi sono da ricordare perlomeno Timoteo Viti e Giovanni Santi, entrambi attivi nella decorazione del Tempietto delle Muse, anch'esso smembrato, con le raffigurazioni di *Apollo e le Muse*. Timoteo Viti, educatosi a Bologna presso il Francia, fu legato all'ultimo Piero e a Perugino, mentre Giovanni Santi, narratore dei fasti signorili nella sua *Cronaca rimata*, risente, con una vena piú riduttiva, sia di Piero che dei fiamminghi. Raffaello, nato a Urbino nel 1483, ha lasciato nella città natale un saggio precocissimo: la *Madonna col Bambino* di casa Santi, di cui il recente restauro ha confermato l'attribuzione al giovane Sanzio. Ma Raffaello si allontana da Urbino già dal 1497 quando si reca presso il Perugino, attivo a Fano per la pala di Santa Maria Nova – Perugino dipinge nelle **M** anche la pala per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Senigallia –, e da allora abbandona definitivamente la città, pur continuando a lavorare per i signori urbinati, soprattutto per Guidubaldo da Montefeltro. Ma è indubitabile che le grandi opere romane, sia nella «proportione» delle architetture che nello spazio «ideale» della pittura, siano il frutto anche della complessa congiuntura urbinate, in cui era maturata l'esperienza bramantesca.

Estremamente vivace, per quanto non adeguatamente conosciuta, fu anche la corte sforzesca di Pesaro. Gli Sforza furono signori della città tra il 1445 e il 1512 e le presenze di artisti furono frequenti, riflettendo interessi e curiosità quanto mai variegate. Il rapporto con la cultura veneziana è sottolineato da due opere importanti come la pala della chiesa dell'Osservanza, che Marco Zoppo dipinse nel 1471 (la tavola principale è ora alla GG di Berlino), *e L'incoronazione della Vergine* – la *Pala di Pesaro* – di Giovanni Bellini, opera capitale nella storia della pittura italiana. Il Bellini vi affronta i problemi della spazialità pierfrancescana dando origine al nuovo corso della pittura veneta. Nella quadreria sforzesca, purtroppo perduta, sono documentati dipinti di Rogier van der Weyden, Perugino, Mantegna, Francesco Zaganelli, Amico Aspertini. Questi ultimi decorarono anche alcuni ambienti nel castello di Gradara. Influenze veneziane ed emiliane sono alla base della cultura di Giovanni Antonio da

Pesaro, lungo tutta la seconda metà del secolo attivo con una operosa bottega, espressione dell'*humus* locale.
All'inizio del Cinquecento le **M** erano di nuovo nella quasi totalità sotto il dominio della Chiesa: con l'estinzione della signoria dei Varano (1535) unico territorio indipendente rimase, fino al 1631, il ducato di Urbino. I Della Rovere, che divennero signori di Pesaro e Urbino dal 1512, per quanto le condizioni economiche del ducato divenissero sempre piú difficili, continuarono la tradizione di mecenatismo culturale dei Montefeltro. Le vicende artistiche del ducato roveresco seguono una linea di sviluppo autonoma, nel complesso differenziata dal resto della regione, che vive nel Cinquecento il progressivo abbandono dei tradizionali riferimenti a Venezia e alla Toscana, in favore dei centri del potere pontificio: Roma principalmente e Bologna. L'impresa dell'Imperiale, la villa roveresca in cui, diretti da Girolamo Genga, lavorano Dosso e Battista Dossi, Bronzino, Camillo Mantovano, Francesco Menzocchi, Raffaellino del Colle, costituisce un momento importante nella diffusione della cultura raffaellesca e in genere moderna nel ducato. Da Raffaellino del Colle, formatosi a Roma nel cantiere della Sala di Costantino, e caratteristica figura di interprete della cultura raffaellesca e poi vasariana, dipende una fiorente bottega attiva tra **M** e Umbria. La cultura di matrice raffaellesca ebbe particolare risonanza nel ducato per la presenza di fiorentissime fabbriche di maioliche, intorno alle quali era molto intensa la circolazione di stampe e disegni. Numerosi furono gli artisti chiamati a fornire i disegni per i famosi «istoriati»: dallo stesso Raffaellino, a Battista Franco, a Federico e Taddeo Zuccari. Tutti furono tramite per l'aggiornamento sulle sempre piú fortunate maniere di estrazione tosco-romana presenti, anche in grande formato, nella pala di Girolamo Siciolante ad Ancona (oggi a Calcinate, presso Bergamo) e nel gruppo di opere dipinte da Battista Franco per Urbino e per Osimo, cui guarderanno anche alcuni dei protagonisti marchigiani, da Barocci a Lilio. Taddeo e Federico Zuccari svolgono un ruolo fondamentale nell'evoluzione della cultura pittorica del ducato dalla metà secolo. Federico mantenne un rapporto costante con i Della Rovere (ma operando anche per numerosi altri committenti), che culmina nella decorazione della cappella dei Duchi nella basilica di Loreto (1582-83), testo perfettamente integrato con le sue elaborazioni teoriche. Tra i suoi allievi, dei quali

spesso si ricordano i nomi ma non le opere, è da segnalare il pesarese Trometta, che ebbe a Roma comissioni di grande prestigio (affreschi in Santa Maria in Aracoeli e in Santa Maria dell'Orto). La cultura zuccaresca è il punto di partenza per un fenomeno isolato, ma sviluppatosi con caratteri di notevole interesse, che è stato denominato «manierismo metaurense». Giustino Episcopi, Giorgio Picchi, Raffaello Schiaminossi operano senza soluzioni di continuità nell'alta valle del Metauro – a Urbana, Sant'Angelo in Vado, Mercatello – producendo opere nelle quali, accanto all'evidente matrice romana (l'Episcopi è ricordato tra gli aiuti di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo), emerge uno spiccato interesse per i nordici. Sono ancora da scoprire i canali di penetrazione della cultura fiamminga nella regione (che interessano soprattutto il ducato roveresco); certo è che già nei primi decenni del secolo ne sono fortemente impressionati i provinciali pittori fanesi: Giuliano Presutti e i due Morganti, Bartolomeo e Pompeo. E presenze nordiche sono documentate tra la fine del secolo e l'inizio del successivo: da Hans Rottenhammer a Fossombrone, ad A. Albrecht di Wallenstein a Sant'Angelo in Vado.
Guidubaldo II Della Rovere, rinnovando i legami con Venezia, fu munifico committente di Tiziano, il quale con la pala di San Francesco (1520, dipinta per il dalmata Gučetíc o Gozzi) aveva lasciato ad Ancona il primo testo datato della sua lunga attività. Quattro anni dopo sono i domenicani di Pesaro a procurarsi la grandiosa pala del Savoldo oggi a Brera (Milano). Le opere roveresche di Tiziano, come la *Venere di Urbino* o i *Ritratti dei Duchi*, sono ora a Firenze, pervenutevi con l'eredità di Vittoria Della Rovere. Francesco Maria II fu assai legato a Jacopo Palma il giovane: nel *Sant'Ubaldo* già nell'omonima chiesa pesarese (ora in museo a San Paolo del Brasile), con la scritta *Palma palmam de robore sumpsit*, lo stesso pittore rivendica lo stretto rapporto con il duca. Sotto la signoria di Francesco Maria II riprende particolare vigore la tradizione scientifica del ducato: vi operano i matematici Baldi e Commandino; Guidubaldo del Monte, fratello del cardinale Francesco Maria, protettore di Caravaggio, da alle stampe nel 1600 il *De perspectiva libri sex*; Niccolò Sabbatini, considerato il primo scenografo moderno, si forma alla corte roveresca. Si svolge tutta entro l'ambito del ducato, o meglio della stessa Urbino, la vicenda umana ed artistica di Federico Barocci; ma la sua

lezione andrà ben oltre i confini locali, non tanto divulgata dagli immediati seguaci, quanto piuttosto da pittori come i Carracci o Rubens. La pittura di Barocci costituisce una grande esperienza ricca di implicazioni controriformate, espresse nell'adesione ad una religiosità di domestici affetti e nel «fare», nella sistematica prassi del lavoro, intesa come testimonianza di fede. Si forma con il pittore una folta schiera di allievi: sono Alessandro Vitali, Ventura Mazzi, Antonio Cimatori, Antonio Viviani, Filippo Bellini. Questi due ultimi vivono l'avventura romana delle grandi imprese sistine esplicando poi una feconda attività di frescanti. Anche per questa via, Andrea Lilli entra in contatto con la cultura baroccesca, reinterpretandola in chiave di astrazione neogotica. Meno caratterizzato nel Cinquecento è il quadro delle **M** meridionali; Bernardino di Mariotto a San Severino, Venanzo da Camerino e Pergentile da Matelica nel Camerinese, il prolifico Vincenzo Pagani nell'ascolano continuano nei primi decenni del secolo un discorso ancora sostanzialmente legato alla cultura quattrocentesca, seppure aggiornato su formule piú moderne. Ma nell'ascolano si registra dall'inizio del Cinquecento, oltre ad un progressivo avvicinamento a Roma, una geograficamente comprensibile affinità con episodi napoletani. In questo ambito culturale è da collocare il fenomeno Cola dell'Amatrice: l'artista, pittore ed architetto, elabora una personale interpretazione del codice classico, forzandone i nessi e le proporzioni; e diviene uno dei protagonisti della «dissidenza anticlassica».

Tutta la prima metà del secolo è percorsa dalla travagliata vicenda di Lorenzo Lotto il quale vive un intenso rapporto con le **M**, dove può esplicare con piú libertà la sua inquieta ricerca religiosa. Dal *Polittico* di Recanati, eseguito nel 1508, attraverso testi di discordante impostazione, come la protomanieristica *Deposizione* di Jesi (del 1512), la *Pala di santa Lucia* a Jesi (del 1532), la *Crocifissione* di Monte San Giusto, la *Madonna del Rosario* di Cingoli, Lotto giunge al linguaggio delle ultime opere meditatamente lontane dai prototipi colti. Il suo colorismo di tradizione adriatica e alcune novità iconografiche trovarono un seguito in artisti di varia personalità; rimase invece al di fuori della comprensione dei seguaci – e il pittore finí del tutto emarginato – l'inquieto allontanamento dalle fonti classiche che la sua opera esprimeva a cosí alto livello. Durante Nobili, Camillo Bagazzotti,

Ercole Ramazzani, Simone de Magistris sono ricordati nella sua bottega: ma il solo De Magistris elabora un linguaggio originale, in realtà piú vicino a Tibaldi e al manierismo «nordico». Intorno alla metà del secolo Pellegrino Tibaldi lavora a Loreto (cappella di San Giovanni, 1553-54) e poi ad Ancona; il cantiere lauretano – che già nel secolo precedente aveva visto all'opera Luca Signorelli e Melozzo – diviene testa di ponte nella penetrazione del «romanismo» nelle **M**. Vi sono chiamati Girolamo Muziano e Cesare Nebbia (cappella della Visitazione, 1576-78, scomparsa) e Federico Zuccari. Con l'attività di Cristoforo Roncalli, il Pomarancio, cui furono affidate le pitture della sagrestia del Tesoro (1605) e della cupola (1609-15 ca.), quest'ultima distrutta nei rifacimenti di fine Ottocento, si oltrepassa la soglia del secolo.

Per tutto il sec. XVII la pittura nelle **M** è legata alla presenza e alle opere di artisti forestieri; ed anche gli artisti di origine marchigiana compiono la loro formazione e, nella quasi totalità dei casi, operano altrove. Roma, ovviamente, e Bologna, soprattutto nella prima metà del secolo, sono i centri cui si rivolgono i committenti marchigiani. In questo senso, è anomala la presenza (dal 1600 al 1605) di Andrea Boscoli, che diffonde formalismi di marca fiorentina in una vasta produzione, destinata ad influenzare anche l'anconitano Lilio. Nei primi decenni del Seicento fitte risultano le presenze bolognesi, soprattutto, per contiguità dei territori, nel nord della regione. Domenichino lavora a Fano tra il 1617 e il 1623 nella cappella Nolfi in duomo (*Storie di Maria*). Dipingono per Fano Guercino (*Angelo Custode*, 1641; *Sposalizio della Vergine*, 1649), del quale si conservano dipinti anche ad Ancona, Osimo, Tolentino, e Guido Reni. Guido, oltre alle opere fanesi l'*Annunciazione* del MC, la *Consegna delle chiavi* ora a Perpignano), dipinge la *Madonna con i santi Girolamo e Tommaso* per l'altare della famiglia Olivieri nel duomo di Pesaro (oggi nella PV): la grande tela, eseguita nei primi anni Trenta del secolo, è esemplare per gli sviluppi del classicisme remano. La pala fu fondamentale per la formazione del pesarese Simone Cantarini, legato a Guido da un rapporto assai complesso. Nella pittura di Cantarini, educato secondo la tradizione presso Gian Giacomo Pandolfi, prolifico pittore di ascendenza zuccaresca, alla componente bolognese si accostano suggestioni caravaggesche meditate da Gentileschi e da Guerrieri. La venuta di Orazio Gentileschi nelle **M**, per

la decorazione della cappella del Crocifisso nel duomo di Fabriano – ma l'artista aveva già inviato ad Ancona *La Circoncisione* e la *Maddalena pentita* –, fu estremamente importante nell'iter del pittore, che ne trasse un piú profondo senso del colore, probabilmente attraverso la conoscenza del Lotto: ne è testimonianza la fulgente *Madonna col Bambino e santa Francesca Romana*, dipinta a Fabriano per la famiglia Rosei. Il soggiorno di Gentileschi non ebbe invece particolare significato nelle successive vicende marchigiane; risente del caravaggismo, anche per la mediazione di Gentileschi, Giovan Francesco Guerrieri, ma il pittore di Fossombrone ne era già stato influenzato nel corso dei suoi soggiorni romani. I grandi avvenimenti romani di primo Seicento hanno nelle **M** – ricostruibile solo per tracce la presenza di Caravaggio – un grande testimone nella prodigiosa *Natività* (del 1608) di Rubens a Fermo. Altri arrivi importanti nel corso del secolo sono le tele di Lanfranco a Macerata e Fermo; quelle di Lazzaro Baldi a Fabriano e per varie chiese dell'ascolano; quelli di Giacinto Brandi; la *Natività* del Gaulli a Fermo, eseguita probabilmente tra il 1672 e il 1685, meditazione sulle fonti della pittura barocca, su Correggio in particolare. Del tutto avulsa dalla linea dominante della pittura coeva si svolge la ricerca di Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferrato dalla città in cui nacque nel 1609. La pittura bolognese e romana, il colore veneto, il colto recupero di schemi quattrocenteschi costituiscono i dati di un linguaggio «senza tempo» che esprime i valori piú privati della religiosità: non a caso le immagini di Sassoferrato sono divenute modello dell'iconografia mariana piú divulgata. Di formazione essenzialmente classicista è Carlo Maratta, nato a Camerano (Ancona) nel 1625: fu infatti allievo di Andrea Sacchi, come l'ascolano Ludovico Trasi (1634-1694). Dalla metà del secolo attivo a Roma, Maratta vi divenne il campione del classicismo, tornando soltanto sporadicamente nelle **M**. Alla fine della sua lunghissima attività, nel 1707, dipinge con Giuseppe Chiari l'*Assunta* per la cappella della Concezione nel duomo di Urbino (le decorazioni murali sono andate distrutte nel terremoto del 1789). Ne fu committente Giovan Francesco Albani, salito al soglio pontificio nell'anno 1700 con il nome di Clemente XI, grazie al quale le **M**, e soprattutto Urbino, conobbero un periodo di nuova vitalità. Francesco Trevisani, il paesaggista napoletano Alessio di Marchis, lavorano lungamente nella città

feltresca; Pier Leone Ghezzi, da Comunanza, diviene pittore ufficiale della Camera Apostolica, continuando le fortune romane del padre Giuseppe. Con l'aprirsi del secolo la produzione artistica trova un forte impulso sia nella vivace ripresa dell'attività edilizia sia nell'iniziativa di eruditi e delle accademie. Un episodio di committenza colta è la decorazione della Galleria dell'Eneide in Palazzo Bonaccorsi a Macerata, pressoché ignorata dalle fonti contemporane. È una *summa* della migliore, e meno usuale per le **M**, pittura del primo Settecento cui partecipano, nell'illustrare le *gesta di Enea*, i napoletani Francesco Solimena, Giacomo del Po e Paolo de Matteis; i veneziani Antonio Balestra e Gregorio Lazzarini; i bolognesi Marcantonio Franceschini, Giuseppe Gamberini e Francesco Mancini. Quest'ultimo, in realtà nato a Sant'Angelo in Vado, fu allievo di Cignani e raggiunse nella maturità un accattivante equilibrio tra ascendenze emiliane correggesche e classica disciplina marattesca, evidente per esempio nelle pitture della volta della basilica di Santa Maria della Misericordia a Macerata (del 1733).
Sono nel complesso legati al classicismo romano i pittori marchigiani della seconda metà del secolo: da Pasquale Ciaramponi (Treia 1734-1792), all'ascolano Nicola Monti (Ascoli Piceno, 1736-95), allievo del Baioni. Opera a Roma in età giovanile il fanese Sebastiano Ceccarini (1703-83), allievo del Mancini, particolarmente interessante come ritrattista, dopo il ritorno a Fano sempre piú attento al classicismo dei bolognesi (tra l'altro restaura gli affreschi di Domenichino danneggiati da un incendio nel 1749). A Fano è isolata la figura di Carlo Magini (1720-1806), raro autore di nature morte. Lasciano importanti opere nelle **M** Sebastiano Conca (*San Filippo Neri*: nella chiesa omonima di Macerata, del 1742; le tele di Macerata, Pesaro e Ancona) e Marco Benefial (a Macerata, *La Madonna col Bambino e santi*, del 1755; altre tele a Fermo e a Pesaro). Gaetano Lapis (nato a Cagli nel 1706) segue il Conca a Roma, per tornare poi nella città natale e lavorare per committenze locali, fornendo prove di qualità sia nei soggetti mitologici sia in quelli religiosi (come l'*Annunciazione* di Fossombrone). Anche Gian Andrea Lazzarini (Pesaro 1710-1803), pittore, architetto, erudito, fu allievo di Francesco Mancini, del quale da una lettura edulcorata, nelle tipologie leziose, nei colori tenui, nel gusto decorativo. Tra i suoi seguaci, tra i quali sono da ricordare il nipote Placido e Carlo Paolucci, partico-

larmente attivi in grandi cicli decorativi (a Pesaro, Macerata, Urbino), raggiunge una posizione ragguardevole a Roma Pietro Tedeschi (Pesaro 1750 - post 1808). L'Ottocento vede il sorgere in quasi tutte le città di gruppi di intellettuali e artisti, in genere strettamente legati alle tradizioni locali, che ebbero il merito di indagare la storia patria e di raccoglierne le memorie. È il caso degli ascolani Giulio Gabrielli e Giorgio Paci, che diedero vita al nucleo iniziale della Pinacoteca Civica di Ascoli; del pesarese Giulio Vaccaj; per certi versi del pittore anconetano Francesco Podesti, eclettico oltre che longevo, che (nel 1870 ca.), accanto alle stanze di Raffaello in Vaticano, illustra il *Dogma dell'Immacolata Concezione*. Il fatto forse piú rilevante, soprattutto in relazione agli sviluppi futuri, fu la nascita, nel 1861, dell'Istituto di belle arti ad Urbino, accanto al quale nacque anche il primo nucleo dell'odierna Galleria Nazionale delle **M**. La scuola, che divenne in seguito Istituto del Libro, continua ad operare a tutt'oggi ad altissimo livello sui temi della sperimentazione e della produzione grafica. Ettore Ximenes ne fu direttore tra il 1884 e il 1893; vi insegnarono Aleardo Terzi e Bruno da Osimo, che fu tramite per la conoscenza di Adolfo de Carolis. Quest'ultimo, noto soprattutto per aver usato con maestria l'incisione, nutre il suo linguaggio spaziando dal preraffaellismo purista al classicismo neorinascimentale. Studioso di Michelangelo, ripropone la grande decorazione murale nella Villa Brancadoro a San Benedetto del Tronto (1897-99), nel Palazzo della Provincia ad Ascoli (1907-909), nella cappella dei Caduti a San Ginesio. La tradizione della pittura murale continua tra Ottocento e Novecento anche nella Basilica lauretana, nella quale vengono affrescate, con l'illustrazione di temi mariani, le cappelle del transetto e dell'abside, e la cupola, dove gli affreschi di Pomarancio, distrutti nei restauri di Sacconi, furono sostituiti con l'eclettica decorazione di Maccari; a L. Seitz toccherà di concludere l'impresa decorando la volta della navata. La rivoluzionaria azione dei futuristi ebbe interessanti ripercussioni nella regione. Anselmo Bucci sembra precederne alcune rivoluzioni formali, elaborando un linguaggio prefuturista; a Macerata opera il Gruppo Boccioni; Ivo Pannaggi, certamente il piú coerente sperimentatore delle tesi futuriste, progetta un'intera casa futurista: la casa Zampini a Esanatoglia. Le **M** dànno i natali a due delle maggiori personalità della pittura italiana di questo

secolo: Scipione (Gino Bonichi) e Osvaldo Licini, figure entrambe di isolati, anche se in sintonia con alcune fra le maggiori poetiche dell'avanguardia europea.
Nelle **M**, caratterizzate da un fitto tessuto insediativo è altrettanto ricco il tessuto delle istituzioni museali, le quali riflettono le specificità delle situazioni locali. La GN delle **M**, istituita nel 1912, raccoglie opere da tutta la regione, dal Trecento al Settecento: particolarmente significative le raccolte dei trecentisti riminesi, del rinascimento urbinate (Piero della Francesca, Giusto di Gand, Pedro Berruguete, Melozzo, Giovanni Santi), di Barocci e dei barocceschi. Nel 1987 è stato aperto il Museo Lapidario con le raccolte archeologiche sei-settecentesche del Fabretti e del Cardinal Stoppani. I centri maggiori raccolgono nei musei ampie testimonianze delle tradizioni locali: a Pesaro particolarmente ricca è la collezione delle maioliche; a Fano è esposta un'ampia raccolta di opere del Seicento bolognese; a Jesi sono riunite numerose opere di Lorenzo Lotto; a Fossombrone e Urbania sono conservate importanti raccolte di disegni e stampe; a Fermo, ad Ascoli Piceno, a San Severino, Camerino, Fabriano, Ancona, dipinti delle scuole locali. Hanno carattere particolare la Quadreria Cesarini di Fossombrone, raccolta di arte contemporanea di un collezionista di provincia; il Museo Piersanti a Matelica con oggetti di vario genere (da dipinti ad abiti) riuniti nel sec. XVIII da mons. Filippo Piersanti; la Pinacoteca di Montefortino, con una collezione di opere di piccolo formato raccolta dal pittore Fortunato Duranti. Come i musei locali nascono in genere nella seconda metà dell'Ottocento, cosí da allora hanno inizio le ricerche storiche e l'attività di istituzioni e riviste. Sono tuttora operanti la Deputazione di Storia patria per le **M** e l'Istituto Marchigiano di Scienze, Lettere ed Arti.
Sulle vicende della pittura nelle **M** importanti notizie sono in primo luogo fornite dal Lanzi (L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, *1795*-96) ed è di notevole importanza la ricognizione compiuta dal bolognese Marcello Oretti negli anni Settanta del XVIII sec. (tuttora manoscritta, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio). Eruditi e cronisti settecenteschi come Becci e Lazzarini a Pesaro, Orsini ad Ascoli, Dolci a Urbino rendono note le situazioni locali; ma è necessario attendere, per un saggio calibrato ed onnicomprensivo sulla pittura marchigiana, Amico Ricci con le sue *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca*

d'Ancona (Macerata 1834). Dopo le fondamentali notazioni di Cavalcaselle (dai *Taccuini* di viaggio al *Catalogo delle opere d'arte nelle* ***M*** *e nell'Umbria*, del 1861-62, ma pubblicato nel 1896, alla *Storia della pittura in Italia*, scritta in collaborazione con A. Crowe), pur prosperando una serie di studiosi che produssero importanti precisazioni (Vaccaj, Alippi e Anselmi con la «Nuova rivista misena», Gianuizzi), è con Luigi Serra che le vicende artistiche marchigiane sono investigate globalmente. A Serra va il merito di una capillare ricognizione del territorio marchigiano, i cui risultati sono resi noti attraverso gli *Inventari degli oggetti d'arte d'Italia*, pubblicati sulla «Rassegna Marchigiana», la rivista fondata dallo stesso Serra nel 1922 e prodotta fino al 1934. *L'arte nelle* ***M***, la ricerca pubblicata da Serra in due volumi (1929 e 1934), giunge fino al periodo rinascimentale. Dal 1972 l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Urbino pubblica la rivista «Notizie da Palazzo Albani», diretta da Pietro Zampetti. Nel 1974 è stato istituito presso la regione Marche il centro regionale per i Beni culturali. (*mrv*).

Marchesi, Girolamo

(Cotignola (Ravenna) 1490? - Bologna post 1531, forse 1559). L'ipotesi di Longhi (1940) sull'esistenza di due Girolami da Cotignola (uno di cognome Marchesi, l'altro designato col patronimico «di Antonio») ha avuto riprese recenti ed autorevoli, sebbene non generalizzate. La distinzione trovava sostegno nella possibilità di collocare in due serie stilistiche distinte: da una parte opere piú legate ad un'educazione romagnola, avvenuta nell'orbita degli Zaganelli, e dall'altra un gruppo di dipinti il cui sapore aggiornato trova spiegazione in un'esperienza di Roma precoce e diretta. Un attento esame delle tracce documentarie basta però ad annullare la distinzione: Girolamo di Antonio Marchesi da Cotignola è una persona sola. Inoltre una piú approfondita conoscenza delle opere a lui riferibili e dei fatti di rilievo nel panorama artistico romagnolo permette di trovare un punto di giuntura, che tuttavia segna anche una svolta, delle due serie di opere. Il mutamento fu effetto della vicinanza di Girolamo Genga, che dal 1513 al 1520 lavorò per Cesena e Forlí, con periodi di fissa residenza. Anche se il viaggio a Roma del **M** avvenne intorno alla metà del terzo decennio del secolo, le novità di cui era piena la pittura del Gen-

ga sottointendevano già un serrato dialogo con le novità romane. Due pale d'altare del **M** nel Museo di San Francesco della Repubblica di San Marino, la prima del 1512, la seconda evidentemente successiva di qualche anno, rendono conto del mutamento in maniera chiarissima. La seconda parte della carriera del **M** si svolge tra Bologna, Roma, Napoli, ed ancora Bologna, in un clima di esperienze collegate al raffaellismo. L'ultima menzione di lui è nel 1531, ma secondo la cronologia del Vasari la morte dovrebbe essere avvenuta nel 1559. (*acf*).

Marchesi, Giuseppe

(Bologna 1699-1771). Si formò nell'ambito della tradizione dei Cignani e passò in seguito nella bottega del Milani e in quella del Franceschini, dalla quale presto fu espulso per uno scontro col maestro, dopo avervi acquisito una maniera gradevole e facile, che gli attirò il favore della committenza privata. In questa produzione, costruita su un saldo impianto classico ma giocata anche su pose aggraziate e talora affettate che preludono al gusto «rocaille», si segnalano per l'eleganza delle figure allungate e per la brillante cromia il giovanile *Achille e Chirone* della coll. Dutton (Alresford) e il *Ratto di Elena* (1725) in Casa Mentasti a Bologna. Assai nutrita anche l'attività chiesastica non limitata all'Emilia-Romagna, ma estesa a città come Alba, Trento, Mantova e Macerata, e ad altre fuori d'Italia. Nel 1752 fu nominato principe dell'Accademia Clementina. (*ff*).

Marchetti, Marco

(Faenza 1526 ca. -1588). Vasari, anche se non gli dedicò una biografia, lo ricorda spesso come Marco da Faenza, con ammirazione per la «fierezza» e «terribilità» delle sue grottesche affrescate. Con lui infatti il pittore faentino aveva lavorato in Palazzo Vecchio a Firenze nella seconda metà del sesto decennio. **M** era allora reduce da esperienze romane: gli affreschi di Villa Giulia, di Palazzo Sacchetti e di Palazzo Altoviti. Nel 1569 fu chiamato a Rimini per le decorazioni di Palazzo Marcheselli, poi Lettimi (alcune tavole da soffitto sono nella PC). In questa città si trovano anche i primi dipinti, tra quelli noti, di destinazione chiesastica: la *Caduta di san Paolo*, ai Servi e la *Salita al Calvario*, al Suffragio, che mostrano un aspetto assai diverso del **M**, mortificato e convenzionale; tuttavia

non sorprendente per la generazione di pittori manieristi alla quale anch'egli apparteneva, abituata a scegliere registri espressivi diversi a seconda delle occasioni. Anche le opere sacre dipinte successivamente per Faenza non fanno che confermare questo atteggiamento (il *Martirio di santa Caterina*: oggi in Vescovado). Aspetti di piú fresca narratività si esprimevano nell'ultima opera nota (distrutta ma documentata da fotografie): gli affreschi nelle lunette del chiostro dell'Osservanza a Faenza, eseguiti nel 1585 insieme con il piú giovane concittadino Niccolò Paganelli. (*acf*).

marchio

Impronta, segno, ottenuto mediante l'apposizione di un bollo o di un sigillo su un disegno, una stampa o qualsiasi altra opera d'arte, allo scopo di farla riconoscere o contraddistinguerla. Segno convenzionale, cifra, monogramma o vignetta incisa che lo stampatore o il libraio adottano per proteggere i diritti di proprietà contro le contraffazioni, oppure come marchio commerciale.
I ***m*** di collezione sono segni convenzionali (monogrammi, armi, iniziali), di solito applicati sulla parte inferiore d'un disegno o d'una stampa. Sono stati studiati e classificati da F. Lugt in un'opera apposita, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes* (Amsterdam 1921, supplemento La Haye 1956). (*mtb*).

Marcillat, Guillaume

(La Châtre-en-Berry 1468-70 ca. - Arezzo 1529). La sua carriera si svolse in Italia: a Roma nel 1506, fu notato da Giulio II. Risalgono a questo periodo le vetrate di Santa Maria del Popolo. Nel 1515 segue il cardinale Silvio Passerini a Cortona, dove realizza due vetrate per il duomo (*Natività*: oggi Detroit, Inst, of Art; *Adorazione dei Magi*: Londra, VAM). Nel 1519, dopo un breve soggiorno romano, ha inizio la sua opera per il duomo di Arezzo, dove le vetrate da lui realizzate costituiscono uno dei piú importanti complessi del genere fra quelli eseguiti nel rinascimento. Ad Arezzo lavorò anche ad affresco (duomo, volte delle navate, 1525-26) rivelandosi libero interprete del raffaellismo delle Logge oltre che dei modelli michelangioleschi. (*sr*).

Marcille

François (Orléans 1790 - Parigi 1856). Abbandonò presto il prospero commercio di granaglie del padre per dedicarsi alla sua vocazione di artista e collezionista. Nel 1822 lasciò Orléans per stabilirsi a Parigi, frequentando assiduamente il Louvre, per copiare i grandi maestri e, come il dott. La Caze (di cui fu amico), esplorare metodicamente il mercato parigino di opere d'arte. Si interessò soprattutto alla pittura del XVIII sec. francese, periodo in quel momento poco considerato e riuní una vastissima collezione di quasi 5000 opere. Predilesse Prud'hon, raccogliendo un notevole numero di sue opere, specialmente disegni. Dopo la sua morte, la parte piú importante della collezione fu suddivisa tra i due figli; il resto andò disperso nel 1857 in due aste.
Eudoxe (Parigi 1814-90) e **Camille** (Chartres 1816 - Oisène, presso Chartres, 1875), ereditarono la passione del padre. Un primo viaggio compiuto nelle Fiandre e in Italia ne decise la vocazione per l'arte ed il collezionismo. Studiarono entrambi pittura e disegno con Steuben e Devéria, ma Eudoxe abbandonò la pittura, per dedicarsi interamente ad arricchire le collezioni ereditate dal padre. Nel 1870 fu nominato direttore del Museo di Orléans; vero e proprio animatore culturale, cercò di ottenere donazioni ed acquistò opere d'arte. Il fratello non abbandonò mai il mestiere di pittore ed espose piú volte al *salon*. Visse nella sua proprietà di Oisène. Divenne conservatore del Museo di Chartres nel 1862, svolgendovi un ruolo importante per la formazione delle collezioni. La sua raccolta personale andò dispersa, in successive aste, nel 1876. La collezione dei **M**, ricca soprattutto di opere del XVIII sec. francese, conteneva numerosi Chardin, quadri di Fragonard, Boucher e van Loo, un'ampia serie di pastelli di La Tour ed un centinaio di disegni e bozzetti di Prud'hon (*Ratto di Psiche*, *Amore incatenato*: oggi conservati a Chartres); ma vi si trovavano anche alcune opere del XVII sec. e qualche dipinto di maestri stranieri, come la *Santa Lucia* di Zurbarán, che il Museo di Chartres riacquistò nella vendita Camille **M** del 1876. (*gb*).

Marcin (Schwarte, Niger, *detto* Czarny)

(1450 ca. – Cracovia 1509). Studiò probabilmente in Renania e nelle Fiandre. Lavorò a Cracovia, dove nel 1477

venne ammesso nell'amministrazione municipale ed eletto tredici volte «superiore» (in polacco *cech*) della corporazione municipale dei pittori. È autore dell'altare di Bodzentyn (fondazione del vescovo Jan Kornaski, 1508), con al centro la celebre scena della *Morte della Vergine*. Altre sue opere sono note solo dai contratti (col cancelliere lituano Soltan nel 1497; con Jan di Pilzno, curato di Jurkow, presso Tarnów; con la chiesa di Wozniki nell'alta Slesia, nel 1508). La perfezione della forma e del colore, e l'acuta osservazione psicologica (che annuncia il rinascimento) nella *Morte della Vergine* spiegano il notevole influsso dell'artista sulla pittura polacca (soprattutto nelle regioni meridionali, dette «la piccola Polonia»). **M** morí in un tragico incidente. La sua bottega, di cui fu erede il figlio Mikolaj, venne acquistata dopo la morte di quest'ultimo da Stanisław Stwosz, figlio di Wit Stwoz (Veit Stoss), sposato con Apollonia, figlia di **M**. Tra gli allievi del maestro va citato, oltre al figlio Mikolaj, Bernardo di Mogielnica e, verosimilmente, Stanislaw Skorka. (*wj*).

Marco il Greco

(documentato a Genova nel 1313). Il nome di **M** compare un'unica volta in un documento notarile del febbraio 1313, nel quale si dichiara pittore di Costantinopoli. Un'interessante proposta, formulata in linea ipotetica da V. Lazarev (1967), ha richiamato l'attenzione su questo artista, non altrimenti noto: egli potrebbe essere identificato con il cosiddetto Maestro del Giudizio Universale, autore dell'affresco sul portale della cattedrale di San Lorenzo a Genova, nel quale già Roberto Longhi aveva riconosciuto un pittore bizantino. L'identificazione è stata accolta, sempre in linea ipotetica, da vari studiosi. A **M** è stato attribuito anche l'affresco raffigurante *San Giorgio, san Giovanni Battista e un santo*, oggi assai rovinato, conservato nella navata sinistra della cattedrale genovese. R. S. Nelson (1985) ha precisato che si tratta di un pittore formatosi in ambiente costantinopolitano, che eseguí l'affresco entro il secondo decennio del XIV sec., mediando moduli figurativi orientali e contenuti occidentali. (*agc*).

Marco d'Oggiono

(Oggiono (Como) 1475 - Milano 1530?) Fra i piú fedeli

e conformisti imitatori dei modi leonardeschi, interpreta l'insegnamento del maestro con una ricerca di illusione plastica, quasi statuaria, vicino in ciò al Giampietrino. Fra le opere principali, sono conservate a Brera (Milano) il *Polittico di Maleo*, 1517-18 ca., da Santa Maria delle Grazie di Maleo, i *Tre arcangeli* e la decorazione della cappella Bagarotti a Santa Maria della Pace a Milano, del 1519-22 ca. (*Polittico* in collaborazione con Giovanni Agostino da Lodi; *Assunzione della Vergine*; affreschi); al Louvre (Parigi) una *Natività* e nel Museo di Blois il *Polittico Crespi*. (*mr + sr*).

Marco da Siena → Pino, Marco

Marcoussis, Ludwig Markus (*detto* Louis)

(Varsavia 1878 - Cusset (Allier) 1941). Allievo della Scuola di belle arti di Cracovia nel 1901, giunse a Parigi nel 1903. Fino al 1907 la sua opera fu influenzata essenzialmente dall'impressionismo, dall'intimismo nabi e dal fauvisme. Disegnatore di grande qualità, smise di dipingere intorno al 1907, dedicandosi alla caricatura giornalistica (su «la Vie parisienne», «le Journal», «l'Assiette au beurre»). Nel 1910 conobbe Apollinaire e Braque, che lo presentarono a Picasso. Riprese a dipingere sotto la loro influenza e, su sollecitazione di Apollinaire, mutò il proprio nome in quello della località di Marcoussis nell'Ile-de-France. Sin dal suo esordio cubista (*Sacré-Cœur*, 1910), **M** afferma la sua personalità dando importanza alla materia illusionistica del motivo; la sua opera è caratterizzata da una forte sensibilità cromatica e luministica. Partecipò nel 1912 alla mostra della *Sezione aurea*, e l'anno successivo al primo Salone d'autunno tedesco a Berlino, Galerie der Sturm. Arruolatosi volontario nel 1914, l'artista inaugurò, dopo la guerra, un nuovo supporto, il «sottovetro» *(fixé sous verre)*. Dal 1919 al 1928 dipinse un centinaio di questi lavori, i migliori dei quali rievocano le misteriose corrispondenze melodiche tra forme semplificate, la materia dalle risonanze tattili, e la luce. Nel 1927 riportò da Kérity in Bretagna otto paesaggi in cui la superficie piana del quadro è rifiutata a favore della prospettiva geometrica tradizionale. La cadenza immobile delle orizzontali e delle verticali conferisce a queste opere una singolare qualità onirica di silenzio e d'indefinibile angoscia, accentuata dalla luce precisa di

quest'universo, nel quale l'inquietante assenza dell'uomo è simile a quella dei paesaggi metafisici di De Chirico. Nel 1912 **M** si era già interessato all'incisione (la *Bella Martinicana*, puntasecca), ma vi si dedicò soprattutto dal 1930 al 1940 (Gérard de Nerval, *Aurélia*, 1930, dieci acqueforti; Apollinaire, *Alcools*, 1934, trentacinque acqueforti; *Tavole di saluto*, 1931, dieci tavole ad acquaforte e bulino, composte in omaggio ai suoi poeti preferiti; un centinaio di ritratti, di stile lineare, soprattutto di scrittori, poeti ed artisti: *Gertrude Stein*, ca. 1934; *Mirò*, di **M** e Mirò, 1938). Le sue tele piú libere da ogni suggestione figurativa, che partecipano alla linea dell'astrattismo geometrico, sono del 1937. L'ultima sua raccolta d'incisioni, gli *Indovini* (sedici puntesecche), con un testo di G. Bachelard, apparve nel 1946. L'opera di **M** è permeata dalle salde strutture geometriche del cubismo, ma non si è mai allontanata da un'estrema sensibilità per i ritmi melodici della natura e della luce. La BN di Parigi ha presentato nel 1972 la sua opera incisa, ed il MNAM ne conserva sette dipinti. (*aba*).

Marco Veneziano

(documentato a Udine dal 1430 al 1436). Il pittore è noto unicamente da testimonianze documentarie dalle quali risulta aver stretto una società con un Francesco d'origine napoletana dal 1430 al 1434, data in cui questa fu sciolta. Il testamento di **M** (1436), rende noto che fu impegnato nel duomo di Udine, lasciando i lavori incompiuti alla sua morte. (*sr*).

Marco Zoppo → Zoppo, Marco

Marconi, Rocco

(Treviso ?, documentato a Venezia dal 1504 al 1529). Nelle prime opere fu continuatore di Giovanni Bellini (*Madonne*: Museo di Wrocaw e Strasburgo, MBA); piú tardi subí l'influsso di Palma il Vecchio, col quale forse collaborò, e di Tiziano: *Cristo e la Samaritana* (Los Angeles, County Museum of Art; Venezia, Accademia; Museo di Coral Gables); *Cristo presso Marta e Maria* (San Pietroburgo, Ermitage). (ir).

Marcucci, Mario

(Viareggio 1910-92). Dedicatosi fin da giovane alla pittura, venne introdotto da Alessandro Parronchi nel gruppo fiorentino di Rosai, Luzi e Bilenchi nel 1939; nello stesso anno esordí alla Gall. Il Milione a Milano, e nel 1941 vinse il Premio Bergamo (*Autoritratto*, 1939). La pittura di **M**, essenziale nei mezzi e asciutta nell'impasto cromatico, ha una matrice postimpressionista con echi della lezione cézanniana e di quella morandiana; nelle opere a partire dagli anni '50 si rivela talvolta una astrazione ai limiti della dissoluzione della forma (*Angolo di piazza*, 1950; *Darsena*, 1971), ma una coerente unità connota tutto il suo percorso artistico, anche nella scelta dei soggetti: ritratti (*La madre*, 1931; *Licia*, 1939; *Renato*, 1947; *Autoritratto*, 1976); paesaggi (*Pescatori di ceche*, 1947; *Pineta*, 1970), perlopiú immagini legate a Viareggio, sulle quali ebbe a dire Moravia, nella presentazione alla mostra alla Gall. Il Principio a Roma del 1954: «La Viareggio di Marcucci non è mai illustrata né descritta. Essa è uno stato d'animo del pittore»; e nature morte (*Vaso con fiori nello studio*, 1938; *Conchiglia e patata*, 1964; *Cesto di fiori sul tavolo*, 1980). Espose alle Biennali di Venezia del 1948, 1950 e 1954; vinse il Premio Prato (1946), Michetti (1953) e Fiorino (1954); recentemente ha esposto a Firenze (Gall. Pananti, 1985) e Milano (Gall. Farsetti e Gall. Il Milione, 1986). (*eca*).

Marden, Brice

(New York 1938). Dopo un periodo espressionista, attorno al 1963 cominciò a sistematizzare il suo lavoro. La sua opera tende ad un astrattismo geometrizzante ispirandosi all'opera dei grandi maestri degli anni Cinquanta (Reinhardt, Newman, Rothko). Da allora, senza mutare indirizzo, ha prodotto oltre a monocromi, dipinti fondati sul principio della divisione della superficie in vaste zone di colore (miscuglio di pittura a olio e a cera) orizzontali e verticali. Si tratta di dittici e trittici (i bordi, spesso non dipinti, alludono a un'esecuzione in fieri), che si basano su un gioco di contraddizioni tra una strutturazione rigorosa per zone ed una materia sensuale e sottile (*Red, Yellow, Blue III*, 1974: New York, coll. dell'artista; *Join*, 1973: in museo a Grenoble). (*bp*).

Mare, André

(Argentan 1887 - Parigi 1932). Trascorse la sua infanzia tra Pin e la spiaggia di Trouville, dove dipinse insieme agli amici Henri Viel e Fernand Léger. A diciott'anni si stabilí a Parigi con quest'ultimo, per seguire i corsi dell'Ecole des arts décoratifs.
Nel 1907, in contatto col gruppo di Puteaux, la *Section d'or*, si orientó verso un'interpretazione del cubismo fortemente influenzata da Cézanne, lavorando insieme a vari pittori, da Villon a La Fresnaye. Dal 1906 espose al Salon des Indépendants e due anni dopo al Salon d'Automne accanto a La Fresnaye, Marchand, Dunoyer de Segonzac, Marinot. Al periodo cubista (*Prigionieri turchi a Monte Tomba*, 1917: coll. priv.; i *Cavalli*, 1921: ivi), in cui è netto l'influsso di La Fresnaye, segui una fase piú personale, con accenti espressionisti. Dopo un'interruzione di alcuni anni, **M** tornò alla pittura nel 1928, dedicandovisi interamente fino alla morte. Nel 1930 dipinse una grande tela in occasione delle esequie del maresciallo Foch (Versailles). Parallelamente intraprese, nel 1910, la carriera di arredatore, disegnando per André Groult mobili per un piccolo salotto esposto al Salon d'Automne. Nel 1912, con la *Casa cubista*, affermò la propria appartenenza al gruppo di giovani artisti orientati verso il recupero della tradizione francese senza tuttavia rinunciare alle possibilità di intervento nel mondo dell'industria. Disegnò mobili, oggetti, copertine rilegate, miniando a colori vivaci la pergamena bianca o avorio. Nel 1918 venne incaricato di progettare il Cenotafio dell'Etoile con l'architetto Louis Sue, insieme al quale fondò, l'anno successivo, la Compagnie des arts français. Nel gruppo lavoravano insieme pittori, scultori e arredatori, affrontando tutti gli aspetti dell'arredo di interni. Nel 1921 pubblicarono un manifesto, *Architectures*, per il quale Paul Valéry scrisse *Eupalinos*. All'Esposizione di arti decorative del 1925, ebbero l'incarico del padiglione Fontaine e del museo d'arte contemporanea. Per il teatro **M** realizzò scene e costumi dell'*Heure espagnole* di Maurice Ravel (1921) e con Louis Sue il montaggio di *Robert et Marianne*, di Paul Géraldy (1925). (*yb*).

Marées, Hans von

(Eberfeld 1837 - Roma 1887). Compí i primi studi a Berlino presso il pittore di cavalli Cari Steffeck, nell'ambito

della tradizione della pittura militare. Si trasferí poi a Monaco, dove frequentò alcuni pittori tedeschi seguaci della scuola di Barbizon e intraprese lo studio della pittura del passato, in particolare di Rembrandt e dei veneti del Cinquecento, i cui modelli riemergono nei ritratti dipinti in quegli anni e in composizioni come *Il riposo di Diana* (Monaco, NP) ove un gruppo di figure nude si staglia su uno sfondo di paesaggio. Nel 1864 von **M** lascia Monaco per l'Italia, dove, a parte alcuni brevi intervalli, vivrà fino alla morte. In principio lavora per il conte Schack, conosciuto a Monaco, che gli commissiona copie di opere dei maestri italiani del passato per la propria collezione. A Roma l'artista conosce Böcklin, con il quale va a Firenze nel 1865; diventa poi amico di Feuerbach, anch'egli impegnato come copista dal conte Schack. Nel 1867 incontra a Roma lo scultore Hildebrand, cui resterà legato da lunga amicizia. Con questi artisti, cui si aggiunge Conrad Fiedler, che diventerà il teorico della «pura visibilità», von **M** condivide quel particolare amore per l'arte antica e per il paesaggio italiano che accomunò i percorsi, peraltro diversi, di questo gruppo di artisti definiti Deutsch-Römer, che vissero tra Roma e. Firenze dedicandosi a quella particolarissima reinvenzione dell'antichità e della natura. Con Fiedler, sostituitosi a Schack come finanziatore di von **M**, il pittore compie dal 1869 al 1871 un lungo viaggio con tappe a Madrid, Parigi, Amsterdam e L'Aja, nel corso del quale approfondisce lo studio dell'arte antica guardando soprattutto a Rubens, a Tiziano e ai veneti, oltre che ai pittori del Quattrocento e del primo Cinquecento italiano già visti a Firenze. A Parigi von **M** fu colpito da Delacroix, mentre si disinteressò esplicitamente agli sviluppi piú recenti della pittura francese, da cui anche in seguito si mantenne distante, dichiarando di perseguire una ricerca che andava verso «l'ideale» e non verso la «verità». Tornato in Italia lavora nel 1873 alla decorazione della Stazione Zoologica di Napoli, per la quale esegue alcuni affreschi con scene di pesca e di riposo, la cui solenne monumentalità rivela l'interesse per l'arte antica – la pittura pompeiana e la statuaria greca – e le riletture dei modelli raffaelleschi, filtrati da un presupposto tutto «ottocentesco» di combinazione di ideale e realtà. «Il soggetto è preso dalla vita» scrive von **M** a Fiedler nel descrivere gli affreschi; cosí l'atmosfera idealizzata del paesaggio campano è popolata da personaggi in cui sono ritratti Hildebrand,

altri amici, lo stesso von **M**. La solennità arcaica dei corpi e dei gesti, l'ampiezza di respiro con cui le figure umane si soffermano nello spazio ritornano nei grandi trittici, dipinti a partire dal 1879 fino alla morte, talvolta in piú versioni: le *Esperidi*, il *Giudizio di Paride*, i *Tre cavalieri*, il *Fidanzamento*, tutti a Monaco, NP.
Nel corso della sua vita von **M** disegnò moltissimo, affidando all'espressione grafica un ruolo importante nel processo di elaborazione delle opere dipinte. Non conobbe la celebrità da vivo, ma venne universalmente riconosciuto dopo l'importante retrospettiva che ebbe luogo a Monaco e a Berlino nel 1908-909. È rappresentato soprattutto a Monaco (NP), Berlino (NG), Dresda (castello di Pillnitz), Amburgo, Mannheim, Wuppertal. (*hbs + sr*).

Marescalco il → Buonconsiglio, Giovanni

Marfaing, André

(Toulouse 1925). Cominciò a lavorare in uno studio di scultura, prima di dedicarsi alla pittura. Compí viaggi in Spagna, scoprendo Goya a Castres e al Prado, e ammirò Rembrandt. Dopo una prima mostra a Toulouse nel 1946 si stabilí a Parigi nel 1949, partecipò nel 1950 al Salon de la jeune peinture, nel 1953 al Salon de mai ed al Salon des réalités nouvelles l'anno seguente. Abbandonò il carattere figurativo delle sue prime opere dopo il 1953, orientandosi verso l'astrattismo. Si espresse con contrasti violenti di nero e bianco di rara qualità. Prendendo spunto dall'arte di Goya, ha inoltre prodotto incisioni e disegni ad inchiostro acquerellato caratterizzati dal medesimo vigore tonale: *Dipinti su carta*, 1964. (*hn*).

Marffy, Odön

(Budapest 1878-1959). Studiò a Parigi, frequentando l'Académie Julian e l'École des beaux-arts. Tornato in Ungheria nel 1907, divenne membro del gruppo degli «Otto» (1909) e si aggregò alla scuola «Postnagynánya» nel 1920. Sue opere sono conservate a Budapest (MNG). (*dp*).

Margarito d'Arezzo

(attivo nel XIII sec.). Un documento del 1262, che verosimilmente lo riguarda, ne attesta la presenza ad Arezzo in quell'anno; ma non si sa con certezza se le sue opere no-

te appartengano alla prima o alla seconda metà del XIII sec. Un'iscrizione risalente al 1636, relativa ad una *Madonna col Bambino in trono* (Montelungo presso Arezzo, chiesa di Santa Maria), ci fornisce un'informazione tratta senza dubbio dall'iscrizione originaria: la tavola sarebbe stata dipinta da **M** nel 1250. Si ritiene generalmente che quest'opera sia l'ultima in ordine di tempo tra quelle documentate del pittore aretino, che sarebbero state eseguite in successione tra il 1230 e il 1250 ca. nell'ordine seguente: *San Francesco*, firmato (Museo di Arezzo); antependio (*Vergine col Bambino*, *scene dalla Natività e della vita di santi*), firmato (Londra, NG); *Madonna con quattro scene della vita della Vergine* (Santa Maria delle Vertighe a Monte San Savino presso Arezzo); infine la *Madonna* di Santa Maria di Montelungo. Se tale ricostruzione è esatta, si chiariscono i rapporti tra **M** ed alcuni pittori fiorentini dell'epoca, come il Maestro del Bigallo. I modelli bizantini cui il pittore si volge non sono ancora quelli che ebbero gran voga a Firenze nella seconda metà del XIII sec., caratterizzati da un linearismo complicato e meccanico. La preferenza di **M** per la semplificazione formale, la sua vivacità espressiva, la predilezione per gli ornamenti e le ricche stoffe dimostrano la conoscenza di esempi piú antichi e di origine popolare, che risalgono alle correnti coptosiriache di epoca paleocristiana. È tuttavia da segnalare che piú di recente la cronologia del percorso di **M** è stata invertita: la *Madonna* di Montelungo è stata considerata opera giovanile e, di conseguenza, il rapporto di dare e avere con i fiorentini ribaltato.
Vasari, anch'egli aretino, s'interessò particolarmente di **M**, attribuendogli, oltre all'attività di pittore, un ruolo di architetto che le ricerche moderne non hanno ancora confermato. (*bt*).

Margherita d'Austria

(Bruxelles 1480 - Malines 1530). Figlia di Maria di Borgogna e di Massimiliano d'Austria, fu fidanzata del Delfino di Francia, il futuro Carlo XVIII (1483-91), sposando poi don Giovanni di Castiglia (1495-97) e successivamente Filiberto il Bello, duca di Savoia (1501-504). Reggente dei Paesi Bassi dal 1507 alla morte, fissò la propria corte a Malines. La sua attività di mecenate consistette soprattutto nella costruzione e decorazione della chiesa di Brou (Ain) tra il 1512 e il 1534, destinata alla sepoltura

del suo ultimo marito; vi fece successivamente lavorare artisti tra loro diversi come Jean Perréal, Michel Colombe, Louis van Boeghem, Jan van Roome e Conrad Meyt. **M** possedeva un'importante raccolta di opere d'arte documentata dagli inventari nei quali si nota in particolare la presenza dei *Coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck (Londra, NG). Fece anche lavorare numerosi pittori, tra cui B. van Orley (che ne fece il ritratto, di cui esistono parecchi esemplari, uno dei quali è conservato a Bourgen-Bresse, Musée de Brou), Jan Mostaert e Michiel Sittow. Si circondò di umanisti e di scrittori; a lei Jean Lemaire de Belges dedicò la maggior parte delle sue opere, come la *Couronne margaritique*, ove egli celebra i pittori del tempo. (*ach*).

Mari

A **M**, antica città mesopotamica sul medio Eufrate (oggi Tell Harīrī in Siria), a partire dal 1933 una missione francese diretta da André Parrot portò in luce palazzi e templi del III millennio e dell'inizio del II millennio. Elementi di mosaici in conchiglia, appartenenti a pannelli analoghi a quelli delle tombe reali di Ur, sono stati trovati nel tempio pre sargonico di Ishtar (metà del III millennio). Nel palazzo del XVIII sec. a. C., pitture murali religiose e cultuali (*Investitura del re di Mari*: Parigi, Louvre), sono state trovate in un cortile. (*asp*).

Mariani, Cesare

(Roma 1826-1901). Allievo diTommaso Minardi, ne condivise dapprima l'orientamento purista (affreschi in San Paolo fuori le mura, 1857-1860). In seguito arricchí la propria formula sia attingendo con maggior libertà alla tradizione sei-settecentesca, sia considerando le tendenze «moderne» della pittura coeva. Fu tra i piú fortunati decoratori dell'epoca di Pio IX, partecipando a quasi tutte le imprese promosse dal pontefice in Roma (Santa Maria in Monticelli, Santa Lucia del Gonfalone, San Lorenzo) e fuori (Madonna della Stella presso Montefalco). Pur nei limiti del suo costante accademismo, raggiunse in opere piú tarde (San Salvatore in Onda, San Giuseppe dei Falegnami, San Rocco a Ripetta e soprattutto la «Sala gialla» del Ministero delle Finanze) effetti di gusto *troubadour* e orientaleggiante. (*Iba*).

Marieschi, Michele

(Venezia 1710-43). Ne sono scarsamente noti i dati biografici e la formazione. Esordí come scenografo in Austria; ancora come scenografo, nel 1735 è documentato a Fano per le onoranze funebri a Maria Clementina Sobiesky. Tra il 1736 e il 1740 è iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani ed il Maresciallo Schulenburg acquista da lui alcune vedute; nel 1741 **M**, pubblicando in incisione la serie di ventuno *Vedute di Venezia*, si firma «pittore e architetto». Il suo catalogo comprende una ricca produzione ad olio: soprattutto vedute di Venezia (Bristol, City Museum; Parigi, Louvre; Bergamo, Accademia Carrara; Budapest, SZM: Dublino, NG of Ireland; Venezia, Ca' Rezzonico). Nonostante l'evidente influsso del Canaletto, un carattere fantastico e sostanzialmente scenografico distingue le sue rappresentazioni della città, spesso trasfigurate in *Capricci* (Napoli, Museo Filangieri; Milano, Castello Sforzesco; Venezia, Accademia; Stoccolma, NM): fantasie architettoniche che presentano, quasi su un proscenio teatrale, palazzi ed antiche rovine. Le vivaci figurette che animano queste composizioni sono state talvolta attribuite ad altra mano (Giacomo Guardi, Caspare Diziani e Giovambattista Tiepolo). (*ir*).

Mariette, Pierre Jean

(Parigi 1694-1774). Proveniva da una famiglia di libraistampatori e mercanti-incisori residenti in rue Saint-Jacques a Parigi, sotto l'insegna «le Colonne d'Ercole». Il padre, incisore egli stesso (aveva lavorato sotto la guida del cognato Jean-Baptiste Corneille), lo introdusse nel mondo del mercato dell'arte, facendogli apprendere il disegno e l'incisione. Nel 1717 **M** partì per Vienna, dove venne accolto dal principe Eugenio di Savoia, cliente del padre ed amatore di stampe e di libri, che gli mise a disposizione la sua biblioteca. Vi restò due anni, inventariando e classificando la magnifica collezione di stampe e disegni del principe. Partito poi per l'Italia, entrò in contatto con dotti e collezionisti con i quali restò in rapporto per tutta la vita. La sua cultura artistica, arricchita durante questi due viaggi, fu completata al ritorno a Parigi dal contatto con l'ambiente di Pierre Crozat, di cui divenne amico. Presso di lui incontrò artisti e grandi amatori d'arte come Caylus, Jean de Jullienne, l'abate de Marolles e Rosalba Carriera, giunta a Parigi nel 1720. La

sua prima opera fu il catalogo della vendita dei disegni di Pierre Crozat nel 1741, primo catalogo scientifico nel quale vengono studiate l'origine e l'autenticità delle opere. La sua opera piú nota come storico dell'arte è la raccolta di appunti, pubblicata piú tardi col nome di *Abecedario*: si tratta di studi preparatori per un dizionario enciclopedico dei maestri antichi e moderni. Ma **M**, collezionista innanzi tutto, s'interessò principalmente di disegni. Nel 1750 abbandonò il commercio d'arte per dedicarsi alla sua collezione; visitò gabinetti di amatori d'arte, seguendo tutte le aste ed intrattenendo una copiosa corrispondenza con esperti francesi e italiani, per ottenere notizie esatte sulle opere. All'asta Crozat cominciò ad acquistare pezzi di eccezionale importanza, costituendo il fondo della sua raccolta. I disegni del gabinetto Crozat provenivano da raccolte illustri, come quelle di Vasari, comprendente in particolare disegni dei maestri delle scuole del XV sec. (Carpaccio, Perugino, Liberale da Verona, Raffaellino del Garbo), di Malvasia (Raffaello, Guido Reni, il Guercino), del pittore inglese Peter Lely, di Cristina di Svezia e di Jabach. Il complesso piú importante riguardava opere dei Carracci (studi di Annibale per i dipinti della Gall. Farnese). Egli continuò senza posa ad arricchire e completare le sue collezioni, acquistando soltanto opere di alto livello. Questo complesso andò disperso nel 1775 dopo la sua morte. Vennero inventariati oltre 3400 pezzi, «in perfetto ordine e ben sistemati», poiché **M** classificò e tenne sempre con gran cura la sua collezione. Milletrecentoventuno opere appartenenti alla raccolta vennero acquistate per il gabinetto del Re, e sono oggi conservate al Louvre di Parigi; altri disegni si trovano sparsi in tutti i grandi musei o biblioteche francesi e straniere. Tutte le scuole di disegno ed i maestri piú importanti erano rappresentati nella collezione, tuttavia, **M** preferí le scuole italiane del XVI e del XVII sec. (Michelangelo, Raffaello, i Carracci, Primaticcio, Correggio, Tiziano, Veronese, Reni, Guercino). I grandi maestri delle scuole nordiche vi figuravano con Bosch, van Orley, Bruegel, Jordaens, numerosi Rubens e van Dyck, Rembrandt, Holbein, Dürer. La scuola francese era illustrata da opere che ne rappresentavano i grandi momenti, da Bellange, Callot, Dumonstier ai maestri contemporanei, che **M** conobbe personalmente; paesaggi di Claude Lorrain, paesaggi con rovine e studi preparatori di Poussin vi avevano un posto importante. I suoi stu-

di e vari appunti di lavoro sono stati pubblicati negli *Archives de l'art française* (1851-60). (*gb*).

Marigny, Abel François Poisson de

(marchese di Ménars e di **M**, Parigi 1727-81). Nel 1745 il fratello di Mme de Pompadour, allora marchese di Vandières e poi marchese di **M**, venne presentato a corte ed ottenne la promessa della direzione dei Bâtiments, Jardins, Arts et Manufactures du roi, affidata allora a Tournehem. Per prepararsi alla carica ed acquisire le necessarie competenze artistiche, partí per l'Italia in compagnia di Soufflot e di Cochin. Il gusto del momento era influenzato dalla scoperta degli scavi di Ercolano e Pompei; tornato a Parigi nel 1751, **M**, entusiasta della pittura di storia di gusto neoclassico, s'interessò anche alla pittura di genere. Troppo esitante, e forse troppo scrupoloso per prendere nettamente partito, **M** non trascurò tuttavia di valorizzare anche i pittori contemporanei con numerosi incarichi, il piú importante dei quali fu quello dei *Ports de France*, affidato a Joseph Vernet, che aveva conosciuto in occasione del suo viaggio in Italia. S'interessò dei Gobelins, e commissionò progetti per arazzi, in particolare a Boucher, Hallé, Vien, che interpretarono *Sujets de la Fable*, a de Troy (*Storia di Ester*), e a Fragonard (*Coreso e Calliroe*). Infine nominò Carle van Loo e piú tardi Boucher primi pittori del re. Nel 1764 affidò la decorazione del castello di Choisy a Cochin, che si adoperò per favorire la pittura di storia proponendo agli artisti (Carle van Loo, Vien, Hallé, Lagrenée) soggetti tratti dalla storia romana. Questa tendenza didattica riscosse scarso successo e i quadri furono trasferiti ai Gobelins, mentre si preferirono gli eleganti soggetti decorativi di Bellevue o Trianon. Nel 1774, dopo la morte della Pompadour **M**, si dimise dalle funzioni di Directeur des Bâtiments. Fra i pittori contemporanei predilesse Greuze, di cui possedeva un gran numero di tele. La sua collezione comprendeva inoltre opere di Chardin, Boucher, Lépicié, Lagrenée, Pierre, del XVII sec. (La Hyre), poche tele italiane (Pannini, Giordano), numerosi quadri olandesi: paesaggi e scene di genere di Metsu, Mieris, Potter, Wouwerman, von Ostade. La collezione andò dispersa in asta pubblica nel 1782. (*gb* + *sr*).

Marilhat, Prosper

(Vertaizon (Puy-de-Dôme) 1811 - Parigi 1847). Giunto a

Parigi nel 1829, fu allievo di Roqueplan. Nel 1831 prese parte a una spedizione in Oriente, dove restò due anni riportandone un repertorio di studi riutilizzati poi nei quadri che lo resero famoso (*Rovine della moschea del califfo Hakem*: Parigi, Louvre). Al suo ritorno **M** prese parte al movimento romantico. Oltre alle sue opere d'ispirazione orientale, si dedicò al paesaggio nello stile dei paesaggisti della scuola del 1830. Frequentatore abituale di Barbizon, amico di Corot, con cui fece dei viaggi, lasciò paesaggi dipinti dal vero che ne attestano la comprensione della natura e il senso della realtà. Il Museo di Thiers (Puy-de-Dôme) conserva un complesso di tali studi. In Oriente contrasse una malattia che gli sconvolse la mente e finí per dipingere, quando il suo stato di salute lo permetteva, ritratti di suoi familiari. (*ht*).

Marin, John

(Rutherford nel New Jersey 1870 - Cape Split nel Maine 1953). Cominciò tardi gli studi artistici. Dal 1899 al 1901 seguí i corsi di Thomas Anshutz alla Pennsylvania Academy of Fine Arts e trascorse un breve periodo all'Art Student's League di New York nel 1905. Nello stesso anno giunse a Parigi, restando in Europa sei anni. Contrariamente alla maggior parte dei suoi compatrioti, non si curò di seguire un insegnamento accademico e non prese praticamente parte alle dispute che allora animavano l'ambiente artistico parigino. Ammiratore di Whistler, acquisí a Parigi una certa reputazione incidendo vedute di città europee influenzate dalle opere di Whistler. Espose a Parigi al Salon d'Automne nel 1908, poi al Salon des Indépendants del 1909. Il governo francese ne acquistò una tela, *Mulini a Meaux* (oggi perduta). Nello stesso anno iniziò il lungo sodalizio di **M** con Stieglitz, che ne espose le prime opere insieme a quelle di Maurer. Infine, sempre nel 1909, un viaggio a New York segnò per lui una svolta decisiva. Il desiderio di trascrivere nei suoi acquerelli i ritmi di New York obbligò il pittore a semplificare il proprio stile, rendendolo piú allusivo ed elaborando formule vicine a quelle di Cézanne, cui non aveva dedicato troppa attenzione in Europa (*Brooklyn Bridge*, 1910: New York, MMA). Nel 1910 rientrò definitivamente negli Stati Uniti. Nel 1913 partecipa all'Armory Show, l'anno seguente la scoperta del Maine lo induce a dividere il suo tempo, fino alla fine della sua vita,

tra questa regione e New York. Le coste rocciose del Maine divennero uno dei soggetti favoriti. Ebbe un successo piuttosto vasto grazie a Stieglitz: espose regolarmente nelle varie gallerie di quest'ultimo, tra cui 291 e An American Place. Nel 1936, il MOMA gli dedicò una prima retrospettiva. Il suo stile pittorico non subí particolari sviluppi tra gli anni Venti e la morte. Acquerelli come *Maine Islands* (1922: Washington, Phillips Coll) o *Region of Brooklyn Bridge Fantasy* (1932: New York, Whitney Museum), mostrano un adattamento «naturalista» dei principi cubisti: le linee che definiscono la struttura compositiva possono facilmente interpretarsi come trascrizione di fenomeni atmosferici. Piú in generale, tutta l'opera di **M** tende ad essere una notazione rapida e aerea, in cui la scrittura «moderna» non è fine a se stessa, ma un mezzo per ricreare un'impressione fuggitiva. La sua opera è sterminata; comprende principalmente acquerelli, che lo resero celebre, ed è per lo piú suddivisa tra vari musei americani. Un'importante raccolta di acquerelli, proveniente dal lascito Stieglitz, si trova al MMA di New York. (*jpm*).

marina

Denominazione convenzionale dei dipinti che hanno come soggetto il mare, e, per estensione, del relativo genere. Rappresentazioni del mare associate a soggetti religiosi si possono trovare in dipinti italiani o fiamminghi del XIV e del XVI sec., ma le «marine» propriamente dette compaiono nei Paesi Bassi del XVI sec. Si può considerare fra le prime m il quadro dipinto verso il 1520 da Cornelisz Anthonisz, rappresentante una flotta portoghese che non sembra in atto di combattere, ma piuttosto di navigare verso i ricchi scali della costa africana (Londra, Greenwich Maritime Museum). Quanto alla prima *Tempesta*, isolata da ogni contesto aneddotico, è dovuta a Pieter Bruegel il Vecchio (Vienna, KM); basta ricordare inoltre la veduta, che lo stesso artista dipinse durante il suo soggiorno in Italia, del *Porto di Napoli* (Roma, Gall. Doria Pamphili), lo sviluppo dell'orizzonte marino in una pittura come la *Caduta di Icaro* (Bruxelles, MRBA), ed infine la serie di incisioni di navigli eseguite su suoi disegni, per valutare il ruolo da lui svolto nella formazione della pittura di **m**.

I pittori di storia svolgono anch'essi un ruolo non trascu-

rabile. Nel 1533, Vermeyen aveva accompagnato Carlo V in Tunisia ed aveva dipinto lo *Sbarco a Cartagine*. All'inizio del XVII sec. Hendrick C. Vroom commemora le battaglie navali contro gli Spagnoli. Forma allievi come Aert van Antum e C. C. van Wieringen, dal talento piú originale. Ma il vero capofila dei pittori di ***m*** olandesi è Jan Porcellis. Unico soggetto dei suoi quadri è il mare, lontano dai porti, lontano dalle coste, e il mutare delle onde grigio-argento sotto il cielo cupo. Porcellis influenza tutta una generazione di pittori, preparando cosí direttamente l'apogeo del genere verso la metà del secolo con i suoi allievi S. de Vlieger e J. van de Cappelle, pittore di mari calmi, dai riflessi limpidi, trattati a velature ma d'intensa luminosità, e poi i due van de Velde, che si stabiliscono a Londra nel 1672. Soprattutto il secondo van de Velde eccelle nella rappresentazione sia dei cicli sereni che delle tempeste, ove nella nebbia si confondono le nubi e le brume e dove le sagome slanciate dei navigli affrontano la burrasca o stanno in equilibrio sull'onda. Egli influenza a sua volta Backhuysen, che pure ricerca gli effetti del riflesso di ombre fluide proiettate sull'oceano dalla fuga delle immagini. La fioritura della pittura di ***m*** si affermò tanto piú brillantemente in quanto coincise con quella del puro paesaggio. Aelbert Cuyp si afferma come maestro nell'uno e nell'altro genere, secondo l'espressione di Constable, con i suoi «chiaroscuri luminosi», ove le scogliere, le vele, i cumuli di nuvole ritmano lo spazio in profondità; cosí pure Jacob van Ruisdael dipinge il mare scatenato, le colate livide di chiaro di luna sulla cresta delle onde.

Parallelamente a questa linea di maestri attivi in Olanda, Paul Bril, immigrato in Italia alla fine del XVI sec., conserva il legame che unirà la tradizione fiamminga di Bruegel all'arte dei paesaggisti classici e lo tramanda, attraverso il suo allievo Agostino Tassi, a Claude Lorrain. Costui dipinge, certamente, piú porti di mare che vere e proprie ***m***. Le rive bagnate di sole e le architetture dorate sono altrettanto importanti dei riflessi sull'acqua, ma se ne sprigiona una poesia che è pur sempre quella del mare, il mistero del salpare per viaggi fuori del tempo. Provenendo da Napoli, un'altra tendenza emerge a Roma con Salvator Rosa, le cui ***m*** tormentate, dagli elementi scatenati, dagli orizzonti inquietanti, influenzano Tempesta, che trova cosí il modo di superare la lezione olandese appresa dal padre, Pieter Mulier il Vecchio, raggiungen-

do, con una maestria sorprendente, gli effetti drammatici che gli procureranno il suo soprannome. A sua volta, Tempesta apre la strada ai paesaggisti lombardo-veneti, tra i quali Bartolomeo Pedone, e soprattutto a Marco Ricci. Quest'ultimo, tenendo presenti nella sua immaginazione i fantasmi di Magnasco e accogliendo, attraverso il Tempesta, le suggestioni di Salvator Rosa, crea un universo di cataclismi marittimi, di esplosioni burrascose, prima che un soggiorno a Londra e nei Paesi Bassi l'orienti verso ambientazioni piú raffinate e composizioni piú ordinate. Le opere dell'ultima maniera del Tempesta, ed anche quelle di un Carlevarijs, pittore di ***m*** sapientemente composte, infine quelle di van Wittel, che porta sulla laguna una nuova eco della tradizione olandese, determineranno la fioritura di una forma propriamente veneziana del paesaggio marino: la «veduta» del Canaletto e di Guardi. Il secondo si avventura talvolta in alto mare; loro campo è Venezia e l'Adriatico. Lo sfarfallio delle vele sull'acqua e quello delle sagome mascherate sulla piazzetta hanno, compositivamente, il medesimo valore; ma la composizione trae il proprio respiro, il proprio particolare ambiente, ricorrendo alle conquiste visive – e tecniche – elaborate dai pittori di **m**: atmosfera esacerbata, instabilità, riflessi sull'acqua.
In Francia, la tradizione di Claude e del paesaggio classico viene trasferita da Joseph Vernet nella celebre serie dei *Ports de France* (Parigi, Louvre, Museo della Marina). Ma è questo soltanto un aspetto dell'opera di questo pittore, la cui produzione abbondante e disparata, assai apprezzata dai contemporanei, gli valse gli elogi infiammati di Diderot: «Che varietà immensa di scene e figure! Che acque! Che cicli! Che verità! Che magia! Che effetto!» La verità, la magia, l'effetto sono l'Olanda, Claude ed il Tempesta messi insieme... «Se suscita la tempesta, – scrive ancora Diderot, – udite fischiare il vento e muggire i flutti [...]. È Vernet che sa adunare le bufere [...]. È lui che sa, quando gli piaccia, dissipare l'uragano e rendere la calma al mare, la serenità ai cieli». L'arte di Vernet trova fortuna in Inghilterra, attraverso Richard Wilson, che Vernet frequenta a Roma. Giunto in Italia come pittore di ritratti già molto quotato, vi si specializza nel paesaggio, genere di cui diviene uno dei maggiori rappresentanti. Ma la spinta principale proverrà dall'Olanda; lo stesso Wilson d'altra parte dichiara la propria adesione a Momper, e ad Albert Cuyp. Quest'ultimo,

contemporaneamente ai van de Velde, esercita un influsso determinante su Brooking, Scott, John Crome. E Constable dichiara: «Ho cominciato a dipingere quando ho avuto da copiare una piccola pittura di Jacob Ruisdael». Infine Turner, la cui prima maniera deriva anch'essa da Aelbert Cuyp, osserverà a proposito di un'incisione di van de Velde: «È questa che ha fatto di me un pittore». L'ultimo periodo della sua carriera, dopo il 1835, è quello degli elementi trasmutati, delle visioni, dei miraggi. Ma, per Ruskin, Turner rimane «il solo uomo che abbia dato una trascrizione totale del sistema della natura nel suo insieme, e di conseguenza l'unico vero pittore di paesaggi che il mondo abbia mai conosciuto». Per i romantici, in Francia, il mare è anche l'elemento terrificante che l'uomo affronta rischiando persino la vita, come nella *Zattera della Medusa*, nella *Barca di Dante o* in quella di Don Giovanni. Ma, nel 1824, Constable espone a Parigi e nel 1825, Bonington conduce in Inghilterra Delacroix. Con loro parte Eugène Isabey. Anche Paul Huet farà questo viaggio: dipinge maree strepitose, uragani, inondazioni, paesaggi definiti «shakespeariani» da Théophile Gautier. È la Manica, infuriata o placata, ad ispirare un po' piú tardi a Courbet quanto egli chiama i suoi «paesaggi di mare». Gli impressionisti s'interessano al fenomeno meteorologico: levata del sole, montare di un uragano, rotoli di nuvole che invadono il cielo. Quest'ultima trasposizione, preparata da Turner e che conduce i pittori a fissare, come diceva Baudelaire, «stati dell'atmosfera a seconda del luogo, dell'ora e del vento», si compie grazie ad un olandese, peraltro allievo di Isabey, Jongkind, ed al pittore che Corot chiamava «il re dei cieli», Eugène Boudin. Dopo quest'ultimo, Claude Monet saprà trovare nello spettacolo del mare il pretesto per innumerevoli variazioni sul tema dell'acqua. Quanto a Manet, egli preferirà rappresentare l'animazione dei porti o il riposo sulla spiaggia. In seguito, gli effetti di atmosfera si diluiscono in brume iridate con Signac e Seurat. Vengono i fauves, che esaltano o suggeriscono l'azzurro marino mediante gli accenti gialli delle vele, gli alberi rossi, le bandiere tricolori, Marquet sceglie poi le fluidità dell'acquerello, Dufy gradevoli coloriture. Il mare partecipa delle magiche visioni surrealiste, per esempio di un Magritte. Affascina un Permeke e, piú vicino a noi, un Nicolas de Staël. (*mgcm*).

Marini, Benedetto

(Urbino 1590 - documentato 1612). Fu educato nella bottega di Claudio Ridolfi. Nelle sue opere il venetismo del Ridolfi si cala in un impianto formale che è di ascendenza baroccesca e zuccaresca. Lodatissimo da Lanzi, ma completamente ignorato dalla storiografia successiva, riassume i caratteri dominanti del mondo artistico urbinate. Nel 1612 firma e data il *Cristo morto* di provenienza ignota (ora a Urbino, GN); si conserva anche la *Pietà* dell'oratorio delle Cinque Piaghe a Urbino. (*mrv*).

Marini, Marino

(Pistoia 1901 - Viareggio 1980). Frequentò l'Accademia di Firenze dedicandosi, fino al '28, soprattutto al disegno e alla pittura. Anche in seguito, a partire dal 1929, svolse un'ampia attività pittorica e grafica accanto a quella, ormai preminente, di scultore. L'influenza della pittura metafisica e del movimento di «Valori Plastici» è evidente nei primi dipinti (*Le Vergini*, 1916; *Ritratto di Gisella*, 1923); riconoscibile, in seguito, tra ondeggiamenti Novecento Strapaese, la suggestione del Picasso «rosa», importante per la costituzione del tema mariniano dei «giocolieri». La produzione pittorica di **M** (in cui compaiono temi ricorrenti anche nell'opera plastica, quali i «Cavalli e Cavalieri», i «Giocolieri», le «Pomone» o i grandi nudi femminili) resta pur sempre legata a un linguaggio piú naturalistico rispetto a quello della sua scultura, giungendo solo nelle opere piú recenti e in genere nella produzione grafica, ad una semplificazione formale assolutamente incisiva. Del resto, non si può dimenticare qui l'interna coerenza linguistica con cui **M** innesta i dati del segno e del colore nella plastica strutturazione delle sue sculture, anche monumentali (*Il Miracolo*, 1955: Basilea, KM; *L'idea del cavaliere*, 1956: già Milano, proprietà dell'artista).

Negli anni maturi **M** visse e lavorò a Milano, occupando la cattedra di scultura all'Accademia di Brera. Numerosissime le esposizioni, comprensive anche dell'opera grafica e pittorica; tra queste, oltre all'ampia rassegna di Zurigo (KH, 1962) e a quella – dedicata all'intera attività grafica dell'artista – presso il Museo di Philadelphia (1965) è da ricordare la grande retrospettiva organizzata a Roma (Palazzo Venezia, 1966). Tra i molti riconoscimenti, il Premio Feltrinelli per le Arti, assegnatagli dall'Accademia

dei Lincei nel 1954. Quindici dipinti dell'artista – dall'*Arlecchino* (1928: Firenze, coll. G. Loria) all'*Algerina* (1938: già Milano, coll. Marini) – figuravano nella mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935* (Firenze, a cura di C. L. Ragghianti). (*lm + sr*).

Marino, Giovanni Battista

(Napoli 1569-1625). Celebre poeta, fu anche collezionista e conoscitore d'arte; fra i suoi numerosi scritti in prosa e poesia, le *Dicerie sacre* e *La Galeria* riflettono i suoi interessi per le arti figurative. Le *Dicerie sacre sulla Pittura, la Musica e il Cielo* (Torino 1614), dedicate a Carlo Emanuele I di Savoia, sono un dotto componimento in prosa che comprende un discorso in tre parti sulla pittura, in cui **M** riprende e rielabora alcuni principi dottrinali della trattatistica cinquecentesca, seguendo in particolare le tesi di Benedetto Varchi e G. B. Armenini. Muovendo dal noto paragone tra pittura e scultura, egli attribuisce superiorità alla prima poiché vede nella «Santa Sindone», ritratto delle sembianze divine, il tangibile e inconfutabile pronunciamento di Dio a favore di quest'arte. E al «pittore Iddio», artefice della natura, **M** attribuisce la prerogativa della perfezione, che il «pittore uomo» non possiede. Ciononostante il suo essere imperfetto non pregiudica il raggiungimento della qualità, che per **M** non dipende dal dosaggio eclettico delle piú eccellenti «maniere», ma risiede nel carattere individuale dello stile. *La Galeria*, dedicata a Giovan Carlo Doria e pubblicata a Venezia nel 1619 senza il previsto corredo di incisioni, è una raccolta di sonetti composti in base al soggetto delle singole opere, in parte appartenenti al poeta e create da artisti suoi contemporanei. **M** non dimostra particolare interesse per lo stile dei dipinti presi in esame (la *Medusa* di Caravaggio, la *Leda* di Cigoli, il *San Sebastiano* di Tiziano), nonostante gli vada riconosciuto il merito di aver scoperto, durante un viaggio a Parigi, il genio del giovane Poussin. (*mo*).

Marino da Perugia

(Perugia, attivo nei primi decenni del XIV sec.). È identificabile forse con Marino da Elemosina, che nel 1309 miniò i libri del Capitano del popolo e che nel 1310 fu camerlengo dell'arte dei pittori; oppure con Marino di Oderisio che nel 1318 venne nominato priore sempre per

la stessa arte. Sua sola opera certa è la *Maestà* dipinta per l'abbazia di San Paolo di Valdiponte, oggi nella GN dell'Umbria a Perugia. Vi figurano la *Madonna col Bambino*, *quattro angeli*, *san Paolo* (sulla cui spada è la firma «Marinus») e *San Pietro Celestino*, canonizzato nel 1313: tale data può fornire un termine cronologico approssimativo per l'esecuzione del lavoro. La cultura figurativa di **M** è ancora sostanzialmente duecentesca, collegata con l'ambiente di Assisi, con Cimabue, con Duccio, col primo Giotto del ciclo francescano. Sono ben riconoscibili certi tratti caratteristici dell'ambiente perugino, la mimica delle figure, la vivacità descrittiva che fa talvolta pensare alla coeva produzione miniatoria. Lascia tuttavia perplessi il tentativo di assegnare a **M** alcuni fogli dei Corali di San Domenico di Perugia (oggi nella Biblioteca Augusta) mentre anche piú incerte risultano altre attribuzioni di affreschi e tavole nella stessa Perugia ed a Gubbio. (*ps*).

Mario dei Fiori →Nuzzi, Mario

Mariotti, Giambattista

(Venezia 1694 - Padova 1765 ca.). Ricordato come uno dei migliori allievi del veronese Balestra (conosciuto con ogni probabilità a Venezia), appare inizialmente legato alla cultura del maestro (*Resurrezione*: Venezia, Santi Apostoli, firmata, e *Miracolo di san Taddeo*: S. Stae). La sua presenza a Verona nel terzo decennio (*San Carlo in adorazione della croce*: oggi al Museo di Castelvecchio, firmata e datata 1727) va inquadrata invece all'interno di quell'immigrazione a Verona di artisti veneziani sostanzialmente ostili al gusto classicistico instaurato in città dal Balestra. Il distacco dall'iniziale formazione balestriana è evidente anche nel gruppo di pale della chiesa di Santa Croce a Padova, dove è stata rilevata anche una certa attenzione alla corrente patetica di Bencovich. (*elr*).

Mariotto di Cristofano

(San Giovanni Valdarno 1393 - Firenze 1457). La prima menzione di Mariotto di Cristofano è del 1413, per un'opera non identificata ad Arezzo. Sei anni dopo è segnalato come residente a Firenze, dove si era trasferito anche il conterraneo Masaccio, del quale **M** aveva sposato una sorellastra. Non a caso la grande pala con la *Madon-*

na in trono, il Bambino e quattro santi per la chiesa di Santa Maria a Poggio di Loro (Terranuova Bracciolini) deriva largamente dal masaccesco polittico di San Giovenale (Cascia di Reggello), anche se è evidente l'influenza di Bicci di Lorenzo, presso il quale **M** potrebbe essersi educato alla pittura. A causa delle scarse notizie sulla sua attività, ampi spazi cronologici rimangono privi di opere. Il dipinto per l'ospedale di San Matteo è stato identificato con la tavola, dipinta su entrambe le facce, raffigurante lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* e la *Resurrezione di Cristo* (Firenze, Accademia). Prima di quest'opera si collocano l'*Annunciazione* in San Pietro (Cascia di Reggello), la *Madonna con il Bambino e santi* (Preci, parrocchiale), la *Pietà e santi* (Pieve di Carda in Casentine), opere di cultura tardo gotica ma di salda impostazione plastica. La pala con le *Storie della Vergine* (Firenze, Accademia) rivela puntuali riferimenti all'Angelico e desunzioni da Masolino. All'attività tarda di Mariotto di Cristofano è riferibile la *Madonna con il Bambino e santi*, datata 1453 (Firenze, Uffizi, depositi), che mostra figure legnose e forme semplificate. L'ultima opera documentata ma perduta, è il gonfalone per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a San Gimignano. (*dgc*).

Mariotto di Nardo

(Firenze, noto dal 1394 al 1431). Esordí nella cerchia dell'accademismo neo-giottesco, in relazione con Niccolò di Pietro Gerini (polittico della chiesa di San Donnino a Villamagna, 1394-95); sensibile all'influsso di Spinello Aretino e di Lorenzo Monaco, addolcí le proprie composizioni attraverso una ricerca di ritmi lineari e di eleganza cromatica, che lo accosta, a modesto livello, al gotico internazionale. Nella sua ampia produzione si distinguono soprattutto le opere di piccole dimensioni; in esse, piú che nei grandi polittici o negli affreschi (farmacia di Santa Maria Novella), si manifesta una sensibilità piuttosto fine (*Giardino d'amore*: già coll. Liechtenstein; serie di piccole tavole della *Passione*, suddivisi tra i musei di Nantes, Princeton, Braunschweig, la Fondazione Longhi a Firenze e varie collezioni private). (*sr*).

Maris

Jacobus-Hendrikus (L'Aja 1837 - Karlsbad 1899) fu allievo dell'Accademia dell'Aja (1849-1850), poi di quella di

Anversa (1853-56). Lavorò inizialmente a Oosterbeek e all'Aja (1861-65), e soggiornò a lungo a Parigi (1865-71), dove subí l'influsso dei paesaggisti di Barbizon e di Corot (*Veduta di Montigny-sur-Loire*: Rotterdam, BVB). Tornato all'Aja, accostò l'esperienza francese alla tradizione del paesaggio olandese, rustico ed urbano (*Canale sotto la luna*, 1882: Amsterdam, Rijksmuseum); ha inoltre lasciato scene di genere (Londra, NG). Il Louvre di Parigi conserva un paesaggio dell'artista dipinto nel 1883, *Città olandese sul bordo dell'acqua*. Il pittore ha esercitato una forte influenza pur avendo avuto un solo allievo, Willem de Zwart (1862-1931).
Matthijs (L'Aja 1839 - Londra 1917), fratello del precedente, si formò all'Accademia dell'Aia (1853-55) e a quella di Anversa (1855-58). Le tappe principali della sua camera furono improntate dall'ambiente dell'Aja (1858-68), di Parigi (1869-77), e poi di Londra. Fu autore di scene urbane (*Ricordo di Amsterdam*, 1873: Amsterdam, SM) e di scene di genere dal franco realismo e dall'onesta esecuzione con qualche accento simbolista. (L'Aja 1844-1910), allievo dei fratelli e dell'Accademia della sua città natale, compi viaggi in Germania (1865-66) e Norvegia (1870). La campagna olandese e i suoi animali ne furono la fonte essenziale d'ispirazione (Amsterdam, SM; L'Aja, GM e Museo Mesdag). (*mas*).

Mariscalchi, Pietro de (detto dalla Spada)

(Feltre 1520/22 -1589). Attivo nella provincia bellunese, appare tuttavia al corrente, sin dagli inizi di impronta giorgionesca (*Matrimonio mistico di santa Caterina*: Museo di Feltre), degli indirizzi della contemporanea cultura veneziana. Lo studio di Jacopo Bassano (*Madonna e i santi Giacomo e Prosdocimo*, 1564: Malibu, Paul Getty Museum), di Tintoretto e di Giovanni Demio orienta il suo gusto per il manierismo, il colore sgranato, l'acceso patetismo, che caratterizzano il *Ritratto di Zaccaria da Pozzo all'età di 102 anni* (1561: Museo di Feltre), la cosiddetta *Madonna della Misericordia* (Peltre, duomo), il *Banchetto di Erode* (1576: Dresda, GG) e l'ammirevole *Pietà con le sante Clara e Scolastica* (Bassanello, Santa Maria Assunta). (*sr*).

Marius Pictor → De Maria, Mario

Marko

Il convento ortodosso di **M** (Markov Manastir), presso il villaggio di Sŭsica in Jugoslavia, ospita la chiesa di San Demetrio, ricostruita dal kral Vukašin (1366-71) e decorata sotto le cure di suo figlio **M** (1371-94), eroe dell'epopea serba che ha dato nome al monastero. Il carattere popolare dei dipinti si manifesta soprattutto nel ciclo della *Leggenda di san Nicola*, nei *Miracoli di Cristo* e in alcune scene dell'Inno *Acatisto*. Ma l'anonimo pittore ha creato anche composizioni drammatiche, come la figura di Rachele che piange i propri figli, per illustrare la *Strage degli innocenti*. (*sdn*).

Markó, Károly

(Löcse 1791 - Antella (Firenze) 1860). Ingegnere e membro dell'Accademia delle scienze d'Ungheria, aveva studiato pittura presso l'Accademia di Vienna, dove risiedette dal 1822 al 1832 dipingendo soprattutto miniature. Visse in seguito in Italia e divenne professore onorario dell'Accademia di Firenze. Conservò stretti rapporti col suo paese ed ebbe come allievi alcuni pittori ungheresi, tra i quali A. Ligeti. È autore di paesaggi idealizzati informati al gusto classico dell'accademia, venati d'accenti romantici; le sue composizioni dai colori smaltati gli valsero una certa celebrità (*Visegrad*, 1830: Budapest, MNG). (*dp*).

Marlborough, John Churchill primo duca di

(Ashe Cranbourne Lodge (Windsor) 1650 - Devonshire 1722). La sua raccolta, risultato di acquisti e doni nel corso delle sue campagne militari, conteneva diciotto Rubens, tra cui *Venere e Adone*, il *Ritratto di Anna d'Austria* (New York, MMA), *l'Adorazione dei Magi*, il *Ritorno dopo la fuga in Egitto* (Hartford, Wadsworth Atheneum), la *Distribuzione del Rosario*, *Lot che abbandona Sodoma* (Sarasota, Ringling Museum), il *Giardino delle Esperidi*, *Andromeda* (Berlino, SM, GG), la *Carità romana*, nonché due *Autoritratti*, rispettivamente con la prima e la seconda moglie. Il duca acquistò inoltre grandi ritratti: *Lord Holland* e il *Duca di Buckingham* di Mytens, il ritratto equestre di *Carlo I*, una *Sacra Famiglia* ed un gruppo della famiglia Buckingham di van Dyck, la *Deposizione* di Jordaens e i 120 piccoli schizzi di Teniers, dai quadri dell'arciduca Leopoldo Guglielmo. Tra le opere olandesi fi-

guravano il *Porto* (Kenwood, Iveagh Bequest) di Weenix, un bel Cuyp, due Wouwerman, dipinti di Backhuysen e di van der Neer, la *Fornarina* di Sebastiano del Piombo, nove soggetti classici di Varotari a lungo attribuiti a Tiziano (bruciati in un incendio nel 1861), la *Morte della Vergine* di Saraceni, la *Madonna delle stelle* e l'*Adorazione dei Magi* di Carlo Dolci, nonché la *Morte di Seneca* di Luca Giordano. La grande *Pala Amidei* di Raffaello venne acquistata da lord Robert Spencer nel 1764, e tra le tele scelte dagli ultimi duchi figuravano il magnifico ritratto di gruppo di Reynolds e la sua *Buona ventura*. Il Raffaello e il ritratto equestre di van Dyck furono venduti alla NG di Londra nel 1884, cinque dei Rubens a collezioni private, e il Sebastiano del Piombo venne acquistato dai Musei Statali di Berlino; la parte migliore della collezione fu venduta presso Christie's nel luglio e agosto 1886 e nel maggio 1904; tuttavia alcune tele, tra cui il *Ritratto di famiglia* di Reynolds, sono tuttora a Blenheim nell'Oxfordshire. (*jh*).

Marlier, Philippe de

(attivo ad Anversa nel 1640-41 - ? 1677-78). Tra i rari dipinti a noi noti di questo artista, il *Vaso di fiori* (1634: Lovanio, abbazia del Parco), e la *Ghirlanda di fiori con una santa e un angioletto* (1646: in museo ad Anversa) attestano qualità assai diverse, che presuppongono un'evoluzione del pittore, la cui opera resta peraltro vicina a quella di Jan Bruegel dei Velluti. (jl).

Marlow, William

(Londra 1740-1813). Allievo di Samuel Scott dal 1754 al 1759, tra il 1762 e il 1768 viaggiò in Inghilterra, nel Galles, in Francia e in Italia. Raffigurò paesaggi, case di campagna e scene in riva al mare nello stile di Joseph Vernet. La *Chiesa di San Paolo di fronte a un canale veneziano* (Londra, Tate Gall.) costituisce un buon esempio dei suoi «capricci». Lo stile di **M** può collocarsi a metà strada tra Wilson e Scott. (*jns*).

Marmion, Simon

(Amiens 1425 ca. - Valenciennes 1489). Apprende le tecniche artistiche nella bottega del padre, Jean Marmion, pittore e scultore, ma si forma, accanto al miniaturista

Maestro di Jean Mansel, con il quale collabora nel secondo *Libro di Mansel* (Bruxelles, Bibl. Reale, ms 9232), attorno al 1468, e partecipa interamente dello stile, piuttosto attardato, degli *scriptoria* di Amiens, tipico per le pagine interamente istoriate, folte di forme ed arabeschi, come è anche nel Maestro di Guillaume Jouvenel (André d'Ypres?), dal quale **M** è altresí influenzato. **M** rimane attivo ad Amiens tra 1449 e 1454: le fonti lo ricordano soprattutto per opere a carattere decorativo ed effimero; nel 1454 lavora, ad esempio, all'allestimento di una «festa dei contadini» svoltasi a Lille in onore di Filippo il Buono, ma nel 1453-54 è pagato per una tavola da porsi nella Sala del Tribunale del Palazzo Comunale di Amiens, commissione che, per il suo prestigio, getta luce sul suo status di pittore di rango. Nel 1458 si sposta a Valenciennes, nell'Hainaut, ovvero in una delle residenze della corte borgognona, dove diviene «benestante «. La sua fama si accresce, tanto che verrà rammentato come il «principe della miniatura» nella *Couronne margaritique* (post 1504) di Jean Lemaire, poeta di corte. Il passaggio in un ambiente aperto alle presenze fiamminghe arricchisce il suo bagaglio formale del raffinato realismo di ispirazione eyckiana e rogeriana, di nuovi modelli iconografici *e* di una nuova sensibilità agli effetti luministici ed atmosferici. Nel 1468 si sposta a Tournai, dove è registrato nella gilda dei pittori. Muore a Valenciennes nel 1489 e viene sepolto nella cappella di Saint-Luc, con un epitaffio composto in sua memoria dallo storiografo dei sovrani borgognoni Jean Molinet.

Un tale ritratto d'artista, rende tuttavia percepibile la statura del personaggio, fortemente penalizzato da una «ostinata miopia storiografica» nonostante il suo ruolo di protagonista della stagione pittorica tra 1445 e 1475 almeno, e la cui conoscenza e memoria giunse sino in Italia – ne fa cenno infatti Ludovico Guicciardini, nelle sue *Istorie*. Non è stato finora possibile identificare alcuna delle opere citate dalle fonti con quelle conservatesi e l'unico appiglio rimane il foglio acquerellato raffigurante un'*Upupa* (Vienna, BN) che reca la firma «Simon mormion myt der handt» «e ci conferma le sue doti di insorpassata e felice osservazione del dato naturale. L'assenza di una base documentaria ha portato alcuni critici addirittura a negare a **M** la paternità del «proprio» corpus, che è stato cosí riferito ad un fantomatico «Maître du Retable de Saint-Bertin», il quale peraltro, alla prova

cronologica e stilistica, non può che identificarsi con **M**. A questi dunque appartiene un folto gruppo di miniature, le piú note delle quali illustrano il *Pontificale della chiesa di Sens* (Bruxelles, Bibl. Reale). Le *Grandi cronache di Francia* (1456 ca.: San Pietroburgo, Bibl. pubblica) appartengono a codici la cui scrittura deriva da opere del laboratorio del Maestro di Mansel: le scene sono ancora semplicemente giustapposte ma le figure hanno una eleganza a questi sconosciuta, mentre la delicatezza delle armonie cromatiche e le notevoli aperture paesaggistiche denunciano già il contatto diretto con le fonti fiamminghe; qui l'unica pagina completamente dipinta da **M** è il frontespizio. Sono di **M** le miniature del *Libro delle Sette età del mondo* e dell'*Estrif de Fortune et de Virtú* (entrambi a Bruxelles, Bibl. Reale), e quelle del codice delle *Proprietà delle cose* di Londra (BL), mentre almeno alla sua cerchia vanno accostati il *Libro delle tre Virtú* di Christine de Pisan (Yale University Library), la parte fiamminga dell'illustrazione di un *Valerio Massimo* (Berlino, Preussische, BL), le *Storie dei nobili principi dell'Hainaut* di Jacques de Guise (Boulogne, BM 149). In veste di pittore **M** è di gusti piú arcaicizzanti, qualità evidente nei richiami costanti a van Eyck piuttosto che a Rogier o Dirk Bouts, mentre un certo rigore compositivo, unito alla compostezza delle attitudini delle sue figure lo avvicinano a Jan Provost, che ne sposò la vedova. Il suo dipinto piú noto è di *Altare di San Bertin*, del quale rimangono però soltanto le due ali con *Scene della vita del santo* (Berlino, SM, GG) e le due tavolette della cimasa con *Angeli musicanti* (Londra, NG) e che fu commissionato da Guillaume Fulastre per l'abbazia di San Bertin a Saint-Omer e completato nel 1459. Gli si attribuiscono inoltre il *Miracolo della Vera Croce* (Parigi, Louvre); il *Cristo e la Vergine* del Museo di Strasburgo; una *Pietà* del MM A di New York, coll. Lehman; le *Crocifissioni* della coll. Johnson di Philadelphia (AM) e della GN di Roma; un *San Girolamo e donatore* (Philadelphia, AM); una *Messa di san Gregorio* (ca. 1460-70: Londra, mercato antiquariale); una *Madonna col Bambino* della NG of Victoria di Melbourne. (*seas*).

Marmitta, Francesco

(Parma 1457-1505). Unica sua opera certa sono le miniature del codice petrarchesco della biblioteca di Kassel,

ma gli si possono riferire per via stilistica quelle del *Messale* Della Rovere del MC di Torino, e dell'*Uffiziolo* Durazzo conservato in Palazzo Bianco a Genova. Longhi gli ha attribuito il dipinto con la *Flagellazione* della NG di Edimburgo, Toesca la *Pala di san Quintino* del Louvre, Pouncey alcuni disegni del BM di Londra. Chiarissimo è l'ascendente su Marmitta dell'arte di Ercole de' Roberti, di cui l'artista parmense si mostra stretto seguace, secondo una variante che tuttavia lo trova sensibilissimo interprete di tutto ciò che poteva incontrarsi nella pianura padana allo scorcio del secolo e tale da proporlo quale vibratile e raffinato tramite per personalità come quelle di Mazzolino e Boccaccino. (*rr*).

Marmottan, Paul

(Parigi 1856-1932). Nacque in un ambiente di finanzieri e grandi industriali filantropi ed amatori d'arte. Dopo studi di diritto, si dedicò alla storia e alla critica d'arte, pubblicando numerose opere (in particolare sul pittore Louis Boilly, Paris 1913, e sull'arte in epoca napoleonica, periodo del quale fu tra i primi ad interessarsi): l'*Ecole française de peinture 1789-1830* (Paris 1886), *Nicolas-Didier Boguet* (»Gazette des beaux-arts», 1925), *Louis Gauffier* (ivi, 1926), *La Jeunesse di F. X. Fabre François et Jacques Sablet* (ivi, 1927). Volendo ricostruire il quadro d'insieme dell'epoca che piú lo interessava, perseguí l'impresa per tutta la vita, raccogliendo nel suo palazzo di Auteuil un gran numero di mobili, oggetti d'arte, sculture e pitture rievocanti la vita del periodo consolare e imperiale. Questa raccolta si aggiunse a quella già costituita dal padre, **Jules** (Valenciennes 1829 -Bordeaux 1883), anch'egli *amateur* illuminato, che predilesse però essenzialmente i «primitivi» di tutte le scuole. Paul **M** lasciò tutte le sue collezioni e il palazzo che le ospitava all'Institut de France; il lascito costituisce oggi il Museo Marmottan. (*gb*).

Marolles, Michel de

(castello di Marolles-Genillé (Indre-et-Loire) 1660 - Parigi 1681). Appartenente a una vecchia famiglia della Turenna fu attento studioso e appassionato collezionista di stampe. Per qualche tempo servì la casa di Nevers Mantova; nominato commendatario dell'abbazia di Villeloin nel 1626 potè dedicarsi allo studio ed al collezionismo.

Tuttavia, secondo la sua stessa testimonianza, soltanto intorno al 1644 iniziò a ricercare stampe ed a catalogarle. In dodici anni riuscí a raccogliere 123 400 incisioni, che vennero acquistate nel 1866 da Colbert per la Biblioteca di Luigi XIV. Raccolte in 520 volumi, costituirono il fondo iniziale del Gabinetto delle stampe. Ceduta questa prima collezione, **M** iniziò a costituirne una seconda che nel 1672 comprendeva già 111424 opere, tra cui 10578 disegni. L'acquisto delle incisioni dell'abate de **M**, tuttora conservate nelle loro magnifiche rilegature in marocchino con stemma reale faceva del Gabinetto delle stampe della Biblioteca reale uno dei primi al mondo: conteneva incisioni originali dei massimi maestri (Marcantonio Raimondi, Luca di Leida, Dürer), incisioni riproducenti quadri di tutte le scuole (non meno di 740 incisioni riproducevano opere di Raffaello), ritratti, elementi decorativi o prospettive architettoniche, apparati funerari, cerimonie varie; il complesso rappresentava senza dubbio la totalità di quanto si conosceva in quell'epoca sull'incisione. (*gb*).

Maron, Antón von

(Vienna 1731 - Roma 1808). Dopo un periodo di apprendistato presso C. Nighens e D. Gran a Vienna, si recò a Roma nel 1755 ove divenne collaboratore e fedele seguace di A. R. Mengs, del quale sposò la sorella nel 1765 e con cui collaborò in diverse occasioni, come nell'affresco della *Gloria di sant'Eusebio* nell'omonima chiesa. Dopo la morte di Mengs ne divenne praticamente l'erede nell'ambiente romano, nel quale fu il rappresentante di un neoclassicismo di timbro winckelmaniano e differenziato rispetto a quello espresso in ambito francese. Artista di considerevole talento, fu soprattutto apprezzato ritrattista, in particolare di stranieri in visita a Roma e, negli anni Settanta, anche della corte austriaca. Tra il 1791 e il 1792 soggiornò a Genova, ove considerò con interesse le opere di van Dyck. Tra i suoi ritratti si ricordano quelli di *Winckelmann* (1768: Weimar, Schlossmuseum); *Robert Clive* (firmato e datato 1766: Roma, GNAA); il *Doge Michelangelo Cambiaso con le sue figlie* (Genova, coll. priv.); il *Marchese Berio* (Napoli, coll. conte Giovanni Statella). Partecipò ai cicli decorativi del Casino di Villa Borghese con *Storie di Didone ed Enea* (1784), e del Palazzo Altieri con una sovrapporta (1791). Nel

1766 divenne membro dell'Accademia di San Luca, in cui ricoprí diverse cariche a partire dal 1768. Nel 1784 e nel 1786 fu Principe dell'Accademia. (*amr + sr*).

Marot, Jean

(Parigi 1619-79). Benché protestante, ebbe la carica di architetto del re. Eseguí, in particolare, il portale della chiesa delle Fogliantine a Parigi e il castello di Lavardin nel Maine. Incise col figlio Daniel molti monumenti antichi e moderni. Si devono loro *l'Architecture française ou Recueil des plans des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris* (1727) e il *Petit Marot* (1764). (*sr*).

Daniel (Parigi ca. 1661 - L'Aja 1752), la cui carriera si svolse quasi totalmente in Olanda, fu incisore e decoratore. Iniziò incidendo alcune tavole da Bérain. Protestante, emigrò dopo il 1685, lavorando per il borgomastro nel castello del Loo, poi in quello di Voorst, infine per gli stati generali al Binnenhof dell'Aja, dove alla fine del secolo disegnò decorazioni ispirate ai grandi appartamenti di Versailles. Fu anche architetto, e realizzò in seguito, sempre in Olanda, numerosi lavori, il cui linguaggio decorativo deve molto a Bérain. La pubblicazione della sua opera incisa (1712) contribuí a diffonderne lo stile. (*as*).

marouflage

Il termine tecnico francese ***m*** proviene da *maroufle*, colla forte a base di resina, cera e ocra rossa in polvere. L'operazione consiste nel far aderire, per mezzo di una colla forte di questo tipo (anche biacca di piombo, amido, destrina) un supporto pittorico sottile e flessibile ad un altro supporto, di solito rigido. Le tele fini e la carta possono cosí essere applicate su tele piú spesse oppure su tavole lignee (come avviene ad esempio nelle opere decorative di Puvis de Chavannes). (*mtb*).

Marques de Oliveira, João

(Porto 1853-1927). Fu allievo della Scuola di belle arti di Porto, e fu, come Silva Porto, pensionato a Parigi dal 1884 al 1880. Influenzato da Cabanel, si interessò alla figura umana (*Cefalo e Procri*, 1873: Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis), ma anche al paesaggio, dipingendo quadri di marine con una tecnica vicina all'impressionismo (*Praia di Bonhos*, 1884: Lisbona, MAC).

Nominato professore alla Scuola di bene arti di Porto nel 1880, si dedicò alla rappresentazione di tipi popolari (*A espera dos barcos*: Lisbona, MAC). (*jaf*).

Marquet, Albert

(Bordeaux 1875 - Parigi 1947). A quindici anni si stabilí a Parigi; divenne amico di Matisse all'Ecole des art décoratifs nel 1890, e lo seguí all'Ecole des beaux-arts, dove entrambi furono allievi di Gustave Moreau. Su consiglio di quest'ultimo **M** copiò al Louvre Poussin, Claude Lorrain, Watteau. **M** e Matisse conobbero le opere degli impressionisti, di Cézanne, van Gogh, Seurat, presso Druand-Ruel in rue Laffitte. Il confronto con queste opere li indusse a dipingere nel 1897 ad Arcueil e nel giardino del Lussemburgo paesaggi con colori puri, che vengono considerati come antecedenti del fauvisme. Fino al 1906 **M** continuò secondo questa linea di ricerca (*Spiaggia di Fécamp*, 1906: Parigi, MNAM). Ammesso al Salon della Société nationale des beaux-arts nel 1900, espose al Salon des Indépendants dal 1901 e al Salon d'Automne dal 1903, e partecipò nel 1905 all'esposizione delle opere dei fauves che fece scalpore. Il suo ritratto, dovuto a Matisse (Oslo, NG), risale a questo periodo. Dal canto suo **M** dipinse nel 1904 quello di *André Rouveyre* (Parigi, MNAM) e nel 1904-905 *Matisse mentre dipinge nell'atelier di Manguin* (Parigi, coll. priv.). Risale al 1906 il capolavoro fauve dell'artista: *Quattordici luglio a Le Havre* (Museo di Bagnols-sur-Cèze). Nel 1907 la Gall. Druet presentò la prima personale di **M**. Dello stesso anno è il *Sergente della coloniale* (Bordeaux, MBA), con colori contrastati, ma piú morbido nella grafia e con delicate sfumature di colore. Dipinse anche paesaggi parigini a volo d'uccello (il quai des Grands-Augustin, il quai des Orfèvres, il quai Saint-Michel), vedute cittadine riprese dalle finestre dei suoi studi (Parigi, MNAM; Mosca, Museo Puškin; Chicago, Art Inst.; Grenoble, MBA). La sua adesione al fauvisme fu breve e comunque **M** rimase sempre interessato all'osservazione sottile, alla verità delle forme, non perdendo mai di vista né Corot né Monet. Tra il 1910 e il 1914 dipinse, con lucidità ed ironia, figure femminili (le *Amiche*, 1912: Besançon, MBA; la *Donna bionda*, 1912: Parigi, MNAM) e alcuni ritratti (*Marcelle Marty*, *Madame Marquet*: Bordeaux, MBA). Matisse lo soprannominò «il nostro Hokusai» per i suoi paesaggi tratteggiati, palpi-

tanti di luce e le sue vedute e schizzi di Parigi (Besançon, MBA). **M** utilizzò sia colori puri (dal 1925), che la tecnica dell'acquerello; celebre soprattutto come paesaggista, è rappresentato nella maggior parte dei musei del mondo e principalmente al MNAM di Parigi e al MBA di Bordeaux. (*tnga*).

Márquez, Estebán

(Estremadura 1650 - Siviglia 1720). Giunto dalla natale Estremadura a Siviglia, fu allievo di uno zio, Fernando Marqués, oscuro allievo di Murillo. Avrebbe conosciuto giorni difficili dopo la prematura morte dello zio, lavorando in una bottega «industriale» specializzata in immagini di devozione destinate all'America. Assimilò perfettamente lo stile di Murillo, di cui divenne uno dei piú apprezzati imitatori, per l'agilità del disegno e la freschezza del colore. Non è però facile oggi apprezzarne la copiosa produzione per le chiese sivigliane, poiché poche opere sono rimaste in loco. Le otto scene della *Vita della Vergine* nel convento dei Trinitari, lodate da Cean, lasciarono la Spagna nel 1808 e furono vendute a Londra nel 1810 come originali di Murillo (*Sposalizio della Vergine*: Raleigh, AM). Dei dipinti di **M** rimasti a Siviglia, quelli dell'università (*Cristo coi fanciulli*, 1694; il *Miracolo dei pani e dei pesci*), quelli del museo (*Sant'Agostino e il Bambino Gesú*, *Apparizione della Trinità a sant'Agostino*, *San Giuseppe e il Bambino Gesú*), provenienti dal convento di San Augustin, ed il grande *Apostolado* processionale dell'ospedale del Sangue (*Cristo, la Vergine e i dodici Apostoli*), manifestano uno stile forse piú monumentale di quello di Murillo, ma meno saldo e sicuro nel disegno. (*pg*).

Marseus van Schrieck, Otto

(Nimega 1619/20 - Amsterdam 1678). La sua opera costituisce un vasto museo di storia naturale, e gli valse il soprannome di *Snuffelaer*, cioè «ficcanaso». L'artista descrive nei particolari, con un'esattezza e una cura di stampo artigianale, *Piante e insetti* (1668: L'Aja, Mauritshuis), *Serpenti e farfalle* (Parigi, Louvre), *Serpente che attacca una rana* (Tolosa, Museo degli Agostiniani), *Fiori e serpenti* (Anversa, MME; San Pietroburgo, Ermitage), secondo un gusto molto in voga a quei tempi. Questa mescolanza di animali e piante irreali a cui s'associa un sot-

tobosco quasi preromantico, determina l'atmosfera morbosa delle sue tele, che nella resa esatta e rigorosa ricordano effetti che saranno cari al surrealismo. **M** compí viaggi in Inghilterra e si recò a Firenze, Parigi e Roma (1662). Tornato in Olanda, visse in campagna a Watteryck presso Amsterdam, dove allevò insetti e piccoli animali (fatto che gli valse il suo soprannome). Il dipinto *Farfalla, lucertole, uccelli e libellula intorno ad un cavolo* (conservato ad Autun), rivela perfettamente il simbolismo insito nella sua opera: la libellula per il carattere transitorio della sua esistenza rappresenta la speranza di una vita migliore tramite la resurrezione; per questo **M** fu molto apprezzato dai suoi contemporanei. La sua opera presenta comunque altri lati interessanti nelle sue curiose rappresentazioni della natura, che assumono un aspetto inquietante per la gamma cromatica, che va dal blu turchese al verde smeraldo, e per le forme dilaniate, pressoché mostruose, quasi viscerali. (*php*).

Marsiglia

Sin dal XV sec. la posizione di **M** in riva al Mediterraneo aveva attratto l'interesse di un pittore rimasto anonimo: sullo sfondo paesaggistico di una tavola che rappresenta la *Maddalena mentre predica sulla riva del porto vecchio* (Marsiglia, Musée du Vieux Marseille), si scorge il complesso della città medievale. Una certa attività pittorica comincia a manifestarsi solo nel XVII sec. Il grande Puget, che a Roma era stato allievo di Pietro da Cortona, lasciò a **M** numerose scene religiose: *Battesimo di Costantino*, *Battesimo di Clodoveo*. Un pittore locale, Ephrem Comte, divenne maestro disegnatore delle galere. Nel XVIII sec. Françoise Duparc, di famiglia marsigliese, fu allieva di Jean-Baptiste van Loo ad Aix, si spostò in seguito a Parigi, Londra e in Russia, prima di tornare definitivamente a **M**. È nota per le sue scene di genere dal fascino naturale. Nel XIX sec. Daumier, partito assai presto per Parigi, non lasciò quasi alcuna traccia nella sua città natale; tuttavia la sua foga «barocca» è stata talvolta accostata a quella di altri provenzali (Puget, Fragonard e Monticelli). Il vecchio porto e i suoi moli, il forte di Saint-Jean, il municipio, i dintorni e le colline di **M** hanno ispirato molti paesaggisti, che dal 1845 si raccolsero intorno a Loubon, originario di Aix e direttore dell'Ecole des beaux-arts di **M** fino al 1863. Engalière, e soprattutto

Guigou, costituiscono una vera e propria «scuola di **M**» di paesaggio. Braque e Derain ritrovarono Cézanne all'Estaque; in seguito gli artisti provenzali non cessarono di tornare nei loro luoghi prediletti, trasformati e rinnovati dal sole: Seyssaund, Mathieu-Vardilhan, Chabaud s'iscrivono nella linea dei fauves. La Scuola di belle arti di Lumigny e le numerose mostre dedicate ai grandi pittori del XX sec. dal Museo Cantini di **M** assicurano alla città una vivace attività artistica orientata verso gli avvenimenti contemporanei. (*mbé*).

Musée des beaux-arts Fondato con decreto consolare il 14 fruttidoro dell'anno IX, il Museo di **M** ricevette dal governo centrale una quarantina di quadri, tra i quali opere del Perugino (*Famiglia della Vergine*), dei Bassano, dei Carracci, di Le Sueur, di Rubens (*Caccia al cinghiale*). Tali dipinti si aggiungevano a quelli provenienti dalle requisizioni rivoluzionarie compiute nella città. Per iniziativa del prefetto Charles Delacroix, padre del pittore, una prima pinacoteca venne istituita nella cappella del convento delle bernardine (oggi liceo Thiers) ed inaugurata nel 1804. Il locale, troppo piccolo e oscuro, era poco adatto all'esposizione dei quadri; nel 1862 l'architetto Espérandieu fu incaricato di costruire un nuovo edificio destinato ad ospitare il Museo di belle arti e quello di storia naturale. Il palazzo di Longchamp venne inaugurato nel 1869. Nel 1867 il consiglio municipale aveva chiesto a Puvis de Chavannes di decorare il grande scalone; l'artista decise di rievocare **M** in due grandi composizioni: *Marsiglia colonia greca* e *Marsiglia, porta dell'Oriente*. Il complesso di quadri provenienti dal convento delle bernardine si era accresciuto della coll. Borély, comprendente in ispecie opere del XVII sec. europeo (*Ritratto del cardinal Cibo* diMaratta; *San Pietro* di Zurbarán; tele di maestri minori olandesi; vi si erano aggiunti buoni acquisti, tra cui opere di Courbet, Daubigny e Millet (*Donna che nutre* il *suo bambino*), ed alcuni dipinti di artisti provenzali. Nel 1891, il lascito Mme de Surian donò al museo ottanta quadri (già coll., de Paul), principalmente del XVII sec. tra i quali opere di Vouet, Mignard, Rigaud, Largillière. Infine, nel 1939, il lascito del conte Arnaud completò la serie di opere di scuola provenzale, di cui il Museo di **M** presenta i vari aspetti, con dipinti e disegni di Puget, la *Natura morta* di Ephrem Comte, i ritratti di Françoise Duparc (sole opere note di quest'artista del XVIII sec.) e quelli di Ricard, le pitture di genere di Mon-

ticelli, i paesaggi (dalle *Marine* di Lacroix ai quadri di Loubon, Engalière, Guigou, Gasile, Seyssaud, Chabaud, che rappresentano il paesaggio provenzale), le opere di Verdilhan e di Camoin.

Musée Borély, Gabinetto dei disegni Il Gabinetto dei disegni del Museo Borély, inaugurato nel 1969, è stato costituito grazie alla donazione Maurice e Pauline Feuillet de Boisat, fatta alla città di **M** nel 1964. Opere del XVIII sec. costituirono il nucleo essenziale della collezione; il donatore Maurice Feuillet (1873-1968), che volle associare al lascito il nome di sua moglie, desiderava che i disegni venissero presentati entro una cornice della stessa epoca. Scelse una dimora della fine del XVIII sec. che divenne cosí il Museo Borély, in cui molte sale conservano l'arredo originale. Questo museo ospita attualmente le collezioni archeologiche di cui è previsto il trasferimento in un nuovo edifício. I piccoli appartamenti del secondo piano furono risistemati per accogliere i 224 pezzi, di grande qualità, della donazione, tra i quali alcuni pastelli e dipinti. Maurice Feuillet, disegnatore ed illustratore d'attualità per numerosi giornali francesi e stranieri e critico d'arte, si era dedicato al collezionismo molto presto. Fu particolarmente attratto dal XVIII sec., e la sua collezione comprende numerosi disegni di Fragonard (tra cui un certo numero di *Vedute di Villa d'Este*), una serie di Hubert Robert, alcuni Boucher (*Una lettura di D'Alembert in casa di Mme Geoffrin*), alcuni Saint-Aubin, Greuze, Moreau, Cochin, Raymond Lafage, Vincent, ma anche pittori del XVII sec. (Le Brun, Le Sueur, Puget) e del XIX sec. (Corot, Delacroix, Isabey, Prud'hon). La collezione contiene qualche disegno italiano (Nicolò dell'Abate, Pannini, Tiepolo) e un piccolo numero di opere fiamminghe. (*gb*).

Musée Cantini Questo museo, che dal 1935 occupa l'antico Hôtel de Montgrand, già dimora del conte de Grignan, ospita i quadri contemporanei, ed è soprattutto sede di mostre. La collezione d'arte contemporanea, orientata soprattutto sul *Nouveau Réalisme* e la *Nouvelle Figuration*, comprende, accanto a tele di Balthus e Dufy, opere di Arman, Sam Francis, Hantaï, Rouan, dell'Equipo Crònica, di Raynaud, Spoerri, Titus Carmel, Viallat e Villeglé. Una politica ambiziosa ha permesso recentemente l'acquisizione di opere importanti di Ernst, Masson e Derain che si sono aggiunte al deposito del centro Pompidou (Kandinsky, Miró, Braque). (*sr*).

Marsoulas

Benché la grotta di **M**, località dell'Alta Garonna, sia stata scoperta nel 1897, fu necessario attendere i ritrovamenti di Font-de-Gaume e di Combarelles (1901) per stabilire la datazione della sua decorazione interna. Le pareti del corridoio, lungo una sessantina di metri, recano una serie di pitture e incisioni che vennero studiate nel 1905 e nel 1947. La prima zona del santuario presenta incisioni di cavalli e bisonti, ed una serie di punti rossi. La zona principale rappresenta il tema del bisonte-cavallo, completato da numerosi segni astratti. Nella zona superiore un grande bisonte, di 1,80 m, in parte inciso, è dipinto in nero e rosso, come quelli di Altamira e di Font-de-Gaume. Un cavallo policromo ed un bue nero, che sembra aggiunto, affrontano due bisonti in parte sovrapposti, uno dipinto in rosso e nero, l'altro trattato a contorno punteggiato. Un altro bisonte del medesimo formato è interamente composto di punti rossi, tranne la testa, che è incisa. Lunghe bande spinate rosse, tagliate da segni rettangolari e da zone punteggiate, occupano la parte inferiore del pannello. Piú oltre, cavalli e bisonti sono tracciati in nero, con gradazioni che accentuano il modellato. In uno slargo, numerose incisioni di bisonti utilizzano il rilievo naturale della parete della grotta ed uno di essi, la cui testa è costituita da un contorno roccioso, è quasi a tutto tondo. Le celebri incisioni di volti umani, frontali e di profilo, nel loro curioso aspetto bestiale derivano da un tipo di figurazione simbolica che s'incontra in tutta l'area franco-cantabrica. La decorazione è completata da alcune figure incise, tra cui un bellissimo stambecco.

L'abate Breuil, dopo uno studio minuzioso delle figurazioni sovrapposte, ritenne che esse appartenessero a differenti epoche del Magdaleniano V e VI. Ma in seguito si trovò, in un livello magdaleniano medio, un ciottolo inciso con un bisonte simile a quelli delle pareti. Il complesso, di difficile datazione, potrebbe cosí appartenere al Magdaleniano antico o medio. La maggior parte delle pitture sembra anteriore alle incisioni, ma fa parte dello stile IV antico di Leroi-Gourhan. (*yt*).

Marstrand, Wilhelm

(Copenhagen 1810-73). Si formò presso l'Accademia reale di Copenhagen nel corso di Eckersberg. Soggiornò in

Italia dal 1855 al 1860. La sua produzione abbonda di quadri di genere e di storia a carattere aneddotico e di ritratti che riscossero successo presso i contemporanei (*Ritratto di Hans Christian Ørsted*, 1851: castello di Frederiksborg). Dipinse anche quadri monumentali nella cattedrale di Roskilde (1863-66). I dipinti di soggetto veneziano (intorno al 1854), dai colori vivi e voluttuosi, manifestano un temperamento romantico. **M** fu docente (1848) e poi direttore dell'Accademia di Copenhagen (1853-59; 1863-73). (*bb*).

Martelli, Diego

(Firenze 1838-96). A partire dal 1855, frequentando a Firenze il Caffè Michelangelo, si legò al gruppo di pittori macchiaioli, dei quali divenne amico e che ospitò spesso nella sua tenuta di Castiglioncello, presso Livorno. La sua opera di scrittore d'arte aperto alle nuove ricerche italiane e straniere fu particolarmente significativa per gli artisti del gruppo. Fu **M** che con i suoi tre viaggi a Parigi, nel 1862, nel 1868 e nel 1878, scoprí precocemente il valore della nuova pittura e del nascente impressionismo. A partire dal 1880 egli divenne un importante tramite della cultura francese in Italia, diffondendo tra l'altro le posizioni di critici come Duranty o Zola. È del 1895 il suo scritto *Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative*. I suoi scritti, sotto forma di articoli dal tono talora polemico e pungente, si trovano per lo piú pubblicati sui due giornali fondati dal critico stesso assieme a Cecioni e a Signorini a Firenze: il «Gazzettino delle arti del disegno» e il «Giornale artistico». Nel 1879 Degas eseguí due notevolissimi *Ritratti di Martelli* (Edimburgo, NG; Buenos Aires, MN) nella sua stanza di lavoro; al '70 ed al '79 sono datati gli altri due noti ritratti del **M**, dipinti da Zandomeneghi (Firenze, GAM). Lo studioso fiorentino è rappresentato, nel paesaggio di Castiglioncello, in due piccole «macchie» di Giovanni Fattori (1866-70: Milano, coll. Jucker; 1868-70: Firenze, GAM). (*lm + sr*).

Marti Alsina, Ramón

(Barcellona 1826-94). Rimasto orfano ad otto anni, intraprese studi universitari e seguí i corsi della Scuola di belle arti della Lonja di Barcellona. Nel 1848 partí per Parigi, poi tornò a Barcellona, dove nel 1852 venne nominato docente alla Scuola di belle arti. La sua carriera fu

tormentata e complicata da una tempestosa vita sentimentale; dovette organizzare quasi industrialmente la propria produzione, dirigendo fino a sette botteghe contemporaneamente. Non rinnegò mai le sue convinzioni, rifiutando la carica di pittore della regina e dando le dimissioni dalla cattedra nel 1870, prima della promulgazione della costituzione nel 1869. La sua opera è ampiamente rappresentata a Barcellona, MAM. Accanto a paesaggi catalani, a visioni urbane di Barcellona e Parigi, ad un quadro di storia come la *Compagnia di santa Barbara all'assedio di Gerona*, i suoi ritratti, i suoi volti di contadini catalani, i suoi nudi di potente sensualità, le sue nature morte sono espressione di un temperamento e di una interpretazione della natura che trovano consonanze con l'opera di Courbet: come ad esempio la *Siesta* (Barcellona, MAM). (*pg*).

Martin, Agnès

(Maklin 1912). Lasciato il Canada nel 1932, frequentò varie università statunitensi (MFA alla Columbia University). Nel 1940 divenne cittadina americana e visse tra New York, l'Oregon e il New Mexico; docente all'Università del New Mexico alla fine degli anni Quaranta e insegnante di attività creative per bambini ad Harlem all'inizio del decennio successivo, la sua ricerca artistica prende l'avvio dalle esperienze degli artisti della Scuola di New York, in particolare Rothko, Still e Reinhardt (Color-Field Abstraction). Espose per la prima volta nel 1958, alla Betty Parsons Gall. di New York; in una direzione di sempre maggiore riduzione ed austerità, le opere della **M** degli anni 1957-1967 son strutture di segni minimi a reticoli di linee esclusivamente orizzontali e verticali, perlopiú neri, su fondo bianco, dipinti su tele o carte di formato quasi sempre quadrato; è la tensione e la frizione tra i piccoli rettangoli rappresentati e la forma quadrata che li contiene, in un contrasto tra dinamismo e staticità, tra primo piano e fondo, a costituire il significato artistico (*Senza titolo*, 1965 ca., inchiostro su carta: Monaco, coll. priv.; *Grigio chiaro*, 1966, inchiostro su carta: Parigi, coll. Daniel Varenne). Dopo essersi ritirata nel New Mexico ed aver interrotto la creazione artistica dal 1967 al 1972, espose a *Documenta 5* di Kassel (1972) quattro opere che la fecero conoscere anche in Europa (*The pipe musical*, 1961, inchiostro su carta: New York, coll. Dorothea Elkon). Presente alla Biennale di

Venezia del 1978 (*La pietra*, 1960, olio e matita su tela: Milano, coll., priv.) e a quella del 1980 (*Senza titolo 1*, *2*..., *6*, gesso, acrilico e grafite su tela), la **M** ha continuato a produrre dipinti che vogliono essere espressione della «esperienza mentale»; in alcune tele recenti l'articolazione è semplicemente bipartita, oppure è affidata ad ampie campiture rettangolari dipinte in due gamme di colore. Talvolta i titoli delle opere della **M** alludono ad una unione simbolica con la natura (*Erba*, 1967: Amsterdam, SM), resa con una astrazione dove è costantemente sottinteso un principio di ordine; come ha detto Frank Kolbert, si tratta, nell'opera della **M**, di una «formulazione geometrica altamente intellettuale che riflette l'ordine logico della mente umana». (*eco*).

Martin, Elias

(Stoccolma 1739-1818). La sua formazione artistica ebbe luogo a Parigi sotto la guida di Joseph Vernet (1766-68), poi in Inghilterra (1768-1780), dove fu allievo della RA, prendendo il titolo di A.R.A. Nel 1780 tornò a Stoccolma, dove venne nominato docente dell'Accademia, insegnandovi pittura di paesaggio dal 1785 al 1814. Tornò però in Inghilterra dal 1780 al 1791. Dei suoi anni di studio a Parigi ha lasciato solo alcuni ritratti. Acquisí in Inghilterra il proprio linguaggio pittorico, per influsso di Gainsborough, Richard Wilson, Claude Lorrain e dell'acquerello inglese. Dipinse a olio, ad acquerello e a guazzo vedute urbane e paesaggi, facciate di castelli e manieri, sia in Inghilterra che in Svezia, nonché scene di genere, di un bonario *humour* talvolta pungente. I dipinti a olio vennero contraddistinti progressivamente da un'interpretazione piú suggestiva della luce e da una resa spesso minuziosa dei dettagli. Ma il romanticismo di **M** si esprime soprattutto in una serie di paesaggi di fantasia, ove scene di vita popolare e motivi biblici sono rappresentati con ingenuità e percorsi da una certa esaltazione religiosa. Le sue illustrazioni del «Padre Nostro» vennero prima dipinte a olio, poi incise in puntinato (edite nel 1802-803). **M** produsse numerose incisioni acquerellate dai saldi contorni, ed acquetinte che schizzava ad acquerello o a disegno, ma la cui incisione affidava ad allievi e collaboratori, soprattutto al fratello Johan Fredrik, anch'egli notevole incisore ed acquerellista. Le sue tavole incise a punti-nato, spesso a colori, sono anch'esse realiz-

zate con una tecnica particolare, in cui intervengono l'acquaforte, il bulino ed anche, ma piú raramente, la mezzatinta e l'acquatinta. **M** è il primo grande paesaggista svedese. I suoi acquerelli di Stoccolma e dintorni, eseguiti a tratti ampi e fluidi e privi di disegno preliminare, attestano grande freschezza di osservazione e costituiscono documenti insostituibili. **M** è rappresentato con numerosi paesaggi nei musei di Göteborg e di Stoccolma (NM). (*tp*).

Martin, Henri

(Tolosa 1860 - Labastide-du-Vert (Lot) 1943). Fu dapprima fedele allievo di Jean-Paul Laurens (*Paolo Malalesta e Francesco da Rimini nell'Inferno*, 1883: conservato a Carcassonne). Recatosi in Italia nel 1855, scoprí la pittura di Giotto, i quadri dei macchiaioli e di T. Cremona; incontrò Segantini, la cui singolare tecnica vibrante lo influenzò probabilmente tanto quanto il puntinismo di Seurat. Nel 1889 realizzò la sua grande *Festa della Federazione* (Tolosa, Facoltà di Lettere), ma in seguito eseguí preferibilmente tele allegoriche (*Serenità*, *il bosco sacro*, 1898: Parigi, MO). Il suo sentimento religioso lo accosta talvolta a Gustave Moreau (L'*Ispirazione*, 1895: conservato ad Amiens). S'interessò anche alla vita contemporanea, dipingendo quadri a carattere sociale (il *Lavoro*, 1914: Parigi, Palazzo di giustizia) o scene contadine (i *Falciatori*, 1903: Tolosa, Capitole). Suo malgrado, però, fini per trasformare la «modernità» in generiche allegorie: Anatole France e Jean Jaurès divenivano cosí simboli nei *Promeneurs* (1906: ivi) o nello *Studio* (1908: Parigi, Sorbona). Ebbe numerosi incarichi ufficiali dal Capitole di Tolosa (le *Rive della Garonna*, 1906), dal municipio di Parigi (*Apollo e le Muse*, 1895), dalla Sorbona (il *Crepuscolo*, 1907), dalla prefettura di Cahors (l'*Aratura*) e dalla camera di commercio di Béziers (*Idillio*, 1933). (*tb*).

Martin Le Roy, Victor

(? 1843 - Parigi 1918). La sua raccolta, nota soprattutto per oggetti d'arte del Medioevo e rinascimento, comprendeva anche un piccolo gruppo – una trentina di opere ben scelte e assai omogenee – di dipinti francesi e soprattutto italiani, nonché opere spesso di anonimi, tedesche e fiamminghe dal XIV sec. al XVI sec. Cosí, accanto a tavole di Giovanni di Paolo, Neroccio dei Landi e so-

prattutto Giovanni da Milano (una rara *Pietà*) si trovavano una *Sacra Famiglia* di G. David, una *Maddalena che legge* e una *Vergine tra le vergini* di A. Benson, un *Ritratto d'uomo* di H. Maler e opere del Maestro della Virgo inter Virginis e di Strigel. Sin dal 1905 Marquet de Vasselot, in collaborazione con altri specialisti (A. Pératé per la pittura), stese un catalogo ragionato di tutta la collezione. Nel 1913 **M** donò le sue raccolte di oggetti d'arte ai Musées nationaux, riservandosi soltanto un diritto d'usufrutto per sé e per sua moglie, morta nel 1929. Alcuni dipinti della collezione sono andati in seguito dispersi (*Circoncisione* e *Presentazione al Tempio*, del Maestro di San Severino, entrate al Louvre di Parigi nel 1972). (*ad*).

Martinelli, Giovanni

(Montevarchi 1600 o 1604 - Firenze 1659). Con Lorenzo Lippi spicca sulla scena della pittura fiorentina della prima metà del Seicento per la visione chiara delle cose naturali e la semplicità dell'esposizione narrativa. Personalità rivalutata di recente, se ne conoscono tuttora poche opere: la prima documentata è Il *Miracolo della mula* (1632: Pescia, San Francesco). Gli affreschi nel chiostro della Santissima Annunziata di Pistola, di una fresca vena popolare, di composizione arcaizzante, alla maniera di Santi di Tito, sono modernissimi nei colori teneri, intrisi di luce; e nelle tele s'impone la meditazione naturalistica accompagnata da un sentimento delicato di malinconia, del tutto scevro di quelle ambiguità che caratterizzano la pittura fiorentina in quegli anni (*La morte al banchetto*: New Orleans, Delgado Museum; *Giuseppe e la moglie di Putifarre*: Firenze, coll. priv.). Gli interessi luministici e naturalistici e le tangenze con Gentileschi e Simon Vouet hanno condotto a ipotizzare un soggiorno romano, non documentato; dal 1636 tuttavia il pittore risiede stabilmente a Firenze. Eseguí pale d'altare (*Gloria di san Nicolò*, 1648: Poppiano, cappella del castello; i *Santi Ilario, Antonio Abate e Rocco*: Castelfiorentino, Santa Verdiana; *Miracolo di san Zanobi*, 1655: Pistoia, chiesa dell'Umiltà), ma eccelle nei dipinti di soggetto allegorico (*Giovane tentato*: Berlino, coll. von Klopmann; la *Musica*: Firenze, Gall. Corsini; due *Vanità*: coll. Zeri) e in quelli da stanza (*Maddalena*: Prato, Cassa di risparmi e depositi; *Convito di Baldassarre*: Firenze, Uffizi). (*eb + sr*).

Martinelli, Onofrio

(Mola di Bari 1900 - Firenze 1966). La frequentazione degli ambienti artistico-letterari nella Roma degli anni Venti (come la «Terza Saletta» del Caffè Aragno) e l'influenza di A. Spadini e F. Carena lo indussero ad abbandonare gli studi di ingegneria ed a dedicarsi alla pittura. Nel suo successivo soggiorno parigino (1925-31) visse in «fraterno sodalizio» con De Pisis ed espose piú volte con i *Peintres italiens de l'Ecole de Paris*, fra cui Campigli, De Ghirico e Savinio. Nel 1930, alla XVII Biennale veneziana, espone nella Sala Appels d'Italie, organizzata dal critico parigino Waldemar George. Dopo il rientro in Italia si riavvicinò alla situazione artistica pugliese presentando, nel 1932, una personale a Bari ed organizzando, nel 1935, la II mostra del Sindacato Fascista Belle Arti di Puglia. Di quegli anni cosí importanti per la sua produzione sono i *Giochi*, 1932 (Palazzo del Quirinale), *Il riposo degli Argonauti*, 1934 (coll., priv.) e un gruppo di nature morte, genere in cui il pittore eccelleva. In questi anni (ca. 1935-40) soprattutto, ma anche in seguito, **M** seppe conciliare ad alto livello il suo già complesso itinerario culturale – non ignaro di suggestioni postmetafisiche e da Valori Plastici – con modi peculiari al gruppo romano di Cagli, Capogrossi e Cavalli, non senza consonanze con la pittura piú propriamente mafaiana e con certe declinazioni piú naturalistiche, tra Pirandello e Ziveri. Nel 1941 sposò la pittrice Adriana Pincherle e si stabilí definitivamente a Firenze, dove iniziò anche la sua attività didattica presso l'Accademia di belle arti. Personalità complessa, di vasta cultura, si dedicò inoltre alla saggistica e alla critica d'arte. (*cfs*).

Martinez, Domingo

(Siviglia 1689 - ? 1750). Appare come la figura dominante della pittura sivigliana nella prima metà del XVII sec. Ricevette numerosi incarichi ed ebbe molti allievi, il migliore dei quali, Espinal, ne divenne il genero. Ceán Bermúdez, che non lo stimava troppo come pittore e ne deplorava «l'ignoranza dei buoni principi», nota che la sua bottega era il luogo di ritrovo degli artisti e della migliore società sivigliana, e che il francese Ranc, pittore di Filippo V, che aveva accompagnato la corte a Siviglia, si era con lui legato di amicizia, tentando vanamente di condurlo a Madrid. Attraverso le sue opere conservate

(molte delle sue decorazioni sono scomparse), **M** appare artista amabile piú che vigoroso, sulla linea di Murillo, propenso alle composizioni ampie (per le quali Ceán gli rimprovera di utilizzare troppo, per mancanza d'inventiva, la sua ricca collezione di stampe). Tuttavia Ceán loda giustamente i grandi dipinti della *Vita della Vergine* sulle pareti della cappella de la Antigua (cattedrale di Siviglia). **M** dipinse a tempera numerose volte e cupole di chiese – soggetti religiosi collocati tra architetture dipinte, fogliame e fiori –, seguendo la moda diffusasi a Siviglia dall'inizio del XVIII sec.: il convento della Misericordia (oggi Museo di belle arti) ne attesta il talento nel genere. Ma, nel formato piú piccolo, il suo temperamento di decoratore si rivela in modo assai piú intenso, specie nella serie delle otto *Mascherate* (in museo a Siviglia), che oggi si attribuiscono a lui piú che al genero; commissionate dalla nuova Manifattura reale dei tabacchi in seguito alle feste d'inaugurazione, rappresentano la sfilata dei carri allegorici (gli *Elementi*, la *Gioia*, il *Parnaso*), e sono preziose per le vedute di Siviglia che fanno loro da sfondo. (*pg*).

Martínez, José (*detto* Jusepe)

(Saragozza 1602-82). Fu il piú importante pittore dei suoi tempi in Aragona. Dal 1620 al 1632 risiedette in Italia, dove conobbe Guido Reni; a Napoli venne in contatto con Ribera. Il suo ricco catalogo pittorico, benché tuttora poco studiato, ben riflette il classicismo romano-bolognese, con una ricerca accentuata del chiaroscuro ispirata a Ribera e all'arte napoletana (*Cappella di san Pietro Arbués*: cattedrale di Saragozza). Fu amico di Velázquez e lasciò un'opera teorica e storica di grande interesse, *Discursos praticables del nobilismo arte de la pintura* (Discorsi sulla pratica della nobilissima arte della pittura), inedita fino al 1866 e fonte di numerose ed interessanti notizie sulla vita artistica dell'epoca. (*aeps*).

Martínez, Sebastián

(Jaén 1599 - Madrid 1667). Fu il principale pittore dell'alta Andalusia nel XVII sec. Si formò a Cordova (forse con Antonio del Castillo, che ricorda sotto taluni aspetti); la sua opera è ancora poco conosciuta. Palomino segnala che si trovava a Madrid poco dopo la morte di Velázquez e che venne notato da Filippo IV. In precedenza sembra lavorasse in tutta l'Andalusia, ma per

privati piú ancora che per le chiese. Tuttavia, è noto soprattutto per l'assai notevole *Martirio di san Sebastiano* nella cattedrale di Jaén, grande quadro affollato di personaggi, dal chiaroscuro potente e tragico, e di composizione già barocca. Altri suoi dipinti manifestano gli stessi caratteri, pur se attenuati (*Immacolata* della cattedrale di Jaén e del Corpus Christi di Cordova). (*pg*).

Martini, Alberto

(Oderzo (Treviso) 1876 - Milano 1954). Avviato all'arte dal padre, nel 1892 dipinse la sua prima tela privilegiando però ben presto le tecniche incisorie. Con costante e progressivo raffinamento del segno, realizzò i primi importanti cicli grafici come le illustrazioni (1895-1903) per la *Secchia rapita* di A. Tassoni (oggi in gran numero alla GNAM di Roma) e le tavole della *Corte dei Miracoli*, notate nel '97 all'Esposizione di Torino da Vittorio Pica, da allora uno dei suoi principali estimatori. Nel '99, dopo un proficuo viaggio in Germania, in cui si avvicinò all'arte di Cranach e Dürer, terminato il ciclo di disegni *Il poema del lavoro* cominciò l'attività litografica eseguendo, nel 1901, una prima serie di illustrazioni per la *Divina Commedia* (Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo). I primi anni del Novecento segnarono un fortunato e fecondo periodo con la produzione di importanti opere: dalla serie di disegni *La lotta per l'amore* (1903), alle illustrazioni per i *Racconti straordinari* (1904-905) e per *Le storie serie e grottesche* di E. A. Poe (150 disegni terminati nel 1909), al primo autoritratto surrealista. Dopo un breve soggiorno a Parigi (1904), nel '10 si diede ad illustrare singoli volumi iniziando l'incisione a punta secca. Interrompendo un lungo periodo in cui si era dedicato solo al bianco e nero, ritornò al colore dipingendo, fra l'altro, il primo (l'ultimo è del '34) dei dodici ritratti della marchesa Casati. Nel '23, terminate le litografie *Danza Macabra Europea* ('14-16) e *Carezze* e i trentadue nudi femminili a pastello *Rosa intima*, cominciò la sua attività scenografica con l'ideazione del *Tetiteatro – Teatro sull'acqua* per le opere liriche e musicali di scrittori classici italiani e stranieri. Stabilitosi a Parigi, nel 1928 iniziò a dipingere alla «maniera nera» (periodo ermetico e periodo poliedrico) e nel 1929 passò alla «maniera chiara». (fino al '39) riprendendo entrambe le maniere tra il '49 e il '53. Nel 1930 parlò nei suoi scritti di «Pittura teleplasti-

ca – periodo X». Dopo una fase di adesione al surrealismo, ritornò, intorno al 1941, alla pittura realistica. Nel '67 una mostra ad Oderzo raccolse centotrentatre opere dell'artista, primo nucleo della Pinacoteca Alberto Martini, inaugurata nel 1974. (*lma*).

Martini, Francesco di Giorgio

(Siena 1439-1501). Il maggiore fra i rari artisti senesi del secondo Quattrocento che furono attivi anche al di fuori della città natale, Francesco di Giorgio **M** fu, secondo le parole del Romagnoli (1830) «architetto, ingegnere, scultore, pittore, bronzista». Nonostante la sua formazione permanga oscura, la precoce frequentazione della bottega di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, attivo nella pittura, nella scultura e, in minor misura, nell'architettura, non dovette essere estranea alla versatilità del **M**. Non è un caso che le sue prime opere documentate (1471-72) siano gli affreschi, ora perduti, per l'abside della chiesa della Santissima Annunziata, annessa allo Spedale di Santa Maria della Scala, nel quale il Vecchietta aveva prestato la sua opera di pittore e scultore per tre decenni. Degli affreschi, descritti accuratamente nel Settecento allorché furono sostituiti dalla *Probatica piscina* di Sebastiano Conca, va ricordato quello dell'*Incoronazione della Vergine*, che, come poi nel dipinto raffaellesco di analogo soggetto, unifica il tema dell'Incoronazione con il sottostante sepolcro vuoto dell'Assunzione. A lui è stata recentemente attribuita anche la stessa chiesa dell'Annunziata (Gallavotti, 1985), che sarebbe cosí la prima opera architettonica compiuta dal maestro. Gli anni precedenti il 1471, che non può essere ritenuto il momento iniziale dell'attività martiniana, sono stati colmati dalla critica con una serie di attribuzioni che vanno dalla miniatura con *Allegoria* nel codice *De Animalibus* di Alberto Magno (Siena, Osservanza), a una serie di dipinti, come le fronti di cassone con le *Storie di Giuseppe e Susanna* (Siena, PN) e il *Ratto di Elena* (I Tatti, Settignano, coll. Berenson), e di sculture, come il *San Giovanni Battista*, ricordato dalle fonti al 1464 per la omonima compagnia senese. Nello stesso anno Francesco di Giorgio inizia la propria attività di ingegnere, essendo stato nominato *operaio dei bottini*. Nel 1472 l'artista da inizio alla grande tavola rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*, opera di complessa interpretazione, terminata tre anni dopo e de-

stinata al monastero di Monte uliveto a Porta Tufi (Siena, PN). Al compimento del dipinto **M** interrompe anche il sodalizio pittorico con Neroccio de Landi, che durava dall'inizio del decennio. Segue, nello stesso anno, la *Natività*, ancora per il convento di Monteoliveto (Siena, PN). Queste opere, caratterizzate da una visione tersa, come di smalto, rivelano la conoscenza di Lippi, di Baldovinetti e dei Polaiolo, ma continuano a privilegiare la memoria della tradizione senese. Sul finire del 1477 si trasferisce a Urbino, presso Federico da Montefeltro; inizia allora per **M** l'attività prevalente di ingegnere militare e civile, che si protrarrà fino agli ultimi tempi della sua vita e lo condurrà presso alcune delle piú importanti corti italiane. Nei tardi anni Ottanta è attivo in territorio senese e diviene podestà di Porto Ercole. Riceve l'allogagione degli angeli di bronzo per il duomo di Siena, compiuti nel 1497. Esegue anche alcune importanti opere pittoriche, come gli affreschi nella cappella Bichi in Sant'Agostino, recentemente riapparsi di sotto lo scialbo (Seidel, 1979), e la *Natività* per San Domenico. L'ultimo decennio del secolo lo vede prima a Milano, chiamatovi da Gian Galeazzo Sforza, dove avviene l'incontro con Leonardo, e poi a Napoli dove si occupa delle difese della città in occasione della discesa di Carlo VIII. Muore a Siena, nel febbraio del 1501, dopo avervi dipinto le sue ultime opere, come la *Madonna con il Bambino fra due santi* della PN, e lo *Scipione* del Bargello (Firenze). (*dgc*).

Martini, Giovanni

(Udine 1470/75-1535). Protagonista del rinascimento friuliano, discende da una famiglia di artisti (è figlio di Martino e nipote di Domenico Mioni da Tolmezzo). Confuso in passato con Pellegrino da San Daniele, con lui è sicuramente in contatto amichevole ed è probabilmente Pellegrino che lo introduce nell'ambiente artistico lagunare di Alvise Vivarini, Cima e Carpaccio. Un gruppo di opere, datate nella seconda metà dell'ultimo decennio, firmate «Giovanni Battista da Udine e contraddistinte da forti accenti vivarineschi, era tradizionalmente considerato testimonianza della sua fase giovanile prima di essere, secondo una diversa ipotesi, trasferito nel catalogo di un omonimo collaboratore di piú stretta osservanza vivarinesca. Nella piú sicura produzione cinquecentesca (*San Marco in gloria*, 1501: duomo di Udine; *Pre-*

sentazione al tempio, *1530* ca.: duomo di Spilimbergo; *Pala di sant'Orsola*, eseguita entro il 1507 per San Pietro Martire ad Udine e oggi divisa fra la Brera di Milano, i MC di Udine, e coll., priv.; la *Presentazione al Tempio*, 1515: duomo di Portogruaro; la pala in Santa Maria in Collevillano presso Faedis, 1522, da poco trafugata) egli appare aggiornato sui modelli prospettici delle pale vivarinesche e cimesche, ma sempre caratterizzato da un gusto per i grafismi e per certe durezze arcaiche e vernacolari. Le stesse predilezioni si riscontrano nella produzione scultorea, cui esclusivamente si dedica a partire dal 1507, quando eredita la bottega alla morte del padre e dello zio: nella impaginazione degli altari lignei abbandona la tradizione gotica familiare per innovare in senso rinascimentale una delle produzioni piú tipiche dell'area friulana (cfr. gli altari di Mortegliano e Remanzacco, recentemente restaurati). (*elr*).

Martini, Simone

(Siena verso il 1284 - Avignone 1344). Fu probabilmente allievo di Duccio, dal quale apprese l'arte mentre il maestro lavorava ad opere come la *Maestà* del duomo di Siena; tuttavia, l'opera piú antica firmata da Simone, la *Maestà* dipinta a fresco nel 1315 (Siena, Palazzo Pubblico), non serba che vaghe tracce di quest'insegnamento. La grande e mirabile composizione sviluppa già i dati della cultura senese con spirito gotico, secondo gli esempi francesi; e il consesso degli angeli e dei santi sotto il meraviglioso baldacchino, intorno al trono infinitamente prezioso della Vergine, riveste piuttosto il significato d'una cerimonia profana e regale che di una liturgia mistica. Le circostanze che hanno potuto provocare il precoce contatto di Simone con l'arte nordica restano misteriose, benché si possa facilmente immaginare che egli conoscesse le miniature, le oreficerie e gli avori dell'Île-de-France, assai celebri e diffusi allora nei grandi centri italiani. È importante notare le relazioni che l'artista ebbe, per un certo tempo, con la corte angioina di Napoli, ove re Roberto gli conferí, il 23 luglio 1317, il titolo di *miles* (cavaliere), unitamente ad un ricco appannaggio. I rapporti con la corte di Roberto d'Angiò dovevano verosimilmente risalire assai piú lontano, anche se la data del 1317 è confermata come la piú probabile per la grande pala rappresentante *San Luigi di Tolosa mentre incorona re Rober-*

to (Napoli, MN di Capodimonte), poiché la canonizzazione del santo francescano, fratello del re, ebbe luogo precisamente quell'anno. Inoltre l'evoluzione linguistica, quando si confronti quest'opera con la *Maestà* del 1315, corrobora la datazione del 1317. La predella della pala napoletana, che rappresenta cinque episodi della vita del santo, rivela il vivo interesse che l'artista nutriva per un'interpretazione razionale delle scoperte toscane dell'epoca, in particolare di quelle di Giotto, senza che peraltro venga abbandonato il riferimento allo spirito e al gusto del gotico d'Oltralpe. Quest'interpretazione si fa luce e si sviluppa nel ciclo di affreschi della cappella di San Martino nella chiesa inferiore di Assisi (la piú perfetta forse tra le realizzazioni di Simone, e uno dei culmini dell'arte gotica). Gli affreschi della cappella (*Scene della vita di san Martino*), per la quale Simone disegnò anche le vetrate, erano stati commissionati dal cardinal Gentile da Montefiore, morto in Toscana nel 1312. I rapporti di questo prelato con la casa d'Angiò spiegano perché **M** sia stato scelto per illustrare la leggenda dell'antico vescovo di Tours, evangelizzatore delle Gallie, e per esaltare Luigi di Tolosa al di sopra degli altri santi.
È certo che queste scene della vita cortese e degli usi laici, che posson ben essere paragonate alle opere dei pittori di Filippo il Bello, si distaccano su uno sfondo essenzialmente toscano e innanzitutto «giottesco». Basti osservare, per rendersene conto, l'importanza accordata da **M** alla definizione dello spazio, alla struttura delle architetture, al ritmo calmo e misurato di talune composizioni: il *Sogno del santo*, il *Santo in meditazione*, la *Dedicazione della cappella da parte del cardinal Gentile*. Nella rappresentazione di altri episodi si nota, invece, un'immaginazione innamorata del lusso (sempre per influsso francese), che porta il linguaggio gotico a un inedito grado di profondità ottica e di eleganza, e nella quale si sente palpitare una bellezza naturale, del tutto concreta, che annuncia le componenti psicologiche essenziali di quanto è denominato «gotico internazionale». Appunto forse questa perfezione d'equilibrio stilistico tra componenti di gusto e cultura tanto diverse, e di cosí vasta portata, aveva indotto la critica a datare di solito ad epoca posteriore (tra il 1320 e il 1330) la cappella di San Martino; mentre ormai sembra piú esatto fissare quest'opera intorno al 1317, come aveva già suggerito Cavalcaselle (1885). Il polittico (*Vergine col Bambino* a mez-

za figura circondati da numerosi *Santi* e *Profeti*, su quattro registri), eseguito per la chiesa di Santa Caterina a Pisa (Pisa, MN di San Matteo) nel 1319 e i due polittici di Orvieto (Opera del Duomo; quello donato da Monaldeschi è datato 1320) ci riportano a date certe e confermano questa precoce maturità stilistica. La *Santa Martire* (Ottawa, NG), che faceva parte di uno dei polittici di Orvieto, ne è l'esempio piú significativo. Forse del 1326 è il *San Ladislao* conservato ad Altomonte (chiesa di Santa Maria della Consolazione), unico frammento, di regale preziosità, giunto sino a noi da una fase peraltro poco ricca di opere.

Solo nel 1328 ritroviamo un altro lavoro datato di Simone: il grande affresco commemorativo di *Guidoriccio da Fogliano*, che decora una parete della Sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena. L'idea che vi presiede è nuova e degna di un caposcuola del gotico europeo. Simone immagina, infatti, di rappresentare il condottiero senese mentre cavalca in campagna; egli si profila su un vasto paesaggio di colline, castelli e campi militari che ricordano la conquista delle fortezze di Sassoforte e di Montemassi. È una scena di carattere nettamente cavalieresco e profano, che rischiara, con un'ideale luce di leggenda, il volto quotidiano e laico della società di allora. La critica data pure intorno al 1328 il polittico del *Beato Agostino Novello* (il *Beato* in piedi, con quattro *Scene della sua vita*: Siena, Sant'Agostino), viva e serena narrazione di fatti miracolosi la cui composizione è in intimo rapporto con la cultura fiorentina dopo Giotto e con le contemporanee ricerche dei Lorenzetti. Nel 1333 Simone firma insieme al cognato Lippo Memmi la grande pala dell'*Annunciazione* (affiancata da *Sant'Ansano* e da *Santa Giulitta*), già nella cappella di Sant'Ansano nel duomo di Siena (Firenze, Uffizi). Si attribuisce di solito a Memmi l'esecuzione dei due santi laterali, mentre la rappresentazione dell'*Annunciazione alla Vergine*, raffinata al di là d'ogni dire per l'astrattismo ritmico, e che resterà termine di paragone di stilizzazione gotica per numerose generazioni di artisti senesi, è interamente di mano di Simone.

L'importanza del ruolo svolto da **M** nello sviluppo del gusto gotico in pittura non si ferma qui; assume anzi un rilievo eccezionale grazie ai prodotti degli ultimi anni, che Simone trascorse in Provenza alla corte di Avignone, ove giunse col fratello Donato forse già nel 1335-1336, la-

sciando la bottega senese interamente in mano a Lippo Memmi. Durante i quattro anni successivi termina una serie di pitture ove le ricerche di astrazione gotica vengono addolcite da un tenerissimo senso della realtà. I pannelli di una polittico dipinto forse per Napoleone Orsini (morto ad Avignone nel 1342), riemersi in gran parte a Digione (nella Chartreuse di Champomol) nel 1826, sono di una patetica vivacità e mobilità. Rappresentano *Cristo che porta la Croce* (Parigi, Louvre), la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla Croce*, l'*Annunciazione* (Anversa, MMB) e la *Deposizione nel sepolcro* (Berlino, SM, GG). L'anta di dittico che raffigura il *Ritorno di Gesú dal Tempio* (Liverpool, WAG) è del 1342. Con esso si conclude, nel modo piú mirabile l'opera del maestro, cui va assegnato un ruolo essenziale nella formazione della cultura provenzale. Gli affreschi dipinti da Simone sul portale di Notre-Dame des Doms (*Cristo benedicente*, *Vergine d'umiltà adorata* dal cardinal Stafaneschi), sono in gran parte scomparsi; ma ne sussistono le straordinarie sinopie. L'affresco rappresentante *San Giorgio* che atterra il drago è completamente perduto. L'aspetto ridente viene piú fedelmente rievocato dalla miniatura (*Allegoria di Virgilio con Enea*, le *Bucoliche* e le *Georgiche*), dipinta da Simone per un manoscritto virgiliano appartenente a Petrarca (Milano, Ambrosiana), che dall'appunto grafico letterale, conservato nella BV. (*cv*).
Al corpus delle opere di Simone **M** e della sua bottega appartengono la *Santa Caterina e un angelo*, nella cuspide (coll. priv.), facenti molto probabilmente parte del polittico per Sant'Agostino in San Gimignano, citato da Vasari con riferimento a Lippo Memmi e da Borghini a Simone e con una datazione che oscilla tra 1317 e 1325: ne dovrebbe far parte la *Madonna col Bambino* del WRM di Colonia, e i tre *Santi* di Cambridge (Fitzwilliam Museum); se cosí fosse e se ne fosse accettata una datazione al 1317 ca., la presenza di quest'opera – innovativa nel suo sganciarsi da presupposti ducceschi e nell'impianto spaziale piú dispiegato, conscio delle risultanze assisiati – in una piazza che era e resterà dei Memmi, confermerebbe i già forti e precoci legami tra questi e M; nonché la sua funzione di stimolo per l'evolversi del linguaggio formale di Lippo. Seguono la *Madonna col Bambino* della chiesa di San Giovanni Battista a Lucignano d'Arbia, (Siena PN); il polittico dello Stewart Gardner Museum di Boston; il *Crocifisso* della chiesa della Misericordia a San

Casciano Val di Pes, forse identificabile con quello commissionatogli per la cappella del Consiglio dei Nove in Palazzo Pubblico, nel 1321; il *San Giovanni Evangelista* del Barber Institut of Arts di Birmingham, 1320 ca.; la *Vergine e l'angelo* di una *Annunciazione*, oggi divisi tra l'Ermitage di San Pietroburgo e la NG di Washington. Al 1335 ca., poco prima della partenza per Avignone, sono datati gli affreschi, perduti, della faccita dello Spedale di Santa Maria della Scala, dipinti a lato di quelli dei Lorenzetti e raffiguranti uno *Sposalizio della Vergine* e la *Visitazione*; di questi permarrà a lungo traccia nella produzione figurativa senese.
Il ritrovamento dell'affresco sottostante al *Guidoriccio* del Palazzo Pubblico di Siena (al quale si è sempre agganciato il documento del 1330, che riferisce a Simone la scena con il *Castello di Montemassi*, oltreché di altri tre Castelli e almeno di un *Marco Attilio Regolo* affescato nella Sala del Concistorio, dutti perduti, e che fa intravedere l'artista impegnato questa volta quale pittore civico al servizio del Governo dei Nove, sperimentatore di iconogrfie e registri espressivi nuovi, che apriranno la strada alle grandi *Allegorie* di Ambrogio Lorenzetti, del 1337-40) raffigurante la *Resa del castello di Giuncarico*, datato, ma non concordemente, al 1314 ca. e al quale successivamente sovrapposto, pochi decenni dopo, il celebre *Mappamondo* rotante dei Lorenzetti, aveva scatenato una vivacissima polemica tra i sostenitori dell'autenticità dell'affresco simoniano e coloro che lo giudicano (con Moran, 1977) cosa affatto estranea a Simone, oltreché posteriore; una polemica che neppure il convegno su Simone **M** del 1985 è riuscito a comporre. Invece, il risultato piú significativo del suddetto convegno e della mostra che lo affiancava, nonché degli studi a essi successivi, va indicato nel tentativo di sradicare un certo costume critico che concentra le sue energie nella puntigliosa analisi della filologia interna delle tavole legate piú o meno strettamente all'entourage martiniano (vale a dire piú della metà dell'intera produzione senese dei primi due terzi del Trecento) nel tentativo di distillarne interventi autografi del maestro e pennello dei collaboratori. La bottega di **M** si avvalse infatti dell'opera di piú di un collaboratore e di vari aiuti; dal 1325 in poi, inoltre, il matrimonio contratto con la sorella di Lippo e Tederico Memmi, poneva le basi per la fusione delle due imprese pittoriche in una unica bottega gestita a pari grado da Si-

mone e Lippo, o, comunque, di una sorta di stretta alleanza tra i due artisti, che, fino alla partenza del primo per Avignone nel 1336, si divisero le commissioni artistiche in modo costante e interagente. L'episodio dell'*Annunciazione* degli Uffizi, ove viene ancora discussa l'eventuale paternità simoniana o memmiana delle sue parti, anche per quanto riguarda la tavola centrale, non potrebbe essere esempio migliore delle varie commissioni rilevate con pari responsabilità dai due maestri e condotte in collaborazione sulla base di un linguaggio che era comune a entrambi e che, in certa misura, si presta a episodi di vero e proprio mimetismo dell'uno nel ductus pittorico dell'altro. I «chompagni» di Simone **M**, dallo stesso Lippo al fratello Donato **M**, per il quale si è proposta l'identificazione con il Maestro della Madonna Straus, ai vari anonimi Maestri (della Madonna di Palazzo Venezia, degli Angeli Ribelli, etc.) a Naddo Ceccarelli e Mino di Cino Ughi sino ai seguaci avignonesi, come il Maestro delle Tavolette di Aix, interferiscono con la produzione del maestro e aderiscono al suo linguaggio, alla sua tecnica e ai suoi moti espressivi sotto l'insegna di un'unica impresa artistica. Soltanto dopo il 1336 la «concorrenza» dei Lorenzetti e delle correnti conservatrici di osservanza duccesca (Ugolino di Nerio, Bartolomeo Bulgarini) tornano in gioco, e la bottega di Memmi, organizzata attorno alle personalità coinvolte nel gruppo ex Barna, subirà gli influssi di entrambe, oltre che sviluppare piú liberamente tendenze non piú controllate dalla forte personalità di **M**. L'influsso di Simone **M** va oltre quello esercitato sulle personalità coinvolte nell'operatività della sua stessa bottega: il Maestro del Codice di San Giorgio ne è esempio significativo (e doppiamente se se ne accetta la presenza ad Avignone già nel 1320 ca.), né d'altronde va dimenticata l'attività di Matteo Giovannetti per la corte papale di Avignone, le cui premesse sono ancora una volta martiniane. La produzione senese oltre il 1350 continuerà a svolgere temi, ad usare modelli e modi del maestro (Lippo e Andrea Vanni, Nicolò Tegliacci), e se ne ritrovano tracce a Pisa, nel grossetano e, naturalmente, a Napoli. (*sr*).

Martin, Jean-Baptiste, *detto* **Martin des Batailles**
(Parigi 1659-1735). Dopo aver lavorato per Vauban, divenne il principale allievo di van der Meulen, continuan-

done il suo stile specialmente ai Gobelins. Ebbe il titolo di «pittore delle conquiste del re» e la direzione della manifattura dei Gobelins. Molti suoi dipinti (Versailles) rappresentano le vittorie reali, col gusto panoramico ed esatto del suo maestro, di cui egli aveva proseguito i lavori per Marly (la maggior parte dei suoi sovrapporta e dei sopracamino sono scomparsi, tranne quelli che rappresentano l'assedio di Rhées e di Utrecht, dipinti nel 1699-1700, oggi a Versailles). Fu anche autore di vedute del parco di Versailles e di qualche paesaggio fantastico (a Trianon).
Il cugino **Pierre-Denis** (Parigi 1663 ca.-1742) è noto soprattutto per le sue vedute delle residenze reali (Versailles). (*as*).

Martin, John

(Haydon-Bridge nel Northumberland 1789 -Londra 1854). Si formò a Newcastle; dopo essersi guadagnato la vita come decoratore di porcellane, si stabilì a Londra nel 1806. Partecipò per la prima volta nel 1811 all'esposizione della RA; tuttavia, in seguito ad un incidente capitato alla *Clizia*, che aveva esposto nel 1814, i suoi rapporti con l'Accademia si guastarono. Si orientò verso la rappresentazione di un paesaggio cosmico e fantastico, ispirato dalle opere drammatiche di Turner, come *Annibale e il suo esercito mentre passano le Alpi* (1812: Londra, Tate Gall.), riprendendo la sua tecnica del «sublime» *dall'Eidophysikon* di Loutherbourg. Nelle grandi composizioni, che descrivono disastri e cataclismi, come il *Festino di Baldassarre* (1821: coll. Mrs Franck; acquerello, 1830 ca.: Londra, BM), *la. Settima piaga d'Egitto* (1823: Boston, MFA), *il Diluvio* (1826, esposto al Salon di Parigi nel 1834), la *Caduta di Ninive* (1828), sviluppa con rigore vaste prospettive architettoniche, stagliando figure minuscole su cieli lividi. Il suo repertorio viene troppo spesso considerato turneriano o ripreso dall'architettura che John Nash stava edificando nel centro di Londra; mentre l'esame cronologico mostra che **M** poté, all'opposto, influenzare sia il proprio maestro (il *Palazzo di Caligola*, 1831; *Regolo mentre abbandona Cartagine*, 1837: Londra, Tate Gall.) che l'architetto (Carlton House Terrace).
Consapevole dei limiti tecnici del suo talento di pittore, e desideroso di sfruttare il successo dei suoi dipinti, attorno al 1820 **M** si dedicò all'incisione (illustrò nel 1827 il *Pa-*

radiso perduto di Milton e nel 1835 la Bibbia), assicurando con tale mezzo la diffusione della sua opera sul continente, ed influendo tra l'altro sull'opera di Gustave Doré. Apprezzato da Carlo X, cui dedicò l'incisione della *Caduta di Ninive* (1830), fu pure in auge presso Luigi Filippo nel 1834, in occasione dell'esposizione del *Diluvio*. Stimato soprattutto negli ambienti letterari – Victor Hugo, Sainte-Beuve, Michelet – divenne presto uno dei piú stimati pittori inglesi, malgrado qualche riserva formulata dagli intenditori di pittura. Poco prima di morire sviluppò il tema del Giudizio universale in una trilogia (il *Gran giorno della sua collera*, 1853: Londra, Tate Gall.; le *Pianure dei cieli*, il *Giudizio universale*, 1853: coll. Franck), esposta postuma con grande successo. Accanto a quest'opera cosmica dimenticata e poi riscoperta, nella quale talvolta si dispiega un autentico sentimento romantico (il *Bardo*, 1817: Newcastle, AG; *Re Artú ed Egle*, 1849: ivi; l'*Ultimo uomo*, 1849: Liverpool, WAG), **M** ha lasciato bellissimi paesaggi lirici, nei quali, contrariamente ai suoi contemporanei, metteva in risalto le alterazioni causate dall'industria al paesaggio inglese. Paesaggista di periferie (*Richmond Park*: Londra, VAM; *Veduta di Sheperd's Bush*, 1836: Smith College Museum of Art), si appassionò per taluni progetti tecnici, come il piano per il rifornimento di acqua corrente a Londra, e ci ha lasciato splendidi acquerelli raffiguranti le fonti d'acqua intorno alla città. (*wv*).

Martino di Bartolomeo

(Siena, notizie dal 1389 311434). Figlio di orafo, è registrato come pittore a Siena nel 1389. Inizialmente operò a Pisa dove nel 1389 affrescò l'oratorio di San Giovanni a Cascina. Collaboratore documentato di Giovanni di Pietro da Napoli, come risulta dal polittico datato 1403 (Pisa, MN di San Matteo), mostra una formazione avvenuta sui modi di Antonio Veneziano, a Siena negli anni Settanta e a Pisa negli anni Ottanta, e sui ritmi piú gotici di Spinello Aretino. La sua produzione, vastissima, annovera anche miniature, eseguite ancora nel Trecento per la cattedrale di Lucca, mentre negli anni senesi la frequentazione dei maggiori scultori ebbe come riflesso l'accentuarsi della monumentalità nel suo stile e sfociò in opere di collaborazione: dipinse nel 1426 l'*Angelo* dell'*Annunciazione* sangemignanese di Jacopo della Quercia

e nel 1425 eseguí per Sant'Antonio in Fontebranda le parti dipinte di un polittico misto, contenente cioè al centro un *Sant'Antonio abate* scolpito da Valdambrino. (*en*).

Martorell, Bernardo

(documentato a Barcellona dal 1427 al 1452). I documenti dimostrano che fu il pittore piú ricercato di Barcellona, succedendo in tale ruolo a Borrassá. Purtroppo, uno solo di tali documenti, datato 1437, si riferisce a un dipinto conservato, il *Retablo di san Pietro di Púbol* (in museo a Gerona), ma i confronti stilistici consentono di attribuirgli con sicurezza un gruppo di opere per lungo tempo raccolte sotto il nome del Maestro di San Giorgio. Tranne il *Retablo di san Giorgio* (Chicago, Art Institute; Parigi, Louvre), che valse a **M** il suo nome provvisorio, i suoi migliori dipinti, retabli che illustrano la vita di Cristo o dei santi, sono tuttora conservati in Catalogna. Testimoniano tutti di un temperamento molto personale, forse il piú originale della Spagna del tempo. **M** fu senza dubbio debitore della propria formazione a Borrassá, ma arricchí quest'insegnamento con stimoli tratti da fonti piú «moderne»: miniatori di Parigi (specialmente il Maestro di Boucicaut ed i Limbourg), scultori borgognoni e pittori della scuola fiamminga, pittori toscani e lombardi. Egli seppe cosí rinnovare completamente l'eredità catalana. Senza nulla sacrificare del gusto gotico per l'arabesco e per le fantasie ornamentali e poetiche, cerca di bilanciarlo con un intento tutto nuovo di espressività volumetrica, di unità luminosa e nel contempo di efficacia drammatica, che sfocia a volte in vera osservazione psicologica, aprendo la strada a Jaime Huguet. Le opere che l'analisi stilistica ha assegnato a **M** sono piuttosto numerose e scandiscono i vari periodi della sua carriera. Al primo appartiene il *Retablo di san Giorgio* (prima del 1435), il cui pannello centrale è conservato all'Art Institute di Chicago (*San Giorgio e il drago]*, mentre quattro pannelli laterali sono al Louvre, con le scene del santo che viene giudicato da Diocleziano e dalla sua corte, poi trascinato sulla schiena verso il supplizio, coi piedi attaccati alla groppa di un cavallo: un unico movimento che sovrasta la folla bloccata dagli armigeri. Del *Retablo di sant'Eulalia e di san Giovanni Battista* (Museo di Vich) rimangono cinque episodi con paesaggi agresti: la santa,

seminuda, è attaccata ad una croce di Sant'Andrea circondata da carnefici; il *Retablo di san Vincenzo* (Barcellona, MAC), proveniente da Menarguens, non lontano da Tarragona, reca l'insegna del monastero di Poblet: intorno alla figura del santo si svolgono vari episodi della sua vita, il giudizio ed i supplizi cui fu sottoposto (il cavalletto, la croce, la griglia), fino alla morte, scena nella quale il santo, dall'anatomia delicatamente modellata, riposa su un giaciglio di un rosso violento. Un trittico il cui pannello centrale è dedicato alla *Deposizione dalla croce* (Lisbona, MAA) rivela un interesse di **M** per la ricerca prospettica, spesso risolta però empiricamente, scaglionando a gradini le figure. Il grande *Retablo di san Pietro di Púbol*, unica opera documentata, venne intrapreso in seguito a un contratto del 1437. Al centro siede l'apostolo in abiti pontificali e tiara, del tutto coerente con le effigi cardinalizie tramandate entro la consolidata tradizione dei grandi rétabli catalani; in ginocchio ai suoi piedi sono le figure dei donatori: Bernardo de Corbera, a sinistra sua moglie, Margarita de Campollouch, e a destra il loro figlio, che sembrano tratti direttamente dalla realtà e sono probabilmente ritratti; la vita palpita sotto le pieghe delle ampie vesti, e notevole è il gesto della madre che presenta il figlio alla benedizione del pontefice. Nella predella sono dipinte otto figure isolate, tra cui si nota un san Paolo dal volto pensoso e assorto. Sul rovescio del retablo due schizzi a carboncino, una testa di donna e una figura di vecchio, danno la misura della spontaneità dell'arte di **M**.

Il grande *Retablo della Trasfigurazione* (1449-1452: cattedrale di Barcellona) resta senza dubbio il capolavoro della maturità del pittore; è dovuto alla generosità del vescovo Simó Salvador († 1445), il cui stemma decora la parte superiore della cornice. Al centro compare la figura di Cristo, che domina quelle dei due apostoli simmetricamente poste in primo piano; gli altri ire personaggi, piú lontani, sfumano su uno scintillante fondo d'oro. Al di sopra, è rappresentata la *Crocifissione*, tra la *Glorificazione del Salvatore* e la *Regola del silenzio data ai tre apostoli privilegiati*: vi dominano i rossi. Sui lati si scorgono la *Moltiplicazione dei pani* e le *Nozze di Cana*. La predella contiene una *Deposizione dalla croce*, una pittoresca scena d'esorcismo e l'*Incontro tra Cristo e la Samaritana*, inquadrato entro muraglie medievali, sul ciglio di una strada serpeggiante; la serenità persuasiva di Cristo si contrap-

pone alla sorpresa della donna, che si volge per ascoltarlo: qui, la sfumatura psicologica arricchisce la qualità plastica delle figure. Fanno pure pane dell'opera di **M** due pannelli, il *Sacro Volto* e la *Vergine* (Palma di Majorca, Socielà archeologica lulliana), un relablo proveniente da Viaixa, dedicato ai due san Giovanni, il cui pannello centrale si irova al Museo diocesano di Tarragona, un *Retablo di san Michele* provenienie da Ciérvoles (cattedrale di Tarragona), e un *Retablo di santa Maddalena* proveniente dalla chiesa di Parrella (Museo di Vich). Sarebbe infine doveroso tener conto delle numerose miniature uscite dalla bottega del maestro, cui verosimilmenle si attribuiscono quelle (*Annunciazione*, *Calvario*, *Davide che suona la cetra*) di un libro d'ore conservato a Barcellona (prima del 1444, Archivio histórico). (*mbê*).

Marty, André Edouard

(Parigi 1882-1974). Studiò all'ENBA di Parigi nel corso di Cormon e si specializzò nell'illustrazione di moda. Disegnatore dalla grafia pura ed esatta, negli anni Venti fu tra i principali collaboratori di Paul Poiret, lavorando per riviste come «la Gazette du bon ton», «Vogue», «Femina», «Harper's Bazaar». Si devono a lui il primo manifesto per i Balletti russi nel 1910 e varie illustrazioni di opere letterarie, in particolare le *Chansons de Bilitis* di P. Louys e le opere complete di De Musset. (*sr*).

Marussig, Pietro

(Trieste 1879 – Pavia 1937). Compiuti i primi anni di studio, soggiornò giovanissimo a Vienna nel 1889 e quindi a Monaco (1899-1901) entrando in contatto, tramite l'amicizia con F. von Uhde, con il movimento secessionista – sia di Monaco, sia di Berlino, sia di Vienna – non senza inflessioni di gusto espressionista. Rientrato in Italia, trascorse un soggiorno a Roma (1903-905) e poi, dal 1905, fu a Parigi per studiarvi la pittura impressionista, van Gogh e Gauguin, Cézanne, i nabis e i fauves: stimoli che lo condussero a quella forma di personale postimpressionismo, talora marcato espressionisticamente che caratterizza la sua arte fino agli anni Venti. Dopo la guerra, la sua maniera diviene piú intimista e strutturata nei volumi. A Milano nel 1919 – e poi stabilmente dal '20 – conobbe C. Carrà, A. Funi e **M**. Sironi e fu con loro tra i fondatori del gruppo dei «Sette Pittori del No-

vecento» (mostra alla Gall. Pesare, 1923), partecipando anche al Direttivo che organizzò la I e la II mostra del Novecento (1926 e 1929). In questo periodo la sua pittura si qualificò nella calibrata organizzazione formale di rapporti plastico-volumetrici e nella purezza del colore, prediligendo temi relativi alla famiglia, ai bambini, alla vita borghese; numerose le nature morte e i ritratti femminili (*Donne al caffè*, 1924: Milano, GAM). Dopo il 1930, il linguaggio di **M** si mostra piú libero e sciolto nella pennellata, quasi in un recupero di gusto impressionista, cézannianamente riformato (*Ritratto di Fanciulla*, 1932: Trieste, Museo Revoltella). (*sr*).

Maruyama-Shijō

Questa scuola di pittura giapponese (dal XVIII sec. ai nostri giorni) è detta anche Maruyama, dal cognome del suo fondatore Ōkyo, o anche Shijō, dal nome del quartiere di Kyoto dove visse Goshun, suo allievo. Si caratterizza per l'importanza conferita allo studio diretto della natura, in particolare dei «fiori e uccelli» realistici e paesaggi, ispirati all'arte cinese ma trascritti secondo le regole della prospettiva occidentale; si contrappone cosí ai temi tradizionali o storici delle scuole Kanō e Tosa. Disprezzata dai pittori letterati del *nanga* come priva di sincera emozione spirituale, questa scuola raffinata e decorativa influenzò sin dall'inizio del XIX sec. un certo numero di pittori minori di Kyoto e di Osaka, e ancora in pieno XX sec. venne continuata da Takeuchi Seihō. (*ol*).

Mārwār

Il **M** (antico regno indiano nel nord-ovest del Rājasthān) fu centro attivo della scuola di pittura gjaina del Gujarāt o dell'India occidentale nel XIV sec. e all'inzio del XV sec.; ma non si possiedono documenti dipinti attribuibili con sicurezza a quell'epoca; si deve attendere il 1623 per scoprire un'opera datata, una *Rāgamālā* (Jaipur, coll. Kumar Sangran Singh), eseguita a Pali per uno dei piú importanti vassalli del ragià di Jodhpur, capitale del regno. Il disegno è semplice e sommario, la composizione ed i personaggi presentano un carattere spontaneo, ed i colori, tra i quali dominano il malva, il rosso e il giallo, si accordano armoniosamente. Altri manoscritti dipinti, come l'*Upadeśa-mālāprakarana* di Dharmadāragani (1634: Bīkāner, già coll. **M**. Khajanchi), possiedono le stesse caratte-

ristiche della *Rāgamālā* di Pali, e spesso le fattezze dei personaggi rammentano le convenzioni utilizzate nei manoscritti dello stile gjaina gujarātī tardo. Questo piccolo gruppo di dipinti, in cui è riscontrabile forse un riflesso di opere antiche scomparse, non tarda a passare di moda in favore di uno stile influenzato dalla pittura moghul, le cui produzioni piú antiche si collocano probabilmente nel secondo quarto del XVII sec. Gli influssi della miniatura moghul comportano nel **M**, come negli altri stati rājput, un affinamento della tecnica, che si manifesta nella precisione e nella nettezza del disegno. La concezione generale resta peraltro rājput: divisione delle composizioni in pannelli, figure prive di rilievo e rigidezza delle pose, come nella *Kanada rāginī* (intorno al 1730: Jaipur, coll. Kumar Sangran Singh). A imitazione dei pittori moghul delle corti di Akbar o di Jahāng Ÿr, si ricerca talvolta un effetto prospettico con l'aiuto dell'arredo e di architetture oblique; e spesso si notano alberi dal fogliame realistico (*Vilaval Rāginī*: in museo a Baroda). Una composizione spoglia e un trattamento privo di spessore dei personaggi si trovano in alcuni ritratti, fortemente ispirati dall'arte moghul, come quelli di Jaswant Singh, verso il 1640 (conservato a Barock).

All'inizio del XVIII sec., l'impero moghul s'indebolisce e i maragià di Jodhpur ne approfittano per imitare gli usi della corte di Delhi, che ormai non temono piú. Tuttavia, nel corso del XVIII sec., le formule dell'arte moghul devono tener conto di una ripresa della tradizione artistica rijput; si assiste allo sviluppo di uno stile interamente bidimensionale, il cui impegno principale sta nell'esaltare la pomposa magnificenza dei notabili di corte, mentre presiedono udienze, assistono a svaghi, partecipano a cacce o parate. I personaggi secondari, che sempre piú invadono questo genere di scene, divengono marionette senza vita, piccoli e schiacciati dal profilo del personaggio principale, abbigliato con una veste a forma di campana e coronato da un enorme turbante. Il tema romantico della donna, finemente disegnata con grandi occhi a mandorla (adattamento al gusto rājput delle scene moghul della vita dell'harem all'inizio del XVIII sec.), è molto in voga a Jodhpur.

La pittura della scuola di **M**, il cui stile sconfina ampiamente nelle regioni vicine, ebbe un'ultima fioritura nella prima metà del XIX sec. Il turbinio delle linee e un gusto accresciuto per l'enfasi caratterizzano i ritratti e le scene

di piacere che illustrano un gran numero di manoscritti dipinti; ma i contorni pittoreschi finiscono per disseccarsi e meccanicizzarsi; la composizione stessa perde man mano vigore e si raggela in una combinazione di formule stereotipe. (*jfj*).

Marx, Roger

(Nancy 1859 – Parigi 1913). Nominato nel 1888 ispettore delle belle arti, organizzò nel 1889 una prima mostra di arte francese per il Centenario della rivoluzione, poi, all'Esposizione del 1900, una mostra nella quale, per la prima volta, figuravano ufficialmente le opere degli impressionsiti. Appoggiò ed impose all'attenzione del pubblico, con coraggio e lucidità critica sia attraverso il suo ruolo di organizzatore che con i suoi scritti, pittori innovatori come Degas, Daumier, Cézanne di cui difese nel 1889 l'intensità espressiva e cromatica delle opere. Sin dal 1892 s'interessò anche ai giovani ancora sconosciuti, come Bonnard. Pubblicò *Etudes d'art lorrain*, *La Décoration et l'art industriel l'Esposition universelle de 1889* (1890), *La Collection des Concourt* (1897), *La Décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889* (1902), *Exposition centennale de l'art français* (1903), *L'Art social* (1913), *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui* (1914). (*rch*).

Maryan (Pinchas Burstein, *detto*)

(Nowy-Sacz in Polonia 1927 – New York 1977). Vittima dei campi di concentramento, partí per Israele nel 1947; tre anni dopo si recò a Parigi, restandovi per dodici anni. Frequentò per poco L'ENBA; cominciò ad esporre dal 1952, Breteau, poi Gall. Rive gauche (1957) e Gall., de France (1958). Le prime opere partecipano di un astrattismo espressivo rigoroso; poi **M** inventò una sorta di teatro di marionette, ove si profilano figure gallonate dallo sguardo vuoto (*Due personaggi*, 1960: coll. priv.). La sua opera è tipica di una certa forma di figurazione moderna, dove all'effetto pittorico si sostituisce la volontà di trasmettere un messaggio. **M** ha interpretato anche dipinti antichi, per esempio di Hals, Velázquez e Goya (1964). I suoi acquerelli (Parigi, Gall. Claude Bernard, 1970) presentano personaggi mostruosi, dalle appendici molli e tentacolari, colti in pose spesso oscene. Tale stile ritorna nei dipinti (Parigi, Gali, de France, aprile-maggio 1974), dal

colore violento e dal disegno conciso, che ricorda quello dei fumetti. **M** ha illustrato nel 1953 il *Processo* di Kafka. Stabilitosi a New York nel 1962, prese la cittadinanza americana nel 1969. (*jjl*).

Marzal de Sax, Andrés

(Valenza, documentato 1393-1410). È noto da una serie di documenti che ne collocano l'attività a Valenza tra il 1393 e il 1410, benché il nome ne tradisca l'origine tedesca; dirigeva una grande ed attiva bottega, cui collaboravano altri pittori, in particolare Pedro Nicolau e, a partire dal 1404, il catalano Gerau Giner e Gonzalo Péres. Si conoscono commissioni di affreschi per ornare la Sala del Consiglio del Palazzo Pubblico e di sette rétabli, di cui tre destinati a cappelle della cattedrale. L'unica opera che, sembra, gli si può attribuire con certezza è la tavola con l'*Incredulità di san Tommaso* (cattedrale di Valenza), la cui estrema durezza espressiva, unita alla potenza delle sue figure, lo avvicina a certe pitture della scuola boemo-tedesca intorno al 1360. Grazie ai rapporti che presentano con questo pannello, datato attraverso un documento del 1400, si sono potuti attribuire alla bottega del pittore: una *Testa di monaco* (Museo di Bilbao), sei scene dal *Retablo delle Gioie della Vergine* (Brooklyn, ex coll. Cords), tre tavole di un *Polittico della Vergine* (una al Museo di Saragozza, due al AM di Philadelphia). Il grande *Retablo di san Giorgio*, proveniente dalla corporazione degli archibugieri di Valenza (Londra, VAM) è opera magistrale che non trova equivalenti nell'arte spagnola e la cui violenza, confinante con la caricatura, permea la vivacità del racconto e il realismo dei dettagli. L'importanza di tale retablo, dipinto nella seconda decade del '400, è eccezionale non solo per la scuola di Valenza, ma anche in relazione alla pittura del gotico internazionale. Va tuttavia specificato che già nel 1410 **M** era malato, indigente, e non piú operoso: questo complesso polittico fu dunque portato a termine dai suoi diretti seguaci, resisi ormai indipendenti. (*aeps*).

Marziale, Marco

(Venezia 1465/70 – post 1507). Legato nella fase giovanile all'orbita dei Bellini (di Gentile si dichiara allievo e con Giovanni lavora nel 1439 in Palazzo Ducale), potrebbe essere nato attorno al 1465-70. Nelle rare opere –

che si scalano nell'arco di un decennio fra Venezia e Cremona – risalta la personalità di un discreto divulgatore di temi belliniani (*Circoncisione* del Correr di Venezia, 1499 ca., e della NG di Londra, 1500; *Cena in Emmaus* della Carrara di Bergamo e della GG dei Musei Statali di Berlino, 1506 e 1507), declinati con una secchezza di segno che ha indotto ad inserire l'artista nell'ambito delle correnti nordicizzanti legate alla presenza di Dürer a Venezia. (*ebr*).

Marzio di Colantonio → Ganassini, Marzio

«Il Marzocco»

La rivista fu fondata nel 1896 a Firenze sotto la direzione di E. Corradini. Fu poi diretta da Angelo Orvieto e, dal 1902, dal fratello di questi, Adolfo. Nel campo delle arti figurative, la partecipazione di D'Annunzio e di artisti della sua cerchia (A. De Carolis, G. Costetti) diede alla rivista, nel suo primo anno, un'impronta simbolista e floreale. Questa tendenza venne però presto contrastata da studiosi e critici di orientamento diverso e dal coinvolgimento della rivista nel fronte interventista, fino all'impresa fiumana e al fascismo. Tra i collaboratori del «**M**» furono U. Ojetti e V. Pica, che sulle sue pagine svolse una notevole opera di divulgazione dell'impressionismo. La rivista cessò le pubblicazioni nel 1932, ma è soprattutto il suo periodo iniziale ad avere un interesse storico, in quanto molti dei suoi collaboratori si allontanarono per dar vita al «Leonardo» e ad altre riviste del tempo. (*came*).

Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni Cassai, *detto*

(Castel San Giovanni in Altura (Arezzo) 1401 -Roma 1428). **M** nasce a Castel San Giovanni in Altura (oggi detto San Giovanni Valdarno) il 21 dicembre 1422, nel giorno di san Tommaso, al quale deve il proprio nome. L'appellativo di «Masaccio», sotto il quale si riconosce universalmente il piú grande pittore del rinascimento italiano, è in realtà un soprannome: la desinenza *-cio*, generalmente peggiorativa, non indica tuttavia, in questo caso, come ci narra Vasari, ch'egli «fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta stracurataggine». È primogenito di una giovane coppia: il padre Ser Gio-

vanni, notaio ventenne, è figlio di Mone che era legnaiolo e cassonaio (da qui il cognome paterno di Cassai); la madre, Jacopa di Mugello, di diciannove anni, resterà vedova nel 1406, contemporaneamente alla nascita del secondogenito, Giovanni (detto in seguito lo Scheggia) e, come d'uso, si risposerà con uno speziale sessantenne, Tedesco di maestro Fo, anch'egli vedovo con due figlie. Un matrimonio di convenienza, che le permetterà di allevare i figli con decoro, sino alla morte del Tedesco, nel 1417, quando Jacopa par trasferirsi a Firenze, vivendo d'ora in poi sempre in casa dei figli. **M** ha probabilmente già appreso i rudimenti dell'arte in una bottega locale (che alcuni studiosi vorrebbero identificare in quella di Mariotto di Cristofano, suo conterraneo, che nel 1422 sposava la sorellastra di **M**; ma i legami con il ramo acquisito dei Fo non sembrano esser stati molto stretti e la data del matrimonio, cosí avanzata, non giustifica automaticamente un rapporto antecedente) ma prosegue il suo apprendistato a Firenze, dove, nel 3418 è dichiarato «dipintore»: una dicitura che, all'epoca, è piuttosto vaga e generica, potendo significare anche soltanto «garzone» in bottega di pittore. Se ne è ipotizzata una breve permanenza nella bottega dell'«impresario» Bicci di Lorenzo (ove in verità è menzionato per via documentaria soltanto il fratello Giovanni, nel 1420-21, al rientro dagli anni vagabondi trascorsi come soldato di ventura), ma i circoli artistici frequentati da **M** sono quelli di piú spiccata impronta avanguardistica, ruotanti intorno alle figure di Donatelle e Brunelleschi, ai quali **M** si lega di profonda amicizia, condividendone interessi e studi. Egli ha solo diciassette anni, eppure il suo ingegno precoce deve avergli fatto produrre alcuni frutti interessanti, se nel gennaio del 1422 può già immatricolarsi nell'Arte dei Medici e Speziali, e nell'aprile dello stesso anno completare il trittico detto di *San Giovenale* (oggi nella pieve di San Pietro a Cascia di Regello), per la famiglia dei Castellani; che questi lo tenessero presso la chiesa di San Lorenzo in Firenze, prima di trasportarlo a San Giovenale in Valdarno, dove avevano vasti possedimenti è ipotesi non confortata da alcun dato certo. «Ritrovato» da Luciano Berti nel 1961, il trittico non è stato attribuito unanimamente a **M** in ragione dei molti caratteri tardotrecenteschi presenti soprattutto nelle due figure di santi sullo scomparto sinistro, eppure sono molte le spie che portano ad individuare nel trittico le prime, acerbe im-

pennate, le prime messe a fuoco del tipico vocabolario masaccesco: soprattutto nello scomparto centrale, con il trono posto in perfetta prospettiva, i volumi saldi della Vergine e del Bambino, già pregni di un chiaroscuro che modella direttamente le forme, restituendone la fisicità e persino la pesantezza, e con la qualità tutta «umana» del gesto del Bambino, che dimostra già lo studio di Giotto e Maso. Inoltre, la scritta che scorre sul bordo inferiore del trittico, recando la preziosa data del 23 aprile 1422, è in caratteri non piú gotici ma in capitali umanistiche, le prime a noi note mai usate in pittura; è interessante notare come una ripresa di quest'opera da parte di Bicci di Lorenzo, nel trittico di Vertine in Chianti, del 1430, ne ricomprima appunto tutti gli elementi di innovazione, riportandoli ai canoni linguistici propri del gotico tardo.
Nel 1423 **M** si iscrive alla Compagnia di San Luca e pone mano probabilmente all'affresco in terra verde posto sopra una porta del chiostro della chiesa del Carmine che commemorava la consacrazione della chiesa avvenuta il 19 aprile 1422, alla presenza dell'arcivescovo Amerigo Corsini e noto come la *Sagra*. Distrutto nei rifacimenti del chiostro tra 1598-1600, ne restano vaghe tracce in sette disegni tardo-cinquecenteschi testimoni almeno della lunga popolarità che godette: era, secondo la testimonianza di Vasari, una scena folta di ritratti dei cittadini, conestabili ed artisti piú in vista di Firenze e forse uno dei suoi maggiori pregi era quello di integrare con naturalezza tali ritratti «dal vero» in una scenografia di sicuro ed impressive impianto prospettico, in un equilibrio tutto nuovo e nello stesso tempo non artificioso, tra narrazione e griglia compositiva, tra impegno di testimonianza civica e volontà di sperimentazione squisitamente artistica dei nuovi strumenti brunelleschiani di misurazione dello spazio in pittura. La *Sagra* ci lascia altresí intravedere la posizione di **M**: quand'anche il suo temperamento lo avesse reso indifferente alle «cose del mondo... ma fisso tutto alle cose dell'arte sola», come narra ancora Vasari, tuttavia par di intuirne la determinazione e l'ambizione, ed il suo contatto con le famiglie fiorentine piú potenti, tanto almeno da essere in grado di ritrarne i membri secondo i canoni della verosimiglianza al dato di natura (e si accenna qui di sfuggita al complesso problema della «nascita» in Firenze, se non del ritratto individuale autonomo, già sperimentato da Pisanello in ambito cortese, della tipologia particolare del ritratto di pro-

filo, dalle valenze profondamente umanistiche e «borghesi», che da molti, e con buone ragioni, è collegata a **M**, al quale è dubitosamente attribuito anche un *Profilo di giovane* della NG di Washington) e da accreditarsi commissioni di alto impegno, cosí come risulta anche dall'elenco delle opere perdute. Tra queste un *Sant'Ivo* per la Badia fiorentina, lodato da Vasari per l'impiego ardito degli scorci; un *San Paolo* affrescato di contro alla cappella Brancacci al Carmine ed una *Annunciazione* per San Niccolò Oltr'Arno, tirata in perfetta prospettiva. Accanto al legame con Donatello e Brunelleschi, intessuto di evidenti affinità intellettuali, **M** entra in rapporti stretti e privilegiati con un pittore piú anziano di lui di vent'anni, Masolino, conosciuto forse durante il presunto viaggio a Roma per il Giubileo del 1423, anno in cui quest'ultimo si iscrive all'Arte e nel quale pare opportuno datare la grande tavola con la *Sant'Anna Metterza e angeli* (Firenze, Uffizi) presumibilmente dipinta su incarico delle monache benedettine di Sant'Ambrogio, per il complesso ciborio innalzato sull'altar maggiore della chiesa (smantellato tra 1447 e 1468). Masolino è rappresentante fra i piú autorevoli e sensibili, con Starnina e Lorenzo Monaco, ed accanto a Gentile da Fabriano, della corrente tardo-gotica e cortese che nella Firenze «privata» – quella non ufficiale, ma domestica, non civica ma profana e preziosa – dei primi decenni del Quattrocento conosce una stagione ricca di invenzioni e presenze. L'averlo voluto vedere quale maestro di **M** ha creato perlopiú fraintendimenti: all'inizio poiché gran parte delle opere di Masolino stesso venivano attribuite a **M** (Schmarsow, Oertel), poi – da Longhi, 1940, che avviò il riesame critico dell'intero problema, riconoscendo l'intervento di **M** nella pala della *Sant'Anna*, in avanti – a causa di una troppo radicale lettura delle personalità dei due maestri, che venivano cosí a contrapporsi rigidamente una all'altra, Masolino quale rappresentante del vecchio, intenerito e tramontante mondo gotico, **M** quale campione della svolta umanistica, antropocentrica e razionale sviluppatasi in una Firenze pronta ad accoglierne le nuove, fervide creazioni. La verità, non semplice da evincere, sta forse nell'interpretare il loro rapporto come fondato su una simpatia reciproca e personale e paritaria che, come spesso avviene, crebbe sulle reciproche capacità di compensarsi e di operare in buona armonia, sebbene per scopi ed intendimenti opposti. Cosí, nella *Sant'Anna Metterza*, che

sviluppa la tipologia bizantina della *Sedes Sapientiae*, rafforzata dal simbolismo di marca civica attribuito dai fiorentini alla figura di Anna, il blocco ieratico e compatto della Vergine col Bambino che, secondo un certo schema iconografico, avrebbe dovuto rimanere in posizione secondaria rispetto alla madre Anna, assume invece un ruolo predominante, attraverso il potenziamento della sua consistenza plastica, illuminata altresí da una fonte di luce naturale proveniente da sinistra. Del personaggio di Anna, la sola mano appoggiata sulla spalla della Vergine accenna a farsi gesto tirato prospetticamente; essa è circondata dalla fragile ed aggraziata corona degli angeli, di cui soltanto il secondo a destra, piú denso nella cromia e piú deciso nel gesto, si deve forse alla mano di **M**.
La collaborazione cosí fondata prosegue con la commessa da parte di Felice Brancacci del ciclo di affreschi con *Storie di san Pietro* – ove significanze puramente teologiche paiono intrecciarsi a riferimenti al rapporto tra Stato e Chiesa, come alle vicende personali del committente – per la cappella di famiglia in Santa Maria del Carmine, attorno alla metà del 1423. I restauri della celebre cappella, conclusisi nel 1989, pur non potendo restituirci la verità completa di pitture profondamente danneggiate dal tempo e soprattutto dall'incendio del 1771, hanno almeno e definitivamente sciolto la *vexata quaestio* circa la gestione del ciclo e la qualità e quantità degli interventi spettanti a Masolino o **M**. Il ciclo fu dunque impresa iniziata in comune e condotta in collaborazione sino alla partenza di Masolino per l'Ungheria nel settembre del 1425, nello sforzo consapevole e reciproco di attenuare le pur forti differenze stilistiche a favore dell'armonizzazione delle singole scene all'unità della visione complessiva. Spetta a Masolino la decorazione della volta e delle lunette, mentre già sulla parete di fondo e poi sul primo registro i due maestri iniziarono a dividersi la stesura delle scene in senso alternato, facendo seguire alla *Cacciata dal Paradiso* e al *Tributo* di **M** la *Predica di san Pietro alla folla* di Masolino (restano poi le sinopie con il *Pentimento di san Pietro* e *Pasces oves meas* della parte sinistra del muro di fondo della cappella, come frammenti della scena con la *Crocifissione di san Pietro* (?) sulla destra), indi il *Battesimo dei neofiti* di **M** seguito dalla *Guarigione dello zoppo e Resurrezione del Tabita e* dalla *Tentazione di Adamo ed Eva* di Masolino. L'inquadratura architettonica complessiva delle scene del ciclo, costituita da pilastri corinzii

che entrano, sbalorditivamente, a far parte delle scene stesse e la stupefacente invenzione del paesaggio *in continuum*, che scorre, cioè, da una scena all'altra, dietro di quelli (come può osservarsi nel passaggio tra la *Predica* ed il *Tributo*), non possono invece che attribuirsi a **M** che cosí giungeva ad unificare in unico sistema visivo struttura architettonica fittizia e narrazione. Pur conducendo le proprie scene in modo autonomo, sia **M** che Masolino intervennero inoltre nelle composizioni del compagno, come sembra potersi osservare nel paesaggio del *Battesimo dei neofiti*, dipinto da Masolino, o viceversa in quello della *Predica di san Pietro*, condotto da **M**. La collaborazione tra i due maestri non può peraltro far dimenticare le profonde differenze, che nella topica contrapposizione delle due scene dedicate ai progenitori della stirpe umana, l'una di figure tenere e sorridenti, bagnate di luce, eleganti ed astratte, l'altra, masaccesca, ove il gesto di disperata vergogna di Adamo e la deformazione dolorosa e urlata del volto di Eva sono tutt'uno con il chiaroscuro potente, violento che delinea i corpi tragicamente nudi contro uno spazio vuoto, spoglio, non piú illuminato dai raggi dorati della luce paradisiaca, ha da sempre trovato chiara esemplificazione. **M** proseguirà da solo la stesura del ciclo, nel registro inferiore, tra il '25 e il '28, anno in cui anch'egli abbandona, per cause non del tutto precisabili, ma certamente connesse a vicende personali del Brancacci, la cappella, che verrà completata soltanto una cinquantina d'anni dopo da Filippino Lippi. Sono ancora sue le scene con *San Pietro che risana con l'ombra*, la *Distribuzione dei beni e la morte di Anania* e, parzialmente, la *Resurrezione del figlio di Teofilo e san Pietro in cattedra*. In queste, i legami sintattici con Donatello si fanno piú stretti e precisi, mentre si avverte l'impiego sempre piú «convinto» di modelli preparatori in gesso o terracotta, rivestiti di panni, usati per studiare dal vivo il gioco della luce su superfici irregolari e su volumetrie umane. Il pennello si fa sempre piú rapido, sicuro e impastato di colore: le figure si costruiscono come colore impregnato di luce, a larghi tratti, fortemente sbalzati tra loro. Un merito del restauro è anche questo: aver dimostrato che le ricerche di **M** trovano la loro sintonia anche con la linea «di luce» perseguita da Domenico Veneziano – Angelico – Piero della Francesca e che il neo-giottismo masaccesco è studio delle potenzialità spaziali, plastiche del chiaroscuro, cosí come **M** sarà per Mi-

chelangelo una chiave per piegare la luce manierista al moto interno dei corpi abbagliati da questa stessa luce.
Negli stessi anni **M** alterna l'impegno alla Brancacci con altre commissioni: nel '25 fornisce gli scomparti laterali per il *Trittico della Neve*, ancora una volta di Masolino, per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma, che raffigurano i *Santi Gerolamo e Giovanni Battista* (Londra, NG). Del 19 febbraio 1426 è l'allogazione del polittico per la chiesa, ancora una volta carmelitana, di Pisa, da parte del notaio Ser Giovanni di Colino degli Scarsi; documenti di pagamento registrano, come d'uso, l'avanzamento dei lavori che si protrassero sino al dicembre e la presenza, come aiuti, del fratello di **M** Giovanni e di Giusto d'Andrea. L'opera, smembrata, è oggi ricostruibile parzialmente attorno alla tavola centrale con la *Madonna in trono col Bambino* (Londra, NG), *San Paolo*, unico pezzo rimasto a Pisa (MN), la *Crocifissione* della cimasa (Napoli, MN di Capodimonte), due storiette della predella, con *l'Adorazione dei Magi* ed il *Martirio di san Pietro e san Giovanni Battista* e piccole figure di *Santi* (Berlino, SM, GG). In essa le caratteristiche scultoree già prepotentemente presenti negli affreschi del Carmine si arricchiscono dello studio dell'opera dei Pisano e dei sarcofagi del Camposanto pisano, visitati insieme a Donatello e Michelozzo, presenti, nello stesso anno, a Pisa. Nel gennaio del '27 giunge a **M** un'altra commissione prestigiosa, dovuta ad una probabile mediazione di Brunelleschi, da parte di Alessio Strozzi che lo incarica di una *Trinità* da affrescarsi in Santa Maria Novella. In questo capolavoro che unisce in tipologia inusuale ed irripetibile l'iconografia del *Gnadenstuhl* con quella del monumento funerario facente funzioni di altare (che dal 1570 venne coperto con un altare ed una pala di Giorgio Vasari) **M** applica alla lettera i precetti fondanti la teoria prospettica brunelleschiana, trasponendo sull'affresco un cartone progettato e misurato nei minimi particolari con l'aiuto dell'amico architetto, e realizzando compiutamente la visione insieme umanistica e matematica dell'appropriazione dello spazio e dei corpi tramite la verità astraente del calcolo e la fedeltà assoluta al dato di natura, che è insieme storia, passione, dolore e riscatto, etica ed emotività. E qui l'uso della luce diretta, già messo in atto nel polittico pisano, sembra fondersi con la stessa progressione ottica (che va dalla luminosità piena dei due fedeli alle penombre del sacello ove Dio si manifesta): dal piano

dell'umano, rappresentato dal committente e sua moglie, ci si innalza per strati e stratificazioni architettoniche, proporzionali, concettuali e altresí percettive e luministiche, al mistero del Figlio di Dio incarnato e del suo «procedere» da un'inscindibile unità trinitaria. Ancora del luglio del '27 è la preziosa dichiarazione catastale di **M**, ma poco dopo egli parte per Roma, dove muore in circostanze misteriose nel '28. Resta controversa la sua partecipazione alla grande scena della *Crocifissione*, nella cappella del cardinale Branda Castiglione in San Clemente, condotta da Masolino. La morte a soli ventisette anni, l'anticipo netto con cui le sue purissime soluzioni pittoriche rispondevano ad un'urgenza intellettuale che era nei e dei suoi tempi, ma non ancora matura e non ancora permeante, il suo linguaggio scarno, arduo, essenziale e severo, determinarono una ricezione lenta del suo messaggio, compreso nella sua reale portata soltanto a tratti, per segmenti, ma che si fece via via perdurante e profonda, e corre dall'Angelico a Lippi, da Michelangelo a Pontormo e, con un oblio quasi totale per i successivi tre secoli, ritorna nell'arte dei grandi novecentisti italiani: Carra, Sironi, Soffici, che in **M** vogliono recuperare le perdute radici della lingua artistica italiana. Tra i suoi contemporanei, pochi dovettero sentire quella morte precoce come una perdita incommensurabile; tra questi, certamente Filippo Brunelleschi che, nelle parole di Vasari, esclamava: «Noi abbiamo fatto in **M** una grandissima perdita; e gli dolse infinitamente». (*seas*).

Masanobu

(nome proprio Okumura; intorno al 1685-1768). Pittore giapponese di stampe *ukiyoe*. Da non confondere con **M**, fondatore della scuola Kanō, né con Kitao **M**, allievo di Shigemasa. Fu uno dei grandi nomi della stampa, che contribuí a far progredire dalla sua condizione arcaica al pieno sviluppo. Cominciò con la stampa di album in bianco e nero (*Album della cortigiana*, 1701), opere che lo affermarono incontestato maestro nella scia di Moronobu per il suo senso dell'equilibrio del disegno e dell'intensità drammatica. Dedicatosi in seguito a capolavori minori in *urushie* (tecnica che forse aveva inventata), dopo aver fondato nel 1710 una propria casa editrice, partecipò alla fioritura della stampa policroma. Sperimentò parimenti tutti i formati, dal trittico alla stampa in colonna (*ha-*

shirae), che avrebbe inventato nel 1740 ca., e tutti i soggetti, prediligendo in particolare i temi femminili, di attori o di scene del teatro kabuki. Pur avendo avuto allievi, il migliore dei quali fu Toshinobu, non fondò una scuola, ma esercitò grande influsso sui contemporanei, che non mancarono di copiarlo. (*ol*).

Mas-d'Azil

Posta a sud della città del **M**, nelle gole dell'Ariège, la grotta omonima conteneva depositi archeologici di rara ricchezza e qualità, compromessi purtroppo dagli scavi non scientifici seguiti a quelli di Piette, dell'abate Breuil e del conte Bégouen. Piú tardi Marthe e Saint-Just Péquart intrapresero nuove campagne. Nella galleria Breuil, tracce di pitture rosse, di difficile interpretazione, sono ancora leggibili sulle pareti e sul soffitto. Nel corridoio che segue, una serie di pitture nere e d'incisioni costituisce un complesso di stile omogeneo. A destra bisonti incisi si affrontano e si contrappongono a un cavallo posto sulla parete sinistra; piú lontano un altro bisonte è accompagnato da un cavallo inciso su un masso posto alla base della parete. Nella parte terminale, un contorno roccioso è stato trattato in modo da suggerire una testa di animale seguita da un bisonte dipinto in nero e da una testa di cervo accompagnata da punti rossi. Sembra dunque che il santuario sia stato creato sul tema cavallo-bisonte. Il suo linguaggio, che secondo Leroi-Gourhan apparterrebbe all'ultimo periodo dello stile IV antico, sarebbe cosí attribuibile al Magdaleniano medio. (*yt*).

Maselli, Titina

(Roma 1924). Ha cominciato ad interessarsi di pittura fin da piccola stimolata dal padre, il critico d'arte Ercole Maselli. Nel 1948 ha esordito a Roma con una mostra personale presso la Galleria Il Gabbiano. Già nei primi lavori compaiono i temi costanti della sua pittura: la città, lo stadio, i giocatori di football. Tra il 1952 ed il 1955 ha vissuto a New York. II paesaggio urbano della metropoli statunitense ha influenzato in modo decisivo l'opera della **M**: i grattacieli, le strade, le automobili, le luci, le insegne pubblicitarie, la metropolitana diventano i soggetti delle sue tele. La rappresentazione della città e del suo movimento manifesta un riferimento al futurismo; tuttavia, già in questo periodo, la **M** tende a con-

trollare il dinamismo fissando staticamente le immagini come fossero dei fotogrammi. Nel 1958, dopo un soggiorno in Austria, rientra a Roma. Nelle opere realizzate a partire dagli anni Sessanta la mancanza di azione è piú evidente, lo spazio diventa bidimensionale, i particolari dei camion, i guanti dei pugili ed i grovigli dei fili dei tram emergono, ingigantiti, in primo piano; attraverso l'esperienza della Pop Art la **M** giunge ad una rappresentazione lucida e non descrittiva della realtà mediante colori accesi e privi di sfumature naturalistiche. Ha esposto nelle piú importanti rassegne collettive: la Biennale di Venezia nel 1950,1956,1964, la Quadriennale di Roma nel 1951,1955,1965,1972 e il Salon de la jeune peinture di Parigi nel 1964,1965,1967; ha inoltre tenuto numerose mostre personali a Roma, New York, Parigi, Milano. A partire dagli anni Settanta si è dedicata all'allestimento di alcune scenografie. Dal 1970 vive e lavora tra Roma e Parigi. (*ap*).

Masip (Macip), Vicente Juan

(Andilla ? 1475 ca. - Valenza 1550). Nella dinastia dei **M** che, con tre generazioni di pittori, copre i tre quarti del XVI sec., la fama di Juan de Juanes, che ne costituisce l'anello centrale, ha eclissato quella sia del padre che della figlia Margarita, che sembra soltanto un pallido riflesso dell'arte paterna. Per converso la personalità di Vicente è piuttosto ben definita, e le si può assegnare un ruolo particolare, anche se, in certi casi, avendo il figlio collaborate costantemente col padre, sussistono dubbi attributivi. La sua formazione valenzana è segnata dalla lezione degli ultimi pittori gotici e dalla presenza di Paolo da San Leocadio. Sono probabilmente da attribuire alla sua prima attività la *Presentazione al Tempio* (Valenza, coll. priv.) e l'*Incoronazione della Vergine* (Madrid, Prado). Un probabile viaggio in Italia avrebbe permesso all'artista di conoscere le opere della prima generazione raffaellesca romana, modello stilistico che egli assimilò in modo molto personale. Le notizie sulla sua vita sono scarse: si sa soltanto che era a Valenza nel 1513 e che dipinse il grande retablo della cattedrale di Sergobe tra il 1530 ed il 1535 (oggi smontato e conservato nel museo). In queste tavole dedicate alla vita della Vergine, **M** si ispira ai modelli di Sebastiano del Piombo e di Raffaello: i drappeggi sono ampi, disegnati con una certa durezza. Della stessa epoca

è il *Battesimo di Cristo* (cattedrale di Valenza) in cui si afferma il suo gusto per i vasti paesaggi. Se il ritratto di *D. Luis de Vilanova Rumeu* (Madrid, Prado) rivela la sua ammirazione per Tiziano, i due tondi del Prado (*Visitazione*; *Martirio di santa Agnese*), provenienti dal convento di San Julian di Valenza, testimoniano la fedeltà stilistica di **M**, alla fine della sua carriera, ai modelli raffaelleschi. (*pg*).

Maso di Banco

(Firenze, prima metà del XIV sec.). Le ricerche volte a definire la personalità di **M** sono state tra le piú complesse degli ultimi sessanta anni nel campo della pittura fiorentina del XIV sec. In ogni modo, hanno dato l'occasione per studiare ed individualizzare altri pittori. Di fatto Ghiberti cita tra gli allievi di Giotto, dopo Stefano e Taddeo Caddi, anche **M**, che molto loda e cui attribuisce, tra l'altro, gli affreschi della cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze. D'altro canto alcuni documenti menzionano un «Maso di Banco» che può identificarsi col **M** di Ghiberti, poiché riguardano i citati affreschi in Santa Croce, a proposito dei quali, sembra, il pittore, nel 1341, entrò in conflitto con il suo cliente (Rodolfo di Bardi). Vasari, invece, ignora completamente **M** ed attribuisce a Giottino le opere che Ghiberti gli assegnava. Si può identificare questo «Giottino» con Giotto di Maestro Stefano, che è segnalato un po' piú tardi nello stesso secolo, il che deve evidentemente distinguerlo da **M**, appartenente ad una generazione precedente. A complicare ancor di piú il problema, alcuni documenti parlano, a proposito delle opere che cosí oscillano tra **M** e Giottino, di un certo Stefano, senza altre indicazioni. Dopo tutte queste confusioni, le opere rispettive di questi tre artisti sono state distinte dalla critica grazie al paziente spoglio dei documenti e delle opere compiuto da Offner (1929); la personalità di **M** si è cosí chiarita, e se ne è infine fissato il catalogo, coerente nella sua unità; come ulteriore conseguenza, ne è derivato quello di Giottino. Longhi infine (1951), ha posto le basi per l'identificazione di Stefano.

Per identificare le opere di **M** si è proceduto per analogie stilistiche, partendo dai citati affreschi della cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze, databili verso il 1340 e che rappresentano *Scene della vita di san Silvestro* e la *Resurrezione di un membro della famiglia Bardi*, e

si è definito tutto un gruppo coerente: la lunetta dipinta a fresco con l'*Incoronazione della Vergine*, che ornava una porta della stessa chiesa (ora Opera del Duomo); un polittico suddiviso tra la GG di Berlino (*Madonna*; altri due pannelli distrutti nel 1945) e il MMA di New York (*Sant'Antonio di Padova*), ed un altro polittico (*Madonna* e quattro *Santi*), in Santo Spirito a Firenze, entrambi collocabili nei primi anni Quaranta. Vanno aggiunti un piccolo trittico portatile (New York, Brooklyn Museum), la *Madonna della cintola* (Berlino, SM, GG), l'*Incoronazione della Vergine* (Budapest, SZM) e la *Dormizione della Vergine* (Chantilly, Museo Condé); questi ultimi tre piccoli pannelli costituivano forse, in origine, il tabernacolo della cappella della Cintola nel duomo di Prato, databile 1337-38 ca. Citiamo infine frammenti di affresco con teste di santi ed angeli negli sguanci delle finestre della cappella di Castel Nuovo a Napoli (1329-32) ed altri frammenti (*Eraclio porta la croce a Gerusalemme*) in San Francesco a Pistola e nella cappella Covoni della Badia fiorentina. **M** occupa un posto a parte tra gli allievi di Giotto, tanto piú importante in quanto la sua attività si svolse precocemente, nella prima metà del secolo. Di fatto, egli ebbe un ruolo predominante nella formazione di pittori come Giottino, Giovanni da Milano, Puccio di Simone, Giusto de' Menabuoi, Nardo di Cione. D'altro canto, anziché sugli scambi culturali di cui sempre si parla nel senso Siena-Firenze, occorrerebbe piuttosto porre l'accento sugli influssi esercitati da **M** sui Lorenzetti, in particolare su Pietro. La pittura di **M** presenta due caratteri fondamentali: l'approfondimento delle ricerche volumetriche di Giotto e la radiosa finezza del suo cromatismo, tanto vibrante di luce che si è potuto chiamare **M** il Piero della Francesca del Trecento. (*ppd*),

Masolino da Panicale (Tommaso di Cristofano Fini, *detto*)

(Firenze 1384 - Castiglione Olona? dopo il 1435). Nella portata al catasto del 1427 il padre dice che **M** aveva 43 anni: nato dunque nel 1384, **M** si immatricola all'Arte dei Medici e Speziali di Firenze soltanto nel 1423, lo stesso anno in cui data la *Madonna dell'Umiltà* ora nella KH di Brema, nella quale si leggono un ritmo lineare divagante ed espanso, una cromia delicata ed intensa, un modellato che si addensa negli scuri e si stempera nei

chiari non per dare ragione dell'ombra e della luce, ma per rendere la qualità di pelle delle cose, come si era visto in Giovanni da Milano. Questa visione colorata e tenera aveva già una sua tradizione nel gotico estremo in Toscana; piú che in Lorenzo Monaco, in artisti come il Maestro della Madonna del 1419; e veniva caricata di eccentricità dagli arrivi a Firenze di Arcangelo di Cola nel 1419 e di Gentile da Fabriano nel 1420. Nella chiesa di Santo Stefano ad Empoli il 2 novembre 1424 **M** aveva finito di affrescare la cappella della Compagnia della Croce (o di Sant'Elena), di cui rimangono le sinopie, alcuni frammenti della decorazione e i *Santi* nell'intradosso della finestra e dell'arco. Ma forse precedenti, anteriori anche alla *Madonna* di Brema, sono – nel transetto destro della stessa chiesa – i piú cospicui resti di una *Madonna col Bambino e due angeli* in una lunetta e il frammento biondo e rosa del *Sant'Ivo con i pupilli*. E di un tempo ancora anteriore dovrebbe essere la *Madonna dell'Umiltà* già nella collezione Contini Bonacossi di Firenze (ora agli Uffizi), perché è il dipinto di **M** che ricorda di piú Lorenzo Monaco e lo Starnina, davvero straordinario nella gamma cromatica vivida e fiammante, eppure accordata con una stupefacente delicatezza di toni: forse il contributo piú alto della pittura fiorentina al gotico internazionale. Le testine di *Santi* rimaste della cappella della Croce di Santo Stefano ad Empoli sono invece vicinissime alla *Madonna* di Brema, ma qualcuna mostra un chiaroscuro piú sintetico e deciso che fa già pensare ai tempi della prima collaborazione con Masaccio alla *Sant'Anna Metterza* degli Uffizi, dove il torreggiare della Madonna, le forme massicce del Bambino definite a tutto tondo per via di un chiaroscuro che sembra impastato di terra rivelano la brusca intrusione di una personalità che ha soltanto cose nuove da dire, intollerante e incurante della raffinata ricerca di **M** in seno alla tradizione gotica. La definitiva distinzione fra l'intervento di Masaccio e di **M** in questa celebre tavola (al primo spettano la Madonna col Bambino e l'angelo in alto a destra; al secondo la Sant'Anna e gli altri angeli) si deve a Roberto Longhi; il quale ha avuto modo, cosí, di chiarire il problema della collaborazione tra i due artisti nella cappella Brancacci (Firenze, chiesa del Carmine), la cui decorazione dovette essere affidata da Felice Brancacci, poco dopo il suo ritorno a Firenze nel febbraio 1423, a **M**. Purtroppo la volta è stata ridipinta nel Settecento e la parete di

fondo ingombrata da un grosso altare. Ma gli affreschi hanno riacquistato la loro cromia chiara e luminosa dopo i recenti restauri, terminati nel 1990, che hanno comportato la scoperta di due sinopie di **M**, di una parte della decorazione degli sguanci della finestra (con due teste entro tondi di **M** stesso) e di un frammento di affresco (forse opera di Masaccio) di una scena difficilmente decifrabile che occupava la superficie murata sotto il davanzale della finestra. Quello che resta di **M** nella cappella Brancacci è limitato all'ordine superiore della decorazione, dove gli interventi dei due pittori sembrano intrecciarsi strettamente. Sui pilastri d'ingresso, soltanto di **M** è il *Peccato di Adamo ed Eva* a destra, solo di Masaccio la *Cacciata dal Paradiso terrestre* a sinistra; di **M** la *Resurrezione di Tabita* e *la Guarigione dello storpio* sulla parete destra (ma di Masaccio la piazza con i casamenti del fondo), di Masaccio il *Tributo* sulla parete sinistra (ma di **M** la testa di Cristo); di **M** la *Predica di san Pietro* (ma di Masaccio il paesaggio), di Masaccio il *Battesimo dei neofiti* (ma di **M** il paesaggio) sulla parete di fondo. Accanto al grande compagno, il nostro pittore (i cui rapporti con la chiesa del Carmine sono documentati nel 1425) si prova a dare un respiro piú ampio e monumentale alle sue figure e a tornirle di un chiaroscuro piú accurato; ma i risultati sono sempre un po' divaganti e le sue stesure d'ombra rimangono una sorta di abbronzatura della pelle. Il risultato migliore di questo momento dovette essere, piú che l'affresco con la *Pietà* ora nel Museo della Collegiata di Empoli, il trittico Carnesecchi per la chiesa fiorentina di Santa Maria Maggiore, di cui oggi rimane lo sportello laterale destro con *San Giuliano* (Firenze, Museo Diocesano), mentre del centro con la *Madonna in trono col Bambino*, che venne rubato dalla chiesa di Novoli, possediamo soltanto la riproduzione fotografica. Qui il chiaroscuro di Masaccio viene filtrato e assottigliato con dei risultati di grande efficacia. Il trittico era sicuramente già in essere nel gennaio 1427 e siccome **M** partí per l'Ungheria il I° settembre 1425, esso deve essere stato eseguito prima di questa data. Nel 1427 il pittore era di ritorno e prima del 1431 dovette portare a compimento, a Roma, sia gli affreschi della cappella Branda in San Clemente, sia il polittico a due facce di Santa Maria Maggiore. Ma qui il problema si complica: innanzitutto per la presenza, ancora una volta, di Masaccio: suo è, infatti, il laterale con i *Santi Girolamo e Giovanni Battista*

del polittico di Santa Maria Maggiore (Londra, NG); suo è, probabilmente, un intervento nel laterale con i *Santi Pietro e Paolo* (Philadelphia, coll. Johnson) e nei soldati a sinistra sotto la *Crocifissione* di San Clemente; inoltre, una certa differenza stilistica fra le parti di **M** stesso (la *Crocifissione* di San Clemente, cosí sobria e spaziosa, in confronto a certe scene come la favoleggiante *Decapitazione di santa Caterina*; il pannello con i *Santi Mattia e Liberio* della NG di Londra, cosí vicino agli affreschi della cappella Brancacci, in confronto alla nuova squisitezza ed eleganza delle scene centrali del polittico di Santa Maria Maggiore, ora nel Museo di Capodimonte a Napoli) hanno fatto pensare a un primo viaggio di **M** e di Masaccio a Roma nel 1425. L'ipotesi è confortata anche dal fatto che nell'aprile di quell'anno il cardinale Branda Castiglione (committente di **M** e titolare della chiesa romana di San Clemente) passò da Firenze per ritornare subito dopo a Roma, dove fu al fianco del cardinale Rinaldo Brancacci, fratello del committente della cappella Brancacci. Dopo aver dipinto, probabilmente in questo periodo, la *Madonna dell'Umiltà* di Monaco (AP), le due *Annunciazioni* della NG di Washington e gli affreschi con la lunga serie degli *Uomini Illustri* nel Palazzo Orsini di Monte Giordano, perduti ma testimoniatici da numerose derivazioni, **M** affresca nel 1432 la *Madonna fra due angeli* di San Fortunato a Todi. Ad essa sono prossimi gli affreschi nel Battistero di Castiglione Olona, con *Storie di Giovanni Battista*, datati 1435 ed eseguiti probabilmente prima di quelli nella Collegiata, che furono portati a termine da Paolo Schiavo e dal Vecchietta, forse in seguito alla sopravvenuta morte del pittore. Qui la cultura del gotico estremo, l'esperienza masaccesca, una vaga conoscenza della prospettiva, una rimeditazione su Gentile da Fabriano divengono ingredienti fiabeschi di uno spettacolo felice e colorato di uomini, di cose, di edifici, di monti, di fiumi, teneramente figurati in una gamma chiara e radiosa, che deve essere stata esemplare anche per la revisione della poetica di Masaccio operata da Domenico Veneziano e da Piero della Francesca. (*lb*).

Masone *o* Mazone, Giovanni

(Alessandria? 1433 ca. – Genova? 1512 ca.). Proveniva da una famiglia di pittori originaria di Alessandria e stabilitasi a Genova, dove egli fu a capo di una fiorente

bottega. Si dichiarò sempre alessandrino, e accompagnò alla firma il nome della città natale. La sua attività è documentata tra il 1463 e il 1500 a Genova ed a Savona. Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II, gli commise nel 1489 un trittico per la cappella funeraria (della quale nel 1483 il **M** aveva affrescato le pareti) eretta dallo zio, papa Sisto IV, nel chiostro del convento di San Francesco a Savona, di cui la famiglia era originaria. Il trittico acquistato a Savona da Vivant-Denon per il Louvre (tavola centrale: *Natività*; ante: *San Francesco presenta papa Sisto IV*, *Sant'Antonio di Padova presenta il cardinal Giuliano della Rovere*), forse il capolavoro del **M**, è esposto nel Museo del Petit Palais di Avignone, che di Giuliano della Rovere era la residenza quand'era arcivescovo della città. Altre opere di soggetto religioso sono conservate nella PC di Savona (polittico della *Natività* e dell'*Annunciazione*) e nelle chiese genovesi (polittico dell'*Annunciazione* in Santa Maria di Castello). Va inoltre citato il trittico con *Noli me tangere e quattro santi* del Museo di Alençon, datato 1477, che proviene da Savona. Formatosi in ambiente lombardo, **M** appare in particolare influenzato da Foppa e da Mantegna; ma è sensibile anche alla pittura fiamminga, allora rappresentata in Liguria da personalità di rilievo. Il disegno netto e inciso, il colore chiaro e traslucido riflettono anche l'attenzione per la pittura toscana, in particolare per Andrea del Castagno. (*gb*).

Maso da San Friano (Tommaso Manzuoli, detto)
(Firenze 1531-71). Allievo di Pier Francesco Foschi (secondo Vasari) o di Carlo Portelli (secondo Borghini), operò essenzialmente a Firenze, nella cerchia di Vasari. Di lui si conoscono una *Visitazione* (Cambridge, Fitzwilliam Museum), una *Resurrezione di Cristo* (1552: Firenze, Santa Trinità), ed una *Natività*, dipinta per i Santi Apostoli prima del 1568, poiché è citata da Vasari nelle *Vite*. Nel 1564, **M** partecipò all'apparato per le esequie di Michelangelo, probabilmente fra il 1565 e il 1570 eseguí la pala con la *Trinità e quattro santi* (Firenze, Accademia), nel 1570-71, dipinse due sportelli per lo studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (la *Miniera di Diamanti*; *Dedalo ed Icaro*). Molto apprezzato da Vasari e da Borghini, **M** è un interprete originale delle fonti fiorentine cinquecentesche sia dei primi del secolo (Andrea del Sarto e

Pontormo) sia dei maggiori fra i suoi contemporanei, compreso Michelangelo. (*fv + sr*).

Massari, Lucio

(Bologna 1569-1633). Dopo la morte del suo primo maestro, Bartolomeo Passerotti (1592), entrò nell'Accademia dove si distinse per una posizione solitaria e indipendente. Sensibile ai modi di Bartolomeo Cesi, appare inoltre influenzato dalle opere della maturità di Annibale, vedute a Roma durante un breve soggiorno di studio (1610 ca). Ma le sue opere piú significative sono quelle in cui sull'impegno formale di ordine classicista prevale il sentimento religioso, in lui autentico e severo come nel Cesi, il grande pittore della Controriforma bolognese, ed espresso in pittura attraverso immagini disadorne e gravi, legate in composizioni semplici e fluide (*Trinità* nell'oratorio della Trinità a Pieve di Centro; *Visitazione* in Santa Cristina a Bologna; *Madonna e santi* in San Benedetto). Operò, oltre che in patria, a Roma (*Trionfo di David*, *Rinaldo e Armida*, *Loth e le figlie*: Gall. Pallavicini; *Giunone e Eolo*: Gall. Doria), a Firenze, dove eseguí (1612 ca.) un ciclo di affreschi alla certosa del Galluzzo, iniziati dal Poccetti, a Mantova, dove collaborò con Lorenzo Garbieri. Le tarde opere bolognesi di **M** si arricchiscono di sperimentazioni in senso naturalistico, ma con una sobrietà di narrazione ed una intensità di inedito rigore (dipinti della cappella Areosti in San Paolo, 1625; *Disputa di san Cirillo*: in San Martino; *San Gaetano*, 1630: in San Bartolomeo). (*eb + sr*).

Massimiliano I d'Austria

(Wiener Neustadt 1459 - Wels 1519). Imperatore del Sacro Romano Impero germanico (1493-1519), la sua gloria postuma è in gran parte dovuta al suo mecenatismo nel campo delle arti. Ad eccezione di vari progetti di monumenti architettonici (è stata condotta a termine soltanto la sua tomba a Innsbruck), **M** deve la propria fama soprattutto ai libri di cui incoraggiò la stampa. Tuttavia molti fra essi non superarono lo stadio dell'abbozzo, come l'*Historia Friderici et Maximiliani* (Vienna, Haus-Hof- und Staatsarchiv), o il *Libro d'ore*, le cui illustrazioni disegnate nei margini nel 1514 e nel 1515 (Monaco, SB; Bibl. di Besançon) vennero realizzate da Dürer, Cranach, Baldung Grien, Altdorfer, Burgkmair ed altri. Le opere piú importanti di cui **M** fu animatore sono l'*Arco di*

Trionfo ed il *Corteo trionfale*, riprodotti su legno da modelli della bottega di Kölderer con la partecipazione, in particolare a partire dal 1515, di Dürer, Altdorfer, Burgkmair. Le incisioni del *Corteo trionfale* giunte sino a noi sono conservate all'Albertina di Vienna. Citiamo inoltre il *Ritratto di Massimiliano* eseguito da Dürer nel 1519 da un disegno fatto un anno prima ad Augusta (ivi), nonché il bel *Ritratto* postumo inciso da Luca di Leida nel 1520. Tra i ritratti dipinti di **M** si possono citare quelli di Joos van Cleve (Vienna, KM), G. Horenbout (Bruxelles, MRBA), Ambrogio de Predis (1502: Vienna, KM), B. Strigel (Museo di Strasburgo; Monaco AP; Vienna, KM). Il nome di **M** è inoltre spesso associato al celebre arazzo detto delle *Cacce di Massimiliano*, tessuto a Bruxelles verso il 1520-1530 su cartoni di van Orley, che fu probabilmente commissionato da suo nipote Carlo V (Parigi, Louvre). (*ar*).

Masson, André

(Balagny (Oise) 1896 - Parigi 1987). A otto anni seguí la famiglia a Bruxelles, ove apprese il disegno e fu colpito da un'opera di Ensor. Verhaeren, che incontrò nel 1912, persuase i genitori a lasciarlo partire per Parigi, dove entrò nell'Ecole des beaux-arts. Nel 1914 una borsa gli consentí di recarsi in Toscana. Chiamato sotto le armi, fu gravemente ferito nel 1917 e riformato. Si recò allora nel sud della Francia, incontrando a Céret Soutine. Nel 1922, a Parigi, venne notato dal mercante Kahnweiler. Poté allora dedicarsi alla sua arte; frequentò Gris e Derain e risentí in parte dell'influenza cubista (*Strada di Piccardia*, 1924: coll. priv.; l'*Ala*, 1925: ivi). Si stabilí allora in rue Blomet, vicino a Mirò. Divenne amico di Aragon, Artaud, Leiris; Breton gli comperò i *Quattro elementi* (1923-1924: Parigi, coll. Tchernia-Jéramec). Sin dalla fondazione del gruppo surrealista, **M** s'impegnò sulla strada dall'automatismo grafico, partecipando alle mostre del gruppo. La libertà dei suoi disegni trovò l'equivalente sul piano pittorico nei «quadri di sabbia» del 1927: pennellate di colla su una superficie posata piatta, dipinta o no, vengono coperte di sabbia e, quando la tela viene raddrizzata, la sabbia scivola restando attaccata là dove la colla la trattiene: *Lancillotto*, *Titano* (1927: coll. priv.), la *Terra*. (1939: Parigi, MNAM). Nel 1928, dopo viaggi in Olanda ed in Germania, **M** illustrò la *Jusiine* di

Sade in collaborazione con altri pittori surrealisti. Si vide peraltro escluso dal *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1929). Dedicò numerose opere al tema del *Destino degli animali*. Comparvero poi i temi del *Massacro* (1931-32: New York, coll. P. Rosenberg), del *Ratto* (1931: Parigi, MNAM), della *Persecuzione* (1931). Incontrò Matisse a Grasse nel 1932, dipinse le prime scenografie nel 1933 (i *Presagi*, balletto di L. Massine, Montecarlo) e, l'anno seguente, viaggiò in Spagna e si stabilí in Catalogna (*Ibdes de Aragon*, 1935: Londra, Tate Gall.). Collaboratore di «Minotaure», ritrovò André Breton quando scoppiò la guerra di Spagna, e partecipò alle mostre internazionali del surrealismo a Londra (1936) ed a Parigi (1938). Conobbe J.-L. Barrault nel 1937; in seguito lavorò spesso con lui (*Numanzia* di Cervantes al Théâtre-Antoine, 1937; la *Fame* di K. Hamsun all'Atelier, 1939). Rifugiatosi in America con altri artisti surrealisti nel 1941, illustrò *Martinique charmeuse de serpents* di Breton, ma ruppe nuovamente i rapporti col poeta nel 1943. In opere quali la *Veduta emblematica di Toledo* (1943-44: coll. priv.) si afferma un linguaggio piú espressionista che surrealista, e prende maggior forza l'aspetto plastico. Tornato in Francia nel 1945, allestí le scene del teatro Marigny (*Amleto*, 1946). Stabilitosi in Alvernia e poi in Provenza, eseguí numerose incisioni per illustrare Mallarmé, Coleridge e Malraux. Si recò allora a Venezia ed a Roma, tra il 1951 e il 1954; in quell'anno vinse il gran premio internazionale delle arti. La *Schiarita* (1956: in museo a Grenoble), la *Coppia* (1958: Parigi, MNAM) attestano, con la loro grafia, la sua scoperta dell'Oriente, e nel contempo un ritorno alla scrittura automatica. *Taumaturgi maligni minacciano il popolo delle altezze* (1964: coll., priv.), *Cerimonia presso Sade*, *Uomini scorticati e donne in armatura* (1963: ivi) segnano il momento di maggiore maturità espressiva: il disegno graffia nervoso la superficie, e le linee restano erranti, mentre il colore è portato ad una violenta intensità. Benché proclamasse la propria ammirazione per la serenità orientale, **M** resta un pittore intensamente drammatico, e la sua pittura è fortemente radicata nella tradizione occidentale. Il soffitto per il teatro dell'Odèon a Parigi (1965) è uno dei suoi capolavori: le forme, appena figurative, s'intrecciano in moti turbinosi. Una retrospettiva a Parigi, MNAM, nel 1965, accompagnò quell'incarico. Col titolo di *Plaisir de peindre* **M** ha pubblicato la raccolta dei propri articoli su «Temps modernes». (*rp*).

Masson, Jean

(Parigi 1836 – Aix-en-Provence 1933). Fu una pittoresca figura di amatore d'arte; visse dedicando ogni sua attività e ogni sua risorsa alla costituzione del ricco Gabinetto di disegni e di stampe che costituisce oggi il fondo principale delle raccolte dell'ENBA di Parigi. Alla morte del padre si trovò a capo di una manifattura di tessuti per abiti ecclesiastici; proprio questo lavoro gli permise di venire a conoscenza del patrimonio artistico conservato nei conventi ed istituti religiosi – libri d'ore, manoscritti miniati, vecchie stampe – favorendo l'affinamento del suo gusto e permettendogli di acquistare oggetti d'arte. Un viaggio a Londra, durante il quale s'iniziò agli incunaboli, gli fu utilissimo. Nel corso di numerosi spostamenti per la sua azienda visitò i rigattieri, procurandosi pezzi rari a prezzi assai modici. Egli stesso, per accrescere le sue risorse economiche, si mise a fare il rigattiere. Raccolse inizialmente le sue collezioni nel palazzo di famiglia ad Amiens; ma, vivendo soprattutto a Parigi, a poco a poco le trasferí nel suo appartamento di rue Saint-Sulpice, per inventariarle e classificarle. Terminato questo lavoro, decise di vendere la parte che gli sembrava meno interessante (i disegni del XVIII sec. e le stampe, tranne le xilografie), e di donare tutto il resto allo Stato, esclusi gli scritti riguardanti la Piccardia, che dovevano andare alla città di Amiens (ca. 2000 libri). L'atto di donazione del 2 febbraio 1925 specificava che le collezioni dovevano costituire un complesso indivisibile, e che il donatore ne sarebbe stato a vita il conservatore. Numerose mostre hanno fatto conoscere al pubblico una piccola parte dei tesori del gabinetto **M**, che contiene opere di tutte le scuole e di tutte le epoche: miniature dal XII al XVI sec., disegni francesi del rinascimento, del XVII e del XVIII sec., disegni italiani, spagnoli, tedeschi, fiamminghi, olandesi (Rembrandt), disegni ornamentali, stampe di ogni scuola, soprattutto xilografie e chiaroscuri. (*gb*).

Massot, Firmin

(Ginevra 1766-1849). Studiò a Roma, dove era stato condotto da un protettore, ed alla scuola Calabri di Ginevra. I suoi ritratti, che per precisione e sensibilità stilistica si rifanno al neoclassicismo, ebbero notevole successo dopo la Rivoluzione (*Madame Toepffer-Moulinié*, conservato a Ginevra). Molti dei suoi ritratti sono conservati nel museo di Ginevra. (*bz*).

mastaba

Il termine, che in arabo significa «banco» o «panca», nell'archeologia egizia designa una tipologia di tombe del Regno Antico (verso il 2800 ca.-2300 a. C.) raggruppate attorno alle piramidi della necropoli di Memfis, che si estende da Abū Ruwaysh a nord a Maydūm a sud, alle porte di al Fayyūm. Le pareti della cappella del ***m***, che include diverse camere, sono ornate da bassorilievi dipinti. Il colore è di solito pressoché scomparso. Alcune tracce ancora visibili si trovano a Saqqārah nei celebri ***m*** di Ti, Ptahhotep e Mereruka, e soprattutto in quello di Mehu. Spesso accade che alcuni disegni preparatori delle sculture siano eseguiti con tale perfezione, che essi sostituiscono l'opera definitiva: è il caso di una bella scena di caccia nella tomba di Neferherptah. Una sola tomba, quella di Nefermaat ed Itet a Maydūm, è stata in parte dipinta su una preparazione di stucco sostenuto da un impasto di argilla e paglia. La facciata è stata decorata con incrostazioni di colori nella pietra. Esempi di questa rara tecnica sono suddivisi tra i musei del Cairo, di Bruxelles e di Copenhagen. Per una comprensione approfondita della pittura del Regno Antico, è essenziale la conoscenza degli ipogei di Saqqārah scoperti nel viale di Unas, ed in particolare di quello di Ptahiruk, nonché gli altri riportati alla luce da scavi recenti. Le scene riprodotte sulle pareti della cappella sono tratte dalla vita quotidiana: lavori agricoli, laboratori, banchetti con musica e danze, giochi diversi, caccia, pesca, raccolta del papiro, cui si aggiungono gli interminabili cortei di portatori di offerte ed una lunga lista di alimenti, che è stata chiamata il *menu* del defunto.
Non si trovano cavalli, né scolpiti né dipinti, prima della VI dinastia (verso il 2400 ca.-2300 a. C.). In questo periodo sulle pareti vengono disegnati alimenti che costituiscono il cibo dell'estinto per l'eternità. (*am*).

Mastelletta, Andrea Donducci *detto* **il**

(Bologna 1575-1655). Questo brillante pittore, allievo di Ludovico Carracci, costituisce la punta estrema, in pieno Seicento, di quella vena romantico-fantastica cui durante il Cinquecento attinsero con tanta fortuna Nicolò dell'Abate e Jacopo Bertoja. L'esperienza naturalistica che qual piú qual meno interessò tutti gli artisti emiliani e non solo emiliani formatisi a cavallo dei due secoli, non

toccò il **M** se non per acquistargli una maggiore densità pittorica, un senso atmosferico piú vivo nei suoi sfondi di paese, piú vivo rispetto ai suoi maestri ideali. Sempre nostalgico di epoche passate egli tuttavia tenne presenti, oltre il modello reniano, anche Tintoretto e Palma il Giovane, come dimostrano le grandi tele alquanto macchinose poste in San Domenico tra il 1613 e il 1615. La sua fama è affidata soprattutto ai paesaggi con figure, in cui si libera pienamente il suo spirito fantastico e irrequieto (*Storie di Mosè*, *Scene di soggetto fiabesco* ecc.: Roma, Galleria Spada; *Paesaggio con dame e cavalieri*: Roma, Galleria Borghese; *Mosè salvato dalle acque*: Modena, Galleria Estense; *Ristoro in riva al mare*: Roma, GN di Palazzo Corsini; *Adorazione dei pastori*: Parma, GN e *Cristo servito dagli angeli*: Bologna, PN). Di gusto classicista, soprattutto di radice romana, la produzione sacra (pale a Bologna, Santa Elisabetta, 1615 ca.; San Paolo, 1625; Budrio, *Consegna delle chiavi*). (*eh*).

«Master Drawings»

Rivista trimestrale di cui è uscito il primo numero nel 1963, specializzata in studi storico-critici e monografici sul disegno, a cura della Master Drawings Association Inc. di New York presieduta da Walter C. Baker. Alla rivista collabora un nutrito comitato consultivo redazionale presieduto da Sir Karl T. Parker e Jacob Rosenberg (fino al 1980) al quale è subentrato James Byam Shaw; tra gli studiosi che vi hanno collaborate si citano sir Anthony Blunt, Roseline Bacou, Frits Lugt, Terisio Pignatti, Giulia Sinibaldi, Paul J. Sachs e Rudolf Wittkower. (*sr*).

mastice

Nel vocabolario dei restauratori di quadri, materia plastica utilizzata per riempimenti o stuccature isolate. I **m**, della stessa composizione e di consistenza assai simile a quella dell'imprimitura, possono essere impiegati per garantire l'adesione degli strati pittorici ai supporti. È possibile incorporare in essi pigmenti additivi. (*mtb*).

Masucci, Agostino

(Roma 1691-1768). Iniziò la sua attività dapprima con Andrea Procaccini e poi con Carlo Maratta. Coerentemente

con la sua scelta «classicista», fin dagli esordi nelle sue opere sono costantemente presenti riferimenti carracceschi, reniani e raffaelleschi; caratteri piú spiccati nel primo ventennio di attività (la serie di ovali di Santa Maria in via Lata a Roma), insieme con una grazia che ne indica la sensibilità al rococò ed alla contemporanea pittura francese coeva. Dal 1740 la tendenza alla freddezza compositiva divenne sempre piú percepibile – forse anche per il mutato clima culturale – tanto che **M** è stato talvolta ritenuto, ma a torto, un anticipatore dei modi neoclassici. Il suo classicismo, spesso trattenuto entro una rigida accademia, gli consentí di affermarsi come uno dei maggiori pittori sia a Roma che in Europa. Ebbe infatti, oltre ad importanti commissioni romane (dipinti per le chiese di San Francesco di Paola, San Marcello, Santa Maria Maggiore e la Coffee House del Quirinale), committenze da parte delle corti di Savoia (grazie all'appoggio di Juvarra), di Spagna e di Portogallo (*Annunciazione*, 1748, e altri dipinti in San Rocco a Lisbona). Dopo la morte di Giuseppe Chiari fu la figura di maggior prestigio tra gli eredi di Maratta; accademico di San Luca dal 1724, ne divenne principe nel 1737. Si dedicò anche alla ritrattistica, nella quale, nonostante alcune prove assai felici (*Lord James Deskford*, 1740: Culleen House, Scozia, coll., priv.), dovette in seguito cedere il campo a Subleyras, grazie ad una «gara» per un ritratto di *Benedetto XIV* (1740: Roma, Accademia di San Luca). Svolse un importante ruolo nella formazione di Pompeo Batoni e di Gavin Hamilton. (*fir*).

Masucci, Lorenzo

(morto a Roma nel 1785). Figlio e allievo di Agostino, di lui si hanno scarsissime notizie e opere. Membro dell'Accademia di San Luca nel 1759, a Roma ha lasciato pochi dipinti: *Fuga in Egitto* (chiesa dell'Orazione e Morte), *I santi Pietro e Paolo* (chiesa del Santo Nome di Maria); le tele che aveva dipinto per la chiesa di San Pantaleo sono scomparse. Inviò inoltre un dipinto a Rovigo (*Cristo crocifisso tra i santi Giovanni Matha e Felice di Valois*, 1772: Santo Stefano). Il suo originario marattismo appare contemperato con i modi del Mengs. (*fir*).

Matejić

Nel monastero di **M** (Macedonia, Jugoslavia), nel 1356-57 venne fondata dalla vedova di Dušan-Elena d'Angiò –

e da suo figlio – il kral Uroš (1355-71) – la chiesa della Dormizione. I due committenti sono rappresentati nell'atto di tenere, insieme, il modellino della chiesa, accanto a Dusan; negli altri dipinti, piuttosto deteriorati, accanto ai temi tradizionali si trovano le leggende degli apostoli, rappresentate raramente, ed un soggetto eccezionale, la storia del re Akbar. (*san*).

Matejko, Jan

(Cracovia 1838-93). Studiò alla Scuola di belle arti di Cracovia (1852-58), poi a Monaco e a Vienna. Nel 1873 fu docente e direttore della Scuola di belle arti di Cracovia. Tranne i ritratti, quasi tutte le sue tele (conservate a Varsavia) sono dedicate alla storia della Polonia, di cui presentano un vasto panorama: *Stanczyk* (1862), il *Sermone di Skarga* (1864), *Rejtan* (1866), *Unione di Lublino* (1869), *Re Batory presso Pskow* (1866), la *Campana del re Zygmunt* (1874), la *Battaglia di Grunwald* (1878), *Hold pruski* (1882). Queste composizioni monumentali e le effigi dei re polacchi (1890), sono molto popolari in Polonia e le loro riproduzioni illustrano ancor oggi i libri di scuola. Sin dalla giovinezza **M** considerò il mestiere del pittore strumento educativo utile alla formazione di una coscienza nazionale ed alla lotta per l'indipendenza, dedicandosi all'illustrazione di episodi della storia patria. Ben lungi dalla fredda obiettività dei pittori di storia della sua epoca, egli rievocò il passato storico, accusando gli aristocratici al potere di essere responsabili dell'asservimenlo della Polonia, divisa tra la Russia, la Germania e l'Austria (*Stanczyk*, *Skarga*, *Rejtan*). In segno della riconoscenza del popolo polacco, nel castello reale di Wawel gli fu dato uno scettro, simbolo dal suo primato artistico (1878). La pittura murale che eseguí in collaborazione con l'allievo J. Mehoffer nella chiesa di Nostra Signora di Cracovia nel 1890-91 lo pone nel novero dei piú importanti decoratori polacchi. Le qualità pittoriche dell'artista si rivelano soprattutto nei ritratti, in particolare quelli dei suoi amici ed nel suo *Autoritratto* (1892: conservato a Varsavia). (*wy*).

Matelica

Museo T. Piersanti È intitolato alla marchesa Teresa Capeci Piersanti, che nel 1901 donò al Capitolo ed alla parrocchia della cattedrale di Santa Maria Assunta di Mate-

lica (in provincia di Macerata) il palazzo del XV sec., sede attuale del museo, e la relativa collezione raccolta all'interno. L'edificio, tuttora intatto nella distribuzione delle stanze, fu eretto nella seconda metà del Quattrocento da Costantino e Giovanni Battista da Lugano. Monsignor Venanzio Filippo Piersanti (1688-1761), Prefetto delle Cerimonie Pontificie, vi raccolse, a partire dalla prima metà del XVIII sec., opere d'arte varia e di diverse epoche che ancora oggi costituiscono il nucleo fondamentale del museo. Quando avvenne il già citato passaggio di proprietà del palazzo al Capitolo della Cattedrale, al primo nucleo di opere se ne aggiunsero altre, provenienti dalle principali chiese cittadine (in prevalenza oggetti d'arte sacra). Fra i dipinti esposti sono da ricordare: la tavola di Antonio da Fabriano raffigurante la *Madonna col Bambino* e, dello stesso autore, il *Crocifisso* su tavola firmato *e* datato 1452, considerato il suo capolavoro; *Madonna col Bambino e quattro santi*, trittico di scuola marchigiana degli inizi del XV sec. attribuito ad Arcangelo di Cola da Camerino; un'ancona con sette santi del XV sec., attribuita a Jacopo o Giovanni Bellini; il trittico della *Crocifissione* di Francesco di Gentile; quattro nature morte di scuola napoletana del XVIII sec. (*sl*).

Matera

Gli aspetti piú appariscenti delle arti figurative a **M** si riscontrano soprattutto nelle decorazioni degli ambienti religiosi scavati nella tenera e malleabile calcarenite, comunemente detta tufo. Si tratta di un ricco quanto variegato susseguirsi di immagini che decorano con arcaica tecnica ad affresco la gran parte delle chiese rupestri materane. Diffuse in tutto un territorio caratterizzato da ampi valloni percorsi in basso da torrenti, tali chiese sono testimoni di una concezione del costruire che fa leva su articolate stratificazioni simboliche e stilistiche e su un arco di relazioni istituito con la città che sorge in cima ad un colle e con il paesaggio. Dalla analisi di elementi stilistici e dalle coincidenze con architetture simili è possibile collocare la gran parte di queste architetture scavate tra il X e il XII sec. Il linguaggio figurativo che parla nelle chiese è molteplice. Va soprattutto ricordata la lingua della religiosità orientale. Si tratta di una lingua in cui il sacro legittima e consacra i valori piú profondi del monachesimo bizantino: un'amalgama di fede e di orgo-

glio stilistico testimone dell'appartenenza all'oriente greco che ad un tempo risente delle influenze del mondo barbarico-cristiano. Nel gran numero di chiese, presenti nella città e nel territorio, pur restando difficile la datazione degli affreschi, si riesce però a fissare la gran parte di queste pitture nei sec. XI e XII e con una singolare continuità, a volte sino a tutto il XVII sec. La pittura esemplificata a **M** si muove da una base sostanzialmente identica a quella della tradizione bizantina in Asia Minore, Siria ed Egitto, contaminata e trasformata da una sensibilità locale molto accentuata, caratterizzata dal peso che la decorazione dei fedeli ha avuto nella elaborazione di forme e figure. Si assiste cosí ad una affettuosa semplificazione delle immagini, che nella loro rozzezza facevano partecipare il devoto ad un'atmosfera piú immediata e comunicativa che spiega il sovrapporsi di immagini del XV e XVI sec. alle precedenti e piú genuine figurazioni: segno di una continuità di vita religiosa attraverso la quale si rivela la continuità di atteggiamenti del mondo contadino riscontrabile in alcuni paesaggi agresti che accompagnano le figure dei santi, in una sorta di realismo che non si riconosce nell'arte bizantina. L'arte monastica delle cripte materane si alimenta cosí delle tradizioni provinciali di quel mondo cristiano-orientale lontano dagli influssi di un centro quale Costantinopoli; si è in presenza di caratteri che non vietano comunque di raggiungere risultati di particolare interesse in affreschi di genuina tradizione: l'affresco di una *Madonna in trono*, una *Deesis*, nella chiesa della Madonna delle Croci; le immagini di *San Nicola*, *santa Barbara e san Pantaleone*, nella cripta di San Nicola dei Greci; una *Madonna del latte* (Galaktotrophousa) e un *San Michele Arcangelo* nella chiesa di Santa Lucia alle Malve; un *Santo Monaco* e un *San Giacomo* nella cripta di San Giovanni in Monterrone. Spesso nelle cripte materane si hanno esempi di contaminazioni latine, probabilmente portate dal monachesimo benedettino. È cosí per la straordinaria serie di affreschi nella cripta del Peccato, del X sec., con una decorazione «latina» di derivazione carolingia.

Il resto del patrimonio figurativo di **M** è dato dalla pittura mobile e tra questa il polittico di Lazzaro Bastiani, già attribuito a Vivarini, nella chiesa di San Francesco di Assisi; una grande pala di altare con committente, attribuita a Fabrizio Santafede. Infine sintomo di un collezionismo colto è la raccolta di pittura sei-settecentesca,

soprattutto romana e napoletana, comprendente la celebre *Natura morta* del cosiddetto Maestro di Palazzo San Gervasio, della Pinacoteca d'Errico. Nel palazzo già sede del Seminario vescovile è ospitata una serie di tele di Carlo Levi e soprattutto il grande pannello dedicato alla Basilicata dipinto per l'esposizione di Torino del 1961. (*are*).

Mates, Juan

(Villafranca del Panades ? – Barcellona 1431). La sua attività è documentata a Barcellona dal 1391 al 1431. L'identificazione, grazie a un documento, di un polittico dipinto tra il 1411 e il 1415 per la cattedrale di Barcellona (*Retablo di san Martino e di sant'Ambrogio*) ha consentito di attribuirgli per via stilistica un gruppo di dipinti, alcuni dei quali erano stati per breve tempo raccolti sotto il nome del «Maestro di Penafel». **M** appare la personalità piú affascinante della scuola catalana, ai tempi del predominio di Borrassá, di cui peraltro non ha né il vigore né la forza inventiva. Tra le sue opere si possono citare il *Retablo di san Giacomo* di Vallespinosa (cattedrale di Tarragona), la *Deposizione nel sepolcro* (Barcellona, MAC), il *Retablo di san Sebastiano* (1417: Barcellona, Sede delle fondazioni pie) ed un retablo dei *Due san Giovanni* (scomparto centrale a Lugano-Castagnola, coll. Thyssen; pannelli laterali al Museo di Castres e nella coll. J. Carreras Candi di Barcellona).
Il gusto per l'arabesco e l'eleganza decorativa e una sensibilità talvolta non priva di umorismo apparentano **M** a taluni valenzani ed al Maestro del Roussillon. Un retablo di mano del pittore al museo di Cagliari dimostra che la sua fama superò i confini della Catalogna. (*sr*).

Mates (o Matas), Pedro

(San Feliu de Guixols ? – documentato a Gerona dal 1512 alla morte, 1558). Le sue opere siglate in lettere capitali MTS, MAS o M, furono raggruppate nel passato sotto la sigla anonima di Monogrammista catalano. La sua personalità, oggi meglio definita, rivela un artista perfettamente integrato nell'ambiente artistico di Gerona, il centro piú vivo della Catalogna nel primo quarto del XVI sec.; vi lavorarono i fiamminghi Perris de Fontaines, Ayne Brú, Juan de Borgoña e Pedro Fernandez di Murcia. Dopo la partenza di questi artisti, **M** ricevette

numerose commissioni in tutta la regione. I suoi due principali retabli, conservati nel Museo di Gerona, sono dedicati alla *Maddalena* (1526) ed alla *Vita della Vergine* mentre quello di *San Pietro è* conservato nella chiesa di Montagut. In queste opere **M** appare un narratore abile sia nel comporre le scene che nella disposizione equilibrata dei gruppi, che si dispongono con misura ed armonia nello spazio del dipinto. Fortemente influenzato dalle incisioni di Dürer, riprese soprattutto la tradizione delle grandi figure nobili e serene, come quelle dipinte da Huguet a Barcellona nel secolo precedente, ma vi aggiunse l'elemento spaziale dei paesaggi verdeggianti immersi in una luce grave e la presenza di architetture all'antica. (*pg*).

Mathieu, Georges

(Boulogne-sur-Mer 1921). Cominciò a dipingere nel 1942. La lettura di un'opera di Edward Crankshaw, *Conrad's Craftmanship*, lo indusse nel 1944, come **M** stesso dice, «ad entrare nella non-figurazione, non attraverso strade formali, ma per la via spirituale «. Quando si stabilí a Parigi nel 1947 aveva già realizzato dipinti astratti di carattere lirico informale (*Evanescenza*, 1945), che gli consentirono di prendere immediatamente posizione (in particolare a fianco di Atlan, Härtung, Wols, Bryen) contro l'astrattismo geometrico, proliferante in quel periodo, partecipando alle prime manifestazioni della nuova tendenza: l'astrattismo lirico. Sin dal 1949 fu presente a numerose collettive a Parigi, presso la Gall. René Drouin, che ne allestí la prima personale nel 1950. L'anno seguente organizzò col critico Michel Tapié un primo panorama internazionale dei principali astrattisti lirici, col titolo di «Veemenze a confronto», nella Gall. Nina Dausset; di poco posteriori sono le mostre dei «Significanti dell'informale» presentate da Tapié presso lo studio Paul Pacchetti, dove **M** espose nel 1952 i primi dipinti storici (*Omaggio al maresciallo di Turenne*, 1952). Dal 1954 in poi tenne le principali mostre a Parigi presso la Gall. Rive droite (nel 1954 *Capetingi ovunque*, Parigi, MNAM; nel 1956 presentazione dell'*Incoronazione di Carlomagno*; gouaches e disegni nel 1958). Espose anche alla Gall. Kléber nel 1957 (*Cerimonie commemorative per la seconda condanna di Sigieri di Brabante* ed alla Gall., internazionale d'arte contemporanea, dove presentò otto

tele monumentali nel 1959. Già nel 1954 aveva tenuto una personale a New York (Gall. Kootz). Già intorno al 1948-49 **M** aveva isolato il carattere gestuale del segno calligrafico esplosivo dall'impulsività degli esordi, fino a raggiungere una perfezione tale da associare espressione e belllezza decorativa (*Montfort-l'Amaury*, 1965: coll., dell'artista). Tecnicamente, egli spesso traccia le sue «scritture» spremendo direttamente il colore puro del tubetto su fondi uniti, intervenendo anche con pennelli o con la mano. I caratteri della sua pittura sono, come egli stesso afferma, nel comtempo «l'assenza di premeditazione nelle forme e nei gesti, la necessità di un secondo livello di concentrazione, e il primato accordato alla rapidità di esecuzione». Tali condizioni consentono all'artista di realizzare in pubblico opere di grandissime dimensioni in tempo record, intendendo sostituire all'inerzia delle forme il divenire dell'atto stesso del dipingere (per esempio un dipinto di 12 m per 4 realizzato in venti minuti sulla scena del teatro Sarah Bernhardt nel 1956, o l'esposizione a Tokio nel 1957 di ventuno tele, tra cui un affresco di 15 m eseguito sul posto in tre giorni). Tra le varie conferenze, articoli e manifesti, si ricorda *Au-delà du Tachisme*, pubblicato nel 1963, uno studio storico dell'evoluzione della pittura occidentale tra il 1944 e il 1962. Dal 1966 si dedicò soprattutto all'arte decorativa: manifesti dell'Air France (1967), cartoni per arazzi dei Gobelins (1968-1969), piatti di Sèvres (1968), medaglie (1971), sigla della catena televisiva Antenne 2 (1974), moneta da 10 franchi. Nel 1976 fu eletto membro dell'Accademia. Le mostre al Grand Palais (Parigi 1978) e ad Avignone (Palazzo dei Papi 1985) hanno offerto occasioni per riunire buona parte della sua opera. Nel 1991 un'esposizione di opere recenti, allestita alla Galleria Arte 92 di Milano, ha testimoniato il crescente riconoscimento di cui gode l'artista anche fuori dai confini nazionali. (*rvg*).

Matisse, Henri

(Le Cateau-Cambrésis (Nord) 1869 – Nizza 1954). Figlio di un mercante di granaglie venne avviato agli studi di legge e s'impiegò presso un avvocato a Saint-Quentin; nel 1890 cominciò a dedicarsi alla pittura e frequentò la scuola di Quentin-Latour. In seguito, tornato a Parigi nel 1892, s'iscrisse ali'Académie Julian dove si preparò al

concorso di ammissione all'Accademia e seguí contemporaneamente i corsi serali dell'Ecole des arts décoratifs, dove conobbe Albert Marquet. Gustave Moreau ne notò i disegni e lo ammise al suo corso (marzo 1895) dispensandolo dalla prova di ammissione; **M** potè misurarsi con gli esempi dei maestri antichi e formare la sua personalità artistica. Conobbe Rouault, Camoin, Manguin, il pittore belga Evenepoel. I primi quadri di **M** rievocano l'atmosfera ovattata e l'oggettività poetica dei Nabis (*Liseuse*, 1895: Parigi, MNAM), ma rivelano già un acuto interesse per la composizione del dipinto. Nell'estate del 1896 incontrò l'australiano John Russel; amico di Robin, collezionista delle opere di Émile Bernard e di van Gogh, Russel aveva lavorato, dieci anni prima, con quest'ultimo e donò a **M** due disegni. Grazie a questi nuovi contatti il linguaggio di **M** acquistò maggior padronanza ed il pittore andò prudentemente schiarendo la sua tavolozza (il *Tessitore Bretone*, 1896: Parigi, MNAM). Russel gli fece conoscere Rodin (cui si ispirerà poco dopo nelle prime sculture) e Camille Pissarro. Nei numerosi studi di paesaggio da lui eseguiti alla fine del XIX sec. è ancora viva la lezione dell'impressionismo, vivificata da quella di van Gogh l'*Albero*, 1898: conservato a Bordeaux). Il saggio di Signac *De Delacroix au Nèo-Impressionnisme*, pubblicato su «la Revue blanche» nel 1899, attirò l'attenzione di **M** sul problema del colore. Insieme a Marquet, seguendo i consigli del comune maestro Moreau, alternò gli studi dal vero (ad Arcueil, al Lussemburgo) alle interpretazioni di opere antiche. Un «pre-fauvisme» vide la luce dal 1899, con nature morte dai toni saturi, di un azzurro cobalto, di verdi smeraldo e di arancio, di viola purpurei, con anatomie femminili o maschili semplificate plasticamente (*Nudo in studio*: Londra, Tate Gall.). Malgrado la modestia dei suoi mezzi economici, **M** comprò stampe e *crépons* giapponesi, un gesso di Rodin e, da Vollard, uno studio delle *Bagnanti* di Cézanne (Parigi, Petit Palais), nonché una *Testa di ragazzo* di Gauguin. Nel 1901 espose al Salon des Indépendants e nello stesso anno Derain, alla retrospettiva di van Gogh presso Bernheim-Jeune, gli presentava Vlaminck. Quella tra il 1901 e il 1903 è peraltro la fase piú austera della pittura di **M** – cui non è estranea la pratica della scultura nel segno di Robin e di Barye –: il colore cala di tono, le superfici sono rigorosamente concepite in funzione del rettangolo del quadro, ed obbediscono a un ritmo in qualche modo cézanniano

(*Notre-Dame di tardo pomeriggio*, 1902: Buffalo, Albright-Knox Art Gall.).

Il periodo fauve Il 1904 è l'anno delle esperienze decisive. Dopo aver esposto da Vollard in giugno (prima personale), **M** passa l'estate a Saint-Tropez presso Signac provandosi nella tecnica neo-impressionista. La *Terrazza di Signac a Saint-Tropez* (1904: Boston, I. S. Gardner Museum) presenta subito la sintesi delle precedenti conquiste con impaginazioni *japonisantes*. In **M** è fondamentale la capacità di ripartire con equilibrio masse ed arabeschi decorativi: *Lusso, calma e voluttà* (Parigi, MO), esposto agli Indépendants nel 1905 e acquistato da Signac, rivela sotto questo aspetto un flagrante disaccordo tra linea e colore, ma il tema della gioia apollinea, raggiante sulla pienezza delle forme e sulla natura pacificata, è significativo dell'evoluzione di **M**. Il procedimento divisionista gli consente inoltre di verificare piú da vicino la qualità e la quantità sensoriale, emotiva, di ciascun tocco di colore sul campo della tela (*Nudo in studio*, 1904-905: Parigi, MNAM). Forte di questa nuova esperienza, dal 1905 al 1907, durante il breve periodo di parossismo fauve, **M** realizza le interpretazioni piú audaci, ma anche piú variate, sia nel paesaggio che nel ritratto e nella composizione a figure. Nell'estate del 1905 realizzò numerosi bozzetti e studi per la *Gioia di vivere* (1906: Merion, Penn., Barnes Foundation). La piccola *Pastorale* (Parigi, MAMV) è un primo punto fermo per lo sviluppo dell'artista. Nella *Finestra aperta a Collioure* (New York, coll. John Hay Whitney) e nella *Donna col cappello* (San Francisco, coll. Walter A. Maas), esposti al Salon d'Automme del 1905, l'empito creativo e decorativo – evidente soprattutto nei paesaggi – presenta nel volto di donna, verde, ocra, e malva, un inedito vigore espressivo che si ritrova nel *Ritratto dalla riga verde* (1905: Copenhagen, SMFK) e nella *Gitana*, dagli accenti espressionisti (1906: Saint-Tropez, Museo dell'Annonciade). Il saldo assetto di queste figure, costruite su vasti piani timbrici (verde, viola, indaco, blu notte), lascia presentire un'evoluzione verso il rinserrarsi della forma, aiutata dalla frequentazione delle opere di Gauguin e dalla scultura africana.

Definizione di una poetica II fauvisme aveva ormai bruciato le sue fiammate migliori e Picasso dipingeva le *Demoiselles d'Avignon* nel 1907, anno della retrospettiva Cézanne al Salon d'Automme. **M** nel frattempo appariva soprattutto agli occhi dei collezionisti stranieri (Stein,

Ščukin, Morodov) il caposcuola della pittura francese. Nel 1908, su loro sollecitazione, aprí nel suo studio parigino in rue de Sèvres un'Accademia, frequentata soprattutto da americani, tedeschi e scandinavi, e pubblicò le *Notes d'un peintre* (*25* dicembre 1908) nella «Grande Revue», che sono importanti per comprendere la sua pittura. Per **M** l'espressione nasce dalla struttura del quadro e non dal contenuto emotivo come in van Gogh o negli artisti tedeschi di Die Brücke; si basa sulla ricerca delle «linee essenziali» e questo aspetto eminentemente armonico deve, secondo il suo intento, offrire all'uomo moderno un piacere tutto classico. La *Musica* e la *Danza*, commissionati da Ščukin nel 1909 (oggi all'Ermitage di San Pietroburgo) illustrano eccellentemente la celebre affermazione «Tre colori per un vasto pannello di danza: l'azzurro del cielo, il rosa dei corpi, il verde della collina» (intervista a «Nouvelles», 12 aprile 1909). Il gusto per la musicalità astratta delle linee e dei colori è confermato dall'interesse dell'artista per l'arte musulmana: nel 1910 visitò con Marquet la mostra di Monaco; trascorse l'inverno del 1910-11 nella Spagna meridionale e l'inizio dell'anno successivo in Marocco, dove ritornò nel 1913. L'espressionismo della *Gitana* riappare nell'*Algerina* (1909: Parigi, MNAM), ma è in qualche modo decantato. Questa figura, trattata con sobrie e vigorose zone piatte bruscamente definite dai neri, rammenta la tecnica dell'incisione su legno e non è priva di rapporti con le opere, pressappoco contemporanee, di Kirchner. S'impone la stessa osservazione per i nudi eseguiti durante l'estate del 1909 a Cavalière (*Nudo rosa*: conservato a Grenoble). Alcune nature morte sfruttano una disposizione ed un tocco ancora cézanniani (*Natura morta con aranci*, 1912: Parigi, Museo Picasso), mentre altre (al pari di taluni quadri d'interni) sviluppano il tema in una successione di tinte piatte molto attentamente ordinate in rapporto alla superficie della tela, su cui s'iscrivono i motivi preferiti (la *Famiglia del pittore*, 1911: San Pietroburgo, Ermitage; i *Pesci rossi*, 1911: Mosca, Museo Puškin). Il sottile equilibrio matissiano tra rigore e sensibilità raggiunge acutezza estrema nella *Finestra azzurra* del 1911 (New York, MOMA), eseguita a Issi-les-Moulineaux, dove il pittore abitava dal 1909. Acquistati da Morosov, i tre quadri detti «Trittico marocchino» (1912: San Pietroburgo, Ermitage; Mosca, Museo Puškin) propongono, con stile piú disteso grazie alla luce mediterranea, in cui il colore sug-

gerisce la forma, una sintesi delle recenti ricerche. Nel 1914 **M** riprese uno studio al n. 19 di quai Saint-Michel. Prima di riscoprire Nizza e la sua pienezza solare, nel 1917, come all'inizio della sua carriera, passò attraverso un periodo di austerità, ricercando armonie piú scure e audaci semplificazioni che presentano paralleli con quelle del cubismo sintetico. Realizza opere in cui i diversi motivi, incastonati felicemente da curve tracciate su un vasto fondo nero – il nero, «colore di luce», dice **M** – sono segni puri, benché identificabili (i *Marocchini*, 1916: New York, MOMA; i *Coloquintidi*, 1916: ivi). La *Portafinestra a Collioure* (1914: coll., priv.) va ancor piú lontano: eliminati i dettagli della finestra, restano presenti soltanto campi cromatici essenziali, che attireranno l'attenzione di Newman, Reinhardt e Rothko. **Nizza** Nel 1921 **M** si stabilí a Nizza. *L'Interno a Nizza* (1917-18: Copenhagen, SMFK), nel quale le palme e la luce del Mezzogiorno occupano un posto ancora discreto ma rivelatore, servono di transizione tra la produzione parigina e quella degli anni Venti. Alcune creazioni presentano una leggerezza ellittica vicina a quella di Bonnard (*Interno a Nizza*, 1921: Parigi, MNAM), che assorbe interamente la presenza femminile. Altre invece le riservano un effetto di sensibile plasticismo (confrontabile con i risultati delle contemporanee sculture dell'artista). La *Figura decorativa su fondo ornamentale* (1925-26: Parigi, MNAM), dal titolo quanto mai esplicito circa gli intenti di **M**, eleva un'immagine femminile, in parte fedele al canone dell'arte negra, contro gli arabeschi della decorazione musulmana. Dopo la sensualità intimista delle prime odalische, quest'opera partecipa dell'atmosfera degli anni intorno al 1925, sintesi dei vari apporti estetici dell'inizio del secolo, e d'altro lato indica l'inizio di nuove e feconde ricerche di stile monumentale e d'ordine decorativo.

Viaggi e ricerche diverse Nel 1930 **M** si recò a Tahiti passando per New York e San Francisco; l'autunno seguente tornò negli Stati Uniti, chiamato a far parte della giuria dell'Esposizione internazionale Carnegie a Pittsburgh; poi andò a Merion (Pennsylvania), ove il dott. Barnes gli chiese un dipinto murale sul tema della *Danza*, già trattato per Ščukin nel 1910. La seconda versione venne sistemata in loco nel 1933, in presenza dell'artista (la prima, al MAMV di Parigi, non corrispondeva esattamente alla cornice architettonica) ed attesta un'esemplare maestria dell'arabesco dinamico che restituisce

il nudo iscritto su uno sfondo. Per collocare piú agevolmente le proprie figure, **M** impiegava durante il lavoro preparatorio carte a guazzo ritagliate (procedimento di cui si serví poi, nel 1937, per la copertina di «Verve», edita da Tériade). Nel contempo incise per Albert Skira le illustrazioni dei *Poèmes* di Mallarmé (ventinove acqueforti), pubblicati nel 1832. Tre anni dopo eseguí *Finestra a Tahiti* (le Cateau, Museo Matisse), cartone per un arazzo tessuto a Beauvais per Mme Cuttoli, e nel 1938 disegnò le scena e i costumi di *Rouge et noir*, coreografia di Massine, creato per i Balletti russi di Montecarlo nel 1939. Queste realizzazioni influirono sulla sua concezione del quadro di cavalietto che si espresse nello studio reiterato dello stesso tema che prova a definirsi attraverso una diversa composizione dei motivi (due versioni successive del *Nudo rosa*, maggio-ottobre 1934: Baltimore, AM).

Cimiez e Vence, i guazzi ritagliati Nel 1938 **M** si stabiliva a Cimiez, lasciandola nel 1934 per Vence. La guerra, che segna l'interruzione degli incarichi monumentali, gli consente di adattar meglio alle esigenze del formato da cavalletto la sua esperienza recente con le grandi superfici. La *Blusa rumena* (1940: Parigi, MNAM), nata anch'essa da un complesso lavoro preparatorio, presenta un felicissimo accordo tra le vaste superfici rosse e bianche, contenute unicamente dagli arabeschi del disegno. Il disegno, elemento tanto essenziale dello stile di **M** quanto la sua sensibilità coloristica, svolse un ruolo maggiore durante gli ultimi anni (*Temi e variazioni*, 158 disegni, 1941-42, pubblicati nel 1943). Gli studi di nudo, soprattutto, evitano ogni modellato realistico, restituendo la presenza di un volume femminile, con la sola flessione del tratto (disegni e carboncini esposti a Parigi presso Carré nel 1941). Nel 1941 iniziò l'illustrazione di *Pasiphaé* di Montherlant (pubblicato nel 1944) e del *Florilège des œuvres de Ronsard* (pubblicato nel 1948); nel 1942 quella dei *Poèmes de Charles d'Orléans*; ma aveva ormai qualche difficoltà a maneggiare i pennelli. A Cimiez ed a Vence ricorse sempre piú spesso alle carte dipinte a guazzo e ritagliate («Ritagliare al vivo nel colore mi ricorda l'intaglio diretto degli scultori»: cfr. i venti guazzi ritagliati di «Jazz», pubblicati nel 1947). Nel 1945 fu allestita al Salon d'Automne una retrospettiva del suo lavoro (dopo quella di Picasso nel 1944). L'anno successivo egli lavorò ai cartoni di un arazzo per la Polinesia: il *Cielo* e il *Ma-*

re. L'asteria, lo squalo, l'uccello, il ramo di corallo sono liberamente collocati in uno spazio illimitato. Il processo di spiritualizzazione che accompagnava il suo sforzo trovò l'ultimo sbocco nel contributo all'arte sacra: nel 1948 **M** eseguí infatti il *San Domenico* nella chiesa di Notre-Dame-de-Toute-Grâce sulla spianata di Assy, e dal 1948 al 1951 si applicò alla costruzione e alla decorazione della cappella dei Domenicani a Vence. La cappella di Vence riveste un duplice significato, insieme spirituale ed estetico: spirituale per la funzione simbolica svolta dai diversi motivi e figure, che riflettono la concezione di **M** di fronte al problema religioso, estetica per la volontà di semplificazione che presiede alla scelta sia del disegno che dei colori. A questo proposito, parlando delle vetrate, l'artista fece notare che i colori sono comuni, giallo limone, verde bottiglia, blu cielo; il valore artistico è nella reciproca quantità, nell'esatta appropriazione del campo loro assegnato nei loro rapporti. Le ultime tele di **M** offrono soltanto uno degli aspetti di questa ricerca creativa capace di risolvere di colpo alcuni tra i problemi che dovevano porsi con forza all'arte contemporanea: adattamento di un linguaggio vivente all'edificio di culto, rinnovamento tecnico proprio quando la pittura ad olio sembrava aver esaurito ogni sua possibilità. I guazzi ritagliati (1950-54), talvolta ritmati dal disegno, uniscono la concisione del motivo, isolatamente considerato, alla sontuosità decorativa dell'insieme: il bestiario e la flora delle terre e dei mari caldi sono ormai catturati nella trappola delle forbici, sensibili come prima i pennelli, e piú adatti a tradurre l'intimismo di questa raggiante conquista (*Pesci cinesi*, 1951: coll. priv.). E i *Nudi azzurri* (1952) sono l'ultimo e supremo omaggio alla figura femminile in un ordine unitario in cui linea, superficie, volume, colore vibrano all'unisono, nella pienezza di un'armonia senza cedimenti (Parigi, coll., priv.; Basilea, coll. priv.). Questa poetica trionfa ancora nel guazzo de *La Lumaca* (1952: Londra, Tate Gall.), di esito sorprendente, «pannello astratto su una radice di realtà», secondo l'autore. I grandi guazzi ritagliati esposti alla KH di Berna nel 1959 sono stati poi presentati al Musée des arts décoratifs di Parigi nel 1962 ed hanno in qualche misura influenzato alcune ricerche contemporaneamente nel campo dei collages e degli assemblages. Nel 1952 è stato inaugurato a Le Cateau un Museo Henri **M**. Il Museo **M** a Cimiez conserva un'importante raccolta che illu-

stra i vari periodi dell'artista e tutti gli aspetti della sua attività. Sue opere sono presenti nei grandi musei e collezioni private d'Europa e d'America, principalmente a Mosca (Museo Puškin), San Pietroburgo (Ermitage), Copenhagen (SMFK), New York (MOMA: la *Lezione di pianoforte*, 1961), Chicago (Art Inst.: *Donne al fiume*, 1916), Baltimore (AM), Parigi (MNAM) e a Grenoble (*Natura morta con tappeto rosso*, 1906; *Interno con melanzane*, 1911). (*mas*).

Matsukata, Köjirö

Direttore di una grande compagnia di costruzioni navali, cominciò verso il 1915, a Londra, a raccogliere opere quasi esclusivamente francesi del XIX sec. e contemporanee, con l'intento di fondare in Giappone un museo d'arte occidentale. Non riuscí a realizzare personalmente il progetto, ma nel corso di numerosi viaggi in Europa e soprattutto a Parigi acquisi quasi 11 800 opere. Solo una parte di esse venne trasportata in Giappone; furono oggetto di mostre temporanee, ma sfortunatamente andarono disperse in occasione della crisi economica del 1929. La collezione rimasta a Parigi, che raggruppava ancora un numero di opere considerevole, nel corso della seconda guerra mondiale venne posta sotto sequestro, e ne fu costituito proprietario lo Stato francese, in applicazione del trattato di pace col Giappone del 1952,

Ma nel 1959 la quasi totalità di questi beni, salvo un piccolo numero di pitture e sculture che rimasero ai musei francesi, venne restituita al Giappone e costituí a Tokyo il fondo essenziale di un museo d'arte occidentale, costruito su progetto di Le Corbusier. La collezione **M** presenta vari aspetti della pittura francese, da Delacroix (studi per la *Barca di Dante* e *Sardanapalo*) e Courbet, fino a Marquet, van Dongen, Picasso, Soutine. Vi compaiono numerosi espressionisti: vari Renoir (*Parigine mascherate da Algerine*), Monet (*In barca*, *Mare agitato a Trouville*), Pissarro, Degas, Cézanne, Gauguin. Tra le diciotto opere d'arte rimaste in Francia, si possono citare i *Contadini di Flagey* di Courbet (in deposito al MBA di Besançon), la *Famiglia Schuffeneker*, *Paesaggio con mulino*, *Natura morta con ventaglio*, *Vairamati* di Gauguin, la *Camera di Arles* di van Gogh, il *Ritratto di Justine Dieulh* di Toulouse-Lautrec (Parigi, MO). (*gb*).

Matta (Matta Echaurren, Roberto Sebastian, *detto***)** (Santiago del Cile 1911). Si diploma in Architettura all'Università Cattolica di Santiago nel 1932; dal 1933 è a Parigi, e lavora presso lo studio di Le Corbusier. Negli anni seguenti viaggia e conosce Rafael Alberti e Federico García Lorca (Madrid); lavora con Gropius e Moholy Nagy (Londra). Nel 1937 incontra André Breton tramite Salvador Dalí e si inserisce nel gruppo surrealista. L'anno successivo espone quattro disegni all'*Exposition Internationale du Surréalisme*; inizia a dipingere la serie delle *Morfologie psicologiche*, ove il suo stile personale appare già costituito: grandi macchie liriche da interpretare figurativamente, che galleggiano in uno spazio assoluto. Nel 1939 **M** si trasferisce a New York su incitamento di Marcel Duchamp; entra in contatto con lo storico dell'arte Meyer Schapiro. Nel 1940 ha la sua prima mostra presso la Galleria Julien Levy; nel '42 tiene una personale alla Galleria Pierre Matisse. **M** partecipa anche all'attività dei surrealisti europei in esilio: collabora alle riviste «View» (1941) e «VVV» (1942-44); espone alla mostra *First Papers of Surrealism* (1942). Nel '41 aveva intanto intrapreso un viaggio in Messico in compagnia – tra gli altri – di Baziotes, Gorky, Motherwell; l'artista svolge un ruolo fondamentale nella creazione del *background* della futura Scuola di New York. Le opere di questo periodo spaziano dall'omaggio critico duchampiano (*Gli scapoli*, *venti anni dopo*, 1943: Williamstown, coll. priv.) a risultati come *Per sfuggire all'Assoluto*, o *Science*, *conscience et patience du vitreur* (1944: Parigi, coll., priv.): ed evidenziano uno spazio diffuso e glauco ove circolano emaciati personaggi, uno spazio che suggerisce simultaneamente «l'immensità dell'universo e le infinite profondità della psiche» (W. Rubin). Questi grandi formati approdano a opere come *Essere con* (1945: Parigi, coll., priv.), una figurazione terribile ed allucinata che esprime gli strazi della tortura, o il piú cupo *Accidentalità* (1947: Ginevra, coll. priv.). Escluso nel 1948 dal gruppo surrealista, torna in Europa. Nel 1949 è a Roma, ove vive fino al 1954 (nel '50 tiene una personale alla Galleria dell'Obelisco), anno in cui torna a Parigi. Nel '56 esegue *I dubbi di tre mondi*, una vasta pittura per la sede parigina dell'Unesco; uno spazio cosmico disintegrato, emblema dell'energia in sospensione, popolato da figure/insetti/animali primordiali

(i *cyclothrommes*). Del 1957 è la prima retrospettiva a New York (MOMA, a cura di William Rubin); nel 1959 **M** ha la prima retrospettiva europea a Stoccolma (Moderna Museet, a cura di Pontus Hulten). Nel '63 si tiene una importante retrospettiva anche alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. La sua opera, dalle dimensioni eccezionali, assume in questi anni un taglio irresistibilmente fantastico (*La potenza del disordine*, 298 x 981 cm, 1964-65: Parigi, MNAM). Gli avvenimenti politici lo inducono a prendere posizione in modo sempre piú esplicito; già nel 1951, aveva eseguito *Le Rose sono belle* (Ginevra, coll. priv.), allusione al celebre processo contro i Rosemberg negli Stati Uniti. **M** segue con interesse la rivoluzione cubana di Castro, e collega in modo sempre piú deciso le proprie istanze artistiche ad istanze politiche libertarie, a sostegno della causa vietnamita e in appoggio al movimento per la pace (*Brucia piccola brucia*, 1965-66: Parigi, coll. priv.); partecipa al Maggio francese del '68. Ancora nel '70 si infiamma per l'elezione presidenziale di Allende in Cile, e dal 1971 partecipa alle attività collettive della Brigada Ramona Parrà. Dipinge *Odisseano* (300x980 cm, 1971: Ginevra, coll. priv.).
L'attività successiva di **M** resta segnata dall'impegno politico. A partire da *Coigitum* (400x1025 cm, 1972-73: Italia, coll. priv.) intende rappresentare l'uomo «come un sistema solare dai molti soli (sesso, intelligenza, amore, spirito, karma), ciascuno dei quali nei differenti momenti della vita cambia o trasferisce la luce centrale agli altri» (**M**). Le opere recenti si riallacciano stilisticamente soprattutto alla sua produzione degli anni Cinquanta (*I piaceri della presenza*, 1984-85: Italia, coll. priv.), non trascurando rimandi alle forme della mitologia arcaica: sumera, greca, etrusca. Ha illustrato numerose opere: i *Chants de Maldoror* di Lautréamont (Paris 1938) – un disegno —; *La parole est à Péret* di Benjamin Péret (New York 1941); *Arcane 17* di André Breton (New York 1945); *L'emploi du temps* di Michel Butor (Paris 1956); *Vigies sur cibles* di Henry Michaux (Paris 1959). (*rp + rpa*).

Mattei

Di questa potente famiglia nobile romana vengono ricordati, per i loro rapporti con le arti, soprattutto **Ciriaco** (morto nel 1614) e **Asdrubale**, figli di **Alessandro**. Nella

villa **M** (ora Celimontana), costruita a partire dal nono decennio del XVI sec., furono accolte le collezioni di scultura di Ciriaco; ad Asdrubale si deve la costruzione del Palazzo **M** di Giove (ora Caetani), probabilmente su progetto di C. Maderno. Le sale del palazzo furono affrescate da Antonio Pomarancio e Prospero Orsi (1600), da Albani (a partire dal 1606) e successivamente da Lanfranco, Pietro da Cortona (che decorò con il Bonzi la galleria) ed altri. Mentre l'inestimabile collezione di sculture antiche dei **M** rimane molto ben documentata essendo stata acquistata in blocco da Clemente XIV per il Museo Clementino, scarse sono le notizie sulle collezioni di pittura (i cui inventali seicenteschi sono stati pubblicati da G. Panofsky Soergel, 1967-68). Da esse proviene quasi certamente la *Cena in Emmaus* di Caravaggio (Londra, NG), che secondo il Baglione fu dipinto per Ciriaco. La collezione era comunque prevalentemente formata da opere di pittori tardorinascimentali, caravaggeschi e fiamminghi, tra le quali l'*Ultima Cena* di Valentin (Roma, GNAA), *Cristo e l'adultera* di Pietro da Cortona (Parigi, coll. priv.), e due Serodine: l'*Incontro dei santi Pietro e Paolo sulla via del martirio* (Roma, GNAA) e il *Tributo* (Edimburgo, NG of Scotland). L'attuale quadreria, assai ridotta rispetto all'origine, conserva ancora una giovanile *Adorazione dei pastori* di Pietro da Cortona. (*came*).

Matteini, Teodoro

(Pistoia 1754-Venezia 1831). Ebbe i primi insegnamenti artistici dal padre Ippolito (di cui restano diverse opere in chiese e palazzi di Pistoia). A Roma fu allievo di Domenico Corvi e di Pompeo Batoni. Fu amico del Canova. La sua prima commissione importante furono due tele per la chiesa romana di San Lorenzo in Lucina. Chiamato a Firenze nel 1794 dal granduca Ferdinando III, vi dipinse una delle sue opere piú note, *Angelica e Medoro*, inciso, tra l'altro, da Raffaello Morghen. Trasferitosi successivamente a Milano strinse relazioni con Bossi e Appiani. Risale al 1800 l'importante disegno del *Cenacolo* di Leonardo per l'incisione del Morghen. Lavorò anche a Bergamo, prima di stabilirsi definitivamente a Venezia, dove fu nominato dal Governo napoleonico (per suggerimento del Canova) professore all'Accademia di Belle Arti: furono suoi allievi, tra gli altri, Hayez, Politi, Loppparini, Busi, Grigoletti. Occupato dall'insegnamento, di-

pinse poco: a parte alcuni soggetti religiosi, si dedicò soprattutto alla pittura di ritratti. È notevole autore di «scene di conversazione» di gusto anticipatamente romantico. Tra le sue opere ricordiamo il *Ritratto romantico* (Roma, GNAM), il *Principe Sigismondo Chigi a Castelfusano* (Roma, coll. Chigi della Rovere), il *Ritratto del conte Wildman*, del *Conte e della contessa Quarenghi*, del *Conte Bevilacqua a cavallo*. (*mvc*).

Matteo di Giovanni

(Borgo Sansepolcro 1430 ca.-Siena 1495). Era già a Siena nel 1452, associato al pittore Giovanni di Pietro, fratello del Vecchietta, nella attività di «mettiloro»: sono difatti considerevoli le analogie riscontrabili tra il trittico di San Pietro ad Ovile attribuito a Giovanni di Pietro e la pala, firmata e datata 1460, oggi a Siena (Museo Opera del Duomo), prima opera nota di **M**. Dopo il 1460 hanno inizio le prime importanti commissioni, come le pale eseguite per Pio II Piccolomini (Pienza, duomo, 1462 ca.; Palazzo Piccolomini), i laterali e la predella per il *Battesimo* di Piero della Francesca (Sansepolcro, Museo) e il trittico di Asciano (ivi, Museo). Muovendo dagli insegnamenti del Vecchietta e di Domenico di Bartolo l'artista valorizza i ricordi della propria origine umbra e concorre alla divulgazione dell'esasperato plasticismo fiorentino della generazione del Poliamolo. La *Madonna in trono e angeli* già ai Servi (Siena, PN), del 1470, offre il segno della sua maturità, che si riconferma in un gran numero di opere. Nella sua copiosa produzione, che copre un quarantennio, spiccano, per la vivezza incisiva del disegno e l'uso degli ori, la pala di *Santa Barbara*, del 1478 (Siena, San Domenico), e le redazioni della *Strage degli Innocenti* eseguite fra il 1482 e il 1491 (Siena, Sant'Agostino e chiesa dei Servi; Napoli, MN di Capodimonte), in cui esprime una sorta di sicura quanto ferma definizione del proprio linguaggio. Forní opere di esemplare ma alquanto greve monumentalità, come la gigantesca *Assunzione* del 1474 (per la chiesa di Sant'Eugenio e oggi a Londra, NG), o la pala del 1477 con la *Vergine e santi* (Siena, Santa Maria delle Nevi). (*cv + sr*).

Matteo da Lecce (*o* da Leccio), Matteo Pérez, *detto*

(Alezio (Gallipoli) 1545 ca.-Lima 1615 o 1616). L'affresco con *Angeli e demoni che si contendono il corpo di Mosè* nella Cappella Sistina è la piú prestigiosa tra le commissioni ottenute da **M** a Roma, dove è documentato dal 1568 (lavori per la Villa d'Este a Tivoli). Nel 1573 è membro dell'Accademia di San Luca. Nel '76 si trasferisce a Malta e vi svolge un'intensa attività (La Valletta, Palazzo dei Gran Maestri, *Scene del Grande Assedio*, affreschi; San Giovanni, *Battesimo di Cristo*; pale a Mdina e a Zurrieq). Dopo un breve soggiorno a Roma (1582-83, Sant'Eligioó degli Orefici, affreschi), raggiunge Siviglia (opere nella cattedrale e in Santiago) e da qui nell'87 s'imbarca in cerca d'oro per il Perú. A Lima diventa pittore di successo e mercante d'arte.
L'intera opera di **M** è improntata, oltre che dallo studio diretto dei modelli michelangioleschi, dalla maniera di Marco Pino, di cui sembra aver fatto esperienza soprattutto a Napoli, come dimostrano, in particolare nelle opere maltesi, le analogie con esiti della pittura napoletana tra Roviale, Crisconio e Curia. (*gsa*).

Matteo di Pietro da Gualdo

(ca. 1435-1507). Si forma sull'arte di Bartolomeo di Tommaso e di Gerolamo di Giovanni da Camerino. Notaio oltre che pittore, si rivela nel corso della sua lunga attività instancabile esploratore dei principali fatti figurativi a lui contemporanei. Nel 1462, quando data il polittico di Santa Margherita (oggi nella Pinacoteca di Gualdo Tadino), dimostra di conoscere assai bene la cultura padovano-squarcionesca e di Mantegna, i cui echi si avvertono ancora nell'affresco dell'oratorio dei Pellegrini di Assisi del 1468. Nel decennio 1470-80 sembrano invece prevalere suggestioni della scuola pittorica folignate e in particolare di Niccolò Alunno, evidenti nel trittico della Pinacoteca di Gualdo Tadino (1471) e nel piú tardo trittico di Nasciano (1480 ca.).
Anche l'estrema attività del maestro, ben rappresentata dalla *Maestà* di Colle Aprico (1488: GN dell'Umbria) o dall'*Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta Aurea*, databile tra il 1496 e il 1502 (Pinacoteca di Nocera Umbra), rivela ancora una volta la straordinaria capacità del pittore, che pure non esce mai dai limiti di un'arte tutta provinciale, a rinnovarsi sull'esempio delle piú avanzate tendenze figurative del momento. (*mrs*).

Matthieu, Georg David

(Berlino 1737-Ludwigslust 1778). Iniziò la carriera con un soggiorno a Stralsund (1762-64). Nel 1764 si stabilí a Ludwigslust come pittore della corte di Mecklenburg-Schwerin. Derivanti dalla maniera di Pesne, i suoi ritratti rappresentano con compiacenza aristocratici colti nel corso delle attività quotidiane (la *Principessa Amelia di Mecklenburg*, 1765: castello di Schwerin). Il tocco, piuttosto libero, fa vibrare i riflessi di luce sulle vesti del *Barone Sparre* (1763: Svezia, Bogesund, coll. priv.); il suo stile, brillante e decorativo ma superficiale, si esprime in ritratti in pose fisse e convenzionali con volti dai sorrisi stereotipati (il *Duca Federico di Mecklenburg-Schwerin*, 1776: castello di Ludwigslust). (*jhm*).

Mattiacci, Eliseo

(Cagli 1940). Si è diplomato all'Istituto d'arte di Pesaro, dedicandosi in particolare allo studio delle tecniche di lavorazione del metallo. Nel 1964 viene chiamato ad insegnare Tecnica di smalto su metallo all'Istituto d'arte di Roma. Frequenta la Galleria La Tartaruga dove conosce Pascali, Kounellis, Ceroli, Schifano, Tacchi, Lombardo e Mambor e dove, nel 1967, ha tenuto la sua prima personale presentando il *Tubo Giallo*. Nel 1968 ha esposto all'Attico i *Cilindri Praticabili*, sezioni di tubi metallici percorribili dagli spettatori che entravano direttamente a contatto con l'opera, come in *Lavori in Corso al Circo Massimo* (1969) in cui il lavoro di **M** si realizzava attraverso la partecipazione attiva del pubblico in uno spazio espositivo diverso da quello tradizionale. In quello stesso anno ha partecipato alla manifestazione *Arte Povera + Azioni Povere* tenutasi ad Amalfi, pur non identificandosi pienamente con il movimento dell'Arte Povera e, nel 1969, ha esposto alla Galleria L'Attico di Roma dove, alla guida di un compressore stradale tracciava una sorta di percorso all'interno della galleria passando su un mucchio di sabbia bitumata.

M si è dedicato fin dagli esordi alla sperimentazione di nuove tecniche e materiali ed alla ricerca di nuovi linguaggi sulla scia dell'Action Painting e del New Dada ed ha posto l'accento sull'aspetto processuale della creazione artistica piuttosto che su quello formale, coinvolgendo se stesso e gli spettatori nella realizzazione dell'opera d'arte. Ha partecipato alle principali rassegne collettive tra cui la Biennale des Jeunes Artistes di Parigi, la Biennale di Ve-

nezia e la Quadriennale di Roma. Nel 1989 gli è stata dedicata un'importante personale presso la Galleria civica di Modena. (*ap*).

Mattioli, Carlo

(Modena 1911 - Parma 1994). Compie il primo apprendistato artistico all'interno della famiglia, presso lo studio del nonno, noto decoratore. Il trasferimento a Parma, dove ottiene un incarico di professore di disegno, all'Istituto d'arte, lo introduce nel clima culturale di quella città, alla quale resterà intimamente legato. Conosce presto figure come Oreste Macrí e i poeti Mario Luzi e Attilio Bertolucci del quale dipinge un ritratto nel '48 e che lo presenta in una personale a Modena l'anno successivo. Nel '43 Ottone Rosai, con il quale condivide una figurazione asciutta, legata alla dimensione quotidiana dell'esistenza, lo invita a esporre alla Galleria del Fiore di Firenze per una mostra personale dove viene presentato da Parronchi. Gli anni del dopoguerra vedono l'avvio di una vasta produzione pittorica costituita per lo piú da serie di nudi e paesaggi, che rivelano una intima osservazione della realtà umana e naturale. Alla Biennale di Venezia del 1956 vince il Premio internazionale per il disegno, che gli conferisce notorietà internazionale. La pittura di questo periodo è improntata a un espressionismo ispirato da Permeke, dai toni oscuri (*Interno con figura*, 1959). Successivamente realizza una serie di ritratti caratterizzati da un segno sintetico e sottilmente caricaturale (*Carrà*, 1961: Parma, coll. priv.; *R. Longhi*: Roma, coll. priv.); sarà Longhi stesso ad affidagli la realizzazione grafica della rivista «Paragone» nel '65; seguono i ritratti di *De Chirico*: Parma, coll. Banilla, nel 1969; e di *Rosai*, Roma, coll. priv. nel '71. A metà degli anni Sessanta si dedica a un informale con ascendenza da Fautrier (*Natura morta bianca*, 1966: Roma, coll. priv.). Il genere del paesaggio viene sviluppato nei due decenni successivi nei termini di uno stile a larghe campiture ispirato a Rothko (*Spiaggia d'estate*, 1972) e denso di spunti informali (*Le ginestre*, 1979), mentre piú di recente compaiono inserti di dettagli naturalistici di grande precisione disegnativa disposti in un elegante e calibrato contesto compositivo. (*Ite*).

Mattioli, Gianni

(Milano 1903). Iniziò la sua raccolta nel decennio 1920-

1930 e nel corso di quasi mezzo secolo continuò ad accrescerla e a selezionarla criticamente sino a costituire un'imponente collezione, riconosciuta come la piú importante, in Italia, di pittura contemporanea. Accanto ai protagonisti del movimento futurista (citiamo la *Galleria di Milano* di Carrà, 1912, e *Materia* di Boccioni, 1912) figurano opere del periodo «metafisico» di Carrà (*L'idolo ermafrodito*, 1917; *L'amante dell'ingegnere*, 1921) e di De Chirico (*Le Muse inquietanti*, 1916; *Ettore e Andromaca*, 1917). Di Modigliani il *Ritratto di F. Haviland* (1914), raro documento del periodo fauve acquistato nel 1949, e il *Nudo Rosa* del 1917-18; di Morandi un folto gruppo di dipinti tra cui alcuni del periodo 1914-18; e numerosi De Pisis, oltre Sironi, Rosai (*I giocatori di toppa*, 1920), Campigli, Scipione (*La cortigiana romana*, 1930).
Tra i pittori stranieri figurano soprattutto i francesi, da Corot agli impressionisti, ad ancora Degas, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Matisse, Derain, Rouault, Rousseau; inoltre Klee, Picasso (*L'uomo dal mandolino*, 1911-12), Braque (*Duo per flauto*, 1911), Gris, Chagall, Soutine, Vlaminck.
Un gruppo di sculture – da Medardo Rosso a Martini, a Manzú – e molti finissimi disegni completano la raccolta. Mattioli possedeva anche un'interessante documentazione storica (lettere e oggetti appartenenti ai pittori stessi, come i pennelli di Modigliani). Fu egli stesso a spiegare il criterio informatore della sua collezione: «Piú che seguire un criterio di scuola o dedicarmi ad un solo autore, ho sempre preferito compiere una specie di antologia, che andavo man mano selezionando, fra le opere degli artisti della mia generazione, o con essa viventi». (*lcv*).

Maturino da Firenze

(Firenze 1495/1500-Roma 1528 ca.). Figlio d'un pittore, che a detta del Vasari fu maestro di Baldassare Peruzzi a Roma, **M** appartenne presumibilmente alla stessa generazione di Rosso e Pontormo, nato dunque, come loro, allo scadere del Quattrocento, e come loro – a sentire l'aretino – partecipe di quella schiera di artisti che all'esordio del secolo nuovo studiarono il cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*. Lavorò per tutta la sua breve vita a Roma, dove morí di peste poco dopo il Sacco, intorno al 1528. La biografia di **M**, come la sua produzione di pittore, è legata indissolubilmente a quella di

Polidoro da Caravaggio, che, se si presta fede alle fonti, dovette essergli per qualità innate superiore. Insieme si formarono sui testi romani di Raffaello, studiando nel contempo le antichità; e insieme si dedicarono a quella che il Vasari, tracciando in contemporanea le loro *Vite*, fa intendere come l'attività quasi esclusiva di **M**: la decorazione delle facciate dei palazzi, ma anche d'interni di case e chiese, quale per esempio la cappella di Fra Mariano Fetti in San Silvestre al Quirinale, eseguita verosimilmente fra il 1526 e il 1527. Recentemente s'è tentato di distinguere la mano di **M** da quella del compagno in alcune imprese comuni e anche di scoprirla in altre che il fiorentino avrebbe condotto autonomamente (Dacos, 1982). (*an*).

Matveiev, Andrei Merkurievič

(Novgorod 1701-San Pietroburgo 1739). Beneficiò di una delle prime borse accordate da Pietro il Grande e venne inviato in Olanda. Al suo ritorno lavorò come decoratore di chiese (cattedrale di Pietro e Paolo a San Pietroburgo, 1730) e di palazzi, a capo della «squadra di pittura» della cancelleria dei Lavori pubblici. Ha lasciato ritratti dai colori sfumati (*Principe e principessa Galitzin*, 1728: Mosca, coll. Galitzin; *l'Artista e sua moglie*, 1729: San Pietroburgo, Museo russo; la *Zarina Anna*, 1730 ca.: ivi). (*bl*).

Maufra, Maxime

(Nantes 1861-Poncé-sur-le-Loir (Sarthe) 1918). Dopo un viaggio in Inghilterra (1880-83), dove scoprí Turner, seguí l'insegnamento del pittore C. Le Roux; espose al Salon del 1886, ove venne notato da Mirbeau. Durante un soggiorno a Pont-Aven, poi al Pouldu (1890), incontrò Gauguin, e lavorò alla decorazione della locanda di Marie Henry. Espose col gruppo di Pont-Aven agli Indépendants nel 1891, poi presso Le Bare de Boutteville (1894), restando peraltro fedele, nei numerosi paesaggi, alla ripresa dell'impressionismo di Monet. Sue opere sono conservate a Nantes (la *Pointe du Raz*), al MFA di Boston (*Crepuscolo a Douarnenez*), al Museo di Quimper (*Paesaggio della regione di Pont-Aven*), al Museo di Rennes (*Pont-Aven, cielo rosso*) e al MO di Parigi (MAM: *Paesaggio in Bretagna*). (*gv*).

Maulbertsch, Franz Anton

(Langenargen 1724-Vienna 1796). Fu allievo del padre, a Langenargen, sulla riva del Lemano; sin dal 1739 si stabilía Vienna per seguirvi i corsi dell'Accademia. In contatto con Paul Troger, che aveva soggiornato a lungo in Italia, scoprí la pittura veneziana (Piazzetta, Pittoni, Ricci), assimilandone vari aspetti: il chiaroscuro violento di Piazzetta, la composizione a piramide con i personaggi scalati in uno spazio scenografico (*Consegna delle chiavi a san Pietro*, 1748-49 ca.: Museo di Opava; *San Filippo battezza l'eunuco della regina Candace*, 1750 ca.: San Pietroburgo, Ermitage). Subí l'influsso dell'opera di Rembrandt, che fu poi predominante nelle incisioni, come la *Comunione degli apostoli* (1765), ove l'artista deforma fino alla caricatura i volti dei personaggi mistici in estasi. Col centro di soffitto rappresentante un'*Allegoria delle quattro stagioni* (Kirchstetten, castello Suttner), **M** realizzò attorno al 1750 la sua prima grande opera decorativa, esempio dell'equilibrio che ne caratterizza la maturità: la potenza dei nudi dalle muscolature fortemente accentuate, riferibile a pittori austro-italiani come Rottmayr, è temperata dal pittoresco della natura morta, ispirata dalla pittura olandese. Nel 1752 è incaricato di eseguire il suo primo complesso di affreschi nella chiesa dei Piaristi Maria Treu, a Vienna. La composizione della cupola centrale, rappresentante la *Glorificazione della Vergine* con i personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, si organizza, secondo i due assi, intorno a due architetture e due masse di nuvole. Le figure distribuite sui gradini del margine perdono la propria individualità ed i propri contorni per fondersi nell'armonia degli effetti colorati, luminosi e simili al pastello. Taluni elementi, come la figura-quinta in primo piano, il cavallo che s'impenna e il movimento violento impresso al tutto, si ritroveranno attraverso tutta la sua opera. La decorazione (volte e affreschi del coro) della chiesa di Sümeg (Ungheria) costituisce il suo capolavoro (1757-58). Il tocco nervoso e fluido fonde i toni di delicato pastello, le armonie assai calde e la vibrazione splendente del bianco e dell'oltremare; già a Heiligenkreuz si faceva sentire la vicinanza al rococò della Germania meridionale. Il soffitto della residenza episcopale di Kromeriz (1759) segna l'apogeo del suo stile luminoso: l'insieme è concepito pittoricamente come visione colorata ove l'artista si compiace di accu-

mulare ricche suppellettili e costumi. Attorno al 1760 ottiene gli effetti piú sbalorditivi nella pittura di cavalletto e soprattutto negli schizzi, turbinanti e luminosi (*Martirio di sant'Andrea*: Vienna, Barockmuseum; *Assunzione*: ivi; *Vittoria di san Giacomo di Compostella*, ivi). L'impegno verso la chiarezza e la solidità si avverte nel *Battesimo di Cristo* (1766-67: Vienna, antica università, sala di teologia) e si svilupperà ininterrottamente a partire dagli anni Settanta. Piú semplice la composizione degli affreschi della Hofburg di Innsbruck (1775-76), in particolare le *Allegorie delle risorse e dell'industria del Tirolo*, a scapito del movimento e dell'espressione. Quest'evoluzione, influenzata dal neoclassicismo, prosegue nella chiesa di Papa (1782-83): le architetture ritmano le composizioni simmetriche, lo spazio è complesso e articolato, le figure sono delimitate dai propri contorni, la luce unifica l'insieme sopprimendo le zone d'ombra, i colori sono freddi e piú tenui. Questo maestro, italianizzante all'inizio, appartiene all'ultima generazione dei pittori barocchi tedeschi, di cui è il piú brillante esponente. Tuttavia la sua opera manifesta, nell'ultimo periodo di attività, una tendenza classica radicalmente opposta allo slancio ed alla violenza che ne avevano caratterizzato la maturità. (*jhm*).

Mauny, Jacques

(Parigi 1893-Enghien-les-Bains 1962). Autodidatta, espose scene di vita moderna al Salon d'Automne dal 1920 e agli Indépendants dal 1925. Ebbe successo in occasione di personali nel 1926 e nel 1928 alla Galerie Druet a Parigi, poi nel 1930 alla De Hawke Gall., di New York. La sua opera, non molto vasta, comprende unicamente piccoli quadri di gusto preciso (il *Panorama dalla spiaggia*, 1922: Parigi, MNAM). Illustrò *Amica America* di Jean Giraudoux nel 1928. Soggiornò piú volte a New York, dove, per la sua amicizia con Murphy e Forbes Watson e con le sue cronache d'arte, esercitò notevole influsso in campo artistico. I suoi resoconti dei *salons* e delle mostre parigine vennero pubblicati regolarmente nella rivista «The Arts», poi episodicamente in «l'Art vivant», «Forme», «Creative Art» e «American Magazine of Art». Amico del collezionista Albert E. Gallatin, contribuí alla formazione della Living Art Gallery, in cui l'avanguardia francese, Matisse, Picasso, Léger, si trovava accanto agli artisti americani Sheeler, Demuth e Stella. La collezione,

che comprendeva numerose opere di **M**, venne esposta nei locali della New York University dal 1927 al 1943; fu poi trasferita al AM di Philadelphia. A Parigi (MNAM) sono conservati *Strada di Parigi* e *Veduta di New York*. (*cd*).

Mauperché, Henri

(Parigi 1602 ca.-1686). Si recò a Roma in compagnia di Louis de Boullogne il Vecchio nel 1634. È certo che tornò in Francia nel 1648, data in cui figura tra i membri fondatori dell'Accademia. Nel 1664 venne incaricato di decorare con paesaggi gli appartamenti della regina madre Anna d'Austria a Fontainebleau. Sino ad oggi sono state ritrovate soltanto due tele verosimilmente provenienti da questo complesso (conservate a Bourges e Parigi, chiesa di Saint-Etienne-du-Mont). Spesso confuso con La Hyre – in particolare per la tela del Museo di Bourges – ed anche con Patel padre, è noto piú per le sue incisioni di paesaggi – la cui foga manierista gli valse giustamente il soprannome di «Swanevelt francese» – che per i suoi quadri: *Paesaggio con riposo durante la fuga in Egitto* (1671: Parigi, Louvre); *Paesaggio con bagnanti* (a Grasse), due *Paesaggi* (*Lisieux*, palazzo episcopale); *Paesaggio* (Birmingham, City Museum), ed una serie di tele nel Museo di Sofia. Queste ultime, piú romantiche, nervose e ricche d'invenzione, ed anche piú originali (per la sorprendente sproporzione tra le figure e gli alberi fra cui queste si trovano) rispetto alle opere classiche di Patel e di La Hyre, permettono di collocare l'artista in una posizione privilegiata tra i membri della scuola di paesaggio parigino del XVII sec. (*pr*).

Maurer, Alfred Henry

(New York 1868-1932). Figlio di un illustratore che lavorava per le ditte Currier e Ives, studiò con Egdar Ward alla National Academy of Design, passando per breve tempo all'Académie Julian. Dal 1897 al 1914 risiedette a Parigi, dove fu attento testimone dei movimenti artistici dell'inizio del secolo. Dal 1904 abbandonò coraggiosamente il suo stile brillante, derivato da Whistler, che gli aveva procurato la stima dei critici ed un certo successo (*An Arrangement*, 1901: New York, Whitney Museum, che gli valse la medaglia d'oro del Carnegie Institute; *Evening at the Club*, 1904 ca.: ivi), per adottare forme piú esigenti, che mostrano la comprensione del-

l'impressionismo, del fauvisme (*Flowers*, 1912: ivi) e del cubismo. In questo periodo frequentò regolarmente Leo e Gertrude Stein. Nel 1909 Stieglitz ne organizzò la prima mostra americana, insieme a quella di John Marin. A causa della guerra **M** fu costretto a rientrare negli Stati Uniti, dove non aveva riscosso alcun successo, malgrado le successive mostre alla Società degli artisti indipendenti. Negli anni Venti il suo linguaggio evolve verso una sorta di espressionismo, che traspare chiaramente nella serie delle «Sad Girls» (*Young Girl*, 1922: Addison Gall. of American Art), iniziata nel 1919, e in quella delle «Sisters», iniziata nel 1925. A causa della precaria situazione finanziaria, **M** fu obbligato a coabitare col padre, che verso la fine della sua lunga vita (1832-1932) divenne egli stesso artista di fama. La tensione tra lui e il padre è stata spesso proposta come spiegazione delle strane tele in cui l'artista ha rappresentato due volti affrontati (*Two Heads*, 1930 ca.: New York, Whitney Museum). **M** pose peraltro fine ai suoi giorni qualche settimana dopo la morte del padre. Non esercitò alcun vero e proprio influsso, ma la sua presenza, nel primo terzo del secolo, sulla scena americana, ha valore di testimonianza. Informato delle tendenze europee, **M** seppe liberarsene non soltanto nei dipinti, ma anche in collages come *Still Life with Doily* (1930: Washington, Phillips Coll.), che suggerivano soluzioni diverse da quelle proposte dai cubisti europei. (*jpm*).

Maus, Octave

(Bruxelles 1856-1919). Fondatore, nel 1884, del circolo artistico dei Venti, le cui manifestazioni attirarono per un decennio gli artisti innovatori – pittori e scultori, poeti e musicisti – nella capitale belga, pubblicò numerosi volumi e, con Edmond Picard, La rivista «l'Art Moderne», a sostegno dei movimenti artistici d'avanguardia. (*mtf*).

Mauve, Anton

(Zaandam 1838 – Arnhem 1888). Incontrò intorno al 1858 i fratelli Maris a Oosterbeek, iniziando a dedicarsi alla pittura di paesaggio; soggiornò prima ad Haarlem (1858-68), poi all'Aja (1874-85), dove divenne uno degli artisti principali. La sua ispirazione, essenzialmente rustica (vedute di campagna, mucche al pascolo), attirò l'at-

tenzione di van Gogh, di cui era cugino ed al quale, nel 1881, diede consigli. Sue opere figurano al Rijksmuseum di Amsterdam, a Rotterdam (BVB) e all'Aja (Museo Mesdag). (*sr*).

Ma-Xia

Scuola cinese di paesaggio, la piú nota in Occidente, che trae le proprie caratteristiche dall'arte di due pittori accademici alla corte dei Song del Sud all'inizio del XII sec.: Ma Yuan e Xia Gui. Non è sempre facile distinguere oggi questi artisti, benché si concordi nel riconoscere a Xia Gui un maggior temperamento. Ambedue seppero infatti coniugare diversi elementi ripresi dai loro predecessori, dai contrasti tra nebbie e luci di Fan Kuan alla composizione asimmetrica di Li Tang, ed utilizzarono tanto le linee di struttura *tsouen*. (a colpi di grande ascia), dello stesso Li Tang che quelle «a chele di granchio» di Guo Xi o i vaporosi disegni ad inchiostro che Mi Fei aveva padroneggiato con tanta abilità. Oltre al virtuosismo con il quale questi diversi aspetti venivano combinati, la loro originalità è data dal fatto che essi procedettero all'eliminazione rigorosa dei dettagli, concentrando nel contempo lo spazio descritto (da qui l'importanza dei piccoli formati di fogli d'album e di ventagli nella scuola **M-X**), e arrivando cosí ad esprimere una forte suggestione poetica. La loro quasi sistematica preferenza per la composizione «a cono» (impianto in cui l'essenziale della descrizione viene condensato al di qua di un'immaginaria diagonale che delimita una parte, destra o sinistra, dell'opera) si accompagna all'impiego di inchiostri diluiti che suggeriscono nebbie infinite, in contrasto con la saldezza dei primi piani, creando suggestivi effetti di lontananza.

La scuola **M-X** vera e propria formò pittori professionisti e accademici. Il suo stile decorativo, pur indebolendosi nel corso dei secoli, disprezzato dai letterati che non ne approvavano l'accentuazione dei contrasti, continuò ad essere praticato nell'ambiente della corte. Fu proprio il suo carattere decorativo a sedurre invece i giapponesi, esercitando un profondo influsso tanto sulla pittura monocroma derivata da Sesshū quanto sulle composizioni della scuola Kanō. Le opere migliori della scuola **M-X** restano quelle dei suoi fondatori, eguagliati soltanto da Ma Lin (figlio di Ma Yuan) e da Li Song, benché quest'ultimo sia piuttosto

uno specialista di elementi architettonici nello stile *Jie hua kiai-houa* e un pittore di figure. Di Ma Yuan ricordiamo dipinti a inchiostro e colori su seta, *Suonando il liuto al chiaro di luna* (Gu Gong), e *Paesaggio con salici* (Boston, MFA); Xia Gui ha realizzato senza dubbio il suo capolavoro col rotolo in lunghezza, a inchiostro su carta, *Veduta chiara e lontana di montagne e di fiumi* (Gu Gong); quanto a Ma Lin, è rappresentato soprattutto da fogli d'album a forma di ventaglio (*Attendendo gli invitati a lume di lanterna*: ivi; *Profumo di primavera*: ivi). (*ol*).

maya

Viene cosi denominata la civiltà delle popolazioni precolombiane stanziate nel Messico meridionale, nel Guatemala, nell'Honduras britannico e ai confini settentrionali della repubblica dell'Honduras (verso il 1000 a. C.-1679 d. C.).
Pittura parietale La pittura **m**, vascolare o murale, fonde l'elemento realistico e il dinamismo dei movimenti in figurazioni che evitano la rappresentazione del quotidiano, essendo incentrate per lo piú su grandi composizioni che illustrano l'apoteosi di un capo o di un sacerdote, o la vittoria su un nemico. Il personaggio principale, riccamente vestito, è raffigurato seduto su un trono o in piedi su un podio, con le armi e gli ornamenti simbolici del suo rango. Presenta, come tutti gli altri, simboli sacrificali e tatuaggi; tutte le figure umane indossano gonnellini e cappe decorate da borchie di giada, e portano sandali in pelle di giaguaro. Dal capo ai soldati, le acconciature comportano la presenza di un elmo a forma di animale fantastico, che si conclude con le grandi piume del quetzal (cururu). I lunghi capelli, pettinati in trecce e complesse acconciature, sono ornati da fiori e scaglie di giada; sempre di giada sono gli orecchini, le collane e i pendagli. I colori (rosso, azzurro, verde, giallo, marrone, ocra, nero e bianco) vengono usati in tonalità smorzate. Le piú importanti, per qualità, numero e stato di conservazione, sono le pitture murali di Bonampak; quelle dei siti archeologici di Chacumultun, Santa Rita, Uaxactun e delle rovine di Chichén-Itzá, che tuttora sussistono, in condizioni piú o meno frammentarie. A Palenque, l'ornamentazione è costituita in gran parte da motivi in stucco, in cui permangono tracce di policromia. Il dominio tolteco nello Yucatán apportò modifiche ai criteri estetici in uso, esemplificate dalla decorazione degli edifici di Chi-

chén-Itzá. I colori sono piú vicini alle risplendenti armonie delle civiltà del Messico centrale.
Ceramica dipinta La ceramica **m** presenta caratteri differenziati ed è di notevole interesse; la diversità degli stili ha consentito di determinare le fasi successive della civiltà **m**. Come per le regioni centrali del Messico, la comparsa di questo tipo di ceramica è di difficile datazione. Della fase piú antica, detta *Mamon* (1000-300 a. C.) conosciamo vasi globulari di grande dimensione e recipienti tetrapodi in terra grigia, rossa, nera o arancione, decorata con semplici striature o motivi incisi. Alcuni esemplari presentano una decorazione dipinta in rosso su fondo crema. Nella fase detta *Chicanel* (300-1 sec. a. C.), che segue alla fase Mamon, compaiono vasi a due colori, che presentano variazioni nella forma e sono dipinti in negativo o decorati a fresco. Si conosce ancora molto poco della fase della ceramica detta *Matzanel* (1 sec. a. C.-1 sec. d. C.), mentre ci sono noti esemplari della ceramica *Tzacol* (1 sec.-330 d. C.), che presenta forme molto varie ed è decorata con sculture e pitture policrome. Alcuni vasi antropomorfi in terra nera sono decorati con incisioni. Le pareti dei vasi cilindrici tripodi, con o senza coperchio, presentano incisioni geometriche o scanalature che richiamano lo stile di Teotihuacán. I vasi, i piatti e le scodelle sono interamente ricoperti da decorazioni policrome. Nella ceramica *Tepeu* (330-700) che corrisponde all'apogeo della produzione di vasellame **m**, la decorazione dei vasi cilindrici è dipinta in rosso, giallo, nero, bianco su fondo arancio; le pareti sono ricoperte da composizioni decorative o realistiche e da scene liturgiche o storiche. Un richiamo allo stile di Teotihuacán è riscontrabile anche nei vasi decorati a rilievo e nei piatti incisi con bordi e supporti dentellati. Assai netta è anche la parentela tra la ceramica detta *Esperanza* (250-900), trovata a Kaminaljuyu nel Guatemala, e quella di Teotihuacán. I vasi tripodi cilindrici, con o senza coperchio, sono decorati a incavo o a fresco. Il vasellame del tipo «arancio fine», in *epoca classica* (verso il 250-1000), a superficie liscia, presenta decorazioni dipinte in nero o incisioni su una fascia di color rosso o nero. Predominano i motivi geometrici; tuttavia, esiste un certo numero di rappresentazioni umane ed animali. Nell'epoca postclassica (1000 ca.-1697), la qualità della ceramica «arancio fine» è meno raffinata e la decorazione consiste in semplici incisioni sull'ingobbio rosso. Le figurine fi-

nemente modellate a mano, dette «jaina», dal nome dell'isola dove furono scoperte, sono talvolta dipinte a colori: verde, rosso, bianco. Durante la fase **m**-tolteca (987-050), la ceramica arancio e grigio dello Yucatán s'ispirò ancora allo stile di Teotihuacán. I vasi-figurine, rappresentanti guerrieri o capi, sono dipinti a fresco. Ma già prima del periodo Mayapán (1260-1460) la decorazione si fa piú carica ed è caratterizzata dall'appesantirsi delle forme. Le ultime ceramiche **m** sono ormai puri riflessi e sopravvivenze del passato; quando l'ultima città indipendente si sottometterà agli Spagnoli, nel 1697, il mondo **m** sarà soltanto un ricordo. Esempi di arte **m** figurano nelle raccolte del Museo nazionale di archeologia, storia ed etnografia di Città del Messico, nel Museo di archeologia di Ciudad de Guatemala, nel BM di Londra e nel Musée de l'Homme di Parigi. (*sls*).

may de Notre-Dame de Paris

(quadro di maggio di Notre-Dame). Era questa la denominazione del quadro commissionato ogni anno, tra il 1630 e il 1707 (tranne il 1683 e il 1684) dalla corporazione degli orafi, per offrirlo, nei primi giorni di maggio, alla cattedrale parigina. Questi settantasei dipinti, dovuti a pittori di fama, erano alti undici piedi e larghi otto piedi e sei pollici (cioè ca. m 3,50 x 2,75) e destinati ad esser collocati tra le arcate, nella navata e nel coro della cattedrale; per la maggior parte i soggetti venivano tratti dagli Atti degli Apostoli. Dispersi durante la Rivoluzione, andarono in parte perduti; i rimanenti vennero recuperati nei magazzini del Louvre di Parigi e di alcuni musei di provincia (Rouen, Tolosa, Marsiglia, Clermont-Ferrand) o nelle chiese (Parigi, Saint-Thomas-d'Aquin; Versailles, Saint-Louis; Tolosa, Saint-Pierre, Saint-Etienne). Segnaliamo peraltro che nel 1938 undici **m** furono esposti al Museo di Arras; tra questi, dipinti di Michel I Corneille (San *Paolo e san Barnaba a Listra*, 1644), di Michel II Corneille (*Vocazione di san Pietro e di sant'Andrea*, 1672), di Bon Boullogne (*Gesú guarisce gli infermi*, 1678), di Joseph Parrocel (*San Giovanni nel deserto*, 1694). Attualmente sono esposti nuovamente otto importanti **m** in Notre-Dame a Parigi, a decorazione delle cappelle laterali: J. Blanchard, *Discesa dello Spirito Santo*, 1634; La Hyre, *San Pietro guarisce gli infermi*, 1635; Ch. Poerson, *Predicazione di san Pietro*, 1642; S. Bourdon, *Crocifissione di*

san Pietro, 1643; Ch. Le Brun, *Martirio di sant'Andrea*, 1647 e *Lapidazione di santo Stefano*, 1651; L. Testelin, *Flagellazione di san Paolo*, 1655. Dal 1989, il piú celebre **m** il *San Paolo ad Efeso* di Le Sueur (1649), è esposto al Louvre di Parigi. (*jv*).

Maydūm

Località egiziana posta sulla riva sinistra del Nilo, all'ingresso di el-Fayyūm. Segnava il limite meridionale della necropoli di Memfis, capitale durante il Regno Antico (2800 ca.-2300 a. C.). Ai piedi di una delle tre piramidi di Snefru, primo re della IV dinastia (intorno al 2700 a. C.) erano stati sepolti uno dei figli di questo re, il principe Nefermaat, e la sua sposa Itet. Dal **M** provengono gli esempi piú antichi giunti fino a noi dell'arte pittorica egizia, in particolare le celebri *Oche di Maydūm*, frammento di una scena di caccia: meraviglioso esempio di pittura di animali, per la vivacità della descrizione, ravvivata dall'intensità dei colori (conservato al Cairo). Mentre la tomba era costruita in mattone crudo, la facciata era rivestita di lastre di calcare. Un artista ingegnoso ebbe l'idea di decorare con incrostazioni di colore cavità appositamente scavate, con l'intento di creare un effetto pittorico. In molti punti le incrostazioni sono cadute; le parti piú suggestive si trovano nei musei del Cairo, di Copenhagen (NM) e di Bruxelles (Museo d'arte e di storia): quest'ultimo conserva inoltre un frammento che, come il pannello delle oche, è stato dipinto su uno strato di stucco sostenuto da impasto di argilla e paglia, procedimento tradizionale della pittura egizia. (*am*).

Mayer van den Bergh, Fritz

(Colonia 1858-Anversa 1901). Frequentò i corsi di lettere e filosofia dell'Università di Gand. Dopo aver raccolto monete antiche, dal 1880 si dedicò alla formazione di un'importante collezione composta principalmente di opere del Medioevo e del rinascimento: quadri, disegni, incisioni, miniature, sculture, avori, arredi, arazzi, tessuti. Nel 1898 acquistò in blocco la collezione parigina di Carlo Micheli, contenente tra l'altro frammenti del celebre *Polittico Anversa-Baltimore*, attribuito a Broederlam. Va notato il suo interesse per la pittura dei primitivi, poiché esso si manifesta assai prima della mostra di Bruges del 1902; già nel 1894 aveva acquistato a Colonia la

Dulle Griet, che identificò come opera di Pieter Bruegel il Vecchio. Nel 1904 la collezione divenne, per volontà della madre, museo privato e poi nel 1951 uno dei musei piú notevoli della città di Anversa. (*prj*).

Mayerle, Francesco Antonio

(Praga 1710?-Vercelli 1782). È la letteratura piemontese ottocentesca ad informare dell'origine boema del pittore, giunto a Torino nel 1741 per accompagnare da Vienna, insieme a Giovanni Adamo Werlin, la quadreria di Eugenio di Savoia, acquistata per le collezioni sabaude. Fu dapprima restauratore delle pitture degli appartamenti reali; in seguito diede inizio ad una cospicua produzione autonoma, particolarmente per le chiese di provincia. Eseguí quadri per Vicoforte, Mondoví Piazza, Testona e soprattutto Vercelli (*Martirio di san Lorenzo* e *Sacra famiglia* in San Lorenzo, tra le altre). La tela nella parrocchiale di Aglié (*San Massimo di Riez davanti alla Trinità*, firmata e datata 1774) ne sintetizza le capacità di brillante colorista, innestate su di un supporto di magniloquenza classicheggiante. (*sr*).

Mayr, Johann Ulrich

(Augsburg 1630-1704). Formatosi nei Paesi Bassi presso Rembrandt e Jordaens, dopo viaggi di studio in Inghilterra ed in Italia condusse vita errabonda. Lavorò come ritrattista per le corti di Vienna, Monaco, Durlach e Heidelberg. Tra le sue opere può citarsi il *Ritratto della madre* (conservato ad Augsburg), ove si avverte l'influsso del rembrandtismo. Molte opere di **M** sono conservate nel museo della sua città natale: *Giovane con la spada* (1654), Autoritratto (1663), il *Padre dell'artista*, il *Conte Cristoph Rudolph Fugger-Glött*. (*ga*).

Mazerolles, Philippe de

(menzionato a Bruges dal 1454-Bruges 1479). Dal 1467 fu al servizio del conte di Charollais, futuro Carlo il Temerario. La sua tradizionale identificazione con il Maestro della Conquista del Vello d'oro (che è invece Lievin van Lathem) è da respingere, ed egli va invece identificato col Maestro di Antoine de Bourgogne (→), la cui opera principale è un curioso libro d'ore su pergamena tinta di nero (Vienna, BN). Il suo stile è caratterizzato dal

senso del volume – che egli deve forse alla conoscenza dell'opera di Fouquet – e da una violenza espressiva di tipo nordico. Si è proposto di attribuirgli anche la *Pala del parlamento di Parigi* (Parigi, Louvre). (*ach*).

Mazo, Juan Bautista Martínez del

(Prov. di Cuenca 1612 ca.-Madrid 1667). Allievo e collaboratore di Velázquez, di cui sposò la figlia nel 1633, restò sempre in stretti rapporti professionali col suocero, a tal punto che è difficile riconoscergli uno stile personale. Venne introdotto a corte, dove ottenne cariche ufficiali e divenne insegnante di disegno del principe Balthazar Carlos (1643), che ritrasse in piedi (1635: Budapest, SZM); opera, questa, che dimostra quanto ancora **M** fosse influenzato da Velázquez. Fece un viaggio in Italia nel 1657. Le rare opere identificate con certezza rivelano un artista di grande talento dominato però dallo stile di Velázquez. I suoi ritratti (*Dona Mariana d'Austria*, 1666: Londra, NG) sono di notevole intensità, e presentano una tecnica pittorica forse piú leggera ed aerea di quella del maestro, ma priva delle sue qualità di sintesi. È possibile che molte delle copie di quadri ufficiali inviati da Madrid alle corti europee siano di sua mano; fu infatti un eccellente copista di Tiziano e di Rubens (*Didone ed Enea*: Madrid, Prado). Le opere di **M** piú lodate dai suoi contemporanei sono tuttavia dei paesaggi animati da piccoli personaggi (*Caccia del Tabladello*). La *Veduta di Saragozza* (1647: Madrid, Prado) dimostra in effetti la sua abilità, al punto che qualcuno vi ha riconosciuto, ma a torto, la mano di Velázquez. L'impegno del suo maestro per le ricerche spaziali traspare anche timidamente nel *Ritratto di famiglia*(1660 ca.: Vienna, KM), influenzate in modo evidente da *Las Meninas*, ma sicuramente eseguito da **M**. (*aeps*).

Mazzacurati, Marino

(San Venanzio di Galliera (Bologna) 1907-Parma 1969). La sua prima formazione come scultore e pittore avviene nel Veneto al di fuori dell'ambito accademico, presso gli studi di Antonio Morato e Dino Lazzaro a Padova. Nel 1925 espone alla XXVII mostra Bevilacqua La Masa di Ca' Pesaro e l'anno successivo si trasferisce a Roma, dove si iscrive alla Scuola Libera del Nudo di via di Ripetta. Presto conosce e si lega agli artisti della Scuola di via

Cavour, Mario Mafai, Antonietta Raphael e soprattutto Scipione, col quale stabilisce un profondo rapporto di amicizia condividendo con loro il giudizio negativo sull'arte italiana del momento e la necessità di superare la linea novecentista imperante per approdare a un'arte di respiro europeo. Sue opere pittoriche di questo periodo sono un *Ritratto di Scipione* (Reggio Emilia, MC) del 1929, esposto alla *159ª* Mostra di Casa Bragaglia, e un *Incontro di Giacobbe e Rachele*. (ivi) del 1928, rifiutato dalla giuria della Biennale di Venezia di quell'anno. A Roma ha modo di frequentare lo studio di Arturo Martini, che ritiene, con Scipione, uno dei migliori artisti italiani.
Nel 1930 è a Milano, in contatto con l'ambiente della Galleria Il Milione, dove conosce Persico e Ghiringhelli. Il progetto avanzato da Scipione di fondare una nuova rivista di informazione d'arte contemporanea – si chiamerà «Fronte» – lo riporta nella capitale. La rivista, finanziata dall'artista, vede uscire appena due numeri. **M** esegue le illustrazioni dei *Canti orfici* di Dino Campana con uno stile espressionista molto vicino a Scipione. Il bisogno di allargare i propri orizzonti culturali lo spinge lo stesso anno a Parigi, dove ha modo di studiare le opere di Picasso e Matisse che gli ispirano opere come *Nudo rosso* (ivi) del 1931, mentre il *Paesaggio romano* (ivi) risente dell'ammirazione per Cézanne. Pubblica diverse illustrazioni su «La fiera letteraria». Dal 1934 ca. privilegia la scultura e la grafica. Con intenti politicamente satirici modella opere come *Il conte N.*, e i cicli degli *Imperatori* e delle *Gerarchie*. Dopo avere esposto ad alcune mostre del Sindacato Interprovinciale di Belle Arti del Lazio (1937,1938, 1942), approda alla IV Quadriennale romana. Nel 1944, dopo la liberazione di Roma, partecipa alla grande mostra *Arte contro la barbarie*, replicata nel 1951, a fianco di Mafai, Guttuso, Mirko, Leoncillo, Turcato, Franchina, esponendo l'opera grafica recente improntata a uno stile fortemente realista – «Massacro». A Roma divide lo studio a Villa Massimo con Leoncillo e Guttuso.
Espone alla XXIV Biennale di Venezia del 1948 e nel 1956 vi sarà presente con una mostra antologica. Nel dopoguerra aderisce al Fronte nuovo delle arti del quale è uno dei promotori, condividendo il generale gusto neocubista e fortemente picassiano e la tensione civile verso soggetti di drammatica attualità storica, talora trattati con tono e linguaggio di caustica satira (*Stage*, 1945; *Il*

condottiero, 1945; *Corea*, 1952, tutti conservati al MC di Reggio Emilia). (*lte*).

Mazzarino, Giulio

(Pescina negli Abruzzi, 1602-Vincennes 1661). Erede politico di Richelieu, il cardinal **M** fu, come il suo predecessore, grande collezionista; come lui amò la magnificenza e, forse piú di lui, predilesse e comprese le cose dell'arte. Avendo trascorso a Roma l'intera sua giovinezza, formò il proprio gusto in contatto con le grandi famiglie presso le quali aveva trovato i primi protettori: i Colonna, i Sacchetti, i Barberini, che ne utilizzarono le doti diplomatiche. Incaricato a piú riprese di missioni in Francia, reso celebre dai difficili negoziati che condusse a buon fine in occasione della successione al ducato di Mantova, notato da Richelieu, che chiese per lui il cappello cardinalizio, scelse infine di servire la Francia; stabilitosi definitivamente a Parigi nel 1639, divenne ben presto padrone del destino del suo paese adottivo. Allora, avendo raggiunto il suo scopo, e provvisto dei mezzi necessari a costituirsi una grande collezione, inviò in tutta Europa corrieri ed emissari alla ricerca di opere d'arte: antichità, dipinti, arazzi. Il suo gusto rimase inconfondibilmente italiano, con una spiccata inclinazione verso il classicismo. Un evento importante doveva consentirgli di arricchire la sua galleria di capolavori: la vendita delle raccolte di Carlo I Stuart decisa dal Parlamento inglese dopo l'esecuzione del sovrano e comprendente opere eccezionali provenienti dalle raccolte Gonzaga. Qui **M** entrava in competizione col re di Spagna, la regina Cristina di Svezia e il banchiere Jabach, che peraltro effettuò acquisti per suo conto. Tuttavia non ebbe il tempo di ricevere tali acquisti, poiché la Fronda lo scacciò dalla Francia nel febbraio 1651 e, qualche mese dopo, un decreto del parlamento ordinò la vendita dei suoi beni. Tornato trionfalmente nel 1653, non tardò a ricostituire le sue raccolte, già in parte disperse: Jabach gli rivendette alcune opere italiane provenienti da Londra e **M** entrò in possesso di pezzi celebri, come il *San Giovanni Battista* di Leonardo, il piccolo *San Giorgio* e il piccolo *San Michele* di Raffaello, l'*Antiope* del Corteggio, la *Venere del Pardo* di Tiziano, il *Diluvio* di Antonio Carracci, il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Gentileschi (oggi tutti al Louvre di Parigi). Tra le altre tele italiane della coll. di **M** at-

tualmente al Louvre, possono citarsi *Baldassare Castiglione* di Raffaello, la *Vergine del cuscino verde* di Solario, il *San Sebastiano* e il *Davide* di Guido Reni, nonché lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* del Correggio. Malgrado la preferenza accordata ai dipinti italiani, tra cui numerose opere, oggi scomparse, di Mantegna, Bassano, Domenichino, Guercino, Caravaggio, Tiziano, nelle coll. di **M** non mancava la pittura dei Paesi Bassi. Dagli inventari fatti redigere da Colbert nel 1653 e nel 1661, risulta che possedeva ventisei «ritratti di persone di condizione» di van Dyck. Provengono dalla coll. **M** un *Paesaggio* di Paul Bril, *Lot e le sue figlie* di Luca di Leida e la *Storia di Davide* di Hans Sebald Beham (tutti a Parigi, Louvre). La scuola francese comprendeva pochi nomi, tra i quali, però, Poussin (*L'ispirazione del poeta*: Louvre; *Endimione*: Detroit, Inst. of Arts), Claude Lorrain; di Valentin, il *Giudizio di Salomone* e un *Concerto*. Per ospitare queste meraviglie, **M** fece ingrandire e trasformare, dal 1644, l'hôtel Chevry-Tubeuf in una dimora degna della sua potenza, ove peraltro abitò assai poco, e che fu sempre unicamente una cornice delle collezioni. Il palazzo fu assegnato nel 1721 alla Biblioteca reale, divenuta Biblioteca nazionale. In particolare **M** vi aveva fatto costruire due grandi gallerie (Gall. Mazzarino e Gall. Mansart), che vennero decorate da Romanelli e Grimaldi. La collezione non gli sopravvisse: venne venduta e dispersa dagli eredi, il duca de La Meilleraye, marito della madre Ortensia Mancini, e Philippe Mancini duca di Nevers, suo nipote. I quadri piú importanti, acquistati da Colbert per il re, figurano oggi tra le principali opere del Louvre. (*gb*).

Mazzola, Filippo

(Parma 1460 ca.-1505). La sua formazione, dopo un probabile apprendistato presso il cremonese Francesco Tacconi, avvenne a Venezia, dove studiò Antonello da Messina e Giovanni Bellini. Influenzato da questi maestri giunge ad uno stile corretto, ma un po' scolastico e privo di vera ispirazione (*Madonna intorno ai santi Francesco e Giovanni Battista*, firmata e datata 1491: Parma, GN; *Resurrezione di Cristo*, 1497: Strasburgo, MBA; polittico del 1499: Piacenza, MC; *Conversione di san Paolo*, 1504: Parma, GN). Dall'inizio del nuovo secolo si fanno piú insistenti, accanto alla sempre costante radice veneziana, i richiami all'arte di Alvise Vivarini. Gli si debbono alcuni

solidi ritratti a mezzo busto (Milano, Brera; Lugano-Castagnola, coll. Thyssen; Coral Gables, Flori. da, Lowe AM). Fu il padre del Parmigianino. **M**.

Mazzola, Francesco → Parmigianino

Mazzola Bedoli, Girolamo

(Viadana verso il 1500-Parma verso il 1569). Grazie al matrimonio con la figlia di Pier Ilario Mazzola, cugino del Parmigianino, Girolamo B. entrava nella famiglia – e nella bottega – dei Mazzola, dei quali nel 1538 prese il nome. La sua attività si svolse interamente a Parma, se si eccettuano alcune opere a Mantova (*Palazzo* Ducale e duomo) e dintorni (*Adorazione del Messia*, 1552-54: oggi al Louvre di Parigi, per il monastero di San Benedetto di Polirone). Attivo anche come architetto, **M** ha inoltre operato nella decorazione sacra: affreschi del coro e dell'abside (1538-44) e poi della navata (1553-1557) del duomo; affreschi delle absidi nord e sud (1546-53) della chiesa della Steccata; *Cenacolo* nel refettorio di San Giovanni Evangelista (1562-64) a Parma. Numerosi quadri d'altare documentati ne scandiscono l'abbondante produzione (*Immacolata Concezione*, 1533-38: Parma, GN, sua prima opera sicura; *Madonna col Bambino e i santi Giustina*, *Alessandro e Benedetto*, 1540-50: Parma, Sant'Alessandro; *Adorazione dei pastori*, 1547 ca.; *Sacra Famiglia con santa Caterina*, 1556: Parma, GN; ante d'organo in San Giovanni Evangelista (1546) e nel duomo di Parma (1526). Altre sue opere sono conservate nella GN di Parma, nel SZM di Budapest (*Sacra Famiglia con san Francesco*), nella GG di Dresda (due *Madonne con santi*), al Prado di Madrid (ritratti), a Napoli (*Ritratto di sarto* e la tarda *Annunciazione*: Capodimonte), all'Ambrosiana di Milano (*Annunciazione*, da San Francesco a Viadana, inizi del quarto decennio) e nel MPP di Milano (*Riposo durante la fuga in Egitto*). Tutte queste opere denotano l'influsso del Correggio e soprattutto del Parmigianino: egli è seguace tanto fedele di questi maestri che talvolta si è potuto confonderli. **M** può essere considerato il legittimo continuatore della civiltà parmense di Correggio e di Parmigianino, alle cui imprese nei maggiori edifici della città egli seppe dare un seguito dignitoso. Nello stesso tempo la sua pittura si arricchisce dalla conoscenza di modelli diversi, dalle opere lasciate a Mantova da Giulio Romano

ad esempi della maniera sia fiorentina sia romana dell'ormai maturo Cinquecento. (*sde + sr*).

Mazzolino, Ludovico

(Ferrara, documentato dal 1504 al 1527). Fu probabilmente allievo di D. Panetti ed Ercole de Roberti, ma subí anche l'influsso di Costa e di Dosso, come mostra il colore vivace e cangiante delle sue opere. Il suo percorso si svolse per gran parte nella stessa Ferrara, al servizio della casa d'Este, con l'interruzione di un soggiorno nel 1523-24 a Bologna, ove dipinse per San Francesco la pala con *Gesú al Tempio* (tavola centrale al Bode Museum di Berlino; disegni a New York, MPL e Vienna, Albertina; predella e cimasa: Bologna PN). I suoi numerosi dipinti, di piccolo formato, illustrano di preferenza le scene dell'infanzia di Cristo, trattate con una precisione da miniaturista, in particolare nei paesaggi; presentano una certa monotonia e un'ispirazione alquanto limitata, ma autentiche qualità grafiche (conobbe certamente incisioni tedesche); nelle migliori **M** si riallaccia alle tendenze che davano grande spazio all'immaginazione, anzi alla stravaganza, come accade in Aspertini e Dosso, pur restando fedele alla tradizione ferrarese di Ercole de' Roberti. È rappresentato con numerose opere a Berlino (SM, GG), agli Uffizi di Firenze, a Londra (NG) ed a Roma (Gall. Borghese e Gall. Doria-Pamphili). Tra i suoi dipinti piú raffinati possono citarsi la *Strage degli innocenti* della Gall. Doria-Pamphili a Roma, il *Passaggio del Mar Rosso* della NG di Dublino, l'*Ecce Homo* del Museo Condé di Chantilly, il *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio* ad Alnwick Castle, coll. Northumberland. (*cmg*).

Mazzoni, Giulio

(Piacenza 1525 ca.-post 1589). Gli inizi del **M** sono legati a Vasari, con il quale collaboro come stuccatore a Firenze (1543) e a Napoli (1544), ma la sua maturazione come plasticatore e come pittore avviene nell'orbita di Daniele da Volterra a Roma. La maggiore impresa di **M** resta la fastosa decorazione del palazzo di Girolamo Capodiferro (poi Spada), intessuta di stucchi e dipinti a fresco e a olio, sulla base di un complesso programma iconografico di ispirazione neoplatonica. Il modello a cui si ispira è la Galleria di Francesco I a Fontainebleau, in accordo con le inclinazioni francofile del committente, il

cardinale Capodiferro, ambasciatore a Parigi fra il 1547 e il 1553. Il sofisticato risultato, cui contribuirono anche maestranze francesi, costituisce la maggiore testimonianza, insieme alla decorazione del Palazzo Ricci, del gusto *bellifontain* a Roma. Nella decorazione pittorica, cui parteciparono anche Siciolante e Luzio Romano, l'interpretazione formalistica del michelangiolismo di **M** si tempera con morbidi e raffinati accenti emiliani che evocano i nomi di Primaticcio (tornato da Fontainebleau a Roma nel '43 e nel '46) e di Bertoja (al quale sono stati attribuiti alcuni affreschi nella Sala di Enea). Della successiva attività romana di **M**, dopo i lavori in stucco nella Sala Regia in Vaticano (1563), poche sono le opere pittoriche superstiti (affreschi della cappella di San Martino degli Svizzeri, 1568 ora nella PV); la decorazione della cappella Theodoli in Santa Maria del Popolo, *Caduta degli angeli ribelli* in Santa Maria degli Angeli, 1574 ca.). Tornato a Piacenza nel 1576, esegue i perduti affreschi in Santa Maria di Campagna, ma nell'81 **M** è di nuovo a Roma. Data al 1589 l'ultimo pagamento degli affreschi piacentini e, insieme, l'ultimo documento della sua esistenza. (*gsa*).

Mazzoni, Sebastiano

(Firenze i1611 ca.-Venezia 1678). Si formò a Firenze nella bottega di Baccio del Bianco, come si desume da due documenti del 1622 e dal 1633; ma fu indubbiamente in rapporti anche con Giovanni da San Giovanni, Furini e Ceceo Bravo, col quale talvolta è stato confuso. Di questo primo periodo restano pochissime opere, tra cui Marte, *Venere e Vulcano* (coll. priv.), che reca la data 1638, anno in cui il pittore si immatricola all'Accademia del Disegno. A questo momento o allo scadere del decennio dovrebbero risalire anche le *Allegorie dell'Estate e dell'Inverno* (Firenze, Arcivescovado) e diversi dipinti in collezioni private italiane e straniere (*Carità*; *Venere e Amore*; *Leda e il cigno)*, connotate da uno stile brillante ed effervescente e da una lieve sensualità. Tra il 1646 e il 1648, per cause non chiarite, è costretto a lasciare la sua città natale e si trasferisce a Venezia – forse introdottovi da Pietro Liberi, con il quale fu in proficui rapporti – dove si stabilisce definitivamente, alternando la sua attività di pittore con quella di architetto, di cui è esempio il palazzo costruito per il Liberi sul Canal Grande. Nel 1648

esegue la pala con *San Benedetto e la Vergine* e l'anno seguente *San Benedetto in gloria*, per la chiesa omonima, opere che rivelano un accostamento all'arte dello Strozzi, ma allo stesso tempo una tendenza alla deformazione, al dissolvimento della forma in un colore sfrangiato, quasi mosso da un vento vorticoso (*Annunciazione*: Venezia, Accademia; *Disputa delle arti*: Châalis, museo dell'abbazia). Spesso la sua interpretazione dei soggetti si discosta in maniera cosi netta dall'iconografia tradizionale da suscitare polemiche, e tuttavia egli raggiunge una straordinaria forza espressiva. Nella *Morte di Cleopatra* e nel *Loth e le figlie* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo il colore è liquido e sfrangiato, nella violenza della impostazione per diagonali; e ancor piú soffici e lievi si fanno il tocco e la pennellata nel *Banchetto di Cleopatra* datato 1660 (NG di Washington), pur nella impaginazione scenografica complessa di ascendenza veronesiana e nel movimento che pare avvolgere tutti i personaggi. Di questo periodo sono il *Sacrificio di Jefte* (Kansas City, W. Rockhill and Nelson Gallery of Art) e il *Tempio di Giano* (Llarnust, coll. priv.). Il *Ritratto di guerriero* (Padova, MC) da, nella straordinaria foga barocca, la misura di un estro satirico di eccezionale capacità creativa ed il *Sogno di Onorio III* (1669: Venezia, Santa Maria del Carmine) consegue esiti di una visionarietà del tutto individuale e nuova per singolarità ed arditezza d'invenzione. (*fda + sr*).

Mazzucchelli, Pier Francesco-→ il Morazzone

Mazzuoli, Giuseppe, *detto* il Bastardo

(Ferrara 1536 ca.-1589). Educatosi sulla cultura locale, fu attivo prevalentemente nella città natale. Verosimilmente alla metà degli anni Sessanta si recò a Roma, dove si aggiornò sui principali fatti della produzione artistica centro-italiana e in particolare sul severo naturalismo di Girolamo Muziano (*Discesa dello Spirito Santo*: Ferrara, chiesa di San Cristoforo alla Certosa). Tuttavia egli non rinnegherà mai la propria radice ferrarese, riconoscibile nella scelta cromatica accesa e sgargiante, negli inserti di naturalismo grave e inteso e nella spartizione decisa fra luce e ombra: caratteristiche che lo rendono l'erede ideale dell'Ortolano. Nell'evidenza del racconto, che risalta sulla sapienza dell'impianto compositivo delle sue pale, si riflettono ormai appieno intenti controri-

formistici (*Annunciazione*, ca. 1590: Ferrara, chiesa del Gesú). Sono inoltre da sottolineare gli esiti raggiunti dall'artista nel campo del ritratto, che trapassano da una caratterizzazione intensa (si vedano i committenti nella pala con la Madonna col Bambino che appare a sant'Alberto: Massa Lombarda, Arcipretale) a un'affettuosa tipizzazione (le zitelle nella pala con la *Madonna col Bambino e le sante Orsola e Barbara*, 1588: Ferrara, Museo di Schifanoja). (*es*).

McIlhenny, Henry P.

(Philadelphia 1910). Figlio di John D. M., che aveva fondato egli stesso un'importante collezione ed era stato presidente dei «trustees» dell'AM di Philadelphia, Henry **M** cominciò giovanissimo la sua collezione di quadri, disegni e sculture. Acquistò alcune opere importanti negli anni Trenta, soprattutto del XIX sec. francese. Non va peraltro dimenticato un importante Chardin (*Lepre con carniere e fiaschetta della polvere*) e, per quanto riguarda il XX sec., dipinti e disegni di Matisse (l'*Ananas*, 1925), di Rouault e Dalí. Tra i dipinti piú importanti del XIX sec. vanno notati *Papa Pio VII e il cardinal Caprara* (1805) di David, il ritratto della *Contessa de Tournon* di Ingres (1812), uno studio per la *Morte di Sardanapalo* di Delacroix, il quadro detto *Lo Stupro* di Degas (1875), *Campo recintato sotto la pioggia* di van Gogh (1889), un celeberrimo Toulouse-Lautrec (la *Danza al Moulin Rouge*, 1890) e vari Cézanne, tra cui *La signora Cézanne con camicetta a righe* (1883-87) e *Zuccheriera, pere e tappeto* (1890-1904).
Oltre ai dipinti citati, la collezione comprende opere di Chassériau, Constable, Corot, Courbet, Daumier, Degas, Delacroix, Guys, Ingres, Pissarro, Prud'hon, Renoir, Seurat (le *Poseuses* sono state vendute nel 1970), Toulouse-Lautrec, Vuillard, Watkins. **M** è stato inoltre conservatore della sezione di arti decorative del AM di Philadelphia. Sua sorella, Mrs Wintersteen, possiede un notevole complesso di dipinti moderni. (*jpm*).

McTaggart, William

(Argyll 1835-Broomieknowe 1910). Cominciò studiando, a Glasgow, presso Daniel Macnee, poi a Edimburgo con Robert Scott Lauder, disegnando nel frattempo ritratti per guadagnarsi da vivere. Espose per la prima volta nel 1855 alla Royal Scottish Academy, ove venne accolto co-

me associato nel 1859 e come membro effettivo nel 1870. Fu però piú strettamente legato alla Scottish Water Colour Society, di cui divenne presidente nel 1878. Visitò Parigi nel 1860, la riviera italiana nel 1876; e compí viaggi nell'Europa centrale nel 1882. Pittore di scene di genere e di paesaggi, specialmente marine, raggiunse una grande popolarità in Scozia. Se nella sua opera è presente dapprima il chiaro riflesso dello spirito preraffaellita degli ultimi dieci anni del XIX sec., la sua pittura si libera, sotto l'influsso degli impressionisti, dal carattere preciso e dettagliato degli esordi, assumendo una certa franchezza di resa: la *Tempesta*, 1890; *Raccolto a Broomieknowe* (1896: Edimburgo, NG). (*mr*).

Mead, Richard

(Stepney 1673-Holborn 1754). Era il medico curante di Giorgio II; costituí una raccolta di opere del XVII-XVM sec., comprendente due Claude Lorrain (*Grandezza dell'Impero romano* e *Decadenza dell'Impero romano*), un *Battesimo di Cristo* di Poussin, una *Sacra Famiglia* di Maratta, un quadro di Conca e un paesaggio di Rembrandt; ma acquistò anche l'*Erasmo* di Holbein e l'*Egidio* di Metsys. Commissionò lo *Sbarco di Esculapio a Roma* a Panini, che in ringraziamento per le cure somministrategli gli donò due tele di Watteau. Vendette parte dei suoi disegni, in particolare l'album di Poussin già appartenuto al cardinal Massimi, acquistato senza dubbio a Roma (1695-96) presso Frederick, principe di Galles; il resto della collezione andò disperso all'asta presso Langford nel 1754 (dipinti) e nel 1755 (stampe e disegni). I quadri di Watteau, acquistati presso Aiderman Beckford, scomparvero probabilmente nell'incendio di Fonthill nel 1755. (*jh*).

Mec Art

II termine, abbreviazione di Mechanical Art, fu impiegato per una esposizione di lavori di Béguier, Bertini, Pol Bury, Alain Jacquet, Nikos e Rotella alla Galerie J di Parigi nel 1965 ed una l'anno successivo a Bruxelles intitolata *Omaggi a Nicéphore Niepce*. Tutti questi pittori adottarono tecniche fotografiche per produrre nuove immagini, introducendo un procedimento meccanico a scopo creativo. Bertini inseriva frammenti cartacei sulle sue tele di impianto informale, e in seguito le fotografava per

azzerare lo scarto tra le parti dipinte e quelle a collage; Bury, nelle sue *Cinétisations*, faceva ruotare attorno ad un asse collages fotografici (*Femme nue avec un bébé ailé de nationalité allemande*, 1988); Jacquet stampava con vari filtri che selezionavano i colori a partire da una diapositiva (*Déjeuner sur l'herbe*, 1964). La **M** coinvolse anche altri artisti ed ebbe una importante consacrazione alla Biennale di Parigi del 1967. Negli stessi anni, in America, Warhol inaugurava la tecnica di riporto fotografico per serigrafia su tela e Rauschenberg adottava una tecnica simile nei suoi *combine-painting*. Fu il gruppo europeo, comunque, seguito dal critico Pierre Restany, ad avere una maggiore coscienza e progettualità teorica oltre che un ampio raggio di sperimentazioni, che si svilupperanno negli anni successivi in percorsi individuali, nel perseguire un avvicinamento tra arte, fotografia e tecnologia. (*eca*).

meccatura

Procedimento che mediante l'applicazione di una vernice trasparente di tonalità aurea conferisce alla foglia d'argento o di stagno l'aspetto dell'oro. Nata probabilmente in Oriente ed ampiamente diffusa in Occidente tale tecnica è citata già nel VIII sec., quindi da Teofilo (1,24), Eraclio (III, 13), P. de S. Audemaro (205) ed in epoca moderna da De Mayerne, D. di Fourna ed altri. Il termine medievale per designare questa vernice è *auripetrum* o *auripentrum* (Eraclio, P. de S. Audemaro). Il termine «mecca» è probabilmente piú tardo, allusivo ad una sua presunta provenienza dalla città araba o piuttosto connesso all'emiliano *smeco*, forse deformazione di cosmetico (Battisti-Alessio); non appare nel Vocabolario Accademici della Crusca 4ª ed. (sec. XVIII) ma solo nella quinta (sec. XIX-XX), dove è definito termine dei verniciatori. Citato alla fine Settecento dal D'Alberti (doratura a **m**, vernice di **m**), non è generalmente usato nei trattati apparsi dal sec. XVII in poi, dove si parla di *vernis dorant* (De Mayerne), *varnish like gold* (Bate), *vernice gialla* (D. di Fourna), *vernice color oro* (Agricola), *vernis à l'or* (Watin). È quindi ipotizzabile trattarsi di un termine italiano tipicamente artigianale e come tale generalmente non citato nelle fonti italiane. Numerosissime le ricette per preparare questa vernice, piú o meno elaborate e ricche di ingredienti; dai trattati antichi ai piú moderni i componenti di base sono fondamentalmente gli stessi: un olio siccativo

(di lino, ma Audemaro menziona anche quello di canapa), una resina (sandracca, mastice, colofonia, gommalacca), e un colorante di solito vegetale (zafferano, aloe, sangue di drago, gommagutta). Dal Seicento, con il diffondersi dell'uso delle vernici a solvente, l'olio siccativo viene talvolta sostituito da alcool o acquavite. L'uso della **m**, che veniva applicata su superfici precedentemente rivestite con foglia d'argento o stagno, è frequentemente riscontrabile in sfondi di dipinti – spesso nella pittura di icone – , in intagli lignei, sculture policrome, cornici, cuoi dorati, mobili regionali, oggetti di arte minore. Nei sec. XVII e XVIII ebbe in Italia notevole diffusione, in particolare a Venezia e nelle regioni meridionali. (*gsé*).

Mecherino, Domenico → Beccafumi

Meckenem, Israhel van

Col medesimo nome e cognome si designano due orafi e incisori tedeschi, padre e figlio, della seconda metà del XV sec., originari di Meckenheim presso Bonn. Il padre è stato identificato da Geisberg col Maestro della Passione di Berlino, cosi denominato in base a un libro di preghiere (ms del 1482, oggi al KK di Berlino), nel quale sono inserite sette incisioni di una serie sulla *Passione*. La sua presenza è confermata da documenti d'archivio a Bocholt dal 1457 al 1461, ed a Clèves nel 1465. Il figlio dell'artista (? intorno al 1450? – ? 1503) risiedette anch'egli a Clèves, come dimostra la sua stampa piú antica, datata 1465, un *Foglio d'ornamenti*. Inizialmente allievo del padre, ne riprende la tecnica a incroci delicati; sedici sue opere giovanili sarebbero copie da incisioni del padre. Effettuò senza dubbio un viaggio di studio nel 1466 sul lago di Costanza nella bottega del Maestro E.S.; questi, che morí nel 1468, gli avrebbe lasciato le proprie lastre. Nel 1480 egli compare per la prima volta nei conti della città di Bocholt. Sembra fosse già molto apprezzato nel 1482, poiché risulta come invitato d'onore al banchetto del consiglio. È sempre citato come orafo, ma la sua opera d'incisione è notevole, e consiste in circa 600 lastre, per la maggior parte d'irreprensibile tecnica, comprendenti opere originali, ma anche numerose copie dal padre, da Schongauer, dal Maestro E.S., dai monogrammisti P.W. e W.A., da Holbein il Vecchio, dal Maestro del Libro di casa, da Wenzel von Olmütz e da Albrecht Dü-

rer: autori che egli non esitava a copiare, comprese le firme o aggiungendo il proprio monogramma; da notare il bel *Doppio ritratto* che raffigura l'artista, a mezzo busto, con la moglie Ida (1490 ca.), in cui l'autore si rappresenta con colloquiale semplicità. Tra i lavori interamente personali dell'artista citiamo la *Grande Passione*, serie di dodici stampe eseguita intorno al 1480; i *Fogli d'ornato*, di un estremo virtuosismo, cosí come *l'Albero di Jesse*, a forma di fregio; il *Monogramma* (1490 ca.); l'*Intreccio della coppia d'innamorati*; *Pianta di acanto*, opera tarda di tecnica magistrale; infine, tra le stampe dei suoi ultimi anni, citiamo la *Grande danza di Erodiade*, ed una serie di dodici stampe rappresentanti *Scene di vita quotidiana*, tra cui il *Suonatore d'organo* (1497 ca.) e il *Falconiere*, uno dei fogli piú rari di questa serie, che può considerarsi il culmine della sua opera. (*sä*).

Meckseper, Friedrich

(Brema 1936). Ha seguito i corsi delle Accademie di Stuttgart e Berlino (195.5-.59). Nel 1961 si è stabilito a Worpswede, nel 1963 ha ottenuto il Premio Roma di Villa Massimo e nel 1968 è stato borsista a Londra. Partito da esperienze di grafica, ha cominciato con un compromesso ironico-poetico, nello spirito di Steinberg, attingendo ai collages di Ernst e rappresentando un universo reificato. Dopo il 1958 sviluppa le sue conseguenti, enigmatiche nature morte, che rappresentano una variante della «pittura metafisica». Le tecniche tradizionali dell'acquaforte e dell'acquatinta restituiscono eventi storici antichi (la *Prima pietra della Torre di Babele*, 1962, acquatinta). Oltre a volumi puri, sfere, cubi o vasi, oltre a montagne coniche, torri di Babele, bussole e righe graduate, motivi dominanti della sua opera sono il quadrante solare e il labirinto (*Labirinto*, 1963, acquatinta; *Tavola e sfera*, 1965, acquatinta). Gli strumenti di misura introducono una relazione rispetto allo spazio ed al tempo il cui carattere incommensurabile viene immediatamente ricordato dall'ago mobile e dal labirinto. La rappresentazione precisa della forma geometrica – qui il cerchio gioca un ruolo essenziale – la frontalità e il rigoroso impianto simmetrico conferiscono oggettività assoluta all'oggetto. (*hm*).

Medek, Mikuláš

(Praga 1926-74). Figlio dello scrittore Rudolf studiò all'Accademia di belle arti, poi alla Scuola di arti e mestieri di Praga, dalla quale venne espulso nel 1949. Le sue prime opere, disegni colorati di estrema precisione, sono concepite in uno spirito surreale (il *Ronzio del silenzio*, 1950: Praga, coll. priv.). Dopo il 1954 **M** esegue una serie di quadri figurativi nei quali i gesti della vita quotidiana perdono senso e lo spazio che avviluppa i protagonisti è gravido di minacce (*Azione I, l'uovo*, 1955-6: ivi; il *Grande Pasto*, 1956: Praga, NG). Poi le figure si riducono a segni estremamente semplici, fatti di rettangoli e cerchi (*Venere azzurra*, 1958, proprietà dell'artista). All'inizio degli anni Sessanta il pittore assegna un'importanza sempre maggiore alla materia, che diviene veicolo dell'esperienza psichica. Da allora, a suo avviso, il quadro è «una superficie sensibile su cui l'evento che ha avuto luogo lascia tracce ed impronte, testimonianze concrete della sua realtà» (*Evento imprevisto al bordo di un'area rosa di 16 200 cmq*, 1962-63: Praga, coll. priv.; *Croce di ferro I*: Hluboká, Gall. Aleš; *21 000 cmq di micro-illusioni azzurre*: New York, coll. priv.). Si ritrovano qui temi sui quali l'artista torna senza posa, come la minaccia di distruzione, il rischio di irruzioni inopinate entro uno spazio chiuso. Figure allusive ricompaiono piú tardi in spazi interni oppressivi, suggeriti dalle linee d'intersezione di pareti (i *Due Inquisitori*, 1956: conservato ad Hradec Králové). Intorno al 1970 l'artista introduce nel quadro elementi tratti dal mondo delle macchine, simboli di una civiltà ipertecnica, che riaffermano l'idea del pericolo (ciclo dei *Costruttori di torri*). (*ivj*)

Medgyesi, Miklós

(attivo intorno al 1370). Figlio del pittore Hertul, divenne anch'egli pittore di corte presso Luigi d'Angiò, re d'Ungheria (1342-82). È autore della *Cronaca miniata*, le cui 139 miniature illustrano una copia della *Chronica de gestis hungarorum*, scritta nel 1358 dal custode Márk Kálti di Székesfehérvár. Si tratta di un codice sontuoso, eseguito per il re di Francia Carlo V in occasione del fidanzamento tra il duca d'Orléans e la principessa ungherese Caterina. L'opera si trovava a Vienna all'inizio del x sec., ma dal 1933 è conservato nella Bibl. Széchenyi di Budapest. Vi sono rappresentate con sorprendente fe-

deltà, scene di storia ungherese. Contrariamente ai miniatori dell'epoca romanica, influenzati dallo stile francese, **M** si è ispirato alla scuola napoletana. L'artista è anche autore di una miniatura del *Secretum secretorum* (Oxford, Bodleian Library) che rappresenta il re Luigi il Grande. (*dp*).

Medici

In circa tre secoli di dominio su Firenze, la casa medicea raccolse un'enorme quantità di oggetti d'arte, affidò ad architetti e scultori il compito di costruire e ampliare palazzi e ville, di decorare giardini e piazze (Palazzo Medici: Michelozzo; Palazzo Pitti: Ammarinati; Giardino di Boboli: Tribolo; Uffizi: Vasari, ville medicee nei dintorni della città: Cafaggiolo, Petraia, Castello, Poggio a Calano), sovvenzionò la costruzione o il rifacimento di chiese e conventi (San Marco: Michelozzo; Badia Fiesolana; San Lorenzo: Brunelleschi e Donatello; Sagrestia Nuova di San Lorenzo: Michelangelo; Cappella dei Principi: Matteo Nigetti). (*mb*).

Cosimo II Vecchio (Cosimo di Giovanni dei Medici, detto) (Firenze 1389 - Careggi 1464). Figura cardine della famiglia Medici, occupa un ruolo di primissimo rilievo nel panorama storico quattrocentesco della sua città: fu lui, difatti, a inaugurare la supremazia del suo casato nella vita pubblica fiorentina, traducendo in autorità politica quel prestigio derivato ai suoi predecessori dalla strepitosa potenza economica acquisita con attività bancarie e mercantili. Non si trattò di una conquista facile: osteggiato da una parte della vecchia classe dirigente, che per ostacolarne l'ascesa politica addirittura lo esiliò (1433-34), **C** impose il suo primato solo alla conclusione di un difficile periodo di lotte intestine e di intrighi internazionali (1434) e fu cosí che sotto l'apparente persistenza dell'antico sistema di governo e nel formale rispetto delle vecchie regole s'insinuò a Firenze il germe nuovo della Signoria. Se giudicato alla luce di questi importanti avvenimenti, sembra acquisire un senso strategico anche l'impegno profuso da **C** sul versante del mecenatismo: la protezione offerta ad intellettuali e artisti, gli investimenti sostenuti per la costruzione di edifici destinati ad aumentare il decoro estetico dalla città, favorirono difatti la promozione pubblica della sua immagine, fornendo inoltre ottimi pretesti alla letteratura di carattere enco-

miastico e alla costituzione di una vera e propria agiografia cosimiana. Restano celebri, al riguardo, le mutazioni contenute nella *Vita di Cosimo de' Medici* compilata dal fiorentino Vespasiano da Bisticci (in *Le Vite*, 1480 ca.-1498) che laudativamente ricordò gli esempí piú eclatanti della sua munificenza, incluse grandi opere pubbliche che **C** personalmente finanziò: dall'erezione della Badia di Fiesole, i cui lavori vennero affidati al prediletto Michelozzo, all'opera di ristrutturazione ed ampliamento della chiesa di San Lorenzo (Firenze), realizzata da Filippo Brunelleschi, fino al convento di San Marco (Firenze), che rappresenta, con la sua grandiosità, il piú lucente emblema dell'impegno riversato dal signore Medici sul fronte edilizio. Nel raccontare le vicende costruttive di questo complesso religioso, con la meravigliosa libreria ricolma di volumi rari, la chiesa ed il suo arredo liturgico, le abitazioni destinate ai monaci, Vespasiano insiste a piú riprese sugli enormi investimenti fatti confluire nell'impresa e lascia sottilmente trasparire le motivazioni che spinsero il committente a sopportare un cosi ingente impegno finanziario; sostanzialmente si trattò della necessità di dare pace alla propria coscienza di banchiere e di mercante, volgendo in opere benefiche e religiosamente meritorie parte di quei guadagni accumulati con attività che la cultura e l'etica del Medioevo condannavano. Lontano dagli spazi pubblici e dagli occhi giudici dei suoi concittadini, egli dovette tuttavia coltivare un naturale orgoglio, scaturito dalla lucida coscienza del prestigio conquistato col passaggio dagli affari della mercatura a quelli di governo: nacque cosí il bisogno di autocelebrarsi e fu da questa privatissima pulsione che probabilmente derivò l'incarico affidato Paolo Uccello, il quale intorno al 1435 immortalò su tre vasti pannelli e con grande maestria prospettica la storica *Battaglia di San Romano* (Firenze, Uffizi; Londra, NG; Parigi, Louvre). Nel corso della battaglia (1432) l'esercito fiorentino, guidato da Niccolò da Talentino, sbaragliò le truppe avversarie dei senesi e dei loro alleati milanesi, offrendo un determinante contributo al rafforzamento politico del partito filomediceo e di **C** stesso, che in prima persona aveva perorato l'intervento militare; pochi anni dopo (1434) il Tolentino venne ucciso e a lui il riconoscente **C**, una volta ritornato dall'esilio, dedicò solenni esequie pubbliche (1435), celebrando nel defunto eroe il primo grande «martire» mediceo. Logico dunque intravedere nella commissione a

Paolo l'intenzione di recare omaggio al grande condottiero e di esaltare, in forma implicita, i felici esordi della propria, personale ascesa. E tuttavia, simili compiacenze per gli accadimenti bellici sono rare: mercante e figlio di mercante, **C** fu un autentico borghese e amava dilettarsi usando svaghi piú tranquilli: prediligeva i soggiorni in villa, da quella di Careggi alle altre di Cafaggiolo e di Trebbio, in un connubio ameno di natura e di cultura; nessuna traccia autentica di ingenuità va però ricercata dietro simili diporti che riflettono, al contrario, l'assimilazione dei miti bucolici propugnati dagli autori classici e la piena adesione del signore Medici alle nuove idealità dell'umanesimo.

Piero di Cosimo dei Medici, detto **il Gottoso** (Firenze 1416-69). Figlio di Cosimo e padre di Lorenzo è da sempre sottoposto ad un eterno paragone con l'illustre genitore e con il successore mitico, e per questo condannato a recitare il ruolo opaco della semplice comparsa, per caso capitata a infrangere un itinerario dinastico di grandezza luminosa, nonostante i contributi offerti da quegli studiosi che ne hanno evidenziato la squisita sensibilità di committente e promotore delle arti.

Inoltre, la fastidiosa gotta che tanto lungamente lo afflisse non dovè certo giovare alla sua immagine, favorendo il diffondersi di opinioni che fanno appello alla fragilità del corpo per spiegare un altro genere di debolezze, mentre il suo rapido interregno (1464-69) gli fu sufficiente a scongiurare una delle solite rivolte antimedicee (1466), ma non a imporsi come autorità di forte spicco nel panorama fiorentino ed estero. Sono soprattutto i viaggi giovanili ad occupare, nella genesi della sua formazione culturale, un posto di notevole rilievo. Giunto a Venezia in compagnia del genitore in esilio (1433), vi si trattenne anche dopo il trionfale ritorno di quello nella citta natía, per trasferirsi poi a Ferrara, dove soggiornò fino al tempo del Concilio (1438) e lí, presso la corte di Lionello d'Este, frequentò la scuola di Guarino Veronese, nei cui confronti mantenne intatta nel tempo una profonda ammirazione. In Piero tuttavia la passione per la grande tradizione letteraria di età classica lasciò sempre spazio all'interesse per le nuove sorti del volgare: all'amico carissimo Leon Battista Alberti, che con parole di palpitante affetto gli aveva dedicato una sua prova letteraria (*Uxoria*, 1438), Piero forní il suo appoggio per l'organizzazione del *certame coronario*, gara poetica bandita nella catte-

drale fiorentina di Santa Maria del Fiore, dove un gruppetto di virtuosi del volgare fu chiamato a disquisire intorno all'amicizia (1441). Sul fronte delle preferenze artistiche, la lunga permanenza in terra settentrionale e soprattutto l'esperienza di discepolato presso Guarino Veronese, estimatore di Pisanello e Gentile da Fabriano, dovettero esercitare un decisivo influsso sopra i suoi gusti. Non a caso del resto risulta indirizzata a lui una famosa lettera del pittore Domenico da Vinegia, alias Domenico Veneziano, desideroso di potere offrire i suoi servigi ai **M** (1438), ed è possibile (Ames Lewis, 1979) che la sua celebre *Adorazione dei Magi* (Berlino, SM, GG) sia stata realizzata proprio su invito dello stesso Piero curioso di saggiarne le capacità effettive; lecito inoltre ritenere, anche sulla base di ulteriori considerazioni storico-documentarie, che il soddisfatto committente abbia poi svolto un ruolo di notevole rilievo nell'affidamento a questo autore di un ciclo di affreschi realizzato per i filomedicei Portinari (Firenze, chiesa di Sant'Egidio, distrutti). Indipendentemente dalla fondatezza di queste supposizioni, rimangono, a documentare questa radicata preferenza per un tipo di pittura sempre elegantissima, almeno due testimonianze: il *Trionfo della Fama* ascritto al Maestro delle Nozze Adimari (New York, New York Historical Society) e il piú tardo affresco di Benozzo Gozzoli ove si raffigura, con squisito tono aulico e cortese, il consueto tema dell'*Adorazione dei Magi* (Firenze, *Palazzo* Medici Riccardi). La naturale vocazione del Gottoso alla preziosità si tradusse anche in un continuo inseguimento della rarità materica, documentato dai pregiati vasi di diaspro e calcedonio appartenenti alla sua collezione. Oltre ad affidare al Gozzoli la decorazione della cappella del Palazzo di via Larga, Piero dei **M**, come documentato dalle fonti, commissionò a Luca della Robbia la decorazione del proprio «studiolo», nello stesso palazzo, che fu preziosamente ornato con terracotte invetriate. (*gla*).

Lorenzo il Magnifico (1449-92) ampliò le raccolte preferendo come il nonno cammei, gemme, pietre dure (i famosi vasi in pietre dure, già nel «tesoro» di Lorenzo, sono ora nel Museo degli Argenti a Palazzo Pitti). Il primo nucleo delle raccolte medicee fu però smembrato e disperso durante i saccheggi del palazzo: il primo nel 1494 in seguito alla cacciata del debole figlio di Lorenzo, Piero, il secondo nel 1527 dopo la seconda cacciata dei Medici

in conseguenza del Sacco di Roma. Grandi mecenati e collezionisti furono anche i due papi di casa Medici, **Leone X** (1475-1521) e **Clemente VII** (1478-15 34), le cui raccolte personali passarono in parte nelle collezioni fiorentine: da segnalare, in relazione al primo dei due pontefici, l'importante attività svolta sul fronte della committenza artistica, ed in particolare i legami con Raffaello Sanzio, che su suo incarico, ed avvalendosi di numerosi aiuti, affrescò negli appartamenti pontifici la cosiddetta «Stanza dell'Incendio di Borgo»; preparando piú tardi i cartoni per gli arazzi destinati alla Cappella Sistina.
Parte degli oggetti dispersi nei saccheggi furono però recuperati dal granduca **Cosimo I** (1519-74) con l'aiuto del Vasari e del Bronzino, due artisti profondamente legati alla corte medicea. Cosimo I trasferí la sua residenza a Palazzo Vecchio e si dedicò soprattutto alla ricerca di pezzi antichi, ricerca coronata dal ritrovamento delle statue etrusche della *Chimera* e *dell'Arringatore*; fondò inoltre la manifattura medicea di arazzi chiamando a Firenze maestranze fiamminghe. Passando da Palazzo Vecchio a Palazzo Pitti, fatto adattare e ampliare dall'Ammannati, le collezioni furono qui trasferite per breve tempo finché **Francesco I** (1541-87) non le fece sistemare all'ultimo piano dell'edificio fatto costruire dal Vasari per gli uffici del Granducato, gli Uffizi. Vi erano raccolte statue, quadri, gemme, oggetti preziosi, disegni. Attraverso Vittoria della Rovere, moglie del granduca **Ferdinando II** (1610-70), entrò nelle raccolte medicee la ricchissima eredità dei duchi di Urbino (1631) con opere di Raffaello e della scuola veneziana. Agli inizi del Seicento **Cosimo II** (1590-1620) concepí il progetto, poi concretato dal figlio Ferdinando II, di creare a Pitti una «quadreria» destinata ad accogliere, secondo l'uso del tempo, i quadri contemporanei in un ambiente decorato con stucchi e con pitture di Pietro da Cortona. Fratello di Ferdinando II, il **Cardinale Leopoldo** (1617-75) fu l'ultimo grande collezionista della famiglia e indirizzò le sue preferenze soprattutto ai dipinti. Al suo gusto sicuro si devono i piú famosi quadri Veneti che il cardinale si procurava attraverso il suo agente veneziano, Paolo del Sera, ritratti di Raffaello, opere fiamminghe, dipinti dei «primitivi» di cui le chiese cominciavano a disfarsi per rimodernare la decorazione ed aggiornarsi al gusto del tempo. Un folto gruppo di pitture olandesi e fiamminghe e oggetti di artigiana») nordico (avori, vetri, ecc.) entrarono nelle collezioni in seguito al viaggio di **Cosimo III** (1642-1723) nei

Paesi Bassi; il figlio di Cosimo, Ferdinando, premorto al padre, fu il primo ad ideare ed attuare a Firenze una mostra pubblica di opere d'arte. L'ultima erede di casa Medici, **Anna Maria Ludovica** moglie dell'Elettore Palatino (1662-1743), al momento di consegnare ai Lorena il Granducato di Toscana, ebbe il grande merito di legare a Firenze, col Patto di Famiglia del 31 ottobre 1737, le ricchissime collezioni d'arte, frutto di tre secoli di instancabile attività collezionistica della sua famiglia, con la condizione che nulla fosse mai allontanato o alienato dallo «Stato di Toscana». (*mb*).

Medici, Ferdinando de'

(Firenze 1663-1713). Figlio di Cosimo III e fratello dell'ultimo Granduca, Gian Gastone. Dopo due viaggi a Venezia sviluppò una grande ammirazione per la pittura veneta, distinguendosi in tal modo dal gusto classicistico allora dominante. Avendo ereditato dallo zio Cardinale Leopoldo una vasta collezione di opere rinascimentali, egli l'arricchí di nuovi quadri di Tiziano, Veronese, Bassano, Palma il Giovane; dal 1698 fu suo agente a Venezia l'artista genovese Niccolò Cassana. Collezionò tuttavia anche opere del rinascimento fiorentino acquistandole da chiese e ordini religiosi e sostituendole con delle copie: *San Marco* di Fra Bartolomeo, la *Madonna del Baldacchino* di Raffaello, la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, la *Deposizione del Cigoli*. Nel 1698 acquistò la *Madonna del Collo Lungo* di Parmigianino. I quadri da lui raccolti erano conservati in Palazzo Pitti. **M** fu anche un attivissimo mecenate e commissionò lavori ai migliori artisti del tempo intervenendo personalmente per guidarne l'esecuzione: Sebastiano Ricci eseguí per lui, nel 1704, una *Crocifissione con la Madonna, san Giovanni e san Carlo Barromeo*; nella Villa di Poggio a Calano affrescò un'*Allegoria delle Arti*, in seguito distrutta, mentre in una stanza di Palazzo Pitti dipinse scene mitologiche tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio.
Nel 1708 Giuseppe Maria Crespi, giunto a Firenze, gli fece dono di un quadro rappresentante la *Strage degli Innocenti*: da allora il pittore entrò sotto la protezione del principe che gli ordinò numerosi quadri aventi per lo piú come soggetto scene di genere. Nel 1709 Ferdinando ospitò il Crespi con la famiglia nella sua villa di

Pratolino, ove il pittore dipinse la *Fiera di Poggio a Caiano* in cui sono ritratti anche alcuni cortigiani di Ferdinando. A quanto emerge da una lettera del principe sembra che lavorasse per lui anche Luca Giordano, eseguendo quadri oggi perduti. (*sr*).

Mednyánszky, László

(Beczkó 1852-Vienna 1919). Studiò pittura presso l'Accademia di Monaco, poi si recò a Parigi (1873) dove lavorò all'Ecole des beaux-arts sotto la guida di Pus. Dopo un primo periodo impressionista (*Veduta di Beczkó*) sviluppò uno stile personale di tendenza espressionista. Uomo solitario, predilesse i paesaggi desolati dei sobborghi, infestati da mendicanti dal viso stravolto e bestiale (*Dopo la zuffa*, *Mendicante addossato a una sedia*). Ancora ai temi della miseria umana dedicò la sua produzione pittorica percorrendo i fronti di guerra e i campi di prigionia durante la prima guerra mondiale (*Morte*, *In Serbia*). La sua opera è ben rappresentata a Budapest (MNG). (*dp*).

Mehoffer, Jozef

(Ropczyce 1869-Cracovia 1946). Studiò alla Scuola di belle arti di Cracovia (1887-89), all'Accademia di Vienna (1889-90) ed a Parigi (Accademia Colarossi ed Ecole des beaux-arts, nel corso di Bonnat) dal 1891 al 1896. La sua pittura, influenzata da Matejko, di cui era allievo e collaboratore, e dalla Secessione viennese, partecipa dello stile decorativo di fine secolo: morbido arabesco della linea, per quanto riguarda la gamma cromatica e, per le dorature, ricchi ornati e motivi popolari. **M** ricorre spesso all'allegoria ed all'elemento simbolico associati a personaggi reali (*Strano giardino*, 1903: conservato a Varsavia). È autore di numerosi paesaggi, di scene d'interno e di ritratti. Come docente all'Accademia di belle arti di Cracovia svolse un ruolo di animatore; fu tra i fondatori dell'associazione «Sztuka», che organizzava mostre di arte polacca anche all'estero. Le sue decorazioni murali hanno un posto importante nella sua opera (Cracovia, chiesa di Nostra Signora, in collaborazione con Matejko; castello di Wawel), e cosi anche le vetrate eseguite per la cattedrale di Friburgo e per quella di Wawel. (*wj*).

Mehus, Livio

(Oudenaarde 1630 ca.-Firenze 1691). Fiammingo di nascita, giunto giovanissimo a Milano, **M** operò nei suoi primi anni italiani continui spostamenti, anche se fu a Firenze che trovò il suo principale protettore, il principe Mattias de' Medici. Da lui fu inviato come allievo presso Pietro da Cortona (1645 e 1655), il cui decisivo insegnamento fu però notevolmente arricchito da **M** con la conoscenza dei fiamminghi a Roma (**M**. Sweerts), di S. Rosa e del gruppo neoveneto (P. F. Mola, P. Testa), la cui influenza si manifesta nei soggetti storici (*Storie di Scipione l'Africano*: Firenze, Gallerie), allegorici (*La scultura*: Firenze, Galleria Palatina; *Il tatto*: coll. priv.; *L'ignoranza*: Firenze, Gallerie) ed anche nei paesaggi (*Eremita e Lottatori*: già Londra, Colnaghi). Dopo un accostamento al correggismo (*Sacra Famiglia*, 1670: Prato, San Bartolomeo; *Maddalena penitente* e *Maddalena in estasi*: Firenze, Galleria Palatina), nella sua fase piú avanzata, per evidenti contatti con la pittura genovese (G. B. Castiglione, Baciccio), **M** supererà il barocco cortonesco spingendosi sulla via di una disgregazione formale e di una propensione per l'immagine visionaria e deformata (*San Pietro d'Alcantara comunica santa Teresa*, 1683: Prato, Museo dell'Opera) che lo porterà ad anticipare gli esiti settecenteschi di Magnasco. (*cpi*).

Mei, Bernardino

(Siena 1612 - Roma 1676). Compí probabilmente il suo alunnato pittorico presso Rutilio Manetti, come si evince dallo stile delle prime opere documentate (alcuni fogli miniati del *Libro dei Leoni XI*, 1634: Siena, Archivio di Stato). Alla morte del maestro (1639) fu con Raffaello Vanni l'artista egemone a Siena, dove sviluppò una sua interpretazione della pittura barocca nella quale, a fianco di evidenti motivi ancora manieristici (*Annunciazione*: Siena, Seminario di Montarioso), sono riconoscibili consapevoli riferimenti alla cultura romana coeva. Soprattutto Andrea Sacchi appare presente all'orizzonte pittorico del **M**, assai prima del trasferimento a Roma, avvenuto nel 1657: la *Decollazione del Battista* (1646-48: Siena, oratorio della contrada del Leocorno); le *Storie di Giobbe* (ivi, oratorio della contrada della Lupa) appaiono informate dei modi del maestro romano. Capolavori di questo momento sono il *Giudizio di Salomone* (Siena, coll. Chi-

gi-Saracini) ed un gruppo di dipinti di soggetto profano: *Amore curato dal Tempo*, *Oreste, Antioco e Stratonice* (1653: Siena, Monte dei Paschi); *Betsabea* (Malibu, The J. P. Getty Museum). In Roma, dove **M** fu al servizio di papa Alessandro VII (Fabio Chigi), suo conterraneo, nelle tele di Santa Maria del Popolo e Santa Maria della Pace e nell'*Inverno* (con Mario dei Fiori, per la serie delle *Stagioni* oggi in Palazzo Chigi ad Ariccia), tutte del 1659, cosi come nella *Visione di sant'Agostino* (1665) nella Collegiata di Ariccia, appare in linea con il barocco dassicheggiante che informa l'epoca del papato Chigi. Oltre che a Sacchi e Maratta (che gli fu compagno in diverse commissioni) ed al colorismo «neoveneto» di Pier Francesco Mola, guardò alla scultura di ambito berniniano, in particolare ai modi piú trattenuti e sentimentali di Ercole Antonio Raggi. (*sr*).

Meidias, Pittore di

(attivo dal 420 ca. al 400 a. C.). Pittore di vasi attici a figure rosse, gli si attribuiscono una quindicina di opere, tra le quali un'idria del BM di Londra firmata dal vasaio M; ma è spesso difficile distinguere i suoi lavori da quelli della sua bottega. Il Pittore di **M** rappresenta, nella scia del Pittore di Eretria, scene femminili ed episodi mitologici, tratti principalmente dal ciclo di Afrodite. I suoi capolavori sono le idrie: quella del BM di Londra ad esempio, col *Ratto delle Leucippidi* ed *Ercole nel giardino del Esperidi*, oppure quella di Populonia (MA di Firenze), che presenta *Il traghettatore Faonte ringiovanito da Afrodite*. Queste scene sono caratterizzate da un disegno ardito e dettagliato che moltiplica a piacimento le pose piú instabili e gioca con la trasparenza delle stoffe, oltreché dalla composizione mossa, fondata su giochi di curve sinuose. I vasi del Pittore di **M** vennero ampiamente imitati. (*cr*).

Meidner, Ludwig

(Bernstadt 1884 - Darmstadt 1966). Allievo dell'Accademia di Breslavia (1903), si stabilí nel 1905 a Berlino. Un soggiorno a Parigi (1906-1907) gli rivelò Cézanne e soprattutto van Gogh. Nel 1912 fondò a Berlino, con Jacob Steinhardt e Richard Janthur, *Die Pathetiker*. Temperamento esasperatamente lirico, riprese inizialmente dal cubismo alcuni procedimenti di scrittura e dal fu-

turismo un accento distruttivo, cui diede libero corso in una serie di «paesaggi apocalittici», visioni anticipatrici della guerra (*Città in fiamme*, 1913: Saint Louis, Stati Uniti, coll. priv.). I suoi numerosi ritratti ed autoritratti, dipinti e disegnati, ricordano nella fattura quelli di Kokoschka, ma se ne distinguono per la tormentata aggressività (*Autoritratto*, 1915: Berlino, NG). **M** inaugurò intorno al 1925 uno stile piú realista, in cui il potente modellato delle ombre e delle luci mette in evidenza il carattere (*Lotte Lenja*, 1925: Berlino, Schiller-Theater). Le sue ultime opere ripropongono lo stile di Corinth. L'artista ha anche lasciato scritti redatti in uno stile violento e tagliente, simile a quello della sua opera pittorica e grafica (*Septemberschrei*, Berlino 1920; *Gang in die Stille*, Berlino 1929). Rifugiatosi in Inghilterra durante l'ultima guerra, visse in seguito a Francoforte, poi nel Taunus. (*mas*)

Meier-Graefe, Julius

(Reschitza 1867-Vevey 1935). Interrompendo gli studi iniziati presso la Scuola mineraria di Liegi, nel 1889 si recò a Parigi. La sua camera venne decisa dalla «scoperta» dell'arte francese dell'Ottocento. Pur seguendo a Berlino corsi di filosofia e di storia, si legò a scrittori ed artisti, in particolare Strindberg e Edvard Munch, sul quale scrisse il suo primo testo estetico. Cofondatore della rivista «Pan», sostenne in essa le idee dell'architetto Henry van de Velde e nella Parigi dell'inizio del XX sec., prese coscienza del mutamento verificatosi nella pittura dopo l'impressionismo. Nel 1902 comparvero i suoi studi *Èduard Manet und sein Kreis e Der Impressionismus*; nel 1903, la monumentale *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (Storia dell'evoluzione dell'arte moderna). Accanto a grandi capitoli riguardanti Delacroix, Daumier, gli impressionisti, Seurat e Cézanne, vi si trova anche una riabilitazione dei pittori tedeschi del XIX sec.: i nazareni, i realisti – in particolare Leibl – e Hans von Marées, cui **M-G** dedicherà piú tardi la sua prima importante monografia. Tale interesse per il XIX sec. tedesco si accentuò negli anni successivi con i volumi su *Böcklin* (1905) e *Menzel* (1906). Nel frattempo, **M-G** firmò un contratto con l'editore monacense Piper, divenendo l'autore piú brillante di questa prestigiosa casa editrice (*William Hogarth*, 1907); realizzò studi sulla pittura inglese, su Corot e su Courbet. Dopo la prima

guerra mondiale, trascorsa in parte in Russia, scrisse su Vincent van Gogh e Beckmann, ma si dedicò soprattutto ad una completa revisione dell'*Entwicklungsgeschichte*, portata a termine nel 1924: per la prima volta l'opera dello studioso abbraccia in una visione sintetica e storica l'intero Ottocento e l'inizio del Novecento per arrivare a Picasso e Klee mostrando debiti ed innovazioni degli artisti contemporanei rispetto alla tradizione pittorica passata. Fu personalità non sistematica, ma di vasta cultura, la sua critica d'arte si nutrí sempre di un sincero entusiasmo per le opere d'arte (possedette il *Baccano* di Seurat). (*gm*).

Meirelles, Victor

(Florianópolis (Santa Catarina) 1832-Rio de Janeiro 1903). Fu allievo di J. Corêa de Lima e di Félix E. Taunay; venne in Europa come borsista del governo. Considerato uno dei fondatori della pittura moderna in Brasile, dipinse quadri ispirati a temi biblici e storici, oltre che paesaggi a Rio de Janeiro e ritratti: *Battaglia dei Guararapes*, *Prima Messa in Brasile* (conservato a Rio de Janeiro). (*aaa*).

meishoe

(pittura dei luoghi celebri), categoria tematica della pittura giapponese. Le vedute dei luoghi celebri per la loro bellezza, visitati in una sorta di pellegrinaggio da ogni giapponese, furono occasione di numerosi capolavori eseguiti utilizzando tutti i generi e tutti i formati della pittura giapponese. Alla categoria del ***m*** si riallaccia ad esempio in pittura *l'Amano hasbidate* di Sesshū e nella stampa le *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai. (*ol*).

Meiss, Millard

(Cincinnati 1904-Princeton 1975). Formatosi all'Università di Princeton, ed in particolare nel seminario di Erwin Panofsky, poi ad Harvard, sotto R. Offner, dal 1934 ha insegnato alla Columbia University, di cui divenne professore titolare nel 1953, all'Università di Harvard, e, dal 1958, all'Institute for Advanced Studies di Princeton. Dopo la seconda guerra mondiale e la piena dell'Arno in Firenze, nel 1966, si prodigò per il recupero e la salvaguardia delle opere d'arte italiane. Si recò assai

presto in Europa; dopo essersi interessato per alcuni anni esclusivamente di pittura primitiva italiana e in particolare della scuola senese, il suo talento straordinario e la diversità dei suoi interessi lo portarono a ricercare nuovi approcci anche per i propri studi stilistici sulla pittura italiana che **M** riuscí ad integrare all'analisi del contesto socioeconomico in cui questi avevano svolgimento, collocandoli poi in una cornice europea. Si dedicò ai rapporti tra le Fiandre, l'Italia, la Francia e la penisola iberica (*Italian Style in Catalogne*, 1941; *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*), Riconoscendo l'importanza, ma anche l'insufficienza, dell'analisi puramente visuale del «conoscitore», impiegò, a seconda dei casi, diversi approcci metodologici con una libertà di intreccio possibile soltanto perché priva di presupposti ideologici: dallo studio delle tecniche alla paleografia e all'epigrafia, dallo studio stilistico e dalla ricerca attributiva all'aspetto iconologico, e all'analisi storica e socioeconomica. Ha cosí prodotto un testo assai significativo che propose come modello rispetto ai paradigmi di Hauser e di Antal: col suo *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1981 (ed. it. Torino 1982); **M** ha saputo inoltre *analizzare* puri problemi attribuitivi, partendo da un'analisi stilistica e tecnica (*Giotto and Assisi*, New York 1960; *The Painting of the Life of St Francis in Assisi*, Princeton 1962: importante perché imperniato anche su problemi di tecnica dell'affresco, un campo allora raramente indagato). Sfuggendo sempre all'astrazione e all'intellettualismo, persino negli studi formali di tipo iconologico (*Light as Form and Symbol*, 1945; *Sleep in Venice*, 1966), ha sempre conservato uno stile di grande limpidezza. Soprattutto dagli ultimi anni Sessanta in poi, **M**, pur proseguendo le ricerche sulla pittura italiana, a fresco e su tavola (*The Great Age of Fresco*, 1970), si è dedicato soprattutto allo studio della miniatura europea, in particolare fiamminga e francese del XIV e XV sec., riprendendo gli studi intrapresi da E. Panofsky: oltre al *Mantegna as an Illuminator*, 1957 e ai *Manuscripts of the Divine Comedy*, 1969, sono fondamentali il suo *French Painting in the Time of Jean de Berry*, diviso in tre parti: *The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke* (1967, 2 voll.), *The Boucicaut Meister*. (1968); *The Limbourgs and their contemporaries* (1974, 2 voll.), opera capitale per gli studi su questo tema. (*sde + sr*).

Meissonier, Ernest

(Lione 1815-Poissy 1891). Figlio di un droghiere, cominciò a farsi conoscere nel 1834 con le vignette che illustravano la riedizione di opere di Bernardin de Saint-Pierre. Fu in quest'occasione che il pittore s'entusiasmò per i costumi del XVIII sec., iniziando a dipingere scene con personaggi in costume che consolidarono il suo successo presso il pubblico (i *Giocatori di scacchi*: Amburgo, KH; *Uomo che legge*, *Un poeta*: Parigi, Louvre; *Amatori di quadri*: Parigi, MO) . Questi piccoli dipinti di genere, ispirati alla pittura olandese del XVII sec., sono ancora in linea con il gusto tipico dell'epoca romantica. Dalla pletorica produzione dell'artista, vanno salvate alcune opere che ne attestano l'abilità tecnica (*Vino del curato*, 1860: conservato a Reims). Protetto da Napoleone III, che accompagnò durante la campagna d'Italia (*Solferino*, 1863: Parigi, MO) , **M** dipinse una tela per glorificare Bonaparte (*1814*: Parigi, MO). In alcuni quadri meno ossessionati dalla precisione maniacale per i dettagli, **M** raggiunse una certa libertà di ripresa dal vero (il *Generale Championnet*: Lione, MBA). Riuscí talvolta a tradurre in modo fedele un'emozione come nella *Barricata* (1848: Parigi, MO) o momenti epici (*Assedio di Parigi*, 1870: Parigi, MO) o una luce particolare (*Passeggiata ad Antibes*, 1868: ivi). Tra i suoi contemporanei **M** riscosse un immenso successo (*1814* venne acquistato da Alfred Chauchard per 850 000 franchi), mentre la valutazione della personalità dell'artista è stata in seguito ridimensionata. La Wallace Coll. di Londra ed il MO di Parigi conservano la serie piú importante delle sue opere. (*ht*).

Meistermann, Georg

(Solingen 1911-Colonia 1990). Si formò nell'Accademia di Düsseldorf presso Heuser, Nauen e lo scultore Mataré. Nel 1933 i nazisti vietarono un'esposizione dei suoi quadri, i cui motivi, semplificati, annunciavano un'evoluzione verso l'astrattismo. Tra il 1937 e il 1939 **M** si recò in Francia, Inghilterra ed Olanda. Fervente cattolico, si impegnò nella tecnica della vetrata: firmò il primo cartone nel 1938. La sua opera pittorica andò distrutta nel 1944. L'artista ha insegnato successivamente allo Städel Institut di Francoforte (1952), all'Accademia di Düsseldorf (1955) e all'Accademia di Karlsruhe (1960). Nel corso di questo periodo ha eseguito vari la-

vori monumentali (pitture e vetrate) per edifici religiosi e profani: vetrate per la Städtische Galerie di Wuppertal (1941), per il WDR (emittente radiofonica della Germania occidentale) di Colonia (1952 e 1960), per la chiesa Regina Martyrum a Berlino (1963). Nei quadri risalenti alla fine degli anni Quaranta, le linee di contorno dei motivi non coincidono piú con la chiazza di colore (*Paesaggio davanti al grigio*, 1947: coll. priv.). Dopo il 1950, **M** si è sforzato di realizzare una sintesi tra linea e colore, integrati in forme morbide (Gipfelkreuz, 1952: Essen, Folkwang Museum), e si notano prestiti da opere di Klee, Picasso, Braque o Mirò. L'esperienza della vetrata e del colore piatto ha condotto l'artista alla composizione di bande e superfici astratte ove il colore genera il senso dello spazio (*Raumpläne*, 1955; *Onoma-Serie*, 1956-57). Tale nuova concezione del carattere immateriale del colore ha consentito poi la realizzazione di quadri le cui superfici, relativamente monocrome e senza precisi limiti, sembrano galleggiare nello spazio. **M** è rappresentato nei musei tedeschi (Berlino, Düsseldorf, Essen, Francoforte, Monaco, Amburgo, Stoccarda). (*frm*).

Melanthios

(IV sec. a. C.). Pittore greco della scuola di Sicione, allievo di Pamfilos e condiscepolo di Apelle. Le fonti lo celebrano come valente celebre storico e tecnico della pittura; ma la sua opera è scomparsa. (*mfb*).

Melbye, Anton

(Copenhagen 1818-Parigi 1875). Allievo di Eckersberg, deve la sua reputazione internazionale alle marine, di ispirazione romantica e teatrale (*Faro di Eddy stone*, 1846: Copenhagen, SMFK). Viaggiò molto, si recò sul Mar Baltico e sul Mare del Nord negli anni Quaranta dell'Ottocento, nel Marocco nel 1843, a Costantinopoli nel 1853. Dal 1847 al 1858 soggiornò a Parigi, ove conobbe Corot, che tuttavia non esercitò su di lui alcuna influenza. I suoi due fratelli **Vilhelm** (Elsinore 1824-Roskilde 1882) e **Fritz** (Elsinore 1826-Sciangai 1869) furono anch'essi pittori di marine. (*hb*).

Melegh, Gábor

(Versee 1818-Vienna 1835). Studiò a Vienna (1817), poi, nel 1823, tornò a lavorare nella sua città natale, in Ungheria, dove ebbe come allievo Károly Brocky. Della sua produzione vanno citati innanzi tutto i ritratti-miniatura (*Ritratto di Eduardo Devrient*; *Ritratto di Gabriella Károlyi* (Budapest, MNG). (*dp*).

Meléndez (Menéndez), Luis

(Napoli 1716-Madrid 1780). Figlio del miniatore Francisco **M**, che soggiornò a Napoli dal 1699 al 1717, seguí a Madrid i corsi dell'Assemblea di preparazione per l'Accademia di San Fernando. Classificatosi primo nel 1745, eseguí un vibrante *Autoritratto* (1746: Parigi, Louvre) che unisce l'influenza di L. M. van Loo alla tradizione naturalistica spagnola (*Autoritratto*: coll. Masareu). A causa di dissensi causati dal padre, viene espulso dall'Accademia nel 1748. Dopo un soggiorno a Roma e Napoli, tornò a Madrid nel 1753. Qui cercò di divenire – senza riuscirvi – «pintor de Cámara» (1760 e 1772); miniò, seguendo l'esempio del padre, i libri per la cappella reale (Madrid, Palazzo Reale). Sembra che **M** in seguito si sia dedicato esclusivamente al genere della natura morta, rappresentando frutta, pani, pesci ed altri alimenti. Sono da ascrivere al periodo che va dal 1759 al 1774 quarantaquattro nature morte che nel 1800 erano raccolte nel Palazzo d'Aranjuez; nel 1772 ricordò questa impresa in un memoriale stilato in toni di amaro umorismo per il re, descrivendola come «un divertente gabinetto con tutte le specie commestibili che il clima spagnolo produce grazie ai quattro elementi» in contrasto con la propria penosa situazione d'artista, che possiede soltanto pennelli e non ha di che sfamarsi (trentotto dipinti al Prado di Madrid, di cui *Pomodori, pere, scatole di dolci* (1759) *e Prugne, fichi, pani e recipiente*; *Natura morta*: Boston, MFA; altre al Louvre di Parigi). Egli dipinse anche su commissione per amatori madrileni. Disponeva in modo piú o meno serrato gli oggetti su una tavola, dipingendo con sottili armonie che risaltano sul fondo scuro; la sobrietà e l'elemento di mistero che pervade queste opere ricordano le nature morte del XVII sec. spagnolo (*Arance e noci*, 1772: Londra, NG). Stranamente, una delle sue ultime opere (*Frutta in un paesaggio*: Madrid, Prado), pone le frutta su una diagonale davanti ad un cielo in tempesta. Il pittore morí povero nel 1780. (*pg*)

melica

(ceramica dipinta). La maggior parte degli archeologi continua a chiamare «vasi melici» alcuni vasi dipinti del VII sec. e della prima metà del VI sec. a. C., i cui primi esemplari sono stati trovati a Milo nelle Cicladi; tali vasi vennero in realtà prodotti nei laboratori di Paro e di Taso. (*cr*).

Meliore

(attivo a Firenze nella seconda metà del Duecento). Firma nel 1271 il dossale d'altare ora conservato agli Uffizi di Firenze. La sua cultura sembra scaturire dall'opera del Maestro di Santa Maria Primerana, che registra influenze giuntesche. **M** coniuga stilemi bizantini con una vena narrativa desunta dal Maestro del Bigallo (si veda il dossale di San Leolino a Panzana), attingendo all'opera di Coppo di Marcovaldo una piú sviluppata concezione plastica, che accentua soprattutto in opere della fase tarda come la *Madonna* di San Pietro in Bossolo, da alcuni ritenuta lavoro del Maestro di Bagnano (*Madonna col bambino e santi*: Santa Maria di Bagnano). Garrison considera il Maestro di Bagnano uno stretto seguace di **M**, mentre altri studiosi lo ritengono **M** stesso in una fase tarda. (*en*).

Mellan, Claude

(Abbeville 1598-Parigi 1688). Formatosi ad Abbeville poi a Parigi, **M** si recò nel 1624 a Roma dove lavorò nella bottega di Simon Vouet: qui sperimentò il nuovo procedimento di incisione che lo rese celebre e fece incisioni dalle opere dei maestri italiani. Nessuno dei suoi dipinti eseguiti in Italia ed incisi da lui stesso è giunto fino a noi (*Sansone e Dalila*; *San Giovanni Battista nel deserto*, *Maddalena*); vengono attribuiti a **M** senza alcuna certezza *Giuseppe che interpreta i sogni* (Roma, Gall. Borghese) e *l'Erode* del Museo di Montpellier. Rientrato a Parigi nel 1636 **M** fu nominato incisore ordinario del re. Di lui si conservano numerosi disegni e ritratti, perlopiú a mezzo busto, di grande sensibilità (*Pierre Dupré*, *Simon Vouet*: Parigi, Louvre e 1st. Olandese; Amsterdam, Rijksmuseum; San Pietroburgo, Ermitage; Stoccolma, NM). Ma l'artista sí dedicò soprattutto all'incisione; produsse circa 400 tavole rappresentanti soggetti dall'Antico e Nuovo Testamento (la *Crocefissione*, 1647,1665; la *Natività*,

1662), blasoni, frontespizi e ritratti (*Richelieu*, *Mazzarino*, *Luigi XVI*). La sua tecnica è molto particolare: le parti in ombra sono segnate da semplici linee parallele a sfumare senza tratteggio incrociato. (*jv + sr*).

Mellery, Xavier

(Bruxelles 1845-1921). Segui i corsi dell'Accademia di Bruxelles dal 1860 al 1867. Vinse il prix de Rome e soggiornò in Italia rimanendo colpito, a Venezia ed a Roma, dalla pittura del Quattrocento. Fu influenzato inizialmente da Leys e C. De Groux. Nel 1880 un viaggio nell'isola di Marken (Olanda) lo rese sensibile a ciò che egli chiamava «l'anima delle cose», che il pittore espresse soprattutto negli studi di interni, spesso vuoti, interamente dominati dal gioco dei valori cromatici (*Interno di cucina*, 1890 ca.: Anversa, MMB). Ha inoltre lasciato monumentali composizioni simboliche con figure allegoriche e mitologiche assai diverse. Eseguite a seppia su fondo d'oro, queste composizioni sono un vero tributo al gusto in auge alla fine del secolo (*Autunno*, 1890: Bruxelles, MRBA; *L'Arte tocca il cielo e la terra*, 1894: Bruxelles, coll. priv.). Fu disegnatore di grande talento (la *Scala*: Bruxelles, MRBA; *l'Anima delle cose*: Anversa, MMB). Espose al Salon des Vingt, alla Libre Esthétique e al Salon des Rosé-Croix, ed illustrò, con C. Meunier, la *Belgique* di C. Lemonnier.
Opere di Xavier **M** figurano soprattutto nei musei belgi (Bruxelles, Ixelles, Mons, Anversa, Gand). (*mas*).

Melli, Roberto

(Ferrara 1885-Roma 1958). Iniziò la sua attività come scultore, frequentando a Roma – dove si trasferí nel 1911 – Medardo Rosso e Boccioni. Partecipò al movimento d'avanguardia della Secessione Romana (mostra nel 1914), e nel 1919 fu uno dei fondatori, con Mario Broglio, della rivista «Valori Plastici». Ebbe il suo primo riconoscimento ufficiale esponendo alla *Primaverile Fiorentina* nel 1922, quando già aveva partecipato (1921) alla mostra itinerante di Valori Plastici in Germania. Nata sulle premesse formali di tale movimento, la sua pittura (ritratti, nature morte, paesaggi) si orientó successivamente verso una personale sintesi, in chiave antinaturalistica e «tonale», tra elementi plastici e coloristici: la ricerca di un'identità tra spazio e «valori» cromatici lo

colloca in posizione originale e di innegabile spicco nel piú ampio contesto della cosiddetta «Scuola Romana». Negli anni Trenta fu molto amico di artisti romani o attivi a Roma, come Omiccioli, Mafai, Guttuso. Del 1936 è una sua personale di pittura alla Galleria della Cometa a Roma. Le leggi razziali del 1938 lo privarono dei diritti civili e lo esclusero dalle esposizioni. Dal 1945, per dieci anni, insegnò pittura all'Accademia di belle arti di Roma. Importanti retrospettive gli vennero dedicate a Firenze (Palazzo Strozzi, 1950), a Ivrea (Centro Olivetti, 1956), a Roma (Palazzo Barberini, Ente Premi Roma, 1957; GNAM, 1958), a Ferrara (GAM, 1975). Nel 1954 gli fu dedicata una sala alla Biennale di Venezia; nel 1955 vinse il Premio Bari. **M** fu inoltre, dal 1918, teorico e critico militante, collaborando a riviste e periodici, specialmente a «Valori Plastici», «Quadrivio», «La Fiera Letteraria», e scrivendo prefazioni a cataloghi di mostre personali e collettive. Da non dimenticare i suoi scritti piú propriamente letterari. (*lm + sr*).

Mellin, Charles

(Nancy 1597 ca.-Roma 1649). Charles **M** (noto come «Carlo Lorenese» in Italia, dove si svolse pressoché per intero la sua attività pittorica) è figura che solo in tempi recenti (J. Thuillier, D. Wild, E. Schleier e G. Falcidia) ha acquisito una precisa consistenza, nonostante la fama già attestata dalle fonti seicentesche (Félibien, Sandrart). A Roma almeno dal 1622, vi fu attivo con successo, tanto da superare, in un concorso per la decorazione di una cappella di San Luigi dei Francesi – giudici il Cesari e Domenichino – Lanfranco e Poussin. Il cattivo stato di questi affreschi (1630-31), assai danneggiati e piú volte ridipinti, la perdita delle *Storie di san Benedetto* eseguite (1636-37) nel coro della chiesa abbaziale di Montecassino e di altre opere romane e napoletane, hanno reso difficoltosa e incerta la ricostituzione del suo catalogo, che nono stante importanti ritrovamenti può oggi contare soltanto un ristretto numero di dipinti certi, oltre a un buon gruppo di disegni e di incisioni. Come Vouet e come il suo amico-rivale Poussin, dal quale lo distinsero però un minor rigore intellettuale ed una maniera larga, florida e «protobarocca» fin dalle prime opere, guardò ai bolognesi (*Carità romana*: Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire; Parigi, Louvre), adottando, fin dagli anni Venti-Trenta, un

cromatismo ricco e libero, neoveneto e lanfranchiano (*San Francesco da Paola in preghiera*: Nancy, museo; *San Francesco da Paola davanti a Sisto IV*; nel chiostro di Trinità dei Monti a Roma; *Gloria di san Domenico*: Viterbo, Palazzo vescovile; Assunzione: Ponce, Portorico, museo).
Tra le sue prime opere romane (1624-26), le due grandi *Storie di sant'Antonio* in Santa Maria Aracoeli a Roma ne stabiliscono l'esordio nell'ambito di un vouettismo «regolato» da un classicismo di radice domenichiniana, coesistente con arcaismi neomanieristici; caratteri che cederanno, piú tardi, alle suggestioni da Guercino e da Lanfranco (affreschi in Palazzo Muti, 1629-30 ca.). Dell'attività di **M** per Montecassino restano soltanto i disegni, dispersi in varie sedi, e nel luogo originario un *Sacrificio di Abele* eseguito anteriormente (1634) ai perduti affreschi. **M** fu a Napoli dal 1643 al '47 ca. L'*Immacolata* e l'*Annunciazione* (Napoli, curia vescovile), in sintonia con la razionalità poussiniana, costituirono indubbiamente un apporto rilevante alla cultura figurativa locale di metà secolo.
Il rapporto Poussin-Mellin è ancora oggi al centro di un acceso dibattito. Una parte della critica (Thuillier e Wild) è favorevole a revocare in favore di **M** alcuni dipinti tradizionalmente inclusi nel catalogo poussiniano. Citiamo, tra gli esempi piú clamorosi, *Il trionfo di David* (Londra, Dulwich College); *L'entrata di Cristo a Gerusalemme* (Nancy, museo); Santa Cecilia (Madrid, Prado); *Nozze mistiche di santa Caterina* (Edimburgo, NG). La restituzione al lorenese appare plausibile per argomenti stilistici e giustificherebbe, meglio del tuttora esiguo – benché sceltissimo – corpus delle opere certe, la fama e l'ammirawione tributatagli nel suo tempo. (*lba*).

Melling, Joseph

(Saint-Avold (Moselle) 1724 - Strasburgo 1796). Allievo dell'Accademia reale di architettura e di Carle van Loo, vinse il grand prix di pittura nel 1750; fu soprattutto paesaggista. Si recò a Costantinopoli, dove divenne disegnatore e architetto del sultano Hadidge, e dove compose il *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*. Dal 1758 servì il margravio di Bade; nel 1774 si stabilí a Strasburgo, dove fondò nel 1776 una scuola di disegno. Il MBA di Strasburgo ne conserva alcuni ritratti: *Due sposi* (1776), il *Dottor Isaac Ottmann* (1778). (*vb*).

Mello da Gubbio

(Gubbio, attivo alla metà del XIV sec.). La firma di questo pittore, sconosciuto fino al 1978, è riaffiorata durante il restauro di una tavola con la *Madonna, il Bambino ed angeli* una volta nella Pieve di Agnano presso Gubbio ed oggi nel Museo capitolare della stessa città. La scoperta ha permesso di attribuire a questo artista un gruppo di tavole ed affreschi che sono a lungo andati sotto il nome di Guido Palmerucci, documentato a Gubbio dal 1315 fin oltre la metà del secolo, ma di cui non si conosce alcuna opera certa. Tra i piú importanti lavori di **M**, la *Croce* di San Francesco a Perugia (post 1325), ove è forte l'ascendente di Pietro Lorenzetti, il trittico già in coll. Serristori a Firenze, la *Madonna dei Consoli* nel Palazzo dei Consoli a Gubbio (ca. 1350); la *Madonna col Bambino* proveniente dalla parrocchiale di Valdichiascio, anch'essa nel Museo capitolare di Gubbio, da considerare, insieme alla tavola di Agnano, tra le opere piú tarde del maestro (verso il 1360 e oltre). In questi ultimi lavori si notano, oltre a reminiscenze di Ambrogio Lorenzetti, accostamenti allo stile di Niccolò di Ser Sozzo ed a quello del cosiddetto Maestro d'Ovile (il probabile Bartolomeo Bulgarini). È possibile che **M** sia stato il capostipite di una famiglia di pittori operosa a Gubbio, cui appartenne anche Ottaviano di Martino di **M**). (ps).

Mellon, Paul

(Pittsburg 1907). Figlio del diplomatico e grande collezionista Andrew W. **M**, Paul **M** si stabilí ad Upperville in Virginia, non lontano da Washington, dove ha raccolto una collezione assai diversa da quella del padre. Si è interessato infatti anzitutto della scuola inglese dal 1700 al 1850. Questo complesso, costituito da varie centinaia di quadri di una scuola tanto spesso trascurata, ne costituisce probabilmente l'insieme piú importante fuori dall'Inghilterra. Contiene opere di ritrattisti (Gainsborough, *Ritratto di una fanciulla in un parco*; Reynolds, *Paesaggio con fiume*), paesaggisti (Constable, Turner, Bonington), di Hogarth e di maestri meno popolari fuori d'Inghilterra come G. Stubbs, B. West, J. Crome, F. Danby, J. Martin, J. H. Mortimer, R. Wilson, J. Wright e Blake. **M** e sua moglie s'interessarono poi di pittura francese della fine del XIX sec. e dell'inizio del XX. Non erano i primi americani ad apprezzare gli impressionisti, ma la loro collezione è

oggi una delle piú importanti degli Stati Uniti sia per ampiezza che per qualità: nove Manet (*Ritratto di Mme Gamby*; *George Moore nel suo giardino*), una quindicina di marine di Eugène Boudin, una decina di Monet, quadri di piccolo formato di Seurat, oltre al suo *Faro a Honfleur*. La collezione comprende inoltre numerosi Degas, Pissarro, Vuillard, Bonnard, Renoir, Cézanne (*Ragazzo col gilet rosso*; *Paesaggi*), van Gogh (*Campo di grano verde*; *Auvers*), il Doganiere Rousseau, Sisley, Gauguin e Picasso. (*jhr*). Nel dicembre 1966 Paul **M** donò all'università di Yale (New Haven) un centro di studi dedicato all'arte inglese: Yale Center for British Art. Venne aperto nel 1977 in un edificio appositamente costruito dall'architetto Louis Kahn per ospitare anche la collezione di dipinti (oltre 1400) di artisti inglesi o in rapporto con l'Inghilterra (bozzetti di Rubens per Whitehall, ritratti di inglesi in Italia di Batoni), di acquerelli e disegni (oltre 5000), nonché preziosi libri inglesi (oltre 14 000). Nel novembre 1988, **M** mise all'incanto, da Christie's a New York e a Londra, quarantadue importanti opere della sua raccolta, francesi ed inglesi, tra cui *La rue Monsieur aux drapeaux* di Manet e *Le vieil Ig* di van Gogh. (*sr*).

Melone, Altobello

(Cremona 1480 ca.-dopo il 1523). È la figura piú originale, e la piú singolare, della prima generazione dei pittori cremonesi del XVI sec. Nelle opere presumibilmente appartenenti al suo primo periodo rivela di volta in volta influenze veneziane, da Cima, locali, da Bartolomeo Veneto (*Madonna col Bambino e san Giovannino*: Bergamo, Accademia Carrara) e del Romanino (*Compianto*: Milano, Brera). Le affinità con il Romanino si accentuano in opere come la *Trasfigurazione* (Budapest: SZM), ancora agli inizi del secondo decennio del secolo. L'evidente interesse per i tratti piú eccentrici del Bramantino e per Dürer non esclude un ritorno a suggestioni veneziane (*Compianto*: Milano, Arcivescovado; *Resurrezione*: Roma, coll. Grassi, ecc.). L'esito monumentale di questa complessa cultura si trova negli affreschi della navata centrale del duomo di Cremona (*Scene dell'infanzia di Cristo* e *Scene della Passione*), in particolare nei due piú antichi (*Strage degli innocenti* e *fuga in Egitto*, 1516-1517); mentre nelle scene piú tarde dello stesso ciclo (1518) il legame con Romanino sembra passare in secon-

do piano rispetto alle componenti piú scopertamente eccentriche della sua formazione, lombarde, ferraresi e nordiche. Le forme si raddolciscono, richiamando piú da vicino i modelli giorgioneschi, nella produzione successiva: *Cristo sulla via di Emmaus* (Londra, NG) e *Trittico Picenardi* (*Tobia*, *Sant'Elena*: Oxford, Ashmolean Museum; la *Vergine*: Columbia, Missouri, University Gall.; predella al Museo di Algeri). (*mr + sr*).

Meloni, Gino

(Varese 1905 – Lissone 1989). Dopo aver frequentato l'Istituto di Arti Decorative di Monza e l'Accademia di Brera, esordì nel 1939 a Milano. Il momento storico di apertura alla cultura europea si evidenzia nelle prime prove di **M**, che mostrano ascendenze espressioniste. Le opere del secondo dopoguerra denotano una struttura formale neocubista (*Toeletta*, 1945; *Interno*, 1946), nella quale si organizza l'intenso cromatismo che rimane carattere peculiare di tutto il percorso di **M**. Sono di questi anni le serie delle *Donne* (1946-50), dei *Galli* (1947-53) e delle vedute veneziane (1953-56). Dopo una parentesi informale nei secondi anni Cinquanta (*Alberi d'inverno*, 1955; *Immagine*, 1955), il recupero dell'impianto compositivo non esclude una grande libertà di accenti, in una personalissima fantasia emotiva e lirica delle cose (*Uomo nudo nello studio*, 1980; *Paesaggio*, 1983; *Girasoli*, 1985). Ha partecipato alle Biennali di Venezia del 1948,1952,1954,1956 e 1964; nel 1951 vinse il Premio Taranto e nel 1953 il Premio Barano per il paesaggio libero; recentemente gli sono state dedicate mostre a Monza (1984, MC), Milano (1985, Gall. Delle Ore) e Lissone (1985, Civica Galleria d'arte contemporanea). (*eca*).

Melozzo da Forlí (Melozzo degli Ambrogi, *detto*)

(Forlí 1438-94). La sua prima formazione ci è ignota; si può solamente supporre che già la frequentazione dell'ambiente forlivese non fosse senza conseguenze, specialmente se si ricorda che Ansuino da Forlí aveva partecipato alla impresa mantegnesca della chiesa degli Eremitani a Padova. Inoltre, la suggestione delle opere paleocristiane e bizantine della vicina Ravenna potrebbe aver orientato la visione monumentale del giovane pittore, preparandolo ai primi rapporti con Piero della Francesca. Lo si trova successivamente a Roma, Urbino, Loreto, An-

cona: è stato supposto che nel '64-65 collaborasse con Antoniazzo Romano alla decorazione della cappella Bessarione nella basilica dei Santi Apostoli a Roma; allo scadere del decennio eseguiva il *San Marco Evangelista* e il *San Marco papa* per San Marco. Nel decennio successivo la *Madonna annunziata* e *l'Arcangelo Gabriele* (Firenze, Uffizi) precedono i grandi lavori romani in Vaticano e ai Santi Apostoli; l'esecuzione delle due tavole con *l'Annunciazione* è stata messa in rapporto con il periodo trascorso da **M** alla corte di Urbino, dove ebbe forse un ruolo di qualche importanza nella progettazione dello Studiolo e dove avrà avuto occasione di accostarsi all'arte di Giusto di Gand e di Pedro Berruguete. Cosí, un artista particolarmente vicino all'arte di Piero potè entrare in contatto con culture diverse, capaci di stimolarlo sia sul piano stilistico che tecnico. Nel 1478, evidentemente ormai al vertice della fama, è «pictor papalis»: è la fase cui corrispondono il grande, solenne affresco del Vaticano (*Inaugurazione della biblioteca di Sisto IV*, ca. 1575-77), ove la sapiente prospettiva e la salda costruzione perseguono un effetto di grandiosità, e la decorazione dell'abside della basilica dei Santi Apostoli (ca. 1578-1584, *Ascensione di Cristo*: oggi nel Palazzo del Quirinale, *Angeli musicanti* e *Apostoli*: oggi in Vaticano, dopo il radicale intervento restaurativo del 1711). È andato purtroppo perduto il frutto della collaborazione fra **M** e Antoniazzo Romano, attestata nel 1480-81 per lavori nella Biblioteca Segreta e nella Biblioteca Pontificia. **M**, di cui era nota la virtuosa spazialità bramantesca, partecipa con le sue maggiori opere alla elaborazione dello stile monumentale che si afferma con Piero e che condurrà fino a Raffaello. Caratteri di cui si avverte la presenza anche nelle due ultime grandi imprese decorative, eseguite in collaborazione con Palmezzano: la cupola della cappella del Tesoro (*Profeti* e *Angeli*) a Loreto, dei primi anni Ottanta, e quella della cappella Feo (Forlí, San Biagio, 1493 ca., distrutta nel 1944), dove alle grandiose figure dei profeti, seduti intorno al parapetto sotto una falsa volta a cassettoni, è affidato un prodigioso effetto illusionistico. A pochi anni dalla morte, era bene intesa la «difficoltà» di **M** e il pittore era celebrato accanto a Piero della Francesca «per le prospettive et secreti dell'arte [...] a gli intendenti piú grate, che grate a gli occhi di coloro, che meno intendono» (Fra Saba da Castiglione). (*cmg + sr*).

Memling, Hans

(Seligenstadt (Aschaffenburg) 1430/40 ca.-Bruges 1494). Nulla si sa di certo sull'artista prima del 1465, data in cui acquisisce a Bruges diritto di borghesia pur non comparendo mai nelle liste della gilda dei pittori. Vasari lo dice allievo di Rogier de Bruges, nome col quale designa senza dubbio Rogier van der Weyden. Tale apprendistato, comunemente ammesso, non è peraltro confermato con sicurezza. L'opera nota piú antica di **M** è forse un *Trittico della Crocifissione* (centro: *Crocifissione*: Museo di Vicenza; ante interne: *Santi e donatori*: New York, PML; ante esterne: *Annunciazione*: Museo di Bruges), ove l'influsso di Rogier è tanto piú netto, in quanto la composizione segue da vicino quella del trittico di quest'ultimo al KM di Vienna. In un piccolo dittico (Monaco, AP), i caratteri del suo stile si manifestano meglio: gli angeli musici che circondano la *Vergine* (anta sinistra) possiedono quella grazia e quei sorrisi un po' affettati a lui propri, mentre l'armatura del *San Giorgio* che presenta il donatore (anta destra) sottolinea l'ambizione di imitare van Eyck nella precisione dei riflessi. La tavola con le *Scene della Passione di Cristo* (Torino, Gall. Sabauda), eseguita forse per il mercante fiorentino Portinari attorno al 1470-71, illustra il suo seducente talento di narratore; il dipinto diviene una grande immagine dai colori vivi e freschi, ove l'occhio è invitato a leggere in successione le molteplici scene. Il *Trittico Donne* (centro: *Vergine col Bambino e donatori, angeli e sante*; ante interne: i due *San Giovanni*; ante esterne: *San Cristoforo*, *Sant'Antonio*), suo primo capolavoro, dipinto probabilmente per sir John Donne of Kidwelly (Londra, NG), associa, in una composizione rigorosamente simmetrica, i ricordi di Rogier e la preziosità di van Eyck in uno stile peraltro assai piú secco. Gli si accosta la tavola con *Un donatore presentato da sant'Antonio alla Vergine e al Bambino* (Ottawa, NG), datata 1472. Risale al 1473 una delle piú celebri opere dell'artista, lo spettacolare trittico (sul rovescio delle ante i donatori con la *Vergine* e il *San Michele* in grisaille) del *Giudizio Universale* (Danzica, Marienkirche, oggi al museo). Commissionato dal mercante fiorentino Jacopo Tani, socio del banco mediceo a Bruges, fu requisito durante il trasporto dal mercante anseatico Peter Benecke, che ne fece dono alla chiesa di Danzica. La sua composizione s'ispira al trittico di Rogier van der Weyden (Ospizio di Beaune), ma ne differisce essenzial-

mente per lo sviluppo aneddotico e per il tono «persuasivo» conferito alla resurrezione delle anime ed alla loro sorte: sconfinato nelle aperture spaziali, brulicante di nudi, il trittico si apprezza nei ritmi squisiti dei particolari, piú che nel difficile equilibrio compositivo. Allo stesso periodo appartiene il trittico (anta sinistra, *Natività*; destra, *Presentazione al Tempio*) dell'*Adorazione dei Magi* (Madrid, Prado), patimenti ispirato da Rogier e ripreso nel 1479 in una versione piú potente, dipinta per Jan Floreins (Bruges, ospedale di San Giovanni). La carriera successiva dell'artista è scandita soltanto da un piccolo numero di opere datate: nel 1479, il grande trittico delle *Nozze mistiche di santa Caterina* (Bruges, ospedale di San Giovanni); nel 1480, il *Ritratto di donna in veste della sibilla Persica* (ivi) e la tavola delle *Scene della vita di Cristo* (Monaco, AP); nel 1484 il *Trittico di san Cristoforo della famiglia Moreel* (in museo a Bruges); nel 1487, il dittico della *Vergine col Bambino e Martin van Nieuwenhoven* (Bruges, ospedale di San Giovanni), un *Donatore* (Firenze, Uffizi), anta di un trittico di cui l'altra, *San Benedetto*, è pure agli Uffizi e il cui centro è senza dubbio la *Vergine* di Berlino (SM, GG); infine, nel 1489, la celebre *Leggenda di sant'Orsola* (Bruges, ospedale di San Giovanni). In quest'ultima si manifestano le qualità preziose ed il delicato sentimento religioso di **M** presenti pure nelle tavole religiose di piccolo formato: *Trittico della Resurrezione* (Parigi, Louvre), *Trittico della Vergine* (Vienna, KM); *Dittico della Vergini tra le Vergini* (Parigi, Louvre), dove il racconto talvolta frammentario delle grandi opere ritrova invece una sua intima e coerente relazione con la cesellatura formale delle figure e con le atmosfere morbide proprie del suo stile.
Nelle tavole d'altare di grande formato (come il *Trittico della Passione*, 1491 (Lubecca, Museo di Sant'Anna), **M** emula la maestà delle composizioni di Rogier: ma il suo spiccato gusto del dettaglio ed il colore vivace e vario tipico dell'illustratore contraddicono la ricerca di una maggiore monumentalità, come nel *Trittico della Vergine e dei due san Giovanni* (Bruges, ospedale di San Giovanni), una delle pagine migliori del pittore. Neppure i grandi pannelli che costituivano probabilmente ante per organo, rappresentanti *Cristo circondato da angeli musici* (Anversa, MMB) possono recuperare il vigore plastico dei modelli dell'*Agnello mistico* e restano a livello decorativo. Ma è nel campo del ritratto che **M** ha realizzato le creazioni piú forti della sua opera matura. Sia che riprenda i mo-

delli dei predecessori nella formula dei dittici cara a Rogier van der Weyden (*Dittico di Martin van Nieuwenhoven*), oppure rappresentazioni pressoché frontali in trompe-l'œil a imitazione di van Eyck (*Sibilla Persica*), sia che associ i personaggi in gruppi familiari (*Altare di Jacques Floreins*: Parigi, Louvre), rappresenta i modelli con un'esattezza ed una precisione che li rendono quanto mai vivi. Non adotta, in questo genere, il rigore del disegno di Rogier, ma preferisce un modellato piú delicato e atteggiamenti piú morbidi. Tra i ritratti migliori, si possono pure citare quelli di *Tommaso* e *Maria Portinari* (New York, MMA), di *Willem e Barbara van Vlaenderbergh* (Bruxelles, MRBA), di un *Vecchio* (Berlino, SM, GG), e sua *Moglie* (Parigi, Louvre), d'un *Giovane uomo* (Londra, NG), dell'*Uomo della medaglia* (in museo ad Anversa), d'un *Giovane uomo* (Lugano-Castagnola, coll. Thyssen), con un *Vaso di fiori* dipinto sul rovescio del pannello, di un *Uomo orante* (L'Aja, Mauritshuis). L'arte di **M** ha conosciuto una grandissima popolarità alla fine del XIX sec.; la si ritenne l'espressione piú alta della pittura fiamminga del Quattrocento, secondo una scalatura qualitativa oggi non piú accettabile: la critica attuale considera invece le personalità di van Eyck e Rogier van der Weyden di primissimo piano, e lascia a **M** il considerevole ruolo di brillante continuatore. La diffusione e la conoscenza in Italia delle opere di **M** è stata larga e precoce, soprattutto in territorio fiorentino e veneto. Tommaso Portinari gli commissionò la tavola con la *Passione di Cristo*, già citata, e un tempo nelle collezioni di Cosimo I de' Medici; per il nipote di Tommaso, Benedetto, **M** eseguí anche un piccolo Trittico (le ante oggi a Firenze, Uffizi; la *Madonna* centrale a Berlino, SM, GG), nel 1487, donato all'ospedale di Santa Maria Nuova. Una *Mater Dolorosa* apparteneva alle collezioni del cardinale Leopoldo (oggi Firenze, Uffizi) e fors'anche altre tavole, oggi agli Uffizi, furono frutto diretto di commissioni fiorentine al pittore. Il nome di **M** compare frequentemente nella *Notizia d'opere del disegno* di Marcantonio Michiel (ca. 1521-43) e tale preferenza veneta per **M**, la cui ritrattistica era ambitissima, trova piú che una eco nella produzione di Giovanni Bellini ed Antonello da Messina. D'altronde, ancora, e soprattutto in campo ritrattistico, il suo influsso torna, seppur originalmente reinterpretato, nelle tavole di Botticelli, Perugino e Leonardo. (*ach*).

Memmi, Federico (Tederico)

(documentato nel quinto decennio del XIV sec.). Collaboratore del fratello Lippo, fu attivo a Siena e ad Avignone. Essendo andate perdute tutte le opere documentate, la sua figura artistica non è a tutt'oggi sicuramente precisabile. Dalla stretta collaborazione che instaurò con il fratello nel quinto decennio risulta confermato il carattere di impresa collettiva con cui la famiglia Memmi rispondeva alle commissioni, si che potrebbe essere difficile operare una distinzione di mani (Bellosi). È stata anche avanzata l'ipotesi (Moran, Volpe) che l'opera di Federico possa identificarsi con quella assegnata al cosiddetto «Barna», e pertanto **M** potrebbe essere l'autore delle storie neotestamentarie della collegiata di San Gimignano e del restante catalogo delle opere. Boskovits lo suppone autore delle figure dei raccomandati nella *Madonna* omonima del duomo d'Orvieto. (*en*).

Memmi, Lippo (Lippo di Memmo di Filippuccio)

(Siena, attivo nella prima metà del XIV sec.). Figlio del pittore Memmo di Filippuccio, si formò nella bottega paterna a San Gimignano, città ove questi fu a lungo impegnato in qualità di «pittore civico». Nel 1317 firma la sua prima opera, la *Maestà* del Palazzo del Popolo di San Gimignano, condotta peraltro ancora in collaborazione col padre, ma esemplata sulla celebre *Maestà* senese di Simone Martini (del 1315). I legami con Simone si fanno ben presto piú stretti, grazie anche al matrimonio che Simone contrasse nel 1324 con la sorella di Lippo, Giovanna: la collaborazione tra i due maestri, affiancati dai rispettivi fratelli, Donato e Tederico, si rafforzò tramite questo legame familiare, che restò sempre forte, come dimostrano i vari documenti conservatici, tanto da dar vita, se non ad una bottega unica gestita da entrambi, almeno ad una conduzione collettiva delle commissioni, negli anni dal 1325 al 1336, anno in cui Simone parte per Avignone, lasciando **M** quale unico «erede» della propria bottega senese e dei suoi «chonpagni».

La cronologia delle opere di **M** è ancor oggi piuttosto controversa: il notevole contrasto stilistico e formale esistente ad esempio tra due opere datate nello stesso anno 1333, come l'*Annunciazione* dipinta insieme a Simone per la cappella di Sant'Ansano del duomo di Siena (oggi Firenze, Uffizi) e firmata insieme a questi, e il dittico

con la *Madonna col Bambino* (Berlino, SM, GG) e *San Giovanni Battista* (New York, coll. Willard Golovin), può forse aiutare a comprendere come spesso l'artista sia stato in grado di variare il suo linguaggio di base indipendentemente dal grado di evoluzione interna raggiunta e di come particolari scelte stilistiche possano subordinarsi od implicare non tanto questa supposta evoluzione – troppo spesso inoltre misurata soltanto in base alla sua presunta incondizionata aderenza alle varie inflessioni simoniane – quanto un consapevole adeguamento ad esigenze multiple e variabili, come un'opera condotta in collaborazione, o la presenza di una iconografia determinata o ancora i voleri del committente. Una capacità che, non da ultima, può anche spiegare il raggio vastissimo di interventi e di perdurante fortuna acquisito dalle formule e dai modelli memmosimoniani fin oltre la metà del Trecento. Del percorso dell'artista si può comunque tracciare una linea di massima che da una primitiva fase di piú stretta aderenza al modello martiniano, entro gli anni Venti, trova poi una sua cifra piú personale nel corso del decennio successivo, assorbendo infine, specie nel gruppo di opere tolte al corpus del fantomatico Barna (rivelatosi un errore di lettura vasariano, e ricondotto, se non a Lippo stesso, alla sua bottega, ove una parte di rilievo deve aver avuto anche il fratello Tederico), umori e accenti elaborati nella cerchia alternativa a quella martiniana dei Lorenzetti e di Bulgarini. E forse del 1325 ca. il polittico eseguito per la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno di Pisa, oggi disperso e di difficile ricostruzione: vi spetterebbero quattro *Santi* in faldistorio: *Sant'Andrea* nel MN di Pisa, *San Giovanni Battista* nel Lindenau Museum di Altenburg, i *Santi Pietro e Paolo* in coll. Chiaramonte Bordonaro a Palermo, nonché la cuspide con *Cristo benedicente* nel Museo di Douai, e per alcuni, anche la *Madonna in trono con un donatore* proveniente da San Francesco di Asciano (oggi nel Museo di Arte Sacra, ivi). Nel 1326 Lippo è pagato ancora dal Comune di Pisa, insieme al discepolo Giovanni da Pisa per un *San Ansano*. Attorno a questa data può forse collocarsi il discusso *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* della chiesa domenicana di Santa Caterina, sempre a Pisa, al quale potrebbe aver collaborate anche Francesco Traini. Ancora entro gli anni Venti **M** firma la *Madonna in trono col Bambino* di Altenburg (Lindenau Museum) e la *Madonna dei Raccomandati* del duomo di

Orvieto (sulla quale Toesca sollevava tuttavia dubbi), mentre la splendida *Madonna «del popolo»* della chiesa dei Serviti di Siena sfiora il 1330. Del 1333 è l'*Annunciazione* degli Uffizi, in cui le parti di stretta spettanza memmiana, solitamente indicata nei *Santi* dei pannelli laterali, Margherita e Ansano, sembrano invece congiungersi ed intrecciarsi quasi indistricabilmente con quelle di autografia simoniana. Va collocato prima degli affreschi per San Gimignano il polittico di Casciana Alta (Pisa), proveniente dalla cappella di Santo Stefano del duomo di Pisa: opera cardine per la definizione del passaggio stilistico rappresentato dal ciclo neotestamentario affrescato sulla parete destra della collegiata di San Gimignano, che ha come termine *post quem* il 1333 e come data di completamento un probabile 1343. Il restauro di questi affreschi, che sembrano esser stati commissionati dall'Arte della Lana, ha portato ad una piú corretta valutazione dei quattro graffiti che recano la ripetuta firma di un «Lipo da Siena» e troppo sbrigativamente ritenuti apocrifi, ma soprattutto ha permesso di proporlo come il punto piú alto della traiettoria espressiva di Lippo e dei «chonpagni» di Simone. Ancora negli anni Trenta si collocano la *Madonna col Bambino e santi* Griggs (New York); una *Madonna* della GG degli SM di Berlino (n. 150); il polittico Coor, comprendente una *Madonna col Bambino* (Siena, PN) ed il *San Giovanni Evangelista* della Yale Art Gallery; il polittico smembrato, proveniente dal Conservatorio femminile di San Bernardo a Montepulciano, del quale la *Madonna col Bambino*, sormontata da *Cristo Giudice*, è alla PN di Siena, mentre i laterali con *San Giovanni Evangelista* e *San Pietro*, sormontati da due *angeli*, si trovano in coll. priv. italiana; *la Madonna col Bambino ed un donatore* della NG di Washington. Nel 1344 il rettore dell'ospedale di Santa Maria della Scala commissionava a Lippo e Tederico **M** tre tavole, perdute. Nel 1347 un documento menziona l'avvenuta consegna da parte di Lippo e Tederico di un polittico per la cappella di San Ursino in San Francesco ad Avignone, oggi perduto: è proprio a questo legame con l'entourage avignonese – se diretto o mediato non è tuttora possibile dire – ove il clima figurativo creato da Simone Martini continua a dare i suoi frutti preziosi, che devono ricondursi anche la mirabile tavoletta del Maestro degli Angeli Ribelli (Parigi, Louvre) e quella con l'*Assunta* dell'AP di Monaco. Tra le ultime opere di **M** è l'affresco as-

sai consunto un tempo nel chiostro dei Domenicani a Siena (oggi PN), un tempo firmato e del quale la data riportata da Chigi (1625-26), al «135?», è stata posta in dubbio, in favore della tesi della morte di Lippo nella peste nera del 1348: un anticipo che eviterebbe la necessità di cronologie troppo dilatate per un numero di opere non eccessivo. (*scas*).

Memmo di Filippuccio

(Siena, documentato dal 1294 al 1317). Si formò verosimilmente presso Giotto, collaborando alla stesura degli affreschi della chiesa superiore in Assisi. Prima del 1300 aveva completato un dossale con *Madonna e santi* per l'Episcopio di Oristano, forse nella stessa bottega pisana ove produsse anche il polittico per la chiesa di San Francesco di Pisa, dove si conserva ancora la tavola centrale con la *Madonna col Bambino* (unico laterale conservato è il *San Francesco* del Lindenau Museum di Altenburg).
Ricordato tra il 1303 ed il 1317 circa a San Gimignano, ne divenne il pittore civico. Fra le opere ancora conservate in questa città si ricordano gli affreschi, documentati, del 1303, sulla controfacciata della collegiata; la *Madonna in trono fra due santi,* nella chiesa di San Jacopo; l'*Annunciazione,* la *Madonna in trono tra due santi* e l'*Adorazione dei Magi,* in San Pietro e, ancora ad affresco, in una stanza della torre del Palazzo Pubblico, le singolarissime *Storie profane,* un tempo interpretate come curioso *exemplum* di iconografie erotico-cortesi e delle quali solo in tempi recentissimi si sono rintracciate le valenze civico-morali. Ancora per il Palazzo Pubblico è accertato il suo intervento nella *Maestà* del 1317, affrescata però in gran parte dal figlio Lippo Memmi; qui si conserva anche un suo dossale con la *Madonna e Santi,* proveniente dalla chiesa di Santa Chiara. Studi recenti, appoggiandosi a referenze documentarie, hanno infine tentato di rintracciare l'attività di miniatore di **M**, che dovette svolgersi parallelamente a quella di frescante, nel Graduale 46-2 del Museo dell'Opera del Duomo di Siena; in due codici della BC di Siena; nei cosiddetti fogli «Hoepli» della Fondazione Cini di Venezia, etc. Tali interventi in campo miniatorio sono stati contestati da Boskovits (1983), che vi osserva insistenze preziosistiche e cifre lineari estranee al linguaggio di Memmo. (*scas*).

«Memorie per le Belle Arti»

Le «**M**» uscirono a Roma per le stampe dell'editore Pagliarini dal 1785 (I) al 1788 (IV) con frequenza mensile, al fine di recensire le opere di pittura, incisione, scultura e architettura e gli studi sulle belle arti. Vi vennero criticate soprattutto le opere prodotte o esposte a Roma. A differenza da quelli del contemporaneo «Giornale per le Belle Arti», gli articoli delle «**M**» non si limitano ad un'informazione oggettiva, ma contengono anche una valutazione critica delle opere, che viene condotta richiamandosi esplicitamente alle teorie di A. R. Mengs. La rivista è una fonte importante per la conoscenza dell'attività degli artisti operanti a Roma, come J. L. David, J. G. Drouais, P. Hackert, H. Tischbein e molti altri, sia stranieri che italiani. Gli autori degli articoli, mai firmati, sono stati individuati in O. Boni e L. de Vegni per l'architettura e l'incisione, G. de Rossi e G. A. Gualandi per la pittura e la scultura, e G. Carletti per la musica e la poesia. Boni, che fu anche il fondatore della rivista, fu impegnato, dalle pagine di questa, in una serrata polemica con C. Fea sulle teorie di Winckelmann. (*came*).

Ménageot, François-Guillaume

(Londra 1744-Parigi 1816). Figlio di un pittore e mercante di quadri, giunse a Parigi bambino; dovette far tirocinio nelle botteghe di Deshays, poi di Boucher. Ebbe il secondo posto per il prix de Rome nel 1765, e il primo nel 1766. Accolto nell'Accademia dal 1777 con gli *Addii di Polissena a Ecuba* (conservato a Chartres), dieci anni dopo fu chiamato a dirigere, per soli cinque anni, l'Accademia di Francia a Roma; soggiornò poi a Vicenza, dal 1792 al 1800. Tornato a Parigi, venne accolto nell'Institut de France nel 1809. Quadri come *Tullia fa passare il carro sul corpo del padre*, conservato a Nancy (secondo prix de Rome del 1765), o *lo Studio che vuoi fermare il Tempo* (suo lavoro per l'ammissione all'Accademia, Salon del 1781: Parigi, ENEA) sono caratteristici dell'impostazione vigorosa e della vivacità epica della sua pittura di Storia. Fu tra i primi ad abbandonare, sull'esempio degli Inglesi, la storia antica e la mitologia per ispirarsi alla storia di Francia (*Morte di Leonardo da Vinci*, 1781: municipio di Amboise); ma fu anche interprete d'un neoclassicismo rigoroso e impeccabile (*Meleagro supplicato*

dai suoi familiari, Salon del 1791: Parigi, Louvre). La *Madonna con angeli* (1796: Vicenza, santuario di Monte Berico) è tipica della sua evoluzione, negli ultimi anni, verso un purismo dai toni grandiosi. (*pr*).

Ménard, Emile-René

(Parigi 1862-1930). Allievo di Baudry e di Bouguereau, venne anche influenzato da Millet e Rousseau, incontrati a Barbizon quando era bambino. Ereditò la passione per l'antichità classica dal padre e dallo zio, il filosofo Louis Ménard. Ispirandosi prima alla Bibbia e alla mitologia (diverse versioni del *Giudizio di Paride*, una al MO di Parigi), preferí in seguito illustrare temi lirici o pastorali (*Crepuscolo*, 1896: Château-Musée de Dieppe; *Ninfa al crepuscolo*: Parigi, coll. priv.). Dal 1898 visitò i paesi mediterranei (Sicilia ed Africa settentrionale). Dai numerosi studi che ne riportò, come *Terra antica*, *Egina* (1903: conservato a Dieppe) nacquero vaste composizioni classiche (facoltà di diritto a Parigi, 1909, oggi al MO). Riprese da Puvis de Chavannes l'ampio ritmo ortogonale creato dagli alberi e dalle colonne, e compensato da forme curve: laghi o baie marine, corpi di donna, di schiena o di tre quarti. Nel 1911 si stabilí a Varengeville (*Sole al tramonto sulla landa*: ivi). Un ampio complesso di sue opere è stato lasciato in eredità nel 1972 al Museo di Dieppe da Mme R. Ménard. (*sr*).

Meneses, visconte di

(Porto 1817-Lisbona 1878). Fu uno dei primi pittori del romanticismo storico in Portogallo; lavorò con Overbeck a Roma prima di dedicarsi al ritratto. Per questo genere, seguí la lezione dei maestri inglesi e l'ispirazione mondana di Winterhalter, evidente in particolare nel *Ritratto di sua moglie* (Lisbona, MAC). (*jafl*).

Menez, Ribeiro da Fonseca, Maria Inès *detta*

(Lisbona 1926). Artista sensibile e intuitiva, ha introdotto nella pittura portoghese la ricerca luministica di tradizione impressionista ed intimista, che si ritrova presente sia nei suoi quadri astratti che nella successiva produzione vicina alla «nuova figurazione». Opere della **M** sono presenti in varie coll. priv. (*jaf*).

Mengozzi Colonna, Girolamo

(Ferrara 1688-Venezia 1772). Formatesi nell'ambiente dei pittori d'architettura emiliani, si stabilì a Venezia, dove esercitò la sua abilità di decoratore affrescando soffitti (*Trionfo della Virtú* in Ca' Rezzonico) e progettando scenografie per i teatri di San Samuele e di San Giovanni Crisostomo, ma collaborò principalmente coi pittori di figure per le parti architettoniche delle loro composizioni. Operò così in stretto collegamento con G. B. Tiepolo in villa Contarini, in Palazzo Labia (1745-50, il suo capolavoro) e nella chiesa degli Scalzi. Diede prove di sbalorditivo virtuosismo nelle finte prospettive architettoniche (quadrature) e nel trompe-l'œil; la sua grande fama gli procurò incarichi a Padova, Brescia e Vicenza (Palazzo e Villa Valmarana). (*sr*).

Mengs, Anton Raphael

(Aussig (Boemia) 1728-Roma 1779). Il padre, Ismael, specializzato nella miniatura e negli smalti, era nato a Copenhagen da una famiglia di origine tedesca e dal 1714 era pittore ufficiale della corte di Dresda. Fu lui a condurre a Roma per un triennio (1741-44) il giovane Anton Raphael con le sue sorelle, anch'esse pittrici (una, Teresa Concordia, sposerà poi l'allievo e collaboratore di **M** Anton von Maron). Di questo soggiorno, reso possibile da una sovvenzione della corte e impiegato essenzialmente, sotto la guida di Marco Benefial, nello studio delle statue del Belvedere e delle *Stanze* di Raffello (gli esempi «piú perfetti, benché i piú difficili» dell'arte, come scriverà il suo biografo Gian Nicola d'Azara), sopravvivono scarse testimonianze (cfr. ad esempio il disegno *Le arti piangono Raffaello*, f.d. 1741: Londra, BM, derivato da un'incisione di Maratta). Tornato per due anni a Dresda, nonostante la giovanissima età **M** venne nominato pittore di corte: i suoi magistrali ritratti a pastello – *Augusto III*, *Ritratto del padre*, *Autoritratto* e altri, tutti a Dresda (GG) – non cedono ai migliori esempi di Rosalba Carriera e Quentin La Tour. Vi restò solo due anni; nel 1746 era di nuovo a Roma – dopo un itinerario che aveva toccato Venezia, Parma e Bologna – dove restò fino al 1749. Ancora a Dresda per un biennio, durante il quale eseguí, su incarico di Augusto III, *Il sogno di Giuseppe* e *La vittoria della religione cristiana* per la Hofkirche (1750), nel 1752 si stabilì a Roma (dopo un soggiorno a Venezia

nell'inverno del 1751), ufficialmente per dipingere a diretto contatto con i capolavori classici l'*Ascensione* per l'altar maggiore della Hofkirche, terminata però solo nel 1766, e subito fu accolto nell'Accademia di San Luca. Nel difficile ambiente romano («Non vidi altro che invidia – scrisse egli stesso piú tardi – , le scuole divise in sètte, e Roma ridotta in un labirinto, in cui quasi necessariamente dovevo perdermi») **M** non tardò ad affermarsi ed entrò presto nella considerazione del cardinale Alessandro Albani, che lo segnalò al duca di Northumberland per la sua «galleria» di copie da Raffaello, Guido Reni e Annibale Carraci. A **M** venne affidata la copia della *Scuola d'Atene* (finita nel 1755: Londra, VAM); gli altri pittori prescelti erano Baioni, Costanzi, Giaquinto, Pozzi e Agostino Masucci. Legato da amicizia profonda con Winckelmann, a Roma dal 1755 e bibliotecario del cardinale Albani, si ispirò alle sue teorie nel celebre *Parnaso* affrescato nella volta della galleria di Villa Albani (1761; disegno preparatorio a Vienna, Albertina), che rispetto ad opere precedenti – la *Danzatrice greca* ed il *Filosofo* per il marchese Croixmare (1755-56, perduti, noti per due grandi e finitissimi disegni preparatori oggi a Karlsruhe, KH), il *Giudizio di Paride* (1756 ca.: San Pietroburgo, Ermitage), *Augusto e Cleopatra* (Stourhead, Wiltshire; altra versione, profondamente modificata e di maggior «erudizione antiquaria» nell'ambientazione, a Vienna, Gall. Czernin); la *Gloria di sant'Eusebio* (1757) per l'omonima chiesa romana, condotta con la collaborazione di Maron e sua prima prova nel campo dell'affresco, ancora nel filone tardo-barocco delle volte dipinte – segna il deciso distacco del suo stile dalla tradizione pittorica cinque-seicentesca in favore di un raffaellismo depurato però da ogni naturalezza. Il carattere «cerebrale» e dottrinario di questo affresco lo impose come «pittore-filosofo», quasi in contrapposizione al «pittore-pittore» Batoni. Nello stesso 1761 **M** venne chiamato a Madrid da Carlo III, per il quale aveva eseguito (1760) una seconda versione, oggi al Prado, del *Ritratto di Ferdinando IV bambino* (Napoli, Capodimonte). Negli affreschi del Palazzo Reale di Madrid (*Aurora*; *Apoteosi di Ercole*, 1762-70, finiti durante il secondo soggiorno spagnolo dopo il 1774), **M** abbandonò il «quadro riportato» per attingere nuovamente, lontano dai condizionamenti teorici dell'amico Winckelmann, a un repertorio piú libero, guardando al prediletto Correggio, a Sacchi e a Carlo

Maratta, ed impostando la veduta di sott'in su, in singolare parallelismo con Domenico Corvi. In Spagna **M** eseguí numerose opere, tra le quali molti ritratti (ad esempio quelli, bellissimi, di *Maria Luisa di Parma* e di *Carlo III*, entrambi a Madrid, Prado); come direttore della Real Accademia di San Fernando svolse un ruolo importante nella formazione di Goya e della generazione piú giovane dei pittori spagnoli (Bayeu, Maella, Vicente Lopez).
Nel 1762 veniva inoltre pubblicato a Zurigo il suo trattato *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (Riflessioni sulla bellezza e sul gusto nella pittura, edito in Italia per la prima volta a Parma nel 1780 a cura di G. N. d'Azara con il titolo *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III*). Nuovamente in Italia dal 1770, poi ancora a Madrid dal 1774 (dove affrescò in Palazzo Reale l'*Apoteosi di Traiano*), infine a Roma dal 1777 alla morte, era ormai riconosciuto come il maggior pittore del suo tempo, il cui prestigio era contrastato dal solo Batoni. Di quest'ultimo decennio della sua attività si ricordano l'*Allegoria della Storia* (1772) per la camera dei papiri in Vaticano, l'*Adorazione dei pastori* (Madrid, Prado) e il *Persea e Andromeda* (San Pietroburgo, Ermitage). Considerato uno dei padri del neoclassicismo, **M** fu piuttosto il fautore di una «moralizzazione» della pittura secondo principi non nuovi nell'ambito romano (lo studio di Raffaello e delle sculture antiche); lo differenzia dai contemporanei Batoni e Corvi, oltre una minor ricchezza di qualità pittoriche, il carattere dottrinario e «filosofico» della sua opera che tuttavia, nonostante il ruolo che vi svolse l'estetica winckelmanniana, s'inserisce piú nel filone del «goût grec» alla Luigi XV che non nella corrente che condurrà al neoclassicismo vero e proprio quale si manifesterà nell'ultimo quarto del secolo. (*lba*).
Quale teorico e scrittore d'arte **M** dovette la sua fama, oltre che ai *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (Zurich 1762,1765,1774,1788; dedicati al Winckelmann), alla raccolta delle *Opere* (in italiano: Parma 1780, Bassano 1783, Roma 1787; in spagnolo: Madrid 1780 e 1797; in francese: Amsterdam 1781, Ratisbona 1782, Paris 1787; in tedesco: Halle 1787; in inglese: London 1796). **M** si dimostra critico finissimo e profondo conoscitore non solo dei «tre gran pittori» Raffaello, Correggio e Tiziano, ma, come dimostra soprattutto la *Lettera a don Antonio Ponz* sui quadri

del Palazzo Reale di Madrid (1776), di tutta la moderna tradizione pittorica occidentale. (*gp*).

Ménil, Jean e Dominique de

Di origine francese, Jean (1904-73) e Dominique de **M** si stabilirono nel Texas dopo la seconda guerra mondiale. Possessori di una delle collezioni americane piú vaste ed eclettiche, acquistarono opere che vanno dalla preistoria agli ultimi sviluppi della scuola di New York, raccogliendo una collezione di arte antica di primissimo ordine. Clouet (*Ritratto equestre del delfino Enrico II*), Zurbarán (*Cristo in eroce*), van Dyck (*Santa Rosalia in gloria coronata da due angeli*) sono cosi accostati a Matisse (gli *Aloe*, 1907), Cézanne, Klee, Picasso, De Kooning, Kline, Rothko, Jasper Johns (*Alfabeto grigio*, 1956), Warhol, Ad Reinhardt e Claes Oldenburg; ma la collezione dei de **M** si distingue in modo del tutto particolare per una serie notevole di dipinti surrealisti (Magritte, Brauner, Max Ernst, Matta) e per un insieme interessante di opere cubiste (Picasso, Braque, Laurens). Nell'intento di fare di Houston un centro artistico importante, i de **M** hanno costituito una fondazione che ne reca il nome e per la quale acquistano tuttora opere di grande qualità, che riflettono il gusto e l'eclettismo della loro collezione personale. Dominique de **M**, dapprima preside dell'Università di Saint-Thomas, poi direttrice dell'Institute for the Arts alla Rice University, è inoltre riuscita ad allestire a Houston mostre di notevole interesse (*Builers and Humanists*, *Made of Iron*, *Ten Centuries that shaped the West*). I de **M** hanno inoltre fatto costruire nel 1971 da Philip Johnson la cappella dell'Institute for Religion and Human Development, dedicata al pittore Rothko e ideata per ospitare una scelta di suoi dipinti. (*jpm*).

Menn, Barthélemy

(Ginevra 1815-93). Allievo di Ingres (1833-38) e amico di Corot, del quale subí il decisivo influsso dopo il 1840, **M** elaborò una propria visione pittorica soltanto intorno al 1860. Alla linea serrata, alla fattura liscia ed al timido colore dei suoi primi ritratti e composizioni si sostituirono gradualmente, nei suoi paesaggi collinosi e nelle scene di genere, un disegno sintetico, un tocco suggestivo e le armonie di colore proprie della natura. Criticato per l'esecuzione spesso «incompiuta», cessò di esporre

dal 1860, dedicandosi alla scuola, pur continuando a dipingere in solitudine i suoi quadri piú personali: *Autoritratto con cappello di paglia* (1867 ca.), la *Palude*, *Riva di fiume presso Artemare* (conservato a Ginevra), caratterizzati dal sapiente equilibrio dell'impaginazione, dalla concezione plastica delle forme e dal sottile senso dello spazio. Rispetto al «romanticismo» alpestre di Calarne, introdusse in Svizzera il «paesaggio intimo» e contribuí a far conoscere nel suo paese – già all'inizio degli anni Cinquanta – i piú aggiornati paesaggisti francesi. Il suo influsso si esercitò maggiormente col tramite dell'insegnamento che attraverso la sua opera; dal 1850 al 1893, diresse la Scuola di belle arti di Ginevra, formando tre generazioni di artisti, tra cui F. Holder. (*jbr*).

Menna, tomba di

Nell'amministrazione egizia antica, **M** aveva il titolo di «scriba dei campi» del faraone; oggi lo diremmo intendente delle tenute reali. La sua tomba (n. 69 della necropoli di Tebe in Egitto) è una delle piú belle tombe di notabili conosciute. Le pareti sono ricoperte da pitture databili alla metà della XVIII dinastia, sotto i regni di Amenofi II e di Tutmosi IV (1450 ca.-1400 a. C.). Un'intera parete della prima camera presenta **M** nell'esercizio delle sue funzioni: sono scene piene di squisiti dettagli, che descrivono la vita rurale. Nella seconda camera, giustamente celebre per l'equilibrio compositivo e la grazia di alcuni atteggiamenti, si trova un dipinto che raffigura la *Caccia agli uccelli* e la *Pesca con l'arpione*, occupazioni cui **M** si dedica accompagnato dalla famiglia. Nella prima camera la stessa grazia descrittiva anima i gesti delle figlie del defunto che recano fasci di fiori. Piú completa di altre dal punto di vista iconografico, la tomba di **M** ci offre inoltre rappresentazioni di riti religiosi e funerari: il *dio Osiride che riceve offerte* e presiede al giudizio dei morti; il *pellegrinaggio* ad Abydos; funerali; il culto rituale dinanzi alla mummia. Sono sfortunatamente in gran parte distrutte due pareti della prima camera, in cui erano raffigurate scene di banchetto. (*am*).

Menzel, Adolf Friedrich Erdmann von

(Breslavia 1815-Berlino 1905). Tranne alcuni viaggi a Parigi (1855, 1867, 1868), a Verona (1880, 1881, 1882) e di studio, in Austria e nella Germania meridionale, dal 1830

M risiedette sempre a Berlino, dove dal 1832 diresse la ditta litografica creata dal padre, Carl Erdmann **M**. Praticamente autodidatta, divenne noto attraverso le sue incisioni: al suo successo contribuí l'opera di Franz Kugler *Leben Friedrichs des Grossen* (Vita di Federico il Grande), per la quale **M** eseguí duecento illustrazioni dal 1840 al 1842. Ricerche storiche approfondite precedettero l'esecuzione di queste lastre, nonché di altre ancora riguardanti la storia prussiana. Tra il 1849 e il 1856 dipinse le scene piú celebri della vita dello stesso sovrano, in particolare la *Tavola rotonda di Federico II a Sans-Souci* (1850: un tempo a Berlino, oggi distrutta), il *Concerto di flauti di Federico II a Sans-Souci* (1852: Berlino, NG) e *Federico il Grande a Hochkirch* (1856: già a Berlino, oggi distrutto). A partire dal 1861, dipinse vari episodi della vita dell'imperatore Guglielmo I. Ma la soluzione dei problemi pittorici e l'interpretazione aneddotica degli avvenimenti storici avevano ormai per lui maggiore importanza della glorificazione del monarca. Piú ancora che nei dipinti storici (*Saluto di Guglielmo I all'esercito*, 1871: Berlino, NG), è nei paesaggi, negli interni – i piú celebri dei quali sono la *Stanza col balcone* (1845: ivi) e la *Sorella dell'artista con una candela* (1847: Monaco, NP) – e nelle scene di genere (*Teatro del Gymnase a Parigi*, 1856: Berlino, NG) che siesprime a pieno il suo talento di asciutto realista.
Anche l'opera grafica, estremamente vasta, è segnata dall'osservazione concisa, stimolata dalla vivacità del suo temperamento. Ogni oggetto è per lui degno di rappresentazione (*Intonaco sul muro dello studio*, 1872: Amburgo, KH). Molte migliaia di suoi disegni sono conservati nella NG di Berlino. Il suo stile s'inscrive nella tradizione del realismo specificamente berlinese del XIX sec. Per questo senso oggettivo del reale, egli è l'equivalente di Leibl nella Germania meridionale e preannuncia Liebermann. Sue opere sono presenti soprattutto a Berlino (NG), nonché nella maggior parte dei musei tedeschi (Düsseldorf, Hannover, Mannheim, Colonia, Monaco) ed a Winterthur, coll. Oskar Reinhart. (*hbs*).

Menzio, Francesco

(Tempio Pausania (Sassari) 1899-Torino, 1979). Si formò nell'ambiente torinese dell'Accademia Albertina, avvertendo presto l'attrazione di ambienti culturali piú aperti ed attenti alla cultura italiana e straniera, in particolare

quello intorno a Felice Casorati, che per qualche tempo gli fece da punto di riferimento (*Tre nudi*, 1924: coll. priv.). L'attenzione combinata alla pittura ottocentesca ed alle soluzioni coloristiche del postimpressionismo a Parigi (dove si recò nel 1928) maturano le caratteristiche future del suo lavoro, un'attenzione affettuosa e pungente per il proprio ambiente e per le persone, attraverso un raffinato variare cromatico, che a volte si accende con forza (*Frammento*, 1932: Torino, GAM). Dal 1929 fece parte del gruppo dei «Sei pittori di Torino» insieme a Boswell, Galante, Levi, Paulucci e Chessa. La tendenza a un racconto sempre piú articolato ma sempre sottilmente smussato, senza crepuscolarismi, gli valse riconoscimenti (*La mia famiglia*: Roma, GNAM, Premio Cremona 1942) e accuse di chiusura tradizionalistica. La lunga attività del pittore, sempre segnalata dalla presenza alle rassegne nazionali e da premi, si fa particolarmente interessante negli ultimi struggenti paesaggi dalla materia magra e come dilavata (*Dal mio studio*, 1977: coll. priv.). (*Pfo*).

Menzocchi, Francesco

(Forlí 1502-74). Si formò, lavorando come aiuto di Girolamo Genga, nei perduti affreschi della cappella Lombardini in San Francesco a Forlí (di cui si conosce il contratto del 1518). Seguí poi il maestro urbinate anche nell'impresa decorativa della villa imperiale di Pesaro, coordinata dal Genga, ma eseguita da una vasta équipe di pittori di estrazione diversa. Dalla fine del terzo decennio alla fine del quarto **M** lavorò in questo cantiere a piú riprese. I suoi modi conservano un'impronta genghiana, pur rimanendo sempre molto personali, ed insieme anche una forte impressione del Pordenone, col quale, nel corso di ripetuti viaggi a Venezia, ebbe modo di collaborare in un perduto soffitto (quello di Palazzo Grimani, del 1539). Dopo il 1560 si coglie nella pittura di **M** un riflesso del mutato clima religioso, politico e culturale, che da luogo ad un accentuarsi di aspetti drammatici ed introspettivi. In questi anni il principale collaboratore della sua bottega è il figlio **Pier Paolo** (Forlí 1535 ca.-documentato fino al 1589). La sua mano spesso si sovrappone e si confonde con quella paterna; tuttavia nelle occasioni in cui egli opera da solo è chiaramente riconoscibile e si caratterizza come artista curioso di molte novità, lontano dall'ansia di aggiornamento del padre. (*acf*).

Meo di Guido da Siena

(Siena, prima metà del XIV sec.). È noto da un'opera firmata, un polittico con la *Madonna col Bambino e santi* proveniente dall'abbazia benedettina di Montelabate in Umbria (ca. 1315-20) ed oggi a Perugia (PN), intorno al quale sono stati raccolti vari altri dipinti, ivi conservati: due *Madonne*, una già nella chiesa della Misericordia e l'altra ugualmente già nell'abbazia di Montelabate, databile al 1328-30 ca., un pentittico già in San Domenico, di ca. 1310-13, etc. La provenienza e lo stile di queste tavole mostrano che l'artista, formatosi evidentemente nell'ambiente di Duccio, operò quasi esclusivamente in Umbria, dove fece conoscere e diffuse la maniera senese, accordandola – seppur riduttivamente – alla cosiddetta tendenza «espressionista» della coeva pittura locale. Nel 1319, infatti, dopo aver ottenuto la cittadinanza perugina, si iscrive al catasto di Porta san Pietro: a tale data, tuttavia, Meo aveva già verosimilmente creato il polittico (ca. 1310-15), la *Madonna* di modello giottesco ed il pentittico (entrambi ca. 1310-13) già citati. Segue il trittico del Museo della cattedrale perugina e il *Crocifisso* monumentale (sempre Perugia, GN) ancora da Montelupo, databile all'inizio degli anni Venti. Intorno alla metà del terzo decennio si colloca il ciclo affrescato nel Sacro Speco di Subiaco, condotto sotto la supervisione di **M**, ma nel quale intervennero diverse e diseguali mani di discepoli. Accanto alla *Madonna* di Montelabate, che denuncia l'accoglimento di piú delicati chiaroscuri e un arzigogolato piegarsi dei panneggi in funzione grafico-ornamentale, va posto forse l'intervento di rifacimento dell'affresco della *Maestà delle Volte*; segue il paliotto oggi smembrato, un tempo a tre ordini di figure, della chiesa di San Pietro di Perugia, del quale si conservano a Francoforte (SKI) i due ordini piú esterni, raffiguranti la *Madonna col Bambino in trono*, circondata da angeli e dodici *Santi*, datato 1333 (la fascia centrale perduta). Nel 1334 **M** è probabilmente già morto. Sul pittore ha a lungo pesato il giudizio negativo espresso da Longhi, che lo riteneva un ottuso e misero rifacitore di moduli ducceschi, ma l'evidenza formale della sua produzione, unita al non facilmente eludibile influsso che egli ebbe sulla pittura perugina del primo terzo del Trecento, ci mostrano le non disprezzabili qualità della sua arte e le ragioni del

suo immediato successo di senese trapiantato in terra umbra; d'altronde il suo piglio austero e rigidamente monumentale ben si accordava con gli stilemi arcaici desunti dal classicismo romano ancora attivi nella cultura perugina. Tracce della sua influenza si riscontrano anche nella produzione miniatoria umbra e alcuni suoi seguaci continueranno, per qualche tempo ancora dopo la sua morte, ad operare secondo i suoi insegnamenti. (*scas*).

Merano, Giovanni Battista

(Genova 1632-Piacenza 1698). Figlio del pittore Francesco, fu dapprima allievo di Giovanni Andrea de Ferrari e poi di Valerio Castello, che gli consigliò di recarsi a Parma, ove sembra aver soggiornato a piú riprese: la prima volta, quand'era appena ventenne, studiò l'opera del Correggio e del Parmigianino. Tornò a Genova con una buona reputazione; con l'aiuto del Castello eseguí diversi dipinti, tra i quali il *Presepe* e la *Strage degli innocenti* per Nostra Signora dello Zerbino (oggi in deposito presso la Soprintendenza) e un lunettone nel coro della chiesa dei Gesuiti (*Strage degli innocenti*) dove lavorò a stretto contatto con il Piola. Dopo un secondo soggiorno a Parma (1656), dove eseguí alcuni dipinti (*Santa Lucia* e *Santa Apollonia*) per la chiesa di Santa Croce, sensibilmente debitori ai modi del Piola, fu nuovamente attivo a Genova. In seguito intraprese una feconda attività per la città di Piacenza (*Compianto sul corpo di Cristo*, 1674: Ospedali civili), protetto dal duca di Parma Ranuccio II Farnese. L'interesse per la coeva scultura genovese (in particolare di Filippo Parodi) si riflette nella costruzione e nello stile delle opere di questo momento (*Gloria di san Nicola* e *Incoronazione della Vergine*: Finale Marina). Intorno al 1682 tornò a Parma. Decorò allora due cappelle nella chiesa di San Giovanni Evangelista, ed ebbe incarichi privati e pubblici, in particolare la decorazione esterna del Palazzo del Governatore (distrutta nel 1760, ne resta il bozzetto nella GN di Parma). Operò inoltre nella residenza estiva di Colorno (in parte scomparsa). Nell'ultimo decennio del secolo fu nuovamente attivo sulla costa ligure: a Sanremo (affreschi nell'oratorio della Concezione e nella chiesa del Gesú), a Spotorno (*Madonna, santi e anime del Purgatorio*: parrocchiale) e Pietra Ligure (*Riposo durante la fuga in Egitto*: parrocchiale). Ebbe numerosi

allievi: Giovanni Battista Resoaggi, Giovanni Maria delle Piane, David Campi e Antonio Pittaluga. Disegni di **M** si trovano nelle raccolte della GN di Palazzo Rosso a Genova, all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt e a Worms (Stiftung Kunsthaus Heylshof). (*jpm + sr*).

Mercanti, Pier Ilario *detto* Spolverini

(Parma 1657-1734). Si formò nella bottega di Francesco Monti (il «Brescianino delle battaglie»), completando la sua educazione artistica con un viaggio a Firenze non documentato, ma probabile, e con un altro a Venezia. Già attivo a vent'anni, ottenne una patente di familiarità dal duca Ranuccio II nel 1692, e tre anni dopo fu nominato pittore di corte, svolgendo un'attività varia e intensa: è documentata una collaborazione con Ferdinando Bibiena per gli appartamenti ducali e una sua opera di copista dei dipinti tolti dalle chiese per arricchire la Galleria ducale. Fu anche ritrattista, ma la sua attività piú importante fu quella di pittore di battaglie e soprattutto di cerimonie. I soggetti sono ancora i fasti dei personaggi della famiglia Farnese, dipinti con spigliatezza, rapidità di tocco e un colore prezioso mediato dai veneti. La sua impresa piú impegnativa e piú importante, anche dal punto di vista documentario, fu la serie di diciannove dipinti con episodi delle cerimonie per il matrimonio di Elisabetta, ultima dei Farnese, con Filippo V di Spagna, eseguiti in due formati: piú piccolo per la madre della sposa per la Reggia di Colorno, e piú grande per il Palazzo di Piacenza, oggi divisi tra Parma, Casetta e la sede originaria. (*pel*).

mercato artistico

Rappresenta un interessante aspetto del porsi della società di fronte alle opere d'arte, che attraverso di esso assumono un valore materiale – un prezzo – indice di una valutazione che pur essendo influenzata dal gusto estetico è ben distinta dalla valutazione critica: meno «pura» ma di grande significato perché segnale di tendenze collettive nella percezione delle arti e contemporaneamente dei modi e dei livelli di penetrazione di queste nella società. Se infatti il valore commerciale di un'opera è legato a caratteristiche intrinseche (maestria dell'autore, materia, conservazione, autografia), nei meccanismi di mercato resta centrale il desiderio di possesso, ovvero la «propensione all'acquisto», determinata solo parzialmen-

te da motivi estetici e in modo assai piú decisivo da fattori spuri: utilitari, di prestigio,, di ostentazione (del gusto o della ricchezza), storici, di curiosità erudita e di speculazione od investimento finanziario; ed ancora influiscono le mode e le tendenze del collezionismo, talora anche in senso contrario al puro giudizio estetico. Non va tuttavia dimenticato che proprio per tali caratteristiche di contaminazione la commercializzazione dell'arte e la stessa speculazione hanno dato un profondo impulso alla conoscenza critica, ponendo l'esigenza di strumenti di discernimento dell'autenticità e dell'attribuzione delle opere ed anche di studi approfonditi: valga da esempio lo stimolo che venne, dal dilatarsi del traffico di opere greche, etrusche e romane tra il Settecento ed il primo Ottocento, alla nascita di società ed istituti archeologici ed alla formazione delle raccolte che daranno origine ai grandi musei europei.
D'altro canto sono le raccolte romane e la presenza dei procuratori e mercanti legati al cardinale Albani a consentire il tirocinio di Winckelmann, cosi come possiamo rintracciare nella loro qualità di collezionisti e raccoglitori le premesse dell'attività conoscitiva di scrittori d'arte come Vasari, Lomazzo, Giulio Mancini, Vincenzo Giustiniani, Baldinucci. Accanto a queste forme di collezionismo erudito e critico, si collocano altre due grandi aree di **m** motivate l'una dal puro gusto – a volte maniacale – della raccolta, l'altra dal prestigio sociale derivante dal possesso di opere d'arte, inteso come simbolo e significante di potere e ricchezza; se il primo ambito da luogo a risultati per lo piú di scarso interesse, grande peso ha il secondo: basti pensare alle grandi razzie e trasferimenti di opere connessi a vicende storiche (dai saccheggi dell'antichità alle spoliazioni di età napoleonica ai trafugamenti operati dalla Germania nazista) od al principale fenomeno collezionistico dei nostri tempi, l'intervento dei grandi finanzieri americani e, piú recentemente, giapponesi.
Già negli ultimi due millenni a. C. si verificano nel bacino del Mediterraneo intensi scambi di oggetti non direttamente o non solo funzionali, talora anzi esclusivamente destinati al commercio ed all'esportazione (le anfore panatenaiche in terracotta, ad esempio); di cui sono testimonianza i numerosi ritrovamenti nelle tombe etrusche di oggetti in bronzo, argento e vetro provenienti dall'Asia minore, dall'Egitto o dalla Mesopotamia e poi di vasi

micenei e geometrici anch'essi usati come suppellettili tombali: un commercio che può quindi a buon diritto chiamarsi «artistico». Tuttavia il primo importante formarsi di un vero e proprio **m** si può far risalire al commercio tra Grecia e Roma dopo la presa di Corinto nel 146 a. C. Per motivi complessi, di calcolo economico e di prestigio ma anche di autentico interesse estetico, per ostentazione di ricchezza ma anche per il piacere di adornare le proprie ville, per il desiderio di appropriarsi della cultura greca ma anche per sincero apprezzamento e per gusto del collezionismo, i ceti piú ricchi e potenti di Roma svilupparono una fortissima richiesta di opere d'arte greca, stimolando la formazione di un ambiente di esperti, intermediari, esportatori ed importatori, incettatori, restauratori e infine copisti. La richiesta commerciale romana, assai forte ma di tono retrospettivo, induce infatti la ripresa di alcune correnti dell'arte ellenistica e la riproduzione o falsificazione delle opere dei due secoli precedenti: la produzione artistica della Grecia si adegua alle leggi della domanda avviandosi al neoclassicismo ed al virtuosismo tecnico; il collezionismo ed il **m** manifestano per la prima volta la loro capacità di condizionare le arti e gli artisti in senso regressivo, provocando soluzioni di riecheggiamento e rielaborazione di stili superati, fino alla contraffazione ed ai falsi: qualcosa di molto simile accadrà con il neocinquecentismo nella Venezia del Seicento ed i falsi giorgioneschi di Pietro della Vecchia, ed in tutti i casi in cui la contemplazione ed ammirazione per le opere del passato provocheranno atteggiamenti di stanchezza e rinuncia negli artisti; o quando nei collezionisti il desiderio di investimenti sicuri prevarrà sul gusto della ricerca e del rischio economico: a conferma dell'ambiguità, sia nelle motivazioni che negli effetti, delle dinamiche del commercio d'arte. Le collezioni che i romani costituiscono non sono comunque prive d'interesse; dalle testimonianze di Orazio, Marziale, Giovenale, Petronio e dalle lettere di Cicerone – che adornò personalmente tre ville – sappiamo di veri tesori spesi nell'acquisto di oggetti d'arte e di intere pinacoteche acquisite a riscatto di debiti, come accadde a quella della città di Siciene nel 56 a. C.; né queste furono le uniche vie per la raccolta a Roma di opere d'arte, che vennero trasferite anzi in gran numero a seguito del saccheggio generalizzato delle città conquistate. Si formano quindi grandi raccolte – possiamo ricordare quelle di Silla, Lucullo, Crasso, Pompeo,

Cesare, Bruto – e si arricchiscono biblioteche, pinacoteche, gallerie, terme, portici, fori, templi; il fenomeno del **m** a Roma assume indubbia grandiosità. Il collezionismo perdura nel patriziato di Bisanzio, mentre incontra in occidente l'avversione dei cristiani che anzi, in genere, si danno alla distruzione delle opere, specie antiche statue, e degli oggetti che non possono essere consacrati. Un certo commercio si mantiene tuttavia anche in età paleocristiana, testimoniato dall'uso frequente di opere d'arte antica come elementi architettonici e funerari: ad esempio l'impiego di sarcofagi pagani come arche di personaggi cristiani. Le cronache riportano testimonianze di acquisti e trasferimenti di statue nei primi secoli del nostro millennio, registrando tuttavia con una certa meraviglia, ancora nel XIII sec., l'interesse di vescovi ed imperatori per l'arte antica. Ben piú sviluppato è nello stesso periodo il commercio con l'Oriente, che però interessa solo marginalmente il **m**: sete, porcellane e, in epoca piú tarda, lacche – i tre articoli che rappresentano il maggiore scambio commerciale – appaiono per lo piú come oggetti d'artigianato, funzionali, o come suppellettili; l'uso di decorazioni, colori e stilizzazioni è spesso stimolato solo dalle richieste degli importatori. È d'altra parte significativo che non si siano trovati segni di stili cinesi nelle decorazioni della Roma imperiale nonostante la vasta diffusione della seta fin dal I sec. a. C., cosí come l'assenza di qualsiasi accenno ad offerte di oggetti artistici nel resoconto dei viaggi di Marco Polo in Cina testimonia l'inesistenza di un commercio di opere d'arte in senso stretto anche in epoca assai piú tarda. Le collezioni dell'Alto Medioevo si formano principalmente secondo filoni molto lontani dal **m**, consistendo anzi essenzialmente nell'esclusione degli oggetti dal circuito delle attività propriamente economiche, esclusione idealmente perenne e quindi del tutto opposta a quella temporanea, dettata da ragioni speculative, tipica di ogni commercio. Non diversamente da quanto accadeva nei templi delle muse, nelle chiese, abbazie e monasteri si accumulano le offerte dei devoti, oggetti liturgici ma anche tappezzerie e quadri, e ad esse s'aggiungono – a seguito del culto dei santi massicciamente diffuso dal cristianesimo – le *reliquie*: oggetti in qualsiasi modo rapportabili a protagonisti della storia sacra ed ai quali si attribuiscono poteri variamente taumaturgici, salvifici e santificatori. Parallelamente nei palazzi dei principi si ammassano i doni degli ambasciatori ed il bottino

tratto dal saccheggio delle nazioni conquistate, che già era stato all'origine delle collezioni private in Roma. In entrambi i casi gli oggetti entrano nei luoghi di culto o nelle case dei potenti per non uscirne, teoricamente, mai piú; che le reliquie siano spesso oggetto di furti e ne esista un commercio, che le raccolte principesche abbiano insito un elemento di tesaurizzazione (e non raramente, per necessità, vengano parzialmente vendute, o impegnate) non rende meno vera la prevalente destinazione non economica delle collezioni. Si tratti di oggetti legati al culto dei morti o dei santi, di offerte, di opere d'arte o di gemme, esse si strutturano in questa fase soprattutto come vie di comunicazione tra questo mondo e gli altri: l'aldilà o il mondo degli dèi, il sacro o l'inconoscibile della natura, terre lontane nel tempo o nello spazio. Sono ininfluenti le motivazioni di prestigio, lusso e speculazione che erano state presenti nel collezionismo dei romani e che torneranno nell'età moderna e contemporanea, cosí come le ragioni strettamente estetiche, tanto che spesso gli oggetti sono considerati preziosi non per la loro forma ma per la materia di cui sono composti o per la loro provenienza. Questo sistema di accumulo e monopolizzazione di oggetti in vario modo significativi si incrina a partire dalla seconda metà del XIV sec. sotto la spinta dei mutamenti sociali, economici e culturali che in quella fase iniziano per dispiegarsi nei due secoli successivi: la secolarizzazione della cultura e l'affermazione della città come centro commerciale, con il connesso progressivo formarsi di una classe borghese; il nuovo atteggiamento verso il non conosciuto ed il remoto nello spazio e nel tempo; la trasformazione dell'artista in intellettuale ed il nuovo rapporto con committenti, mecenati e collezionisti. La secolarizzazione della cultura e, in essa, dell'arte che si svincola dalla subordinazione stretta ad un fine, stimola lo sviluppo, che sarà pieno nel rinascimento, dell'interesse per le opere d'arte in quanto tali, indipendentemente dalla loro funzione – ed anche dalla materia di cui sono costituite; ciò comporta anche l'affermarsi come valore dell'*autenticità* dell'opera, della sua attribuibilità certa ad un artista. Se ancora i prezzi pagati sono generalmente in funzione del costo dei materiali, del numero di aiutanti, del tempo impiegato, comincia però ad assumere un peso nella valutazione, anche venale, dell'opera d'arte il nome dell'autore. Sotto questa spinta gli artisti di maggior fama e piú ricercati tendono

a trasformarsi in capi bottega e firmano opere in cui intervengono solo indirettamente, restandone però organizzatori sia sul piano della concezione che su quello materiale del metodo e della divisione del lavoro. Le botteghe sono il luogo d'origine di un modo nuovo, «borghese», di produzione artistica, caratterizzato dalla netta separazione tra concezione ed esecuzione da un lato, dall'altro da un'organizzazione rigida che non lascia agli esecutori alcun margine di variazione, intesa ad impedire ogni distinzione tra parti autografe e no. Il distacco degli artisti dall'attività artigianale, il loro costituirsi in un gruppo sociale del tutto nuovo depositario di un sapere autonomo ed anche teoricamente organizzato (è del 1435 il *De Pictura* di L. B. Alberti), quello della produzione artistica, il loro nascere come intellettuali determinano, con l'affermarsi dell'autenticità quale parametro di valutazione, il diffondersi di un nuovo tipo di collezionismo rivolto all'arte contemporanea; la concorrenza per l'acquisto di opere dei maggiori maestri si fa serrata, spingendo verso l'alto i prezzi delle commissioni e favorendo l'affermarsi di figure di mercanti ed intermedian. Parallelamente si sviluppa un diverso approccio alle regioni remote nel tempo o nello spazio: l'antichità diviene oggetto di nuovo studio e le sue vestigia, fino ad allora considerate di scarso interesse se non in quanto reliquie o simboli e come tali raccolte nelle chiese o nei palazzi, divengono testimonianze e chiavi di comprensione, in rapporto con i testi antichi e nel confronto tra loro, di un passato che appare sempre piú degno d'indagine. Si formano le prime grandi collezioni antiquarie e si forma il gruppo sociale del tutto nuovo degli «umanisti», gli studiosi dell'antichità storica ed artistica sotto la cui influenza l'arte ed il sapere antichi escono dal chiuso dei conventi per diffondersi nelle città e contribuire alla laicizzazione della cultura ed alla sua diffusione nel nuovo ceto borghese. Raccolte di antichità si costituiscono non solo presso le corti, innanzitutto italiane (Medici, Estensi) presso i papi, i cardinali e i re di Francia ed Inghilterra, ma anche presso mercanti, giuristi, medici, dotti, artisti. Il mercato delle antichità in Italia assume enorme importanza, tanto che lo stesso termine «antiquario» dal ristretto significato originario passa ad indicare generalmente il mercante d'arte. A sua volta la ricerca di conoscenza nello spazio, con il moltiplicarsi nel XV sec. dei viaggi di esplorazione, produce un nuovo sapere scientifico ed induce un diver-

so tipo di raccolta anch'esso alquanto diffuso per quanto di *status* inferiore; si formano eclettiche collezioni di «curiosità» (oggetti, stoffe, feticci, esemplari di flora e fauna) che rappresentano non tanto una volontà di studio quanto il desiderio di un rapporto con ciò che non è direttamente conoscibile: paesi lontani, società differenti, diversi ambienti naturali. Assai piú importante nello sviluppo del **m** è il nuovo atteggiamento verso la natura, che cessa di essere oggetto di speculazione metafisica per divenire anch'essa terreno d'indagine scientifica: non piú trasfigurata ma fedelmente rappresentata nelle opere d'arte, ne fonda la bellezza e contemporaneamente vi fonda la propria durevolezza. Se già il diffuso culto della bellezza e l'affermarsi di nuovi criteri storico-critici avevano favorito l'apprezzamento dell'arte contemporanea, la capacità dell'artista di vincere il tempo, rendendo duratura anche l'effimera gloria terrestre, lo rende indispensabile al principe, che non aspira piú ormai alla sola vita eterna ma anche alla fama tra gli uomini. L'assunzione della funzione di mecenati e collezionisti da parte dei potenti è sollecitata dagli artisti, che hanno bisogno per operare di appoggi e commissioni e che sono essi stessi collezionisti; per ragioni di studio ed elaborazione delle conoscenze ed anche perché il possesso di raccolte indica la loro appartenenza sociale (come è delle biblioteche per gli umanisti, delle collezioni di antichità per gli antiquari o di strumenti scientifici, nel sec. XVII, per gli scienziati). D'altro canto l'obbligo, derivante dal loro ruolo, per i principi di avere gusto e circondarsi di artisti e la tendenza, insita nel potere, a sottoporre al proprio controllo i produttori di conoscenza ed arte per utilizzarli nel costruire e propagandare la propria immagine si combinano a produrre come conseguenza ultima le condizioni materiali per un'arte ed una scienza libere da vincoli: commissioni e prebende da un lato, disponibilità di gallerie, biblioteche, depositi dall'altro, rendono possibili non solo le opere e le ricerche su ordinazione ma anche quelle che tali non sono.

Si sta intanto facendo strada un nuovo ceto, che fonda la propria importanza non sul potere – come i principi – né sul sapere sacro o profano – come il clero o gli intellettuali – bensí sulla ricchezza. Coloro che possiedono denaro o mezzi di produzione o, piú spesso, entrambi si trovano ancora in fondo alla gerarchla sociale ed individuano nell'acquisto di opere d'arte, nella formazione di

biblioteche e collezioni, una via per ottenere una posizione di maggior rilievo, attraverso la proprietà dei simboli del gusto e del sapere; in questa operazione si radica il sempre maggior peso del denaro nella circolazione delle opere d'arte, peso che determinerà diverse ed importanti conseguenze. Nell'immediato si sviluppa, nei paesi dove piú progredita è la borghesia (Fiandre, Venezia) la vendita privata, tra i collezionisti o attraverso i mercanti specializzati od anche nelle fiere all'aperto: nel Veneto espongono i Bassano, come faranno Murillo a Cadice e Siviglia, Zais e Canaletto a Venezia. Nel 1540 ad Anversa la corporazione degli artisti organizza la prima mostra-mercato di oggetti e dipinti contemporanei nel cortile della Borsa, che diventa poi sede di botteghe di antiquari (lo *Schilders-Pand*), secondo la generale tendenza dei mercanti ad organizzarsi in sedi fisse. A questo **m** ed all'ancora vivo rapporto di committenza si affianca il sistema delle vendite all'asta: sistema antichissimo (l'origine va rintracciata nelle aste pubbliche dei bottini di guerra nella Roma antica) ma che prende nuovo vigore grazie alla capacità di far fronte ad una richiesta sempre piú diffusa e intanto consentire agli acquirenti la esibizione non solo del proprio gusto ma delle proprie capacità finanziarie e della disponibilità a sacrificarle per ragioni estetico-culturali, affermando cosí la propria collocazione nelle gerarchie sia della ricchezza che del sapere. L'esistenza di un pubblico numeroso di acquirenti è attestata dalla comparsa dei cataloghi a stampa (il primo, olandese, è del 1616), che diverranno essi stessi oggetto di collezione e che ci consentono di valutare sia le vicende del **m** sia le sue principali localizzazioni: Amsterdam per tutto il XVII sec., poi sostituita da Londra, dove viene fondata la prima casa di vendite fissa, quella di E. Millington (1690 ca.) e dove successivamente si sviluppano le due grandi case Christie's (la prima asta di James Christie il Vecchio è del 1766) e Sotheby; infine Parigi, dove le sale d'asta sono numerose e celebri soprattutto nel XVIII e XIX sec.
I caratteri fondamentali del **m** moderno si formano quindi nei primi decenni del XVII sec. cosí come l'articolazione del moderno collezionismo. Di grande importanza è l'attenzione che si rivolge ora al rigore da porre nella costituzione di una raccolta: Giulio Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura* (1620) pone il problema della distinzione tra originali e copie, tratta di restauri e di conservazione, dei criteri di esposizione, affronta la questio-

ne della valutazione commerciale; Vincenzo Scamozzi nel trattato *Dell'Idea dell'Architettura Universale* (1615) è tra i primi a discutere dell'ordinamento delle raccolte, introducendo una problematica del tutto nuova ed un interesse museografico fin'allora assente; la galleria cessa di essere un luogo di raccolta eclettico e disordinato per assumere una fisionomia moderna, esteticamente rigorosa, dotata di un carattere coerente ed organico. Intanto diventano sempre piú efficienti e dinamiche le strutture economiche e d'informazione, s'infittisce la rete di agenti; mediatori, mercanti e finanziatori che copre ormai l'intera Europa e particolarmente l'Italia, luogo principale d'acquisizione di opere d'arte moderna e di antichità, che affluiscono nelle botteghe dei mercanti sia dalla dispersione di collezioni sia dai ritrovamenti e dagli scavi, sempre piú frequenti a partire dal XVIII sec. Maria de' Medici e Vincenzo Gonzaga si servono della consulenza di Rubens, Filippo IV di G. B. Crescenzi e di Velázquez; Marco Boschini, che nella *Carta del Navegar Pitoresco* (1660) descrive con vivacità il continuo agitarsi degli innumerevoli mediatori a Venezia, compera per conto di Alfonso IV d'Este e del cardinale Leopoldo de' Medici; e gli esempi potrebbero essere infiniti. Da questo intenso e diramato traffico nascono le gallerie principesche, e dal loro scomporsi o ricomporsi si formano i principali musei d'Europa: la galleria dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo, arricchita dalla collezione del patrizio veneziano Bartolomeo della Nave forma il nucleo del museo di Vienna; un blocco della collezione di Carlo I d'Inghilterra passa in quella del cardinal Mazarino, poi di Luigi XIV ed infine al Louvre; la quadreria dei Medici sosta a Palazzo Pitti fino alla costituzione della Galleria Palatina; Federico il Grande costituisce nel Settecento la raccolta che è alla base del museo di Berlino. Né è estraneo al formarsi dei musei il sempre maggiore ruolo del denaro dovuto sia al tumultuoso accrescersi della richiesta sia al progressivo sostituirsi all'artista (cui ancora nel Cinquecento è affidata non solo la scelta delle opere e *l'expertise* ma anche la valutazione commerciale) delle figure dell'amatore prima e del conoscitore poi, non aliene da ragioni speculative, sia, e soprattutto, all'intervento sempre piú massiccio dei mercanti e mediatori, all'ingresso cioè del capitale commerciale. Conseguenza inevitabile: l'esclusione della stragrande maggioranza della popolazione dalla conoscenza di ciò che appartiene alle collezioni, cui hanno accesso solo

gli stessi collezionisti e gli artisti e studiosi che con essi sono in rapporto, restando a disposizione di tutti solo le raccolte delle chiese. La pressione dei ceti medi e degli intellettuali non ammessi alla frequentazione dei ricchi e dei potenti, che hanno però bisogno per la loro attività dell'accesso ad opere d'arte, libri manoscritti, fonti, si unisce alla nuova considerazione per il passato ed alla necessità di costruire il consenso intorno alle nuove gerarchie sociali, di cui è fondamentale passaggio l'esaltazione della storia nazionale attraverso le opere dei grandi artisti e letterati; alla domanda composita che cosí si forma i ricchi e i detentori del potere rispondono aprendo prima biblioteche pubbliche (è del 1643 quella fondata dal cardinal Mazarino) poi musei (nel 1683 diventano accessibili agli studenti di Oxford le collezioni già di Elias Ashmole, nel 1734 si apre a Roma il Museo Capitolino) infine archivi (un decreto della Convenzione fonda nel 1794 les Archives Nationales, prima istituzione del genere).

La valutazione in denaro delle opere ed oggetti d'arte (la «quotazione») comporta anche altre conseguenze di rilievo: alcune categorie, in particolare quadri ed opere d'arte antica, raggiungono assai rapidamente prezzi che le pongono al di fuori della portata degli strati medi del pubblico borghese, che si rivolgono perciò ad oggetti di minor valore commerciale che possono essere monete come stampe o disegni, curiosità di paesi lontani come anche opere d'arte di periodi ed autori in quel momento trascurati. La diffusione di nuovi oggetti sul **m** determina tuttavia un generale interessamento non solo degli operatori ma dei ricchi collezionisti, producendo aumenti di prezzo; si avvia un meccanismo che spinge alla ricerca di sempre nuovi campi d'indagine *e* determina anche la nascita di nuove discipline a tale ricerca necessarie: archeologia, etnografia, paleontologia, la stessa storia dell'arte. Lo sviluppo di questi meccanismi aiuta a capire gli enormi rialzi dei prezzi di alcune categorie di opere: si pensi ai primitivi italiani e poi fiamminghi a partire dallo scorcio dell'Ottocento, ai vedutisti veneziani od agli impressionisti. Non è però questa la sola ragione della continua altalena dei valori commerciali: vi hanno parte le modifiche nel gusto del pubblico, su cui peraltro retroagisce la stessa dinamica del **m** cosi come la richiesta originata da motivazioni extraestetiche (curiosità, prestigio, erudiziene), il calcolo puramente speculativo dei ca-

pitalisti come il gusto della scoperta e della previsione dei valori dei conoscitori.
Competizione di prestigio tra i potenti, ma anche nuova coscienza storica e di pari passo piú acuta sensibilità critica e progresso della *connoisseurship*, insieme con l'attenzione speculativa del capitale commerciale e finanziario, costituiscono nel XVIII sec. potenti incentivi alla raccolta ed alla circolazione delle opere d'arte, definendo caratteristiche del collezionismo moderno che resteranno fondamentalmente uguali fino ai giorni nostri e sviluppando un rilevante impatto sulla cultura. Si pensi all'influenza sulla cultura russa dell'accentrarsi nella collezione di Caterina II, nucleo dell'Ermitage, delle maggiori raccolte dell'Occidente (da Berlino la Gotzkowsky, da Dresda la Bruchl, da Parigi la Crozat e la Baudouin, da Londra la Walpole); ma anche al ruolo propulsivo del collezionismo nella diffusione del gusto per la scultura greca ed ellenistica prima a Roma poi nei centri maggiori d'Italia, della pittura fiamminga in Europa, del Cinquecento italiano e del Seicento olandese in Inghilterra, o delle cineserie nella Francia di Luigi XV e nelle corti tedesche, dell'arte giapponese nell'Ottocento e di quella negra nel Novecento; ed all'impulso che da simili tendenze è venuto alla trasformazione del gusto, di cui è esempio l'impatto dell'interesse per i primitivi nato fra i collezionisti inglesi ed italiani sin dal XVIII sec. Naturalmente i primi ad essere influenzati dalle vicende del collezionismo e del **m** sono gli artisti: sia per gli stimoli che traggono dalla conoscenza e dallo studio delle opere riunite nelle grandi raccolte, sia per l'azione diretta di committenti, mecenati e poi mercanti. Azione che può avere risvolti del tutto positivi (ad esempio nella formazione della cultura di artisti come Pietro da Cortona, Poussin o Luca Giordano, arricchita e precisata nell'incontro con Marcello Sacchetti, Cassiano dal Pozzo e con il marchese del Carpio) ma anche effetti distorsivi: non solo le già accennate forme di ripresa del passato e di contraffazione (si pensi ai falsi antichi che si diffondono in gran numero a metà del Settecento dopo le scoperte di Ercolano) ma fenomeni come le «maniere» immodificabili per conservare la clientela abituale, i temi, formati, soggetti suggeriti o imposti. L'incanalarsi degli artisti del Seicento olandese nei binari delle rispettive specialità e generi è per taluni aspetti dovuto ad un mercato assai intenso e ricco, dominato dalle leggi della concorrenza.

Nel XIX sec., decadute le figure del committente e del mecenate, la scena è dominata dai grandi mercanti, che giungono ad assicurarsi contratti d'esclusiva (A. Vollard con Gauguin, G. Petit con Sisley, ad esempio) o comunque gran parte della produzione degli artisti che lanciano sul mercato, spesso imponendo il loro gusto al pubblico e risultando determinanti per il successo di nuove correnti artistiche. Durand-Ruel (che ha in deposito, alla sua morte nel 1922, ottocento Renoir e seicento Degas) Kahnweiler, Maeght sono essenziali per il successo dello stesso Renoir, di Picasso, di ChaGall. Tra il 1890 e il 1940 il **m** subisce una violenta accelerazione per l'ingresso del capitale dei grandi finanzieri americani, mossi da ragioni di prestigio – in ciò sostituendosi ai potentati europei – ma piú spesso da intenti puramente speculativi: se Frick, Kress, Mellon (autore dell'acquisto forse piú clamoroso, trentatre quadri dell'Ermitage pagati 19 milioni di dollari) prestano particolare attenzione ai precedenti proprietari delle opere che acquistano, cosi da accostare i loro nomi a quelli di monarchi, membri di grandi famiglie, artisti e conoscitori famosi, in altri casi miliardari come Henry Walters, lo stesso Kress, William R. Kearst acquistano innumerevoli opere senza vederle e le lasciano a lungo depositate nei magazzini in attesa del rialzo dei prezzi (alla morte di Walters si trovano 243 casse di opere e oggetti d'arte anche importanti mai aperte dal momento dell'acquisto). In questo contesto risalta ancor piú la funzione del mercante, cui compete sia di promuovere presso il pubblico sempre nuovi artisti (o nuove produzioni di artisti noti) sia di persuadere gli investitori, spesso riuniti in società, data l'ingente quantità di capitali necessaria, della bontà degli affari che propone. Di qui il continuo lancio di artisti contemporanei attraverso le tecniche proprie del mercato generale, con vere e proprie campagne pubblicitarie sia dirette (articoli «pilotati», su giornali e riviste specializzati e di largo consumo, cataloghi e monografie accompagnati da importanti promozioni editoriali, propaganda diffusa e capillare anche attraverso mostre ed aste fortemente pubblicizzate) che spesso vedono anche l'uso degli stessi critici d'arte come agenti pubblicitari piú o meno mascherati. I meccanismi di mercato, sempre meno condizionati dalla specifica natura delle merci artistiche, spiegano anche alcune vistose oscillazioni degli ultimi decenni, come il rialzo delle quotazioni negli anni Ottanta,

una crescita eccezionale (si pensi alle clamorose quotazioni raggiunte da van Gogh) dovuta all'entrata in scena di nuovi investitori, particolarmente giapponesi, evidentemente disposti ad accettare una redditività lungamente differita per i loro ingentissimi capitali; crescita che appare oggi essersi arrestata, con un graduale ritorno a piú realistici valori commerciali. Alla perdita di quotazione soprattutto dell'arte moderna – terreno privilegiato della speculazione dell'ultimo decennio, dal quale però si sono di recente allontanati i capitali provenienti dal Giappone – si accompagna ancora una volta il rialzo in settori finora marginali: dagli argenti inglesi e le porcellane giapponesi fino all'arte precolombiana, ai disegni, alle fotografie. Il **m** non smentisce quindi gli aspetti di ambiguità che lo hanno caratterizzato fin dalle origini. Da un lato resta canale fondamentale di diffusione e circolazione delle opere d'arte, strumento importante nella formazione del gusto estetico, stimolo indiscutibile all'approfondimento della coscienza critica e delle tecniche di indagine e valutazione delle opere d'arte. Dall'altro si manifesta come terreno di competizione nel prestigio e nell'ostentazione della ricchezza; produce effetti di distorsione, talora importanti, nella sensibilità artistica del pubblico promuovendo valori non necessariamente autentici sul piano estetico purché redditizi su quello commerciale e piegando alle proprie esigenze, in parte, la stessa attività critica; consente ed anzi favorisce fenomeni di esasperata speculazione e concorrenza spesso a scapito delle istituzioni pubbliche – che raramente hanno le disponibilità finanziarie per competere sul mercato – e quindi dell'accessibilità delle opere d'arte per il grande pubblico; induce infine, date le grandi cifre interessate, anche la parallela esistenza di un **m** clandestino alimentato da opere ed oggetti rubati nelle collezioni private come nei musei. Per quanto di multiforme natura, e quali che siano gli aspetti prevalenti, il **m** rimane comunque non soltanto un ineliminabile supporto della produzione d'arte, ma anche un imprescindibile parametro di valutazione dell'atteggiamento sociale verso la cultura e la storia. (*sr*).

Mercier, Philippe

(Berlino 1689-Londra 1760). Nato da una famiglia di ugonotti francesi, conobbe a Berlino Antoine Pesne

(1711-15), fece un viaggio in Italia, passò probabilmente per la Francia e si stabilí a Londra intorno al 1716, divenendo nel 1729 pittore della famiglia reale (il *Principe di Galles con le sorelle*, 1733: Londra, NPG). Perduto il favore della corte (1736) si stabilí a York (1739), riuscendo a sopravvivere senza difficoltà grazie ai ritratti (Firenze, Uffizi; Parigi, Louvre) e alle scene galanti, campestri o familiari (i *Cinque Sensi*: Washington, coll. Mellon; la *Seduta di musica*: Londra, Tate Gall.; *Cucitrice*: ivi). Le sue opere mostrano l'influsso diretto di Watteau (forse incontrato durante il suo soggiorno a Londra, e dal quale trasse incisioni): il *Prestigiatore* (Parigi, Louvre). Ma **M** tratta le feste galanti secondo i modi dei «conversation pieces» tanto apprezzati dagli amatori britannici (*Riunione in terrazza*, 1725: coll. Rothermere) e rivela solide qualità di ritrattista: *Sir Thomas Samwell e i suoi amici* (Fondazione Beaverbrook). (*cc*).

Merck, Johann Heinrich

(1741-91). Le sue funzioni di consigliere del granduca d'Assia-Darmstadt gli diedero la possibilità di dedicarsi liberamente all'attività letteraria; s'interessò in particolare d'arte. L'opera generale sulla pittura, che progettò, non vide tuttavia la luce; ma alcuni articoli scritti tra il 1777 e il 1780 per il «Deutscher Merkur» di Wieland sono di grande interesse. Si tratta di note sui Rubens della Gall., di Düsseldorf (1778), comparse poco dopo gli articoli di Heinse sullo stesso argomento; di un saggio sulla pittura di paesaggio (1777); di una difesa di Dürer (1780). Conoscitore d'arte, nemico dell'erudizione fine a se stessa ma spirito freddo e critico, **M** espresse chiaramente le tendenze estetiche della fine del secolo dei lumi. Non giudicava le opere secondo un criterio di bellezza universale, ma ne cercava il carattere, il merito specifico in funzione del genio dell'artista. Da questo punto di vista, nuovo e nel contempo esemplare è l'articolo sull'opera incisa di Dürer: egli contesta le tradizionali riserve circa il gusto gotico del maestro, senza peraltro giungere alle note di smisurato entusiasmo tipiche dei futuri romantici. La sua apologia del paesaggio come genere superiore, nella quale si riflette il sentimento per la Natura di Rousseau, preannuncia le successive tendenze della pittura. (*pv*).

Merello, Rubaldo

(Isolato 1872 – Santa Margherita Ligure 1922). Alla prima attività plastica (cui ritornerà negli ultimi anni), dopo gli studi all'Accademia Ligustica di Genova, fa seguito forse già dal 1898 l'interesse di **M** per una pittura che si fa sollecitare dalla visione delle opere di Nomellini e Pellizza (presenti a Genova) e Previati. **M** rappresentò, nell'assimilazione consapevole del linguaggio proposto da Nomellini, il tentativo di mediazione tra tecnica divisionista e sentimento panico della natura reso in intense variazioni di toni rossi e violacei su dominante blu (*Costa a San Fruttuoso*, 1905-906, coll., priv.; *La scogliera*, 1906 ca.: Roma, GNAM), che trova una sua radice culturale nelle istanze marcatamente spiritualizzanti del simbolismo genovese nel cui ambito ebbero una certa diffusione le opere di von Stuck, Khnopff e Puvis de Chavannes. Legato alla Galleria di Grubicy tramite la personalità di Paolo De Gaufridy, espose al Salon dei pittori divisionisti italiani di Parigi nel 1907. La sua personale partecipazione al divisionismo di seconda generazione meditato sugli accenti simbolici di Nomellini e Segantini s'impernia su alcune tematiche insistite quali i *Fienili* ed il Monte di Portofino sulla riviera Levante, luogo in cui si stabilí fino al 1914 in volontario isolamento (*Pini e rocce a San Fruttuoso*, 1906 ca.: Novara, GAM; *Scalinata al convento di San Fruttuoso*, 1920 ca.: ivi). In questi ultimi dipinti il pittore intensifica la visione lirica della natura (*Mareggiata*, 1914 ca.: Genova-Nervi, GAM) superando la tecnica divisionista di stretta osservanza dei suoi primi quadri nel ductus lineare di derivazione simbolista. (rso).

Merian, Matthäus

(Basel 1593 - Bad Schwalbach 1650). Fece apprendistato nella bottega di Dietrich Meyer a Zurigo e in quella di Friedrich Brentel a Strasburgo. Dopo un soggiorno a Parigi, tornò a Basilea nel 1615, vi aprí una bottega nel 1619 e disegnò i *Basler Ansicht*. Nel 1624 rilevò la dirczione della casa di edizioni artistiche del suocero, Théodore de Bry, a Francoforte. Incise le piante delle città di Heidelberg, Stuttgart e Schwalbach in base a propri disegni, eseguiti in stile assai libero. Nel 1642 comparve la *Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae*. Citiamo inoltre il *Theatrum europaeum*. Le vedute di città

svizzere sono tra i suoi migliori lavori (*Grande veduta di Ginevra*, da un disegno di Claude Chastillon, 1641 ca.: conservato a Ginevra). (*rl*).
Anche i suoi figli furono pittori. **Matthäus il Giovane** (Basilea 1621 - Francoforte 1687) fu allievo di J. von Sandrart e lavorò a Londra con van Dyck. Continuò l'opera del padre; dipinse anche quadri religiosi e soprattutto ritratti nello stile di van Dyck.
Kaspar (Francoforte 1627 - Olanda 1687), allievo e collaboratore del padre, incise ritratti, paesaggi e vedute urbane. **Maria Sibylla** (Francoforte 1647-Amsterdam 1717) sposò nel 1688 il pittore Johann Andreas Graff e si stabilía Norimberga. Si recò nel 1699-1701 al Surinam, dove dipinse a olio, a guazzo e ad acquerello studi di frutti, fiori e d'insetti. Ha lasciato incisioni di piante e di insetti per opere di storia naturale. (*sr*).

Merisi, Michelangelo → Caravaggio

Merson, Luc Olivier

(Parigi 1846-1920). Vinse il prix de Rome nel 1869. Alcune sue tele di soggetto religioso presentano un linguaggio realistico un poco convenzionale, riscattato da colori freschi e attenzione per i dettagli (il *Lupo di Gubbio*, 1877: Lille, MBA). Altre tele, dalla composizione rigorosa e dai toni sobri, si rifanno al Medioevo e agli affreschi del Quattrocento (*San Francesco predica ai pesci*, 1881: Nantes, MBA; *Saluto angelico*, 1890: Bordeaux, MBA). Lavorò alle illustrazioni per *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo e per i *Trophées* di José-Maria de Heredia. Imitò le miniature medievali nei cartoni per vetrate ed arazzi (*San Michele*, 1875: manifattura dei Gobelins) e nei motivi ornamentali. Disegnò per lo Stato francese i suoi due celebri biglietti di banca (tagli di 50 e 100 franchi). Il disegno per il grande mosaico della chiesa del Sacré-Cœur e le decorazioni murali che eseguí a Parigi nel palazzo di giustizia (*Galleria di san Luigi*, 1877) e alla Sorbona (la *Teologia*) sono di un arcaismo discreto; le decorazioni dell'Opéra-Comique partecipano della tendenza modernista (la *Musica*, la *Poesia*, *Elegia*). Insegnò all'ENBA (1894), dimostrandosi fervido sostenitore del classicismo. (*tb*).

Méryon, Charles

(Parigi 1821 – Charenton 1868). Era figlio di un medico inglese e di una ballerina dell'Opera. Intraprese la carriera di ufficiale di marina, ma nel 1848 diede le dimissioni per seguire la sua vocazione artistica. Tuttavia nella sua opera emergono i ricordi dei suoi viaggi in tutto il mondo e in particolare nel Pacifico, dai quali aveva riportato numerosi disegni. Deluso da un suo tentativo in pittura, si dedicò all'incisione; chiese consiglio a Bléry e, dopo un anno di studi, diede prova del suo talento. Sin dal 1850 aprí, con la tavola del *Petit-pont*, la serie di acqueforti ispirate ai vecchi quartieri di Parigi, completata nel 1854. Queste opere hanno un fondamentale valore documentario. La composizione si fonda su un gioco rigoroso di linee, ora puramente verticali (*Galerie de Notre-Dame*), ora incrociate secondo un fitto reticolo (la *Morgue*) cercando inoltre di armonizzare i neri e gli scatti di luce. Esercitò un innegabile influsso sui contemporanei, specie su Bracquemond, che ne incise un efficace *Ritratto* (1854). Colpito da crisi depressive ereditarie (la madre era morta pazza), e internato a Charenton, morí dopo molti anni lasciando centotre tavole. Il BM e la BN di Parigi conservano, oltre all'opera incisa dell'artista, numerosi suoi disegni; altri buoni esempi si trovano al MMA di New York ed al AM di Toledo (Ohio). (*ht*).

«Merz»

Rivista tedesca, d'ispirazione nel contempo dadaista e costruttivista (1923-32), fondata ad Hannover da Kurt Schwitters. Vi collaborarono in specie Arp e Mondrian. Lo stesso termine **M**, frammento di un prospetto della Kommerz Bank utilizzato in un collage del 1919, adottato a caso (com'era accaduto per dada), designa la poetica di Schwitters, secondo la quale l'artista deve proseguire l'opera della natura cooperando il piú ciecamente possibile col caso, da cui i suoi *Merzbilder*, collages di rifiuti, e *Merzbau*, scultura-collage o persino architettura-collage. «**M**», infine, designa anche, in generale, l'episodio, ben distinto dagli altri, del movimento dadaista di Hannover. (*pge*).

Merz, Mario

(Milano 1925). Ha esordito come pittore negli anni Cinquanta. Le prime opere, esposte alla Galleria La Bussola

di Torino nel 1952, dimostrano una tendenza verso soluzioni surrealistiche ed espressionistiche, e l'uso di colori violenti ed antimimetici contribuisce all'annullamento della forma, sottolineando come **M** avesse già superato il problema della rappresentazione oggettiva della realtà. Tra il 1962 ed il 1963 vede le opere di Kline e Bacon esposte alla GAM di Torino ed entra in contatto con il minimalismo e la Pop Art americana. Al 1964 risalgono le prime strutture aggettanti a cui faranno seguito, a partire dal 1966, le composizioni tridimensionali realizzate con tele bianche, non dipinte, tagliate da tubi di luce al neon. In questo periodo comincia a lavorare con oggetti di uso comune, bottiglie, bicchieri, ombrelli ecc., il cui primario significato viene annullato dalla barra di luce e che, decontestualizzati, perdono la loro originaria funzionalità. Queste opere vengono esposte nel 1968 alla Galleria Gian Enzo Sperone di Torino. **M** entra a far parte del movimento dell'Arte Povera e partecipa alla mostra *Arte Povera* alla Galleria De' Foscherari di Bologna, alle manifestazioni *Arte Povera + Azioni Povere* ad Amalfi ed il *Percorso* a Roma presso la Galleria Arco D'Alibert. In quest'occasione presenta l'*Igloo* con la scritta al neon Giap in cui la barra di luce diventa scrittura e l'igloo la rappresentazione di spazio assoluto e razionale. La serie degli igloo dimostra il rifiuto di **M** delle strutture geometriche e conferma la sua adesione all'arte povera nella scelta dei materiali: terra, cera, creta, metallo. Dal 1970 introduce nei propri lavori la progressione numerica basata sulla formula di Fibonacci in cui ciascun numero è dato dalla somma dei due che lo precedono e che interessa **M** per le corrispondenze con la proliferazione e la crescita degli organismi biologici. Nel 1971 interviene con la serie di Fibonacci sulla struttura del Museo Guggenheim di New York, applicando i numeri al neon sulla spirale dell'edificio di Wright a sottolineare l'idea di crescita organica insita in questa forma; nel 1984 realizzerà un intervento analogo sulla Mole Antonelliana a Torino. A partire dal 1977 introduce nuovamente nelle proprie opere l'elemento pittorico affiancandolo alle strutture tridimensionali e comincia a lavorare alla serie dei Tavoli che diventerà un tema costante negli anni Ottanta. Di recente ha esposto al Museum of Contemporary Art di Los Angeles (1989), al Guggenheim di New York, al Castello di Rivoli (1990) ed al Museo d'Arte Contemporanea di Prato (1990). (*ap*).

Merz, Marisa

(Torino 1931). Ha cominciato a lavorare negli anni Cinquanta ma ha esordito solo nel 1967 con una personale alla Galleria Sperone di Torino. La sua ricerca si è mossa all'interno delle tematiche dell'arte povera e concettuale. Nel 1968 ha partecipato alla manifestazione *Arte Povera + Azioni Povere* tenutasi ad Amalfi dove ha presentato le *Scarpette* e la scritta «Bea» realizzate con filo di rame lavorato a maglia, come fosse un filo di lana. Con questa tecnica ha eseguito, fino agli anni Ottanta, grandi superfici trasparenti, strutture leggere e luminose disposte sulle pareti secondo un ordine sempre nuovo che varia in relazione allo spazio in cui sono inserite. Sfruttando la duttilità del metallo ha realizzato sculture con lamine di ferro che, perdendo ogni valenza meccanica e tecnologica, generano forme plastiche e vitali. Ha esposto in numerose Gallerie (si ricordi la personale del 1969 nella Galleria L'Attico di Roma) ed ha partecipato alla Biennale di Venezia nel 1980 e nel 1988. (*ap*).

Mesdach, Salomon

(attivo a Middelburg all'inizio del XVII sec.). Nel 1628 viene menzionato nella gilda di Middelburg. Il Rijksumuseum di Amsterdam, possiede alcuni rari e caratteristici ritratti di sua mano, come quelli *di Jacob Pergens*, *Catharina Fourmenois*, *Anna Boudaen Courten* (1620), di un accurato realismo, affine per stile a Mierevelt, Ravesteyn e Moreelse. (*jv*).

Mesdag, Hendrik Willem

(Groningen 1831-L'Aja 1915). Figlio di banchiere, era funzionario negli uffici del padre quando, a trentacinque anni, decise di abbandonare il lavoro per dedicarsi interamente alla pittura (1866). Partí per Bruxelles, ove fruí dell'insegnamento di Alma Tadema e di Willem Roeloft. Quest'ultimo, che aveva conosciuto Troyon, Rousseau, Millet, inculcò nell'allievo l'amore per la pittura all'aperto, consigliandogli di lavorare dal vero. **M** si stabilí definitivamente, nel 1869, all'Aja, per dipingere il mare a Scheveningen: *Barca sulla spaggia a Scheveningen* (1874: Amsterdam, Rijkmuseum). Ha lasciato soprattutto vedute di marine e spiagge, eseguite con vivacità, nelle quali traspare a volte ancora un sentimento romantico: *Tramonto su Scheveningen* (L'Aja, Museo Mesdag). La sua opera piú

celebre, a cui collaborarono numerosi artisti, è il gigantesco *Panorama Mesdag*, una veduta di Scheveningen. **M** raccolse un complesso considerevole di opere francesi del XIX sec., principalmente paesaggi della scuola di Barbizon, che costituiscono oggi il Rijksmuseum H. W. Mesdag. (*gb*).

Mesopotamia

Per quasi cinque millenni, dal 5300 ca. al 612 a. C. (data della presa di Ninive da parte dei Babilonesi e dei Medi), la pittura mesopotamica conobbe un unico supporto: la creta. Questa caratteristica garantisce la presenza di un elemento di unità riscontrabile sin dalle prime decorazioni di vasi d'argilla e che permane fino alle grandi scene dipinte sulle pareti di mattoni crudi degli edifici sumeri, babilonesi ed assiri. Per quanto riguarda il vasellame dipinto protostorico, precedente l'invenzione della scrittura, in esso come nelle scene colorate che decoravano le pareti degli edifici religiosi o reali si esprime la volontà di comunicare alla popolazione tramite le immagini gli atti di culto o gli eventi significativi dei vari regni.
La pittura a tempera fu usata per quasi quattro millenni: polveri di colore venivano stemperate in un prodotto che serviva da legante, ed applicate su una preparazione (ingobbio d'argilla per i vasi, strato di gesso sulle pareti) a tinte piatte, senza alcuna ricerca di modellato né di digradazione cromatica; cosí, piú che di pittura, si può parlare di disegno colorato. I colori primitivi sono di origine minerale: calce o gesso per il bianco, terra ocra per il rosso, bitume per il nero, lapislazzuli, poi ossido di rame, per il blu. Il legante era forse a base di caseina o di chiara d'uovo. Il principale colore è il rosso, in tutte le sue sfumature, dall'albicocca al bruno piú scuro; fino al II millennio sembra che il disegno venga in primo luogo eseguito in questo colore, poi contornato di nero o con un'incisione che scopre la preparazione biancastra del fondo. Rosso, bianco e nero sono i colori primitivi; allo stato attuale delle nostre conoscenze, per trovare il blu e il verde occorre attendere il II millennio. Nel I millennio predominano il blu e il rosso; il tracciato è di solito nero, benché a Khorsabad siano stati impiegati il verde e il bruno, mentre generale è l'assenza del giallo. Quanto appare caratteristico dell'arte mesopotamica è il violento contrasto tra i colori ed il gusto del riverbero; mentre la

composizione ricorre sia al principio del fregio continuo, occupando l'intera altezza del campo o disponendosi a registri sovrapposti separati da listelli o fasce decorate, sia alla decorazione per metope giustapposte e separate da una cornice piú o meno ornata.
Il vasellame dipinto piú antico compare ad Hassuna, nella **M** settentrionale, intorno alla fine del VI millennio. Una decorazione geometrica a fasce, tratteggi e triangoli è dipinta in rosso su ingobbio color crema; successivamente, una nuova tecnica aggiunge linee oblique e quadrettature dipinte ad un disegno inciso sull'ingobbio umido. Un progresso si avverte nella produzione di Samarra, in cui la decorazione si diversifica rappresentando anche animali a silhouettes che fanno nascere motivi cruciformi (cervidi, uccelli, pesci, scorpioni) ed in seguito anche la figura umana (danzatrici che si tengono per mano, coinvolte in un caratteristico movimento di girotondo). Vi si riscontra un linguaggio simbolico che passa facilmente dal figurativo al non-figurativo, come piú tardi in Iran sui vasi dipinti di Susa. Risale a questo periodo un (unico) ritratto umano, dipinto in bruno scuro sul collo di una giara di Hassuna. I capelli, le sopracciglia e la barba sono tracciati vigorosamente, mentre il naso è in rilievo e gli occhi sono a mandorla. Un diverso stile è stato ritrovato nel nord, a Tell Half, ad Arpatchiah ed a Tépé Gawra, ed anche nella **M** meridionale (Eidu). Le giare e le scodelle dell'epoca sono ornate, oltre che da un repertorio geometrico di grande varietà, da vegetali, numerosi animali e silhouettes umane. Per i corpi degli animali o per il fondo viene spesso impiegato il puntinato, ma si usa sempre un unico colore, che va dal rosso al nero a seconda del grado di cottura. Ad Arpatchiah, peraltro, le ricerche hanno condotto alla scoperta di esempi policromi (serie di piatti ritrovati nel magazzino di un vasaio). Il rosso, il nero e il bianco sono stati utilizzati su ingobbio beige rosato per costituire un disegno geometrico o floreale. L'esempio piú bello di questo tipo di decorazione, che ha potuto venir paragonata al disegno di un tappeto, è costituito da una margherita a trentasei petali rossi, con centro nero, circondata da una doppia corona a scacchi neri e rossi, con i quadrati neri barrati da una croce bianca; i petali sono contornati da una linea piú chiara ottenuta scoprendo il fondo. Tra il V ed il IV millennio si ha un lungo periodo detto «di Obeid», dal nome di un sito meridionale, in cui si riscontra una regressione nella

decorazione della ceramica dipinta che è a linee, triangoli, zigzag o quadrettature brune, mentre la fattura del vassellame diviene piú grossolana. Peraltro, a questa fase corrisponde la splendida produzione di vasi a Susa in Iran.
Sin dal IV millennio gli architetti mesopotamici si rivelano abili costruttori in mattone crudo che, come testimoniano gli scavi di Tépé Gawra (livello XVI), presentavano decorazioni pittoriche sulle pareti dei templi. È difficile immaginarne l'insieme dato che le pareti sono andate distrutte oltre i quaranta cm d'altezza dal suolo, ma queste antiche vestigia erano costituite da file di losanghe rosse e nere dipinte su uno strato di gesso bianco; pertanto, è da riscontrare una trasposizione della tecnica, dalla pancia dei vasi alla superficie dei muri. Questo gusto dei mesopotamici per il colore ha prodotto nel sud, a Warka (l'antica Uruk) un'ornamentazione di mosaici fatti con conetti di terracotta, dipinti in rosso, nero e bianco e conficcati nei muri, la cui abile disposizione disegna figure geometriche di grande varietà. È questo il periodo dell'invenzione della scrittura, con le prime tavolette di terracotta recanti segni pittografici.
Piú a nord, a Teli Uqair, sono venute in luce all'interno di un tempio, le piú antiche pitture murali a tutt'oggi note. Due grandi leopardi dal pelame maculato ornano i fianchi di un altare, l'uno coricato, l'altro seduto (conservato in museo a Bagdad), dipinti in rosso, arancio, bruno e crema. La parte anteriore dell'altare era dipinto a bande verticali, alternativamente bianche e gialle, rappresentanti i contrafforti di una facciata; esse inquadrano fasce a disegno geometrico che simulano le rientranze; altrove sono stati trovati i resti di una processione. Tutti i disegni erano tracciati in rosso o in arancio, talvolta ravvivati in nero, su fondo bianco; grande era la varietà dei colori, malgrado l'assenza del blu e del verde. All'inizio del **m** millennio, una strada nuova venne imboccata per il vasellame dipinto nei siti della valle della Diyala, affluente del Tigri, in particolare a Teli Agrab. Su un ingobbio rosso sono tracciate scene nelle quali esseri umani ed animali si alternano a motivi puramente geometrici. Di nuovo, il rosso, il nero e il bianco sono gli unici colori utilizzati. Questo tipo di ceramica viene indicata col nome «scarlatta» ed è caratterizzata dalla cattiva qualità del colore, che si cancella sotto le dita. Esemplari ad essa vicini sono stati ritrovati a Susa in Iran (Susa D). I tre co-

lori sono utilizzati su una placchetta di gesso trovata nel tempio della dea Ishtar ad Assur, nel nord del Paese. Il frammento, alto 18 cm, rappresenta l'immagine in rilievo di una donna nuda e riccamente ornata di gioielli, che spicca su fondo nero ed è incorniciata da una bordura a disegni geometrici neri, bianchi e rossi. Un pesante collare nero e rosso le serra il collo. Gli occhi, svuotati per poter accogliere un'incrostazione, sono enormi ed occupano quasi tutto il viso. I capelli e le sopracciglia sono trattati a riccioli e a tratti neri. Manca la parte bassa del corpo.

Si deve giungere all'inizio del II millennio per ritrovare grandi pannelli murali; sotto questo aspetto, si è rivelato di particolare ricchezza il palazzo del re Zimrilim a Mari. Nel corso delle campagne di scavi del 1935-36, una spedizione francese diretta da A. Parrot ha portato alla luce gli appartamenti reali e la grande corte a pareti dipinte, recuperando cosí una documentazione d'importanza del tutto eccezionale per la storia della pittura. Qui sono stati utilizzati numerosi tipi di supporti e di tecniche: la decorazione è applicata su una preparazione di fango negli appartamenti privati; invece, nella grande corte 106, le pareti sono coperte quasi sempre da uno strato di gesso bianco accuratamente lisciato, dello spessore di 5-6 mm. Nella scena detta «dell'investitura» i personaggi sono tracciati mediante una punta, e il colore è applicato all'interno del disegno; invece nelle altre scene il disegno è tracciato in nero. Vengono sempre impiegati i colori tradizionali: ocra, rosso chiaro e scuro, bianco e nero; ma anche il blu di cobalto, il verde e il giallo. Gli appartamenti privati sono decorati a bande di colore alternate, da fregi a doppia treccia color blu cobalto sovrapposti tra fasce bianche, o da imitazioni di marmo in trompe-l'œil, a toni graduati ocra; questa decorazione si ritrova anche sulla parte superiore di un podio, con un'incorniciatura di spirali. Le scene dei cortili pubblici hanno tutte carattere religioso o mitologico: tori condotti al sacrificio, offerte e libagione dinanzi alle divinità. Il pannello piú completo e piú recente, rimontato al Louvre (Parigi), rappresenta al centro il re che tende la sinistra verso le insegne del potere – cerchio e bacchetta – presentategli dalla dea Ishtar; questa è raffigurata nel suo aspetto guerresco, col piede destro su un leone sdraiato. Due dee, su ambo i lati, sollevano le mani in segno d'intercessione ed un dio, a destra, assiste alla scena; sot-

to, due dee reggono un vaso ciascuna, da cui scaturiscono fiotti e un ramoscello verde. Queste due scene sovrapposte sono inquadrate da fasce color ocra scuro, ocra chiaro e bianco. Il pannello centrale è incastrato in una composizione piú ampia, delimitata da un grande rettangolo di spirali senza fine, in cui si scorgono quadrupedi alati sovrapposti, dee con le mani levate e grandi alberi, tra i quali una palma da datteri da cui prende il volo un grande uccello azzurro pallido, mentre due uomini si arrampicano lungo il tronco per andare a cogliere caschi di datteri. L'intero pannello è dipinto su preparazione di fango; l'artista è riuscito a variare i colori utilizzando, oltre agli ocra, il verde per le palme da datteri e per il ramoscello piantato nei vasi stretti dalle dee, e l'azzurro pallido per l'uccello ed il cielo (le tonalità di colore, oggi alterate, si presentavano in tutta la loro freschezza quando gli scavi misero in luce il pannello). La cura con la quale è stato eseguito il complesso si spiega col fatto che era situato ad altezza d'uomo, mentre le altre pitture erano poste a tre metri dal suolo. Esseri umani e divinità sono rappresentati secondo le norme dell'arte mesopotamica, sia per l'incisione dei cilindri-sigilli, che per l'esecuzione di bassorilievi, oppure in pittura: la testa e la parte inferiore del corpo sono di profilo, mentre il busto viene raffigurato frontalmente o con una leggera torsione. Un'eccezione va notata in un pannello frammentario, che si ritiene piú antico, cioè proveniente dal palazzo della fine del III millennio: un personaggio, probabilmente divino, spicca in veduta pienamente frontale su fondo nero disseminato di pastiglie bianche. Questa figura insolita è eseguita molto sommariamente, con bocca ed occhi enormi e senza collo; si avverte che il pittore si è trovato in imbarazzo, per una rappresentazione cui non era avvezzo, poiché il suo repertorio abituale comprendeva unicamente figure di profilo. A Mari, infine, sono presenti per la prima volta quadrilateri a lati concavi: cioè le figure geometriche riprodotte con tanta frequenza, un millennio piú tardi, nelle pitture murali assire e dell'Urarte che sono realizzate in nero, bianco, arancio e giallo chiaro.

Un palazzo contemporaneo a quello di Mari è stato ritrovato nel nord-ovest della Siria, ad Alalakh (antica Atchana), nella pianura di Antiochia. Poco rimane delle pitture che lo decoravano; ma il loro interesse risiede nel fatto che si tratta di affreschi; infatti, per la prima volta,

l'artista ha lavorato su supporto umido, mentre la pittura mesopotamica era sempre eseguita a secco, con un legante per i colori. Vi si deve probabilmente scorgere un influsso cretese. Pitture risalenti al XV sec. a. C. sono state ritrovate nella **M** settentrionale, nei resti di decorazione murale del Palazzo di Nuzi. La preparazione è sempre bianca ed i colori sono il rosso, il rosa, il nero e il grigio. Una stanza ornata da un fregio collocato sulla sommità delle pareti, al di sopra delle porte, presenta motivi d'ispirazione egizia e siriaci, ben noti dal vasellame dipinto e dai cilindri-sigilli siriaci dell'epoca: palmette, testa della dea Hathor e testa di toro. A Nuzi ed a Teli Bilia sono stati trovati esempi di vasellame a decorazione monocroma. Un bicchiere di Tell Brak, nel nordovest, reca su tutta la sua superficie una testa d'uomo dipinta in nero, col naso modellato a rilievo, che richiama dopo piú di duemila anni, il procedimento della giara di Hassuna. Nella capitale dei Cassiti, Dur-Kurigalzu (oggi *Aqarquf*), un edificio del XIV sec. a. C. era interamente decorato da pitture di due tipi: o motivi geometrici e floreali, rossi, gialli e blu contornati di nero su fondo crema, o processioni di uomini barbuti, sormontate da bande rosse su fondo color blu cobalto chiaro. Dieci di tali uomini, in piedi sul pavimento, avanzano lungo un passaggio, preceduti dall'undicesimo, che entra in un cortile. Son disegnati in rosso contornato di nero; la barba, i capelli e le calzature sono neri, e cosi pure i bordi della scollatura e le maniche; il fondo è color crema. Altrove, otto personaggi, con una sorta sul capo di fez bianco che preannuncia la tiara dei re assiri, sono rappresentati in veste bianca con bordure e cintura rosse.

La pittura assira L'Assiria della seconda metà del II millennio subí l'influsso del regno dei Mitanni della Siria settentrionale; alcuni motivi, in auge durante il I millennio, ne sono originari, come l'albero sacro con un animale su ciascuno dei lati. La glittica del XIV-XIII sec. a. C. lo utilizza molto di frequente, e ad esso si ispireranno i pittori, come dimostrano i fregi che decoravano il Palazzo di Tukulti-Ninurta I (1244-1208) a Kar-Tukulti-Ninurta, presso Assur, fra una grande profusione di palmette e di borchie rosse, blu, nere e bianche. Nello stesso tempo, la decorazione ricorre insieme al mattone smaltato, che gli Assiri ed i Babilonesi utilizzeranno rispettivamente nell'VIII e nel VI sec. a. C. Gli Assiri sono giustamente celebri per i bassorilievi scolpiti che ne ornavano i palazzi,

scoperti a Nimrud, Khorsabad e Ninive, e che vennero costruiti dal XI al VII sec. a. C. Alcuni di questi erano ravvivati con colori oggi quasi interamente cancellati. È noto peraltro che i pittori non si mostrarono meno abili degli scultori, e che gli edifici reali erano decorati con enormi superfici dipinte, distrutte dal tempo. Il complesso piú importante è stato rinvenuto da scavi francesi nel palazzo provinciale di Til Barsib (oggi Teli Ahmar), attribuito a Teglat Phalasar III (744-727). Tali pitture, tra le quali spicca la raffigurazione di un'udienza reale, che si estendeva su ventidue m di lunghezza, sono state rilevate sul posto (le copie sono conservate al Louvre di Parigi). Le scene di corte, di caccia e di guerra, sono al di sopra di una fascia nera posta a circa 50 cm di altezza rispetto al suolo. Sono alte tra uno e due metri. Al di sopra si sviluppavano fregi puramente decorativi di palmette, fiori di loto, borchie, che incorniciavano il motivo geometrico del quadrilatero dai lati concavi, fiancheggiato da animali. Tali fregi sono simili a quelli che ornavano le pareti dei Palazzi di Teglat-Phalasar III ad Arslan Tash e di Sargon II (721-705) a Khorsabad. La preparazione primitiva è, come al solito, bianca, divenuta giallastra col tempo. Qui il colore dominante è un azzurro chiaro e splendente, vicino al blu cobalto, seguito dal rosso; questi due colori venivano talvolta mescolati. Un rosso violetto assai scuro era ottenuto amalgamando blu, rosso e nero. Il disegno è tracciato in nero nell'epoca di Teglat-Phalasa, mentre è in rosso su pannelli che sono stati riconosciuti come piú recenti; in tal caso, un contorno nero copre il disegno primitivo, ma la sovrapposizione non è sempre perfetta.

Si ritrovano i medesimi temi dei bassorilievi: il re viene celebrato nello splendore della sua potenza, seduto di profilo su un trono dall'alto schienale, con la tiara sul capo mentre riceve gli omaggi dei suoi tributari, dietro di lui sono in piedi dignitari e servitori; altrove, si tratta di scene di guerra con esecuzioni di prigionieri, utilizzazione dei vinti per trainare un carro sotto la minaccia di un soldato.

Alcune sale sono state decorate piú tardi, probabilmente all'epoca di Assurbanipal (668-627), a giudicare almeno dalle analogie con i rilievi del suo palazzo di Ninive, particolarmente con una scena di caccia. Il re, in piedi sul carro a due ruote, lancia le sue frecce su un Icone, seguono altri carri, con le spoglie delle fiere già abbattute e

con arcieri pronti a dare man forte; qui il pittore uguaglia lo scultore e si rivela abile anche nel rappresentare gli animali; i cavalli sono bruni, rossi, neri e persino azzurri, lanciati al gran galoppo e riccamente bardati. È curioso notare che questa decorazione di caccia ornava le pareti di un bagno. A Khorsabad, ove Sargon II costruí una città nell'VIII sec. a. C., una residenza era stata dotata di un pannello che doveva avere un'altezza di dieci m. All'opposto di Til Barsib, i fregi decorativi si trovavano sotto la scena principale in tre sovrapposizioni. Qui, ancora una volta, il tono dominante è un blu brillante, accompagnato dal rosso, dal bianco e dal nero applicati sulla preparazione in gesso. Compaiono sporadicamente parti verdi e brune, ma non gialle; mentre il giallo ocra, il blu, il verde ed il bianco entrano nella composizione dei mattoni smaltati che decorano un santuario, sui due lati di un portale, lo zoccolo del muro era ornato da un leone, un rapace, un toro, un albero da frutta e un aratro. Cosí, con immutabile costanza, la medesima tecnica si è trasmessa per millenni. I Babilonesi del VI sec. a. C. hanno adottato la decorazione in mattone smaltato, che hanno impiegato nella loro città per la porta processionale e la porta fortificata dedicata alla dea Ishtar. Su fondo blu turchese spiccano, in leggero rilievo, animali consueti: leone, toro, drago, dal corpo giallo o crema. È uno stile che i persiani Achemenidi riprenderanno a Susa. Si dovrà giungere all'epoca ellenistica per trovare nuove manifestazioni pittoriche; ma la tecnica proverrà ormai dall'Occidente. (*asp*).

Messagier, Jean

(Parigi 1920). Nel 1942 entrò nell'Ecole Nationale supérieure des arts décoratifs; per completare la preparazione, tra il 1946 e il 1948 effettuò viaggi di studio in Italia e in Algeria. Dal 1945 tenne la prima personale alla Gall. Arc-en-ciel e realizzò le prime incisioni. Nel 1948 partecipò al Salon d'Automne per artisti di età inferiore ai trent'anni, al Salon des réalités nouvelles, al Salon «comparaisons» ed al Salon de mai. Dal 1960 le sue opere sono presenti in numerose manifestazioni internazionali, nel quadro della giovane scuola di Parigi, di cui fu uno dei fondatori. Lo stile di **M**, libero da ogni tentazione figurativa, si esprime in una scrittura fluida di «turbini trasparenti» ed armonizza una grafia incisiva e morbida

allo splendore colorato della pittura (*Pianura battente*, 1956: Parigi, coll. priv.; *Incontro di luglio*, 1957: ivi). Legato alle tensioni e pulsazioni interiori degli elementi, vuole come egli stesso dice, «partire dalla natura», soprattutto quella, molte volte ritratta, della regione attorno a Montbéliard, da lui prediletta e nella libertà delle emozioni «precisare grandi ritmi e ordinarli». Questo atteggiamento, di quasi mistica appropriazione del paesaggio e dei suoi moti interni, lo avvicina a pittori come Tal Coat e Degottex, interessati a stimolare, nell'osservatore, un senso di contemplativa immersione nelle forme e nelle luci della natura (*Marzo che viene*, 1962; *Carri al levar del sole*, 1967). Importanti retrospettive dell'artista sono state organizzate a Grenoble nel 1968, poi alla Maison des Arts et Loisirs di Sochaux nel 1969. Sue opere sono presenti a New York, MOMA, nei musei di Eindhoven, Grenoble, Digione (MBA, donazione Grandville) e a Parigi, MNAM. (*bn*).

Messico

Rispetto a quella di altri paesi dell'America Latina, la pittura messicana presenta una continuità di sviluppo che dall'esordio della pittura murale «cristiano-indigena», seguita alla conquista, giunge fino all'arte murale contemporanea.

XVI e XVII secolo La prima fase della storia della pittura messicana, caratterizzata – caso pressoché unico in America Latina – dagli affreschi di chiostri e refettori dei conventi di campagna fondati dai missionari francescani e agostiniani nel secondo terzo del XVI sec., fu il momento piú originale della storia artistica del **M**. In questo periodo l'arte uní in modo avvincente elementi disparati: modelli provenienti dalle Fiandre e dalla Germania, libri illustrati e incisioni (in particolar modo di Schongauer e Dürer) vennero assimilati ed interpretati da artisti indigeni formatisi nel collegio San José de los Naturales di Città del Messico, fondazione del francescano Pierre de Gand dedita all'istruzione religiosa ed artistica di giovani artigiani. Essi tradussero le scene della Passione o la vita dei santi nel medesimo spirito formale dei miniatori che decoravano i manoscritti precolombiani: semplificazione delle forme, rotonde e tozze, indifferenza per la prospettiva e lo spazio, quasi totale assenza di colore (gli affreschi sono di solito a grisaille), motivi ornamentali (balau-

stre, viticci) ripresi dal repertorio rinascimentale ma semplificati, irrigiditi e ripetuti senza logica. I principali cicli sono quelli del monastero francescano di Huejotzingo, nella regione di Puebla (fregio dei *Dodici Apostoli francescani*, post 1524; l'*Immacolata con san Tomaso d'Aquino e Duns Scoto*, *San Francesco*), e soprattutto i cicli decorativi piú ricchi dei monasteri agostiniani: non lontano da Città del Messico, ad Acolman (*Infanzia di Cristo*, *Calvario* e *Giudizio universale*), e piú a nord nell'Hidalgo, a San Miguel Actopan (grande scala decorata con dottori agostiniani, scene di vita eremitica, notabili aztechi in preghiera) ed a Epazoyucan (scene della Passione). Nella stessa regione è stato recentemente riportato alla luce un monumentale ciclo, quello di Ixmilquilpan, notevole sia per la policromia a dominante rossa e gialla, sia per i temi decorativi (indi che combattono con la spada o la mazza contro mostri). Un secondo periodo corrisponde all'arrivo dei pittori «dotti» venuti dall'Europa, che introducono nel **M** la maniera romana. Tra i pittori menzionati dai documenti come residenti a Città del Messico figurano sin dal 1538 il sivigliano Cristóbal de Quesada, poi Juan de Illescas e Bartolomé Sánchez. Il primo, però, che sembra godere di grande reputazione e sul quale si possiedono notizie sicure è il fiammingo di Anversa Simon Pereyns, che aveva soggiornato in Portogallo e in Spagna, e che troviamo in **M** tra il 1566 e il 1588. Oltre ai dipinti conservati nella cattedrale (*Vergine del perdono*, *San Cristoforo*), la sua opera fondamentale è il grande retablo di Huejotzingo (*Scene della vita di Cristo*, 1586). Altri artisti dello stesso periodo decorarono retabli monastici, secondo la tradizione plateresca: tra questi Andrés de la Concha, salutato negli ultimi anni del secolo con l'appellativo di «Apelle messicano», autore del retablo dei domenicani di Yanhuitlan (*Vita di Cristo* e *Rosario*), nel sud del **M**. Un caso di particolare interesse riguarda l'autore dei dipinti, pieni di grazia e di freschezza, del monastero francescano di Tecamachalco (1562), che recenti ricerche hanno ascritto al pittore indio Tlacuilo, che aveva assimilato la tecnica e lo stile europei, pur conservando una certa ingenuità nella composizione che conferisce un'aria arcaicizzante alle scene del Vecchio Testamento e dell'Apocalisse.

Il **M** rifletterà ormai sistematicamente, anche se con un ritardo di venti o trenta anni, le successive correnti della pittura spagnola. Una seconda generazione di artisti ve-

nuti dalla Spagna nell'ultimo quarto del XVI sec. o all'inizio del regno di Filippo III diffuse nel **M** la tipologia dei grandi quadri d'altare sivigliani nei quali vanno affermandosi gradualmente elementi realistici all'interno di un'impostazione enfatica ancora manieristica. Il ruolo fondamentale è svolto da Baltazar de Echave «El Viejo», un basco formatosi probabilmente a Siviglia, la cui lunga carriera messicana, iniziata nel 1573, si concluderà solo dopo il 1620: sposato con la figlia di un compatriota giunto qualche anno prima di lui, il pittore Francisco de Zumaya (*Sant'Sebastiano* nella cattedrale), sarà il fondatore di una dinastia di pittori attiva per tutto il XVII sec. È pittore solido, dallo stile un poco rigido e magniloquente (*Martirio di sani' Aproniano*, 1612: Città del Messico, Pin. Virreinal), ma dotati di sensibilità per il colore e per il chiaroscuro. Altri pittori venuti dalla Spagna riscossero un certo successo nel medesimo periodo: l'andaluso Alfonso Vázquez, giunto nel 1604 e morto poco dopo (1607), che lavorò nella cattedrale di Città del Messico; il castigliano Gaspar de Ángulo, attivo a Valladolid ancora nel 1613 (*Cristo alla colonna*, firmato: nel monastero di Cuilhoacan). Il loro influsso è avvertibile fin verso il 1640. Ma i loro discepoli e continuatori messicani non soltanto si dimostrarono abili pittori che potevano reggere il confronto con gli artisti europei, ma manifestarono inoltre un'interessante varietà di temperamenti. Accanto allo stile tranquillo e pieno di grazia di Baltazar de Echave Ibia e di Luis Juarez, colorista sensibile e raffinato, in Alfonso López de Herrera – detto «El Divino», entrato nell'ordine domenicano nel 1620 – vibra una nota di piú profonda spiritualità (la sua opera si colloca tra il 1619 e il 1634).

Nel quatto decennio del Seicento si afferma la tendenza del «tenebrismo», diffusosi a Siviglia vent'anni prima durante la giovinezza di Velázquez e di Zurbarán. Questa corrente venne introdotta in **M** da Arteaga, giuntovi nel 1643 come funzionario subalterno dell'Inquisizione, che ebbe modo, prima di lasciare la Spagna, di conoscere le grandi opere di Zurbarán a Siviglia e nella certosa di Jérez. L'influsso di Zurbarán su Arteaga traspare nei contrasti di luce e nello stile, calmo e monumentale, di quell'*Incredulità di san Tommaso* (Città del Messico, Pin. Virreinal) che è forse il capolavoro della pittura coloniale. L'artista morí giovane, ma il suo allievo messicano José Juarez, figlio del pittore Luis, ne ricalcò a tal punto lo

stile, che la paternità di un quadro zurbaraniano come lo *Sposalizio della Vergine* (ivi) è ancora di incerta attribuzione. Juarez, abile compositore di grandi scene di martirio (*San Lorenzo*, i *Santi Giusto e Pastore*: ivi) e di storie monastiche (*Miracolo di san Francesco*, *Comunione di san Salvador de Horta*: ivi) domina tutto questo periodo fino alla sua morte nel 1664. Accanto a lui un altro zurbaraniano, meno solido, Pedro Ramírez, divise l'attività tra il **M** e il Guatemala, dove ha lasciato numerose opere (*Vita della Vergine*: nella cattedrale di Guatemala). Nello stesso periodo Puebla conobbe la fioritura di una scuola che attesta una certa autonomia. Centro ricco e colto, sotto piú di un aspetto in rivalità con la capitale, all'inizio del secolo si distingue per la presenza di un manierista ritardatario, ma di sicuro fascino, Luis Lagarto, anzitutto miniatore, che traspose nei quadri i toni chiari e brillanti dei miniatori dell'Escoriai. Puebla verrà però iniziata al «tenebrismo «da un pittore aragonese, piú cupo e brutale degli andalusi: Pedro Garcia Ferrer, giunto nel 1639 con il vescovo Palafox, del quale fu l'uomo di fiducia. I dieci anni che egli trascorse nella città contrassegnarono fortemente la scuola locale e numerosi furono i pittori di una certa importanza che ne seguirono l'esempio: tra i piú significativi Diego Borgraf (tra il 1648 e il 1686) di origine fiamminga, piú secco ed arcaico, Fra Manuel Becerra, Antonio Santander e soprattutto Juan Tinoco, che visse fino al 1687, eccellente zurbaraniano tardo.

L'ampio e persistente influsso esercitato da Zurbarán sulla pittura messicana è da collegare sia alla presenza di sue opere importate nel **M** (come i *Discepoli di Emmaus*: Città del Messico, Accademia di San Carlos), sia alla popolarità dei suoi cicli pittorici attestata dalle molteplici copie coloniali. Quest'influsso sarà certamente maggiore di quello di Murillo. Quando nell'ultimo quarto del XVII sec. giunge in **M** l'eco del barocco andaluso, tanto a Puebla che a Città del Messico trionfa lo stile dinamico, opulento ed enfatico di Valdés Leal. L'abbondanza di composizioni decorative, talvolta immense, gremite di figure, di colonnati e cartocci decorativi, è uno dei tratti sorprendenti delle chiese messicane alla fine del XVII e all'inizio del XVIII sec.: queste composizioni, spettacolari piú per l'ampiezza ed il movimento che per la qualità dell'esecuzione, raggiungono nondimeno un effetto notevole. Tra i principali artisti spiccano i Correa (Juan e Nicolas),

Antonio Rodriguez, piú sensibile al fascino di Murillo, ed i piú irruenti Hipolito de Rioja (dopo il 1668) e Baltazar de Echave el Mozo; e soprattutto Cristóbal de Villalpando, che realizzò grandiosi complessi decorativi nelle cattedrali di Città del Messico (sacrestia) e di Puebla (cupola della cappella de los Reyes). A Puebla, la corrente locale del barocco si distingue con le opere interessanti di José Rodriguez Carnero (*Glorificazione della Vergine del rosario*: in San Domingo) e Cristóbal de Talavera (*Albero genealogico dei francescani*: in San Francisco).

XVIII secolo Nella ricca e sovrabbondante produzione di questo periodo l'influsso barocco si indebolisce sia nei cicli di storie monastiche che nelle grandiose composizioni decorative (*Trionfo dell'Immacolata* di Vallejo: Città del Messico, Pin. Virreinal), sia nei piccoli quadri incorniciati da fitti ornati di legno dorato, che negli specchi dei santuari monastici o nei luoghi di pellegrinaggio (Santa María Tonantzitla, cappelle di Tepototzlan). Tuttavia i pittori piú rinomati, José de Ibarra e Miguel Cabrera, rivelano una certa personalità. Il primo, abile disegnatore e colorista, risente della pittura di Murillo, che traduce però in uno stile rococò piú minuto e fiacco (*Vita della Vergine*: a Guadalupe Zacatlcas, *Assunzione*: nella cattedrale di Puebla). Il secondo, prolifico pittore di soggetti monastici, ebbe anche incarichi ufficiali: fu pittore dell'arcivescovado e presidente perpetuo dell'Accademia di belle arti, ed il primo a dedicarsi al ritratto, genere sino ad allora assai poco coltivato nel **M**, ma destinato ad un rapido successo; il suo ritratto, di stile grave e monumentale, di *Suor Juana Inés de la Cruz* (Città del Messico, Pin. Virreinal) è tra le opere fondamentali della pittura messicana.

Durante il periodo compreso tra la scomparsa di Cabrera e l'indipendenza nazionale, anche in **M** si avverte l'influsso della corrente neoclassica, peraltro in forma assai moderata, che riflette l'azione costante dell'Accademia di belle arti di San Carlos, filiale di quella madrilena, e l'influsso di due pittori di Valenza, giunti dalla Spagna tra il 1780 e il 1785: Gines de Aguirre – che sotto l'egida di Mengs aveva partecipato alla produzione di modelli con soggetti popolari per la manifattura di arazzi di Madrid – e Rafael Gimeno, abile e brillante decoratore della cupola della cattedrale di Città del Messico e di numerose cappelle. In questo periodo il ritratto ebbe rapido sviluppo, lo stesso Gimeno ne dipinse alcuni esempi piuttosto

interessanti; tra i suoi emuli, però, Trasguerras, José María Vázquez e soprattutto il sensibile e affascinante pastellista di Puebla, José-Louis Rodriguez Alconedo (alcuni suoi ritratti fanno pensare a Goya), attestano l'alto livello stilistico conseguito dagli artisti messicani.
Nel contesto, accanto alla pittura ufficiale, comparve una corrente di pittura anonima nettamente popolare, che accanto ad immagini di pietà arricchite da decorazioni in oro ed incrostazioni di madreperla, affronta le scene della vita messicana – costumi, feste, mercati – con ingenuità (cosí la divertente serie dei «Meticci» nel Museo d'America a Madrid).
XIX secolo La conquista dell'indipendenza nel 1821 provoca nella pittura messicana unagrave crisi, in seguito alla quale si determina la chiusura dell'Accademia di belle arti di San Carlos. Essa riaprirà i battenti solo sotto il governo del generale anta Anna nel 1847. In questo periodo le opere piú interessanti vennero prodotte da artisti stranieri, pittori e litografi che risiedono nel **M**, affascinati dai suoi paesaggi, dal folklore e dai monumenti precolombiani. Sotto questo aspetto fu importante il ruolo svolto dal paesaggista bavarese Rugendas, dall'inglese Thomas Egerton (Paesaggi del Messico, 1840) e da numerosi altri artisti.
Alla riapertura dell'Accademia di San Carlos, gli insegnamenti furono affidati ad artisti provenienti dall'estero: il catalano Pelegrin Clave, l'italiano Eugenio Landesio e Juan Cordero, di origine messicana ma di formazione romana. L'orientamento accademico privilegia il purismo stilistico di Overbeck, Ingres, e il romanticismo della monarchia di luglio. Molti pittori si dedicarono alla rappresentazione delle gesta della guerra d'indipendenza in vasti panorami nello stile di Delaroche o di Horace Vernet; decorarono le chiese (la richiesta di arte sacra restava abbondantissima), dipinsero paesaggi e spesso ritratti. Di maggior interesse, tuttavia, è l'attività di artisti marginali, autodidatti, che la vita di provincia preservò dall'influsso accademico: Agustín Arrieta a Puebla, pittore affascinante di scene di strada, José María Estrada a Jalisco, o Hermenegildo Bustos a Guanajuato, i cui ritratti e tipi popolari trovano paralleli nell'opera di Henri Rousseau. Uno dei pittori maggiori fu José María Velasco, discepolo a Città del Messico di Landesio; Velasco s'ispirò quasi unicamente ai paesaggi della vallata di Città del Messico, dominata dai suoi vulcani, realiz-

zando visioni grandiose e nello stesso tempo analitiche degli elementi naturali.

xx secolo Generi assai diversi si affiancano e s'intrecciano nel **M** del xx sec., sia riecheggiando i movimenti europei della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, siacon forme autoctone sia infine creando uno stile del tutto originale e specifico: il muralismo. Già dai primi anni del secolo, alcuni pittori – A. Ruiz, G. Fernández Ledesma, A. Lazo – cercarono un contatto con la pittura impressionista nei loro quadri di soggetto popolare. Le tonalità luminose vennero riprese da numerosi artisti che s'ispirarono alla pittura europea – F. Dosamantes, O. Costa, J. Reyes Mez, L. Cueto, M. Paredes – e da stranieri stabilitisi in **M**: A. Beloff, J. Garcia Narezo, A. Rodriguez Luna e M. Prieto. D'altra parte, le tematiche popolari, il folklore, lac elebrazione di episodi patriottici, furono fonti d'ispirazione spesso interpretate in modo assai diverso.

Maria Izquierdo s'ispirò – in stile naïf – al folklore della sua regione (cavalli, maschere di carnevale, stole colorate); Manuela Rodriguez Lozano cercò di tradurre in uno stile tipicamente messicano le problematiche sociali della nazione. Egli ebbe alcuni seguaci, in particolare Abraham Angel, che tuttavia non raggiunsero i suoi risultati.

José Guadalupe Posada fu, con le sue incisioni di caricature di personaggi della dittatura di Porfirio Díaz, della rivoluzione e del popolo, il precursore locale dell'espressionismo, portando nel contempo una ventata di rinnovamento nell'incisione messicana. Interprete della corrente espressionista fu in particolare Francisco Goitia, che trasporse il quotidiano in cupe visioni disperate (gli *Impiccati*: Città del Messico, MAM). La tensione espressiva si sprigiona dalle mostruose e grottesche *silhouettes* di José Luis Cuevas, evidenziata qui dal vigore degli schemi in cui esse si inscrivono, mentre il simbolismo mitico dell'opera di J. Guerrero Calvan, che domina gli anni 1930-40, evoca un universo misterioso e malinconico (*Angelo*). E ancora, è la miseria dei grandi agglomerati urbani che ispira i *Clowns* e *Saltimbanchi* (coll. priv.) di F. Corzas.

In seguito al viaggio di Bretón in **M**, molti artisti subirono il fascino delle idee del *Manifesto surrealista*. Uno dei primi ad aderire allo spirito del surrealismo fu Guillermo Meza; ossessionato dai rapporti e dall'osmosi tra mondo vegetale e mondo umano, egli sottopose i suoi motivi a singolari metamorfosi (*Autoritratto*, *Mia madre*, il *Campo*

di fichi di Barberia: tutti in coll. priv.). Frida Kahlo, moglie di Rivera, è forse la personalità piú nota del surrealismo messicano; insistendo sui fallimenti della propria vita (sterilità, paralisi dal 1927), ella si autorappresenta senza tregua (*Le due Frida*, 1939: Città del Messico, MAM; *Qualche piccola ferita*: Città del Messico, Museo Frida Kahlo; la *Colonna vertebrale spezzata*, 1944: coll. priv.). Anche in Leonora Carrington il ripiegamento su se stessa genera un mondo di mostri, in cui la magia lascia il posto all'angoscia (*Nobo mummie nobo duddie*, 1958: Città del Messico, Gall. d'Arte messicana; la *Metamorfosi di Maria*, 1964: coll. priv.). L'estrema stilizzazione di alcune forme, accompagnata dall'uso della tecnica tradizionale, fa di ogni quadro di Remedios Varo un ermetico universo di simboli, alleviato talvolta da una nota di humor (il *Vagabondo*, 1958: coll. priv.; *Sarto per signora*: ivi). Piú vicini alle tendenze europee sono Montenegro (*Cosè la vita*, 1937: coll. priv.), Paalen, che visse in Francia dieci anni e conobbe bene il fauvisme ed il cubismo; mentre per Alice Rahon o Lozano il surrealismo rimane al servizio di un linguaggio piú poetico, o come fonte d'immagini simboliche. Ma per la maggior parte degli artisti, ed in particolare per Julio Castellanos, questa vena costituisce una costante e si esprime anche nella raffigurazione della realtà quotidiana (la *Capanna maya*, 1946: Città del Messico, MAM).

Per quel che riguarda il muralismo, dopo Rivera, Siqueiros ed Orozco, che ne fecero un genere tipicamente messicano, al cui interno sono espresse tutte le fonti d'ispirazione culturali, sociali e politiche del **M**, sembrò che questo tipo di espressione dovesse subire un momento di declino. Ma il Sindacato dei pittori, da loro fondato, diede nuovo impulso all'arte messicana. Intorno al 1928 Fernando Leal, Alva de la Canal, Fernandez Ledesma ed altri costituirono il gruppo rivoluzionario «30-30», contrapposto all'insegnamento accademico, e crearono la lega degli artisti rivoluzionari (L.E.A.R.), costituendo gruppi che dipinsero, tra il 1933 e il 1937, affreschi murali antifascisti e anti-imperialisti. Tra questi artisti sono da ricordare O'Gorman, che produsse anche mosaici, e J. Castellanos, che intraprese i murali della scuola Melchior Ocampo a Coyoacan (Città del Messico); ma vanno anche citati O'Higgins, Pacheco, Pujol, Mendez, Guadarrama, Calderón. Negli affreschi del centro scolastico di Morella, dell'Università del Nuovo Messico e

dell'Università di Albuquerque, Jésus Guerrero Galván adattò il mestiere della pittura da cavalletto alla superficie muraria. A sua volta l'opera di Alfredo Zalee testimonia una netta volontà di indipendenza rispetto alla pesante influenza dei tre pionieri nella decorazione dell'importante città coloniale di Morella: scuole, museo, palazzo del governo, parlamento. José Chavez Morado decorò la scuola primaria dello Stato di Hidalgo (1945), l'auditorium delle scienze nella città universitaria (1951-52) e il segretariato delle comunicazioni (1953-54) a Città del Messico.
Nelle sue opere a scala monumentale, Raúl Anguiano espresse la sua militanza politica, ispirandosi a fonti «indigene» (confederazione nazionale del lavoro di Michoacan a Morelia, 1936; confederazione contadina Emiliano Zapata a Puebla, 1937; camera nazionale di commercio di Città del Messico, 1936), e, in seguito ad un soggiorno a Bonampak presso i Lacandon, si avvicinò a Rivera ispirandosi alla vita ed ai costumi dei Maya.
Sul versante dell'astrattismo, uno dei primi a sperimentare una certa stilizzazione associata alla lezione del cubismo sintetico fu Carlos Orozco Romero (*Modello*: coll. priv.). Ma furono i pittori piú giovani – Mario Orozco Rivera o Rataél Coronel – ad intraprendere la strada di un piú deciso impegno astratto. Uno degli artisti forse piú originali è Rufino Tamayo, aggiornato sugli avvenimenti europei; egli gioca su una modulazione di colori tipicamente messicani. Vicina alla gamma coloristica di Tamayo, Cordelia Urueta si allontana in modo piú netto dal soggetto reale (*Porto sconosciuto*, 1964: Città del Messico, MAM). Gli esempi europei ed americani sono determinanti, come attesta l'opera di Juan Soriano che, senza rinnegare l'accento popolare, dopo un soggiorno negli Stati Uniti e in Europa (a Roma soprattutto), opta per una pittura che obbedisce a schemi piú astratti; mentre Carlos Mérida, anch'egli recatesi all'estero, va riducendo sempre piú il suo repertorio geometrico e reintroduce nel contempo il volume negli effetti di luce e colore (il *Sacrificio*: coll. priv.). Tra gli artisti piú rappresentativi della tendenza astrattista, che ha rispecchiato una molteplicità di aspetti nei suoi sviluppi, vanno ancora citati Antonio Peláez e Gunther Gerszo, stabilitisi a Città del Messico, che cercano di sfruttare tutte le possibilità espressive del colore. In Pedro Coronel il senso del volume viene restituito dagli effetti di luce colti nella materia. L'Arte con-

creta è stata interpretata in modo originale da Agueda Lozano nelle sue creazioni a piani nettamente differenziati. (*fr*).

Messina

Museo Regionale Il museo è formato dalle collezioni d'arte provenienti dall'antico MC e dalle opere recuperate dalle chiese e da edifici civili della città dopo il disastroso terremoto del 1908. In attesa di una nuova sede, gli attuali locali sono stati sistemati di recente e le opere (per lo piú di pittura, scultura e arti decorative dal Medioevo al Settecento) allestite con un ordinamento storicistico per documentare sia la produzione artistica locale sia, soprattutto, la cultura figurativa della città, che fu molto vivace fino alla rivolta antispagnola (1674-78). Tra le opere piú significative si segnalano: *Madonna con Bambino* (1333) del senese Goro di Gregorio, *Madonna con bambino* scultura attribuita a F. Laurana, *Polittico di san Gregorio* (1473) di Antonello da Messina, *Circoncisione* (1519) di G. Alibrandi, *Adorazione dei Pastori* (1533) di Polidoro da Caravaggio (e aiuti), le grandi statue in marmo di *Scilla* e *Nettuno* del Montorsoli (parti originali della fontana oggi sistemata sul lungomare), *Resurrezione di Lazzaro* e *Adorazione dei pastori di* Caravaggio, *Cena in Emmaus* e *Incredulità di san Tommaso* di A. Rodriguez, *Madonna della lettera* attribuita a **M**. Preti. Nelle ultime sale sono esposti, accanto ad opere di pittori locali del Seicento e Settecento, vari oggetti di oreficeria, alcune ricche tarsie marmoree provenienti dalla chiesa di San Gregorio e la imponente carrozza del Senato in legno dorato con parti dipinte dal pittore messinese L. Paladino. Al museo appartengono inoltre gli innumerevoli frammenti architettonici e decorativi di palazzi e chiese crollati con il terremoto del 1908 ed ancora ammassati nell'ampio giardino che circonda l'edificio. (*Ih*).

Mészöly, Géza

(Sárbogárd 1844-Jobbágyi 1887). Dopo aver studiato all'Accademia di Vienna (1869-71), **M** fu tra i primi ungheresi a praticare la pittura all'aperto (*Panorama di Szigetvár*, 1871: Budapest, MNG), rappresentando in uno stile intimo e poetico la semplicità della vita e dei paesaggi quotidiani (*Ponte di pietra*, 1872: ivi; *Luogo di pesca in riva al Balaton*, 1877: ivi). Durante i suoi soggiorni all'e-

stero (Monaco 1872 e 1877; Parigi 1882), dipinse soggetti ungheresi, basandosi sui suoi precedenti bozzetti. Dipinse tuttavia anche alcuni paesaggi italiani (*Lido*, 1883: Budapest, MNG). (*dp*).

metafisica, pittura

II termine (desunto dalla cultura filosofica del tempo, da Weininger) è stato scelto dagli stessi artisti, Carrà e De Chirico, per indicare un momento della propria ricerca pittorica, e un atteggiamento critico nei riguardi dell'arte contemporanea. Lo si è in seguito esteso a indicare una pittura di evocazione letteraria e di suggestione d'ambientazione figurativa, dapprima presso artisti vicini ai due maestri (opere di Morandi, De Pisis, per tangenza di Sironi, e in scultura di Martini); poi ha connotato un trattamento magico, scenografico, degli oggetti che dalla ricerca di De Chirico si stacca per avviarsi al surrealismo divulgato in Francia. Se, com'è doveroso, ci si restringe alla formulazione originaria, tralasciando le successive metaforizzazioni, andrà notato come accanto ad una abbondante produzione specificamente pittorica, si ha una non meno impegnativa attivita critica e culturale: De Chirico collabora a «Valori Plastici», «II Primato»; Carrà, oltre a dare a varie riviste contributi diversi raccoglie in un volume le proprie idee (*Pittura metafisica*: Firenze 1919), Savinio collabora a periodici italiani e stranieri. Va aggiunta l'elaborazione di prose contenutisticamente e stilisticamente prossime al clima che i pittori raffigurano: a parte poesie e prose di Carrà e De Chirico, Savinio in *Hermaphrodito*, 1918, e l'eccellente *Mercoledí 14 novembre 1917* di De Pisis, 1918. Il termine **m**, da non intendere in accezione filisofica o religiosa, attiene a un modo di presentare la scena pittorica le cui suggestioni vanno oltre la pura delibazione del racconto visivo, la immediata emozione coloristica o stilistica dei soggetti. Pittura scenografica, deve portare chi la guarda a piú profonde e intcriori suggestioni, a quel senso di mistero che starebbe oltre il senso apparente degli oggetti e delle presenze. Siamo alla definizione, con mezzi pittorici, di quella sorpresa squisitamente novecentesca nella rappresentazione che sceglie la suggestione dello spettatore piú che l'affermazione delle emozioni del pittore. Queste formulazioni (da attribuire a una stagione di lavoro tra il 1915 e il 1920, quando ormai prevalgono in ognuno dei protagonisti altri motivi)

sono proposte in polemica contro la continuità dell'arte moderna dall'impressionismo in poi: alla «linea» impressionismo cubismo futurismo (cui pure vien riconosciuta una capacità antiaccademica) Carrà rimprovera, ad esempio, una forma materialistica di descrizione dell'oggetto che non oltrepassa in alcun modo la fase di produzione naturalistica, cioè la rappresentazione convenzionale. Al tempo stesso un armamentario tecnico concettuale come questo indicato è inteso al servizio di emozioni, di sentimenti, di passioni. Anche se la **m** non è un vero e proprio movimento nella convenzione delle avanguardie (con un leader, una poetica intorno a cui vi sia solidarietà di intenti; le polemiche tra i protagonisti sono invece quotidiane su ambedue le questioni) rappresenta una volontà di opzione artistica piú generale e propone un atteggiamento definito, tanto da attrarre piú d'uno nella sua orbita. Valga, come esempio, la conclamata ed esaltata necessità di una nuova educazione e cultura e mestiere dell'artista (pittore e filosofo e poeta contemporaneamente) forte segnale di quella autocoscienza del ruolo e della professionalità che trova conferma, attorno e dopo la prima guerra mondiale, in Europa nei vari intenti di classicismo, e ritorni all'ordine.

De Chirico (1888) ha alle spalle un apprendistato complesso, fra antimpressionismo di cultura tedesca e forti suggestioni di classicismo europeo, da Claude Lorrain ai romantici, con un'attenzione speciale alle suggestioni dei reperti museali (calchi d'arte greca, riferimenti alla Firenze fra Quattro e Cinquecento, Klinger e Böcklin, e relative evocazioni colte). Ha lavorato a Monaco, a Firenze (con importanti letture da Papini e dalla sua narrativa a sfondo pensoso o misterioso), poi a Parigi. A Ferrara, per motivi legati alla guerra, incontra Carrà (1881), pure lui soldato, e avvia una stagione, appunto, di atteggiamento *metafisico*. Diversa è l'esperienza di Carrà, reduce non già da un apprendistato ma da una non breve, complessa e problematica presenza sulla scena militante, con i futuristi, tra cui è autore di punta. Rispetto a tale militanza Carrà è critico: il non aver dato abbastanza valore alle ragioni plastiche che son proprie della pittura, porta, a suo avviso, questa arte a una rischiosa autonegazione, esponendola alle tentazioni dell'immediata registrazione emotiva delle accelerazioni della vita modernistica.

Raggiungimento della forma piú adatta alla realizzazione di un pensiero e di una volontà è oggi l'arte, spiega Sa-

vinio in veste di interprete di tutte queste premesse. E non è privo di significato che opere di De Chirico come *Le muse inquietanti* non solo aderiscano a questa premessa ma se ne facciano, allegoricamente, figurazione, ne siano l'immagine. Vastità, solitudine, silenzio in queste e similari tele sospendono il racconto, architetture e personaggi vi imprimono una presenza senza decodifiche immediate. Presto entra in gioco il manichino, cioè una figura che non porta psicologia o referenze umane (secondo il dettato nicciano dell'uomo superiore che sa superare emozioni e motivi immediati), e che via via, oggetto di atelier pittorico, raffigurerà la stessa pittura, come in certe antiche configurazioni delle arti (ancora un procedimento allegorico). Carrà si muove su altre suggestioni: le cose ordinarie non sanno piú rivelare il proprio segreto significato. In termini piú generali: tocca alla figurazione pittorica mostrare come le grandi leggi costruttive del mondo e della sua conoscenza possano identificarsi nei frammenti del racconto che il pittore propone. Non suggestioni e analogie culturali o filosofiche Carrà cerca (e qui si radica la sua polemica con De Chirico) ma il dato formale, la forza plastica, l'immagine del ritmo e del rigore. Come i piú quotidiani fra gli oggetti possano esser parte di piú complessi cerimoniali e rivelino grandi armonie formali è il mistero e lo stupore che gli interni dipinti da Carrà, i personaggi e le cose sono chiamati a offrire (II *cavaliere occidentale*, 1917, fino a una vera e propria pala sacra in *Le figlie di Lot*, 1919). In questo travaglio costruttivo Carrà rilegge Giotto assieme a Fontanesi ed al romanticismo italiano, Paolo Uccello accanto a opportuni filtraggi di Derain, Picasso e, soprattutto Henri Rousseau (cui guarda anche De Chirico, che è presente in Soffici e accende talune soluzioni di Morandi).
La fortuna di queste pur differenti suggestioni di De Chirico e Carrà (su cui di fatto si salda l'etichetta di m) è notevole in Italia e fuori, Germania e, con le dovute cautele, Francia: il racconto suggestivo per assenza di una relazione psicologica immediata piacerà alle forze che van componendo le premesse al surrealismo; l'oggettività di citazioni di oggetti che possono esser anche maschere o travestimenti della contemporaneità eccitano in Max Ernst o in Grosz certe messinscene urbane stravolte e alienate cui la Nuova Oggettività tedesca dedica energie. (*pfo*).

Metelli, Orneore

(Terni 1872-1938). Di mestiere calzolaio (come suo padre), solo verso i cinquant'anni, nel '22, **M** comincia a dedicare alla pittura il tempo lasciategli libero dalla sua normale, quotidiana attività lavorativa. Pittore autenticamente naïf, ritrae per lo piú, con vivacità narrativa e delicatezza cromatica, episodi di vita popolare della sua cittadina umbra, allestendo scorci vedutistici e «interni» ternani, popolati di piccole figure argutamente atteggiate ed espressive. Né mancano paesaggi o vedute di altre località, mai però dipinte sul vero, ma sempre sulla base di ricordi o di immagini sussidiarie. Inquadrando entro un'arbitraria ma ferma e nitida architettura spaziale oggetti e personaggi e fissandoli sulla superficie mediante una luce immobile, **M** riesce a trasporre il dato aneddotico-descrittivo su un piano di incantata e favolistica atmosfera (*La forza del destino*: Basilea, KM), di suggestione in qualche modo «metafisica». La prima vasta mostra di opere di **M** fu quella, postuma, alla Galleria di Roma (1946): con vasto successo soprattutto presso poeti e letterati. Seguirono altre esposizioni (Berna, KH, 1947; Basilea, KM, 1949) che divulgarono all'estero la fama del naïf ternano. (*sr*).

Meteore

L'origine della comunità monastica delle **M** («monasteri nell'aria») della Grecia (Tessaglia, nella valle del Peneo), inerpicate in cima a rocce a picco, risale al XIV sec., quando la Tessaglia venne conquistata dai Serbi. Alcuni eremiti abitavano già queste rocce inaccessibili, ma i veri organizzatori della comunità furono il cenobita Atanasio, che fondò la Grande **M**, ed il figlio del kral serbo Simeone, divenuto monaco col nome di Joasaph, che ingrandí il monastero verso il 1381.

I dipinti del monastero della Presentazione (Hypapanti) differiscono stilisticamente da quelli delle altre chiese; le scene, allietate da architetture e paesaggi, offrono una variante popolare dell'arte bizantina dei Paleologhi (1261-1453). Sono state restaurate nel 1765, ma questi ritocchi sembra abbiano conservato i caratteri essenziali della pittura originale, che potrebbe essere anteriore all'arrivo dei pittori cretesi alle **M**: infatti la maggior parte dei dipinti delle chiese datano al XVI sec. e sono opera di pittori cretesi o di loro allievi. Nel 1527 Teofane il Mo-

naco decorava la chiesa del monastero di San Nicola di Anapavsa e dipingeva nel nartece le immagini dei due fondatori, Dionysos e Nikanor. Anche nella chiesa della Trasfigurazione, lo stile indica un pittore cretese. Il ritratto di Joasaph ed altri affreschi del santuario appartengono probabilmente alla prima costruzione (1483 ca.), mentre la decorazione della navata e del nartece risale al 1553. Il programma è quello comunemente adottato all'epoca: nella cupola il *Cristo Pantocrator* circondato da angeli e profeti, nell'abside la *Vergine* ed i vescovi, sul sagrato il cielo delle *Dodici feste* e nel nartece il *Giudizio universale*. Nel monastero di Barlaam, la chiesa di Ognissanti venne decorata nel 1548 da Franges Catellanos e da suo fratello Giorgio di Tebe; ma tali dipinti vennero tutti restaurati nel 1780 dal vescovo di Stagi, Parthenios. Il monastero era stato fondato da due notabili di Gianina, i fratelli Nektarios e Teofane, i cui ritratti si trovano su due dei pilastri che sostengono la cupola. Nella rappresentazione degli asceti che salgono la scala del paradiso compaiono Barlaam, uno dei primi anacoreti delle **M**, ed il monaco Joasaph. Lo stile italianizzante di Frangos Catellanos traspare, malgrado i pentimenti e l'accentuazione del tono patetico, nella *Strage degli innocenti*. (*sdn*).

Metrass, Francisco

(Lisbona 1825-Madera 1861). Allievo di Cornelius e di Overbeck a Roma, fu il primo tra gli artisti del suo paese a rendersi conto dell'importanza artistica di Parigi, città nella quale soggiornò due volte intorno al 1848. Fu il pittore romantico di storia della sua generazione (*Só Deus!* : Lisbona, MAC). (*jaf*),

Metsu, Gabriel

(Leida 1629-Amsterdam 1667). Fu molto probabilmente allievo di Dou a Leida, dove nel 1648 figura tra i membri fondatori della gilda dei pittori; ma già nel 1644 il suo nome compariva su un atto di associazione tra i pittori della città. Qui lo si può seguire fino al 1654; lo si ritrova stabilito ad Amsterdam nel 1657. La sua opera presenta grande varietà tematica e stilistica, col solo difetto d'essere forse troppo eclettica, il che rende arduo fissarne una precisa cronologia.
Caratteristiche dell'influsso di Dou sono le figure di fumatori, studiosi, cacciatori o di fantesche, isolate nell'in-

corniciatura di una nicchia, che **M** riprenderà felicemente per tutta la sua carriera (il *Chimico*: Parigi, Louvre; il *Cacciatore*, 1661: L'Aja, Mauritshuis). Ma all'interno di questa tipologia, peculiare di Leida, s'innesta, negli anni Cinquanta soprattutto, attenuando la freddezza e nettezza di questa pittura, l'influsso del colore di Steen, Knupfer e Jan-Baptist Weenix, ai quali ultimi due può ricondursi l'importante tela *Cristo e l'adultera* (1653: Parigi, Louvre). La serie delle *Fucine*, dai felici effetti luministici (Londra, NG), si colloca nella scia di Steen. Nel corso di questi anni **M** produce i quadri migliori: scene di genere preziose e delicate, in cui arazzi, tavoli, stoffe, oggetti servono di pretesto ad esercizi mirabili di virtuosismo pittorico; talvolta egli si avvicina alla tecnica di tocco di Vermeer. I volti e le pose dei personaggi sono finemente indagati. Un leggero chiaroscuro anima le tradizionali *Colazioni*, *Riunioni musicali*, *Letture di lettere*, che abbondano nella pittura di genere dei contemporanei di Vermeer. Tra le opere piú riuscite del pittore citiamo il *Pranzo* (Amsterdam, Rijksmuseum), l'*Uomo che scrive* (Montpellier, Museo Fabre), che presenta un notevole effetto di luce dovuto ad una candela, la *Lezione di disegno* (Londra, NG), fortemente influenzata da Ter Borch, la *Bevitrice* e la *Donna che sbuccia le mele* (due quadri in pendant, al Louvre di Parigi, databili 1655 ca.), ammirevoli per la resa della stoffa rossa, l'*Elemosina* (Kassel, GG), il cui paesaggio presenta la medesima evocativa dolcezza del famoso *Mercato delle erbe di Amsterdam* (Parigi, Louvre). **M** tende in seguito a perdere questa semplicità e delicatezza per una fattura piú precisa e dura, di maggiore complicazione decorativa, come nella *Visita* (1661: New York, MMA). Vanno tuttavia collocati in questo periodo, come opere di transizione, i pochi notevoli quadri, tanto simili a Vermeer per la chiara armonia e la saldezza strutturale, come il celebre *Bambino malato* di Amsterdam, la *Lezione di musica* (Londra, NG) , o le famose tele della coll. Beit a Blessington: la *Lettera scritta* e la *Lettera ricevuta*. Le stesse qualità s'incontrano anche in un gruppo di quadri fortemente influenzati da Ter Borch, come le due *Dame* (Parigi, Petit Palais), il sorprendente *Noli me tangere* (1662: Vienna, KM), e la *Suonatrice di virginale* (Rotterdam, Museo van der Vorm), paragonabile alle migliori scene d'interno di Pieter de Hooch, Vrel e Janssens. Ma la tendenza al sovraccarico e alla minuziosità prevale in questi anni Sessanta, particularmente nella

Venditrice e nel *Venditore di pollame* (1662: Dresda, GG), quadri assai vicini per stile ai pittori di Leida. Si può certo, pertanto, parlare di una relativa decadenza di **M**, riscontrabile nella *Coppia che fa colazione* (1667: Karlsruhe, KH). Il talento di **M** nella natura morta spiega abbastanza bene la perfetta abilità di mestiere che supplisce al difetto d'invenzione; se ne conoscono purtroppo soltanto due: il *Gallo morto* (Madrid, Prado) e la *Natura morta con aringa* (Parigi, Louvre), nella quale l'artista realizza pienamente un ideale di poetica tranquillità. Questa natura morta, firmata, è incontestabile, e ingiustificati sono i dubbi circa la sua attribuzione; va invece respinta l'attribuzione a **M** delle nature morte dei musei di Oxford e Leida. (*jf*).

Metsys (Massys, Matsys), Quentin

(Lovanio 1466-Anversa 1530). Figlio di un calderaio di Lovanio, a quanto afferma van Mander avrebbe esercitato il mestiere paterno fino all'età di vent'anni. Viene menzionato per la prima volta nel 1491 in occasione della sua iscrizione come pittore alla gilda di Anversa. Se ne può verosimilmente collocare la formazione a Lovanio, forse presso il figlio di Dirck Bouts; ma i suoi esordi restano di difficile individuazione, in mancanza di opere certe e datate prima del 1509. Una *Vergine col Bambino* (Bruxelles, MRBA) è probabilmente uno dei suoi dipinti piú antichi. La presentazione dei personaggi su un trono dalla ricca architettura gotica indica una tendenza arcaizzante, mentre l'aspetto familiare e sentimentale dell'atteggiamento del Bambino che legge un libro s'iscrive nella tradizione di Gérard David; quanto al colore, in una gamma di mezze tinte, esso si distacca dai toni brillanti tipici dei pittori del XV sec. Un *Compianto di Cristo* (coll. priv.), la cui composizione è ispirata da Petrus Christus, precede anch'esso, molto probabilmente, le opere di maggior formato ed impegno di **M**: nel 1509 egli completa il trittico di sant'Anna (Bruxelles, MRBA) per la chiesa di San Pietro a Lovanio, che glielo aveva commissionato nel 1507. Il trittico, di grandi dimensioni (m 2,25 x 2,20 chiuso), rappresenta al centro la *Famiglia di sant'Anna*, sulla faccia interna delle ante l'*Annuncio a Gioacchino* e la *Morte di sant'Anna* e all'esterno *Gioacchino mentre distribuisce i propri beni ai poveri* e il *Rifiuto dell'offerta di Gioaccbino*. I personaggi si raggruppano sulle ante, di-

spiegati in una sorta di fregio non molto profondo, e si distaccano in profili imponenti, che hanno fatto paragonare l'opera ad un arazzo. Le tonalità sono sottilmente armonizzate attraverso una gamma di mezze tinte traslucide assai caratteristica. Un vasto paesaggio dispiega i suoi ritmi sullo sfondo, senza rompere l'unità tra i gruppi. Il gusto dei sontuosi broccati, il panneggio delle vesti pesantemente drappeggiate e persino le fisionomie tipicizzate dei personaggi derivano dalla tradizione del XV sec.; ma l'impaginazione e il modellato – che costruisce la forma mediante delicati passaggi, che restituiscono anch'essi l'impressione di un'atmosfera fluida – attestano la conoscenza e l'influsso dell'arte meridionale. Mentre non era ancora stata completata quest'opera monumentale, **M** riceveva nel 1508 l'incarico di vina tavola per l'altare della corporazione del falegnami nella cattedrale di Anversa (oggi in museo ad Anversa). Terminato il 26 agosto 1511, questo secondo trittico, maggiore ancora del primo (m 2,60 x 2,70 chiuso), è dedicato al *Compianto di Cristo*, rappresentato al centro. I *Martirî dei due san Giovanni* sono raffigurati all'interno delle ante; i medesimi santi compaiono, in grisaille, all'esterno. Il pannello centrale presenta il medesimo carattere narrativo tipico di affreschi o arazzi già riscontrato nel *Trittico di sant'Anna*; i personaggi s'inscrivono entro il paesaggio del Golgota, la delicatezza del modellato si accompagna a un'espressione purificata del dolore. Le ante, nelle quali si manifesta un altro aspetto dello stile di **M**, contrastano fortemente con il centro: le figure partecipano infatti di una composizione fitta e movimentata, i volti s'increspano in espressioni appassionate, addirittura caricaturali. Sembra che nello stesso periodo venisse eseguito un terzo grande polittico, destinato al convento della Madre de Deus di Lisbona. Era dedicato ai *Sette dolori della Vergine*. Il pannello centrale (MAA di Lisbona) è una delle prime rappresentazioni iconografiche della Vergine sofferente col cuore trapassato da spade. Sussistono ancora sei scomparti secondari, tra cui la *Fuga in Egitto* (Worcester, AG). L'insieme è caratterizzato dall'impegno di collocare tutti i personaggi in primo piano, pur avviluppandoli in un'atmosfera che ne raddolcisce i contorni. La materia pittorica presenta una sorta di splendore traslucido, ottenuto attraverso sottili strati, quasi velature, che giocano in trasparenza su una preparazione in bianco. Si è talvolta supposto che un allievo di **M**, Edward il Portoghese, entra-

to nella sua bottega nel 1504 e accolto come maestro ad Anversa nel 1508, abbia potuto collaborare alla realizzazione di quest'ultimo complesso; ma si tratta di un'ipotesi del tutto gratuita.
Il *Cambiavalute e sua moglie* (1514: Parigi, Louvre) attesta, ancora e nettamente, le tendenze arcaicizzanti dell'artista: nel suo gusto del trompe-l'œil e della preziosità della materia segna un ritorno a van Eyck. Quanto al tema, riprende quello del *Sant'Eligio* di Christus (New York, MMA, coll. Lehman) ed avrà una fortuna iconografica lunga e perdurante. Altre opere indicano invece una crescente inclinazione verso modelli italiani. Il *Ritratto di Erasmo* (Roma, GNAA, Palazzo Barberini) e quello di *Pieter Gilles* (Longford Castle, Gran Bretagna) presentano il personaggio nel suo ambiente, con un atteggiamento altrettanto naturale che nel *Cambiavalute*, ma entro un piú sottile viluppo atmosferico. L'influsso di Leonardo si riscontra in una *Vergine col Bambino* (in museo a Poznan) ispirata alla *Vergine e sant'Anna*, e si legge pure nella fattura della *Vergine Rattier* (1529: Parigi, Louvre) o della *Santa Maddalena* (in museo ad Anversa); ed ha forse suscitato la tendenza caricaturale del *Vecchio* (1514: Parigi, Museo Jacquemart André), della *Donna brutta* (Londra, coll. priv.) e persino, indirettamente, di scene di genere a tematica moraleggiante quali il *Vecchio libertino* (Washington, NG) o l'*Usuraio* (Roma, Gall. Doria), cui a sua volta si ispirerà Marinus van Reymerswaele. Ciò non esclude la ripresa di temi piú antichi con interpretazione drammatica, come la *Crocifissione* (Vaduz, coll. Liechtenstein), ripresa dalla cerchia di van Eyck), la *Deposizione dalla croce* (Parigi, Louvre), ispirata ad una composizione di Rogier van der Weyden, l'*Adorazione dei Magi* (1526: New York, MMA), che **M** deve a Gérard David. L'importanza dei paesaggi ha posto il problema di una possibile collaborazione di Patinir, verosimile nella *Tentazione di sant'Antonio* (Madrid, Prado), attribuita prima all'uno, poi all'altro. L'arte di **M**, caratterizzata dall'intreccio tra la tradizione del XV sec. e gli influssi italiani, ha sempre goduto di grande popolarità. (*ach*).
Jan (Anversa 1509-73 ca.), primo figlio di Quentin **M** e di Catharina Heyns, opera col padre fino alla morte di quest'ultimo. È iscritto alla gilda nel 1539. Nel 1536,1543 e 1569 i *liggeren* segnalano che ha allievi. Nel

1538 sposa la cugina Anna Tuylt. Uno dei loro tre figli, Quentin il Giovane, sarà maestro ad Anversa nel 1574. Accusato di eresia e bandito nel 1544, Jan soggiorna in Italia, in particolare a Genova. Torna ad Anversa solo nel 1558. Sconosciuta la data della morte; si sa soltanto che la moglie è vedova nell'ottobre 1575. Tranne *Giuditta*, datata 1543 (Boston, MFA), le sue opere note vennero dipinte dopo l'esilio. Jan riprende spesso i medesimi soggetti, galanti, biblici o mitologici. Mescolando gli influssi del XVI sec. italiano al manierismo di Anversa, con uno stile talvolta vicino all'arte di Fontainebleau, accentua le ombre brune degli incarnati dei personaggi dagli occhi a mandorla, che distacca su fondi di paesaggi esotici ed ornati di palazzi, oppure meridionali. Tra le sue opere si possono citare l'*Allegra compagnia* (Stoccolma, NM), *Flora* (1559: Amburgo, KH; 1561: Stoccolma, NM); *Betsabea* (1562: Parigi, Louvre), *Loth e le sue figlie* (1565: Bruxelles, MRBA), *Susanna e i vecchioni* (1567: ivi). Alcuni dipinti confessano un debito piú netto verso il realismo, di cui i *Cambiavalute* di Quentin **M** avevano fornito l'espressione piú alta: *L'Allegra compagnia* (1562: Museo di Cherbourg), gli *Amanti mal assortiti* (in museo ad Anversa), i *Fittavoli presso il signore* (Dresda, GG).

Cornelis (Anversa 1510-dopo il 1562), fratello di Jan, operò nella bottega del padre; collaborò con lui e probabilmente anche col fratello. Venne ammesso nella gilda di Anversa nel 1531; è menzionato a Roma nel 1562. Tra i successori di Patinir, è quello a lui piú vicino. Le sue vedute panoramiche, come il *Paesaggio con san Girolamo*, monogrammato e datato 1547 (in museo ad Anversa), preludono alle ricerche dei paesaggisti della fine del secolo. Di lui si conoscono disegni (SM, KK di Berlino e Bruxelles) e incisioni su rame, alcune delle quali prefigurano Bruegel. Cornelis è rappresentato al Rijksmuseum di Amsterdam (*Ritorno del figliol prodigo*, 1538), al MRBA di Bruxelles (*Salita al Calvario*) e nel MMB di Anversa (*San Girolamo*, 1547). (*hl*).

Metz

È possibile che alcuni pittori che avevano precedentemente lavorato per Ebbon, a seguito della caduta in disgrazia dell'arcivescovo di Reims (835) si siano rifugiati a **M**. L'influenza dello stile delle miniature di Reims è di fatto evidente nel piú importante dei manoscritti di

M: il *Sacramentario di Drogan* (Parigi, BN, lat. 9428). Drogon, figlio illegittimo di Carlomagno, nell'822 ricevette l'arcivescovato di **M**, svolgendo un ruolo importante presso il fratello Ludovico il Pio e divenendo in seguito arbitro tra i nipoti sino alla sua morte (855). Probabilmente negli ultimi anni della sua vita venne miniato il sacramentario in cui figura il suo nome, in lettere d'oro, nella lista dei vescovi di **M**. Le iniziali sono ornate da viticci d'oro e servono da cornice alle scene. Le figure sono dipinte a tocchi leggeri, in verde, malva e marrone e ravvivate in oro ed argento. (*dg*).

Metzinger, Janez

(Saint-Avoid in Lorena 1699-Ljubliana (Slovenia) 1759). D'origine francese, si stabilí dal 1729 a Lubiana. Nella sua opera – dipinse numerose composizioni di soggetto religioso e storico ed alcuni ritratti dai colori sontuosi e raffinati – convergono l'influsso della scuola veneziana e quello di Rubens. Eccellente nella resa dei contrasti d'ombra e luce, e raggiunge compiuta espressione in quadri in cui il paesaggio, prima idealizzato e poi eroico, assume importanza sempre maggiore. Intorno al 1750 si mostrò piú sensibile all'influsso del classicismo. Oltre trecento opere di sua mano sono conservate nelle chiese della Slovenia e nella GN di Ljubliana. **M** è uno dei piú significativi rappresentanti dell'epoca barocca in Slovenia. (*ka*).

Metzinger, Jean

(Nantes 1883-Parigi 1957). Giunse a Parigi nel 1903 per intraprendervi studi di medicina che presto abbandonò, dedicandosi alla pittura. Subí inizialmente l'influsso del neo-impressionismo (*Ritratto di Robert Delaunay*, 1906: Parigi, coll.priv.), poi si orientó verso una pittura piú costruita, come attesta in particolare il *Ritratto di Apollinaire* (1910: Parigi, coll. priv.), esposto al Salon des Indépendants del 1910, quindi, conosciuti i lavori di Picasso e di Braque, si avvicinò al cubismo ortodosso (*Nudo*, Salon d'Automne del 1910). Tornò in seguito alla costruzione cézanniana dei volumi: la *Merenda* (Salon d'Automne del 1911; oggi a Philadelphia, AM, coll. Arensberg), che André Salmon soprannominò allora «la Gioconda cubista», e che resta una delle opere piú rappresentative del pittore.

I lavori del periodo 1912-13 vengono spesso rapportati al cubismo analitico, a causa dell'aspetto frammentato delle composizioni, ma meglio studiati rivelano una natura assai diversa rispetto alla linea di Picasso e di Braque. Per **M** si tratta, infatti, dell'analisi non dell'oggetto, ma del soggetto. Continua pertanto a ricorrere ai soggetti tradizionali e spesso aneddotici (*Donna a cavallo*, 1912; *l'Uccello azzurro*, 1913: Parigi MAM; le *Bagnanti*, 1913: Philadelphia, AM, coll. Arensberg), che frammenta in un certo numero di parti riferite a prospettive diverse e talora contraddittorie. La forma, d'altro canto, per **M** non è la traduzione plastica delle qualità dell'oggetto, ma elemento architettonico della costruzione del quadro, ed i suoi interessi si concentrano soprattutto sulla composizione. A partire da questo periodo, il suo scopo è quello di realizzare «un'armonia». Nel 1917-18 soggiornò in Turenna, ritrovandovi Gris e Lipchitz. Nel 1921 abbandonò il cubismo per quello che allora chiamò «Realismo costruttivo», specie di pittura risolutamente figurativa, benché di aspetto molto schematico. Piú tardi condannò ed anzi rinnegò tutta questa fase della sua opera e, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, tornò ad una nuova forma di cubismo, in cui tentò di conservare le conquiste del precedente periodo, ricercando nel contempo una certa stilizzazione plastica degli elementi formali. Spirito brillante e dogmatico, fu inoltre teorico ed autore di numerosi articoli critici e speculativi. Nel 1912 scrisse in collaborazione con Gleizes, suo amico, un celebre opuscolo intitolato *Du Cubisme*, che, malgrado le pretese generalizzanti, esprime soltanto la loro particolare e personale concezione all'interno del movimento. (*gh*).

Meucci, Vincenzo

(Firenze 1694-1766). Dopo l'apprendistato presso Sebastiano Galeotti a Firenze fu allievo di Giovanni Gioseffo del Sole a Bologna. A Firenze, dove godette di notevole prestigio, eseguí numerosissime commissioni, soprattutto a fresco, in chiese, palazzi e ville in collaborazione col Ferretti, suo compagno di studi a Bologna. La decorazione della cupola di San Lorenzo (compiuta nel 1742), realizzata in breve tempo e con rara perizia, fu la sua opera principale per i Medici, oltre all'attività nell'arazzeria granducale. Operò anche a Siena per il vescovo Alessandro II Chigi Zondadari e a Roma per il cardinale Neri

Corsini (*Allegoria del Trionfo della Religione sull'Eresia* in Palazzo Corsini, 1746-47). La sua predilezione per le forme lievi ed il colore delicato e cangiante ne fa uno dei piú genuini interpreti del gusto rococò a Firenze. (*amr*).

Meulen, Adam Frans van der

(Bruxelles 1632-Parigi 1690). Allievo di P. Snayers, venne ammesso nella gilda di Bruxelles nel 1648. Nel 1664 giunse a Parigi, dove Le Brun – di cui sposò una parente – lo impiegò come paesaggista nella manifattura di Gobelins e poi soprattutto come «pittore delle conquiste del re»: al seguito di Luigi XIV eseguí (specialmente in Olanda) vedute di città, paesaggi e studi diversi. Oltre duecento di questi disegni precisi e di grande sensibilità, ravvivati talvolta ad acquerello, sono conservati tuttora nella manifattura dei Gobelins. Accolto nell'Accademia nel 1673, fu tra i principali ispiratori della produzione di arazzi di Gobelins, cui forní disegni, modelli (sia suoi che non interamente di sua mano) e cartoni (serie dei *Mesi* o delle *Residenze reali*), conservati al Museo delle arti decorative di Parigi. Tra le sue grandi composizioni il complesso piú illustre, detto «delle conquiste del re», venne collocato a Marly dal 1683 al 1688, e la maggior parte è oggi conservata a Versailles. Molte delle sue composizioni sono state riprodotte in dipinti eseguiti dalla sua bottega, in particolare dai Martin, ed in incisione. L'impianto dei suoi quadri di battaglie è generalmente costruito con una scena (gruppo di ufficiali, o scaramuccia di cavalleria) in primo piano e in posizione elevata, che si staglia contro uno sfondo panoramico dipinto meticolosamente. Abile pittore di cavalli (studi dipinti conservati a Rouen, MBA), l'artista rappresentò il re e la sua corte in scene di caccia e cerimonie (*Luigi XIV traversa il Pont-Neuf e si reca a Notre-Dame per assistere a un TeDeum il 27 agosto 1660*: Grenoble, MBA), costruite spesso sullo stesso principio. Come paesaggista egli svolse un ruolo notevole nella storia della pittura francese facendo rivivere l'antica tradizione fiamminga messa in ombra dal paesaggio classico di Poussin e di Claude Lorrain. (*as*).

Meulener (Meulenaer, Molenaer), Pieter

(Anversa 1602-54). Forse figlio di Jan **M**, fu maestro della gilda di San Luca di Anversa nel 1631-32. Dipinse scene di battaglie: *Combattimenti di cavalleria* (1645: San

Pietroburgo, Ermitage e Rouen, MBA), *Paesaggio con figure* (1645: Amsterdam, Rijksmuseum), *Difesa di un convoglio*, *Combattimento di cavalleria* (1644: Madrid, Prado), vicine a quelle di Pieter Snayers, del quale fu forse allievo; lo si è spesso confuso, a causa delle sue iniziali, con Pieter Molyn. (*jv*).

Meunier, Costantin

(Bruxelles 1831-1905). Apprezzato soprattutto come scultore, ha lasciato opere significative anche in pittura dal 1857, quando espose al Salon triennale di Bruxelles le *Suore di carità* (tela poi distrutta dall'artista). Formatesi nello studio di Navez (1854), si legò a Ch. De Groux, che lo orientó verso il realismo. Un soggiorno al convento trappista di Westmalle (1859) lo indusse a dipingere, per quasi vent'anni, scene di vita monastica e religiosa (*Sepoltura di un trappista*, 1860: Courtrai, Museum voor Schone Künsten; *Martirio di santo Stefano*, 1866: Gand, Museum voor Schone Künsten). Nel 1879 visitò la regione industriale di Liegi, nel 1881 il Borinage; da allora si dedicò a studi, paesaggi e figure ispirati al mondo del lavoro. Nel 1882 si recò a Siviglia, per copiarvi una *Deposizione dalla croce* di Pedro de Campaña, riportandone una forte impressione per la resa del movimento e per il colore (*Processione del venerdí santo a Siviglia*: Ixelles, Museo Meunier). Le rappresentazioni del «pays noir», realizzate con vigore e rapidità, sono tra i quadri migliori dell'artista (*Miniere di carbone sotto la neve*: *minatori nel paese di Liegi*, 1899: Ixelles, Museo Meunier; *Tetti degli alloggi dei minatori*: ivi). Dal 1887 al 1895 abitò a Lovanio, insegnando presso l'Accademia. È ampiamente rappresentato nei musei belgi, in particolare ad Anversa (*Ritorno dalla miniera*), Bruxelles (la *Discarica del carbone*), Tournai (*Cabaret nel Borinage*), Gand, Ixelles (settantaquattro dipinti, ventidue acquerelli, ventiquattro pastelli, molte centinaia di disegni e bozzetti). (*mas*).

Meusnier, Philippe

(Parigi 1656 ca.-1734). Fu allievo del pittore di architetture Jacques Rousseau; tra il 1700 e il 1702 si recò a Roma e a Monaco; venne accolto nell'Accademia (*Interno di palazzo con due grandi arcate aperte su un giardino*, 1702: Nancy, MBA). L'opera di **M**, costituita per la maggior parte da vedute prospettiche (*Ingresso di un palazzo d'or-*

dine corinzio, 1730: Parigi, Louvre), comprende anche alcuni quadri eseguiti in collaborazione con altri artisti (*Atalia e Joas*, 1710: conservato a Saint-Quentin, con figure di A. Coypel). Partecipò alle grandi imprese decorative per i «Bâtiments du roi» (volta della cappella di Versailles, con Coypel; Salone della regina a Versailles, 1701, con figure di Poërson e fiori di Blain de Fontenay). (*cc*).

Mewār

II **M** (India settentrionale, provincia del Rājasthān) si piegò al dominio moghul solo dopo un secolo di continue lotte. I vantaggi della ritrovata pace ed i contatti con la brillante corte di Āgrā favorirono le arti e lo svilluppo di una scuola di miniatura molto attiva sotto il regno di Jagat Singh (1628-52), principe che godeva il favore della corte dell'imperatore moghul Chāh jahān (1627-58).

I primi dipinti Sono ancora poco note le origini della scuola del M; tuttavia uno dei primi documenti pittorici è rappresentato da una *Rāgamāla* dipinta a Chawand nel 1605 dall'artistia Nisaradi (Patna, coll. G. K. Kanoria; Benares, Bharat Kala Bhavan). È una versione tarda e molto evoluta degli stili rājput del XVI sec.; infatti, pur mancando il rigore delle opere piú antiche nel disegno dei personaggi, vi si riscontrano le giustapposizioni di pannelli di colori vivaci ed una stilizzazione generale nello spirito di opere del secolo precedente, come la *Caurapañcāsikā* della coll. Mehta o il *Gītā Govinda* (Bombay, Prince of Wales Museum). Le illustrazioni di un *Dhola Maru* (Nuova Delhi, NM), dipinto ad Aghatpur presso Udaipur, intorno al 1610, sono maggiormente influenzate dalla pittura moghul. Una *Rasamañjarī* (Patna, coll. G. K. Kanoria) dipinta nel 1625 ca. si colloca nella tradizione della *Rāgamālā* di Chawand. L'interesse di queste pagine non risiede tanto nel trattamento dei personaggi – un poco inespressivi, e vicini a quelli dell'opera del 1605, che peraltro testimoniano un notevole influsso delle mode dell'epoca di Jahāngīr – quanto nella composizione riccamente decorativa, nel trattamento del paesaggio, insieme piú realistico e piú ornamentale, nelle splendide rappresentazioni di animali e nei vigorosi contrasti cromatici. Nel secondo quarto del XVII sec. si nota un progresso tecnico notevole rispetto alle miniature anteriori. Ciò dipese in gran parte dalla conoscenza della pittura moghul

da parte di Sahibdin, un artista di Udaipur, personalità dominante di questo periodo, autore di una *Rāgamālā* datata 1628 (Nuova Delhi, NM; Benares, Bharat Kala Bhavan; Patna, coll. G. K. Kanoria). Il disegno è piú raffinato, con una maggiore cura dei dettagli, l'uso di ombreggiature, le vesti e le architetture si ispirano alle mode moghul. Queste riprese sono peraltro perfettamente assimilate dall'artista, che assoggetta la composizione delle sue miniature all'equilibrio di grandi piani di colori piatti e vivaci, che si esaltano mutuamente con riflessi smaltati. Un *Bhāgavata Purāṇa* datato 1648 (Poona, Bhandarkar Oriental Institute) e pagine separate che illustrano anch'esse episodi del *Bhāgavata Purāṇa* (Museo di Lucknow; Patna, coll. G. K. Kanoria), nonché un *Rāmāyana* datato 1650 (Londra, BM) presentano, in composizioni piú vaste di mano del medesimo artista, scene con molteplici personaggi entro paesaggi che sposano magistralmente le convenzioni rājput (gli alberi a palla, multicolori) col trattamento piú naturalistico dello spazio, suggerito da piani che spesso sottolineano l'incresparsi di rocce violette, al modo moghul.
Un altro artista molto attivo alla metà del XVII sec. fu Manohar, autore delle illustrazioni di un *Rāmāyana* datato 1649 (Bombay, Prince of Wales Museum) e senza alcun dubbio di un altro *Rāmāyana* datato 1651 (Udaipur, Sarasvati Bhandar). Il suo stile è piú secco, con colori piú freddi di quelli di Sahibdin, ed una piú salda ricerca di effetti decorativi.
L'età d'oro Numerose miniature prodotte intorno al 1650 attestano la vitalità della scuola di **M** in questo periodo. Si è soprattutto colpiti dal fascino delle scene campestri, in uno stile che si accosta tecnicamente alle opere contemporanee del *Bundī*, tuttavia con quella calda vibrazione e quelle ricche contrapposizioni tra rosso e giallo che caratterizzano specificamente l'arte del **M**. Un *Gītā Govinda* (Jaipur, coll. Kumar Sangram Singh; Patna coll. G. K. Kanoria), le cui pagine sono spesso ripartite in due a mo' di dittico, figura tra le opere piú celebri di questa scuola, per il poetico calore dei paesaggi; non meno celebre è un *Sūrsāgar* (ivi), dal disegno piú ritmico. Alcune pagine di una *Rāgamālā* (Nuova Delhi, NM; Jaipur, coll. Kumar Sangram Singh) partecipano con il loro grande fondo giallo o arancione del clima lirico caratteristico delle opere del **M** intorno al 1650. Di poco piú recenti devono essere le illustrazioni di una celebre *Rāgamālā*

(Jaipur, coll. Kumar Sangram Singh): il disegno piú minuzioso, la finezza dei dettagli decorativi delle architetture e dell'arredo, l'elegante realismo del paesaggio e la morbidezza delle armonie cromatiche sono il contrassegno di un forte influsso delle tecniche moghul, che si ritrova in alcune altre miniature della seconda metà del XVII sec. Si constata peraltro, dopo il 1670, una tendenza ad usare le formule dei manoscritti della metà del secolo, spesso però con una ricerca di effetti decorativi che non esclude una certa freddezza nel risultato. Nondimeno, un *Bhāgavata Purāṇa* dipinto intorno al 1690 (Patna, coll. G. K. Kanoria) possiede alcune belle pagine piene di vigore narrativo, con le splendide scene di animali del *Salvataggio del re degli elefanti* (*Gajendramokṣa*). **La fine del XVII secolo** Molti dipinti della fine del XVII sec. e dell'inizio del XVIII sec. appaiono alquanto maldestri e di carattere piú grezzo rispetto alle opere precedenti; si nota in particolare l'adozione di un canone piú semplicistico per i personaggi. Le illustrazioni piú originali sono quelle dei *Pañcatantra* (raccolte di fiabe) e delle *Rāgamālā* di formato assai grande, prodotti in abbondanza intorno al 1720. Gli elementi della composizione sono disposti come i vari pezzi di una panoplia sulla superficie monocroma, rossa o gialla. Per tutto il XVIII sec. vengono ripresi spesso anche i temi del XVII sec., in particolare con piccoli personaggi in pergolati rossi entro gremiti paesaggi. Nel contempo i sovrani del **M**, approfittando dell'indebolimento della potenza moghul alla morte dell'imperatore Aurangzeb nel 1707, si circondarono, come i loro vicini, di un lusso simile a quello della corte di Delhi ed adottarono sempre piú il costume di vita moghul. Si assiste cosi al diffondersi dello stile pittorico moghul – scene galanti, ritratti ufficiali e partite di caccia – reinterpretato dagli artisti rājput fino alla scomparsa della scuola del **M**, all'inizio del XIX sec., sotto la pressione delle mode europee. (*jfj*).

Meyer, Conrad

(Zurigo 1618-89). Il fratello Rodolfo gli forni i primi rudimenti artistici, **M** completò poi la sua formazione a Berna ed a Soleure. Durante un viaggio di studio in Germania lavorò nella bottega di Matthäus Merian, di cui subí l'influsso, riscontrabile in una maggiore accuratezza tecnica e stilistica. Sembra che **M** abbia dipinto solo saltuariamente, dedicandosi quasi esclusivamente alle illu-

strazioni di libri (le *Sofferenze di Cristo*, 1646; le *Opere della Carità*, s.d.: Bibl. di stato di Zurigo e di Winterthur). (*bz*).

Meyer-Amden, Otto

(Berna 1885-Zurigo 1933). Il suo tirocinio (1901-906) ebbe luogo a Berna, poi a Zurigo, dove frequentò anche la Scuola d'arti e mestieri. Nel 1906 seguí i corsi dell'incisore Peter Halm presso l'Accademia di Monaco, realizzando le sue prime opere. Si recò poi a Parigi, visitando il Louvre, e nell'ottobre del 1907 s'iscrisse all'Accademia di Stoccarda; qui fu allievo di Christian Landenberger (*Busto di fanciulla*, 1908 ca.: conservato a Berna). Nel 1909-1910 si avvicinò ad Adolf Hölzel ed incontrò Willi Baumeister, Paul Bodmer, Johanns Itten, Oskar Schlemmer e Gustave Schleicher. Durante il soggiorno a Stoccarda **M** affrontò una serie di tematiche: i *Passanti* e le *Impressioni di Stoccarda*, il *Giardiniere* e le *Figure incrociate*, che sono la rappresentazione astratta del tema precedente (*Figura incrociata I*: conservato a Basilea). Dal 1910 si pose il problema dell'astrattismo, risultato di meditazioni interiori che riguardano sia l'origine del sentimento creativo nell'artista, sia le forme e le strutture proprie di ciascun oggetto. Nel 1912 tornò ad Amden (1912-28). Nel 1914-15 comparvero i fogli di diario e le opere intrise di simbolismo su tematiche religiose. Il tema dell'adolescente è una costante della sua opera. Nel 1923 praticò l'incisione su zinco (*Studio di algrafia*, matita: conservato a Basilea; *Ragazzo in piedi*, 1922 ca: Zurigo, KH). Tre anni dopo realizzò le vetrate per la parrocchiale di Zurigo-Wiedikon ed un progetto per la chiesa di Rüschlikon (Zurigo). Nel 1928 fu nominato professore di disegno presso la Scuola di arti e mestieri di Zurigo. L'anno seguente si recò a Mainz, Coblenza, Amsterdam, Kassel e Stoccarda, studiando Rembrandt, Vermeer e Pieter de Hooch. Continuò l'attività artistica fino alla morte. (*er*).

Meyer de Haan, Jacob

(Amsterdam 1852-95). Amico di Pissarro, incontrò Gauguin a Parigi all'inizio del 1889 seguendolo a Pont-Aven, poi al Pouldu. Divenuto suo fedele compagno, suo sostegno finanziario ed uno dei suoi modelli preferiti, ne subí fortemente l'influsso (*Cortile di fattoria al Pouldu*, 1889: Otterlo, Kroller-Müller), sviluppando un raffinato sinteti-

smo giapponesizzante, vicino a quello dei suoi amici Nabis (*Autoritratto*, 1890 ca.: coll. priv.; *Maternità*: New York, coll. Josefowitz; *Nature morte*: ivi, e musei di Rennes e di Quimper). Gauguin dipinse due singolari ritratti di **M** (Boston, coll. Shaw Mac Kean, e Hartford, Wadsworth Atheneum), e ne scolpí un terzo (Ottawa, NG). (*gv*).

Meyeringh, Albert

(Amsterdam 1645-1714). Figlio ed allievo del decoratore Frederik **M**., si recò in Italia dal 1672 al 1687. Dipinse paesaggi mitologici: *Paesaggio con giovani e fanciulle* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), nello stile di Poussin e di Dughet. (*jv*).

Meynier, Charles

(Parigi 1768-1832). Uscito dalla bottega di Vincent, vinse il primo prix de Rome ex aequo con Girodet (1789). Il suo soggiorno romano fu interrotto dalla rivoluzione; **M** tornò a Parigi passando per Firenze. Ricevette in seguito numerosi incarichi, ed espose al Salon dal 1795 al 1827. Nel 1805 dipinse il *Ritratto di Ney* per la Sala dei marescialli alle Tuileries (Versailles); nel 1807 partecipò al concorso bandito per la *Battaglia di Eylau* (ivi), vinto da Gros. Affrontò tutti i generi della tradizione classica: temi storici, mitologici (*Edipo presentato alla regina di Corinto*, 1814: Amiens, Musée de Picardie), religiosi (*Comunione di san Luigi*, 1817: cappella del Grand Trianon a Versailles) o allegorici. Ma la seconda parte della sua carriera fu dominata dalle decorazioni delle volte del Louvre di Parigi: la *Francia protegge le Arti* (1819: Sala Percier), il *Trionfo della pittura francese* (1820: Sala Duchâtel), le *Ninfe di Partenope* (1827: Sala G delle antichità egizie), in cui prevalgono l'equilibrio compositivo e l'esecuzione salda. L'artista collaborò con Abel de Pujol alla decorazione illusionistica monocroma nella sala principale della Borsa di Parigi: le *Quattro parti del mondo*. (*fm*).

Mezzadri, Antonio

(documentato a Bologna nel 1688). Recuperato agli studi solo in anni recenti, fu specialista esclusivo di nature morte. Una serie ormai abbastanza numerosa di tele, tutte di fiori, forma un catalogo dove non si può cogliere

traccia di evoluzione stilistica. Con **M** si può invece mettere a fuoco una svolta di gusto in senso piú virtuosistico, con toni anche tenebrosi e patetici, che prese piede a Bologna dopo la morte di P. F. Cittadini. (*acf*).

Micco Spadaro → Gargiulo, Domenico

Michallon, Achille-Etna

(Parigi 1796-1822). Figlio dello scultore Claude, passò dallo studio di David a quello di Valenciennes, e venne consigliato anche da Victor Bertin e da Denouy. Già nel 1808 fu notato dal principe Yussupov, grande amatore d'arte, che gli assegnò una pensione per quattro anni. Dal 1812 espose al Salon; nel 1817 fu il primo vincitore del prix de Rome per il paesaggio storico, con *Democrito e gli Abderiti* (Parigi, ENBA). La pratica della pittura romana e incisioni da Poussin e da Claude Lorrain ne rafforzarono l'orientamento neoclassico: *Frascati* (1822: Parigi, Louvre), *Paesaggio con Filottete* (1822: Montpellier, Museo Fabre). Malgrado alcune concessioni al romanticismo nascente. (*Morte di Orlando*: Parigi, Louvre), nelle quali le due tendenze si fondono, la sua interpretazione dello spirito neoclassico ottenne un unanime successo al Salon del 1819. Benché la sua tecnica sia spesso povera, gli studi dipinti a Napoli e in Sicilia presentano, come i disegni, un'ispirazione piú personale (ivi). All'inizio del 1822 tornò a Parigi passando per la Svizzera; prima che la morte ne interrompesse la carriera, ebbe il tempo di preparare tre quadri per il Salon e di recarsi a lavorare, tra i primi, nella foresta di Fontainebleau. Le litografie dell'epoca si ispirano ampiamente alla sua opera, traendone *Quaderni di paesaggi* e *Vedute scelte d'Italia*. Fu il primo maestro di Corot, fatto che ne accrebbe la celebrità. (*fm*).

Michalowski, Piotr

(Cracovia 1800 – Krzytoporzyce 1855). Studiò all'Università di Cracovia ed a quella di Gottinga e fece viaggi frequenti attraverso l'Europa. Ricco proprietario terriero della Galizia, sviluppò un'intensa attività politica e sociale. Nel corso del suo soggiorno parigino (1832-35) entrò nell'atelier di Charlet, studiando nel contempo, nei musei, la pittura spagnola e fiamminga e soprattutto Géri-

cault. **M** è noto soprattutto come pittore di cavalli, di scene di battaglie napoleoniche o polacche (*Battaglia di Somosierra*: conservato a Varsavia), come ritrattista (vari ritratti di *Napoleone*) e come pittore di soggetti contadini e di mendicanti, genere in cui rivela notevole penetrazione psicologica. Le sue composizioni vigorose, di un espressivo realismo, attestano un raro talento e maestria tecnica (*Don Chisciotte*: Cracovia). La fattura ampia, bozzettistica, le forme sintetiche, la composizione armoniosa ed ardita (soprattutto nelle scene di cavalli) consentono di considerarlo uno degli esponenti di rilievo del romanticismo europeo. **M** è rappresentato nei musei polacchi, in particolare a Varsavia. (*wj*).

Michau, Théobald

(Tournai 1676-Anversa 1765). Allievo di Lucas Achtschellinck, lavorò prima a Bruxelles, dove venne accolto come maestro nel 1698, poi ad Anversa, dove è citato nel 1711. Come pittore di genere imitò lo stile di Teniers il Giovane, come paesaggista quello di Bruegel dei Velluti. È rappresentato nei musei di Anversa, Tournai, Vienna (KM), Rennes, Rotterdam (BVB). (*jl*)

Michaux, Henri

(Namur 1899-Parigi 1984). Poeta, nell'attività pittorica cercò di esprimere con strumenti diversi dalle parole lo «spazio interiore». Nel 1925 scoprí De Chirico, Ernst e soprattutto Klee, che influenzò le sue prime *gouaches* su fondo nero o blu. Dal 1937 **M** si volse anche alle tecniche dell'acquerello, *gouaches*, olio, ove il disegno si distacca su grandi macchie confuse (1940-44). Nel 1948 l'adesione alla poetica espressionista imprime alla sua pittura una veemenza inedita (*Figura gialla*, *Personaggio su fondo seppia*, 1948: Parigi, MNAM). Questa carica espressiva è ancora ravvisabile dopo il 1950 nelle sue macchie d'inchiostro e in disegni eseguiti sotto l'effetto della mescalina (1956-1960). L'elemento caratterizzante dell'opera grafica di **M** – in cui il disegno si pone come forma parallela di scrittura – è il segno: graffiti nervosi o ideogrammi vicini alla calligrafia orientale. L'artista ha pubblicato numerosi testi sulla sua attività di disegnatore e pittore, in particolare *Emergences-Résurgences* (Kira, Ginevra 1972). Sue opere figurano in collezioni private e gallerie (soprattutto il Point cardinal, Parigi). Il MNAM di

Parigi ne possiede un ampio complesso, notevolmente arricchito, nel 1976, dal fondo D.B.C. Un altro fondo considerevole di disegni – raccolti dall'amico Asger Jorn – è conservato al Museo di Silkeborg (Danimarca). Il MNAM di Parigi ha allestito una retrospettiva del pittore nel 1978. (*sr*).

Michel, André

(Montpellier 1853-Parigi 1925). Allievo di Taine, a Parigi entrò al Louvre come sostituto di Courajod, cui successe nel 1896 nella carica di conservatore della raccolta di scultura. Nel 1920 fu accolto nel Collège de France. Pubblicò importanti studi: *Boucher* (1886), *Ecole française de David à Delacroix* (1890); il suo contributo fondamentale fu la monumentale *Histoire de l'art*, di cui assunse la direzione nel 1896, coordinando il lavoro dei collaboratori; vi fu impegnato fino alla morte. L'opera venne completata da Paul Vitry nel 1929. (*sr*).

Michel, Georges

(Parigi 1763-1843). Artista indipendente, fu uno dei precursori del paesaggio romantico. Quanto si conosce della sua biografia è stato raccolto da Alfred Sensier, suo primo storico. In assenza di qualsiasi datazione e spesso di opere firmate, tranne rare eccezioni per quelle degli esordi, solo l'esame stilistico consente di ripercorrerne lo sviluppo. Di modeste origini, godette della protezione di **M**. de Chalue, che lo affidò ad un curato nella piana di Saint-Denis, poi, dal 1775, svolse un primo apprendistato presso Leduc, modesto pittore di storia. Piú tardi copiò i Ruysdael e gli Hobbema del Louvre; si vuole persino che, sotto l'Impero, venisse incaricato del restauro dei quadri olandesi e fiamminghi del museo, ma nessun dato d'archivio ne da conferma. Trasse ispirazione per i suoi soggetti dalle «quattro leghe di spazio» intorno a Parigi: col paesaggista Bruandet si recò nella foresta di Fontainebleau ed a Romainville, poi da solo a Montmartre, allora celebre per i suoi mulini, nella piana di Saint-Denis, a Saint-Ouen. Eseguiva dei piccoli schizzi, studi preparatori per i quadri realizzati poi in studio. Fino al 1808 ca. dipinse esclusivamente paesaggi di genere, secondo il modello dei maestri minori nordici del XVIII sec.: le figure sono spesso dovute ai collaboratori Demarne o Swebach. Durante questa fase, ricordata da un quadro

conservato al Museo di Nantes, *Animali all'abbeveratoio*, detto anche la *Tempesta* (1794 o 1795), espose ai *salons*. Dopo il 1808, e fin verso il 1820, elaborò una visione piú personale, imperniata soprattutto sulla luce, il cielo e lo spazio. Le ampie vedute (la *Strada*: conservato a Le Havre) si sviluppano in prospettiva (la *Piana di Saint-Denis*: Parigi, Museo Carnavalet) e si accostano alle concezioni di Ruysdael e di Rembrandt (il *Mulino*: Londra, VAM). Infine, nell'attività piú tarda, prevale un'inquietudine romantica, con immagini di cielo pesanti e luci contrastate, a cui corrisponde una tecnica di impasti spessi e ruvidi: *Nei dintorni di Montmartre* (Parigi, Louvre), la *Tempesta* (Strasburgo, MBA) e soprattutto il quadro dei *Due mulini* nel Museo Mesdag all'Aja. Tra gli amatori che lo fecero conoscere durante la sua vita, figura il barone d'Ivry. (*fm*).

Michelangelo Buonarroti

(Caprese (Arezzo), 6 marzo 1475-Roma, 18 febbraio 1564).

La prima giovinezza a Firenze Quando **M** fu messo a bottega presso Domenico Ghirlandaio (1488), questi stava decorando ad affresco il coro di Santa Maria Novella a Firenze, e non è improbabile quindi che il giovane Buonarroti abbia appreso i primi rudimenti del mestiere collaborando a quella impresa. La sua permanenza presso il Ghirlandaio non durò a lungo, e già l'anno successivo **M** frequentava il giardino di San Marco dove aveva modo di studiare le statue antiche delle collezioni di casa Medici e di lavorare di scultura sotto la guida di Bertoldo di Giovanni. Resta della sua prima attività pittorica un gruppo di disegni a penna tratti dai grandi maestri del '300 e del '400 (Parigi, Louvre; Monaco, Graphische Sammlung; Vienna, Albertina), mentre non è stata ancora identificata con certezza la tavoletta dipinta imitando un'incisione di Schongauer con le *Tentazioni di sant'Antonio*. Anche dopo la morte di Lorenzo il Magnifico (1492) e l'abbandono del giardino di San Marco, **M** continua a preferire la scultura e gli studi anatomici alla pittura, e per trovare nuovamente notizia di un suo dipinto bisognerà attendere il primo soggiorno romano, 1496-1501, quando esegue un *San Francesco stigmatizzato*, per San Pietro in Montorio, di cui non è rimasta alcuna traccia.

La Battaglia di Cascina e il tondo Doni Nella primavera del 1501 Michelangelo torna a Firenze, in tempo per assistere alla esposizione pubblica del cartone di Leonardo per la *Sant'Anna*; quel complesso nodo di corpi lo affascina e ne trae un disegno ora all'Ashmolean Museum di Oxford: il segno a penna vi è morbido e irregolare, nell'intento di conservare all'immagine disegnata il fluido contorno leonardesco. Leonardo era in quel momento il primo pittore fiorentino e a lui la Signoria della città aveva affidato la decorazione della Sala del Consiglio a Palazzo Vecchio. Tuttavia nell'autunno del 1504 parte di questa decorazione, vale a dire la storia della *Battaglia di Cascina*, viene affidata a **M** ormai celebre in città per il grande successo del *David* marmoreo. In un primo momento **M** deve aver pensato di realizzare il tema dello scontro militare in modo molto simile al viluppo di uomini e cavalli pensato da Leonardo per la *Battaglia di Anghiari*, e se ne riconosce una traccia nel disegno con una zuffa di cavalieri al BM di Londra. Piú tardi risolse il tema iconografico riservando alla battaglia il secondo piano del dipinto, mentre in primo piano i soldati fiorentini, sorpresi dai pisani sulla riva del fiume, si rivestono in tutta fretta. La nuova soluzione permetteva a **M** di sfruttare al massimo le sue conoscenze di anatomia e di celebrare in «stravaganti attitudini» e «iscorti difficili» (come ricorda il Vasari) la vitalità e la bellezza del corpo umano in movimento. Il cartone della *Battaglia di Cascina* andò distrutto molto presto (1515-16) e ne rimangono solo deboli copie parziali e alcuni disegni autografi (Londra, BM; Firenze, Casa Buonarroti), accanto ad altri di attribuzione dubbia (Oxford, Ashmolean Museum; Vienna, Albertina; Firenze, Uffizi). Il motivo del giovane ignudo prevalente nel cartone per la *Battaglia di Cascina* ritorna ancora nel *tondo Doni* (Firenze, Uffizi) commesso per ricordare le nozze di Agnolo Doni con Maddalena Strozzi (celebrate tra la fine del 1503 e l'inizio del 1504), ma eseguito un poco piú tardi e già in rapporto con le prime storie della Sistina. Forse il lontano modello è ancora il cartone leonardesco della *Sant'Anna*, ma il legame tra i personaggi appare nel tondo michelangiolesco piú complesso e conchiuso. I tre personaggi muovono le loro membra erculee secondo un ritmo lento e avvolgente, dialogando tra di loro con lunghi sguardi significativi; il tono aneddotico delle *Sacre Famiglie* dipinte fino a quel momento a Firenze cede il posto alla solenne sacralità di

un rito classico a cui presenziano distrattamente giovani atleti ignudi. La gamma dei colori stridula e metallica conferma l'intenzione michelangiolesca di segnare uno stacco netto tra la natura contingente e il mondo sublime dei sacri personaggi: una soluzione intellettualistica e classicizzante del mito cristiano che resterà esemplare per tutta la pittura del '500.

Michelangelo a Roma: la Cappella Sistina La realizzazione dei lavori fiorentini viene interrotta all'inizio del 1505 dalla chiamata a Roma di **M**, da parte di papa Giulio II L'intesa tra questi due protagonisti del primo '500 romano è all'inizio difficile e quasi subito **M**, sdegnato per contrasti sul progetto della tomba papale, lascia Roma per Firenze; la riconciliazione non tarda però a venire e il 10 maggio 1508 **M** inizia i lavori per la decorazione ad affresco della Cappella Sistina in Vaticano. Il progetto iniziale contemplava solo il rifacimento della vecchia volta stellata, ma in seguito **M** fu autorizzato a decorare anche le lunette terminali delle pareti e i quattro grandi pennacchi d'angolo. Si conservano alcuni disegni del primo progetto michelangiolesco (al BM di Londra e al Detroit Institute of Arts) che prevedeva la suddivisione della volta in riquadri regolari chiusi tra cornici e cartelle; la soluzione definitiva è invece assai piú complessa e intende rielaborare anche spazialmente la superficie a disposizione. Sulle dodici mensole d'appoggio lungo le pareti della sala sono posti i troni dei *profeti* e delle *sibille* affiancati da plutei aggettanti. Al di sopra dei plutei siedono gli *ignudi* intenti a reggere scudi bronzei che occupano parte del campo centrale della volta. I plutei delle due pareti lunghe sono collegati da archi trasversali che delimitano gli spazi occupati dalle storie bibliche, alternativamente maggiori o minori a seconda della presenza o meno degli scudi retti dagli *ignudi*. Partendo dall'altare si succedono la *Separazione della luce e delle tenebre*, la *Creazione degli astri*, la *Separazione delle acque*, la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, il *Sacrificio di Noè*, il *Diluvio*, l'*Ubriachezza di Noè*. I quattro pennacchi angolari sono occupati da quattro episodi riguardanti gli interventi divini a favore del popolo ebraico (*Uccisione di Golia*, *Uccisione di Oloferne*, *Punizione di Amman* e il *Serpente di bronzo*). Nei triangoli minori tra i troni e nelle lunette sulle pareti sono ritratti gli *Antenati di Cristo*. Gli spazi rimasti vuoti sono occupati da nudi bronzei. Gli atleti sovrumani del *tondo Doni* si sono mol-

tiplicati e invadono la grande volta Sistina dominandola con la loro perentoria presenza fisica. Solo le prime storie eseguite (quelle di Noè) mostrano ancora un equilibrio classicheggiante; con le vicende dei progenitori prevale invece una stirpe abnorme e statuaria dominata da un Eterno creatore simile a un colosso fluviale. Profeti e sibille ora consultano ansiosi libri e cartigli giganteschi, ora sospendono la lettura sorpresi e turbati da un pensiero improvviso, ora si ritraggono atterriti, come Giona, di fronte alla rivelazione della divinità. Nei triangoli minori della volta e nelle lunette delle pareti si sono rifugiate come in un limbo, le famiglie degli antenati, condannate a una vita buia e malinconica. La gamma cromatica, pienamente «manieristica» nelle tonalità ora acide e fredde, ora infuocate e cangianti, è stata recuperata nei suoi valori originari dal recentissimo restauro che ha peraltro suscitato accese polemiche. Sono pochissimi i disegni di **M** collegabili alla Sistina e in qualche caso resta il dubbio che si tratti di disegni eseguiti assai prima e utilizzati parzialmente per la nuova impresa. Accanto ai fogli già ricordati di Londra e di Detroit vanno ricordati i due bellissimi disegni a sanguigna per la *Sibilla Libica* (Ashmolean Museum di Oxford e MMA di New York), lo studio a sanguigna per la testa del *Profeta Giona* conservato nella Casa Buonarroti a Firenze, il profilo a carboncino di *Zaccaria*, agli Uffizi di Firenze, e infine lo studio per la figura della madre di Ozias, in una delle lunette (Firenze, Casa Buonarroti). La Cappella Sistina fu ufficialmente riaperta al pubblico la vigilia di Ognissanti del 1512.

Il ritorno a Firenze e i disegni per Tommaso Cavalieri

Terminato questo impegno **M** riprende i lavori per la tomba di Giulio II e si dedica ad altre opere di scultura. Il nuovo papa, Leone X, gli impone però di lavorare a Firenze per la facciata di San Lorenzo (1516) e per le tombe medicee destinate alla sacrestia nuova di quella chiesa (1520). Seguirà piú tardi (1523) l'incarico del progetto per la Biblioteca Laurenziana. Le commissioni medicee tratterranno **M** a Firenze fino al 1534, anno della morte di papa Clemente VII (1534). In tanto prevalere di attività scultorea e architettonica le notizie di opere di pittura si fanno assai scarse e si riducono a pochissimi anche i disegni di figura. I fogli piú noti di questi anni restano quelli destinati al giovane amico Tommaso Cavalieri, conosciuto nel 1532; sono disegni assai rifiniti che doveva-

no servire al giovane da modello per imparare la tecnica grafica. I temi prescelti sono di carattere allegorico o mitologico: la *Caduta di Fetonte*, il *Ratto di Ganimede*, la *Punizione di Tizio*, un *Baccanale* di putti, un gruppo di *Saettatori*. Nella Royal Library di Windsor si conservano gli originali a carboncino della *Punizione di Tizio* e della *Caduta di Fetonte* oltre alle copie degli altri tre modelletti i cui originali sono andati perduti. Nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia e al BM restano due studi preparatori, sempre a carboncino, per la *Caduta di Fetonte*. Il segno di Michelangelo si è fatto greve e denso; l'atletico modello fisico preferito fino alla Sistina è sostituito da figure piú tozze e carnose che preludono al *Giudizio*.

II Giudizio finale Tornato a Roma **M** riprende, su invito di Paolo III, un progetto già discusso forse con Clemente VII, cioè la decorazione della parete sovrastante l'altare della Cappella Sistina. La preparazione del muro richiese lunghi mesi di tempo e solo nella primavera del 1536 **M** potè iniziare i lavori che si conclusero il 18 novembre del 1541. Nessuna cornice architettonica regola il disporsi delle figure in questa immensa parete; l'addensarsi o lo scomporsi dei gruppi sembra obbedire a leggi imperscrutabili cui è vano opporsi. Gli scheletri dissepolti dal suono delle trombe angeliche riassumono immagine umana e salgono lentamente al cielo spinti da una fede assoluta che li attrae verso Dio. In alto le schiere degli eletti si infittiscono intorno alla figura del Cristo giudice in gesto di irrimediabile maledizione. Ne sono tragicamente colpiti i dannati, posti in basso a destra, che precipitano verso la nera barca di Caronte e le fauci dell'Ade. I colori sono lividi e uniformi; prevale il bruno degli incarnati che si stacca sinistramente dal blu cobalto del fondo. Il *Giudizio* è visto da **M** come un tempestoso avvenimento atmosferico che si abbatte senza rimedio su una popolazione di giganti minacciandoli di estinzione. Anche per questa opera non sono rimasti che pochi disegni tra i quali è di particolare interesse uno schizzo a carboncino di Casa Buonarroti a Firenze che ci ha conservato il progetto iniziale poi ampliato. Un altro disegno di insieme per il gruppo dei dannati è al BM di Londra, ma presenta pesanti ripassi sulla traccia originaria a carboncino; di minore interesse i disegni della Biblioteca Vaticana a Roma, della Huntington Library a San Marino (California) e di Casa Buonarroti a Firenze; di attribuzione molto contestata i disegni del Musée Bonnat a

Bayonne. Alla crisi religiosa in cui si dibatte **M**, e che è documentata sia dalla visione apocalittica del *Giudizio* che dalla sua produzione letteraria, non è estraneo lo stretto legame con Vittoria Colonna, conosciuta nel 1536 o nel 1538 e frequentata fino al 1547, anno della sua morte. Per lei **M** esegue disegni di argomento religioso di cui si sono conservate scarsissime reliquie. È perduto il *Cristo vivo in croce*, ma si conosce attraverso copie del BM di Londra e della Royal Library di Windsor; si conserva invece una sanguigna assai rifinita con la cosiddetta *Madonna del silenzio* (Londra, collezione del duca di Portland). **M** disegnò per Vittoria Colonna anche un *Cristo e la Samaritana* ora noto solo attraverso incisioni.

La Cappella Paolina e gli ultimi disegni Anche la decorazione della Cappella di Paolo III in Vaticano si pone sul filone delle nuove meditazioni religiose di **M**. La realizzazione del primo affresco lo occupò dal luglio 1542 al luglio 1545 (e si trattò verosimilmente della *Caduta di san Paolo*), mentre il secondo affresco, con la *Crocifissione di san Pietro*, fu eseguito dal marzo 1546 all'inizio del 1550. Nella *Conversione di san Paolo*, come nel *Giudizio*, il Cristo appare in tutta la sua sfolgorante potenza avvolto da un nugolo di ignudi attratti dalla sua figura mentre i mortali, in basso, si mostrano sconvolti dall'inatteso avvenimento; **M** non sembra aver alterato il suo stile in modo percettibile rispetto al *Giudizio*, se non per la gamma dei colori, schiarita e tenera. Assai piú nuovo stilisticamente è l'affresco compagno con la *Crocifissione di san Pietro*. Il martirio del principe degli apostoli si svolge a ritmo lento in un'atmosfera allucinata; la costa vulcanica su cui si sta innalzando la croce precipita ripidamente sul primo piano secondo una prospettiva irrazionale. La scena sembra continuare anche oltre i limiti concessi dalla parete e dai lati e dal basso soldati e astanti continuano ad avanzare con passo pesante, come larve rese esitanti dalla paura. Non c'è violenza nel supplizio, ma si avverte piuttosto l'implacabile avverarsi di un destino da lungo tempo prestabilito. Non è stato finora possibile identificare alcun disegno per la *Caduta di san Paolo* e anche per il *Martirio di san Pietro* non sono rimasti che pochi schizzi a carboncino su un foglio di studi architettonici (Haarlem, Teyler Museum); si conserva però, per quanto ripassato e danneggiato, un frammento di cartone usato da **M** per i soldati in basso a sinistra (Napoli, Museo di Capodimonte). Conclusa la decorazione della Cappella Paolina

M si dedica quasi esclusivamente a lavori di architettura per San Pietro, il Campidoglio, Palazzo Farnese, San Giovanni dei Fiorentini, ecc. Scarsa è l'attività di scultore ridotta alla tormentosa meditazione sul tema della *Pietà* (e ne rimane un commovente disegno all'Ashmolean Museum di Oxford con varianti che preludono alla *Pietà Rondanini*). Appartengono all'ultima attività di **M**, e in prevalenza agli anni ferventemente devoti del papato di Paolo IV (1555-59), alcuni disegni di tema sacro religioso che costituiscono una delle piú commoventi testimonianze della vigile intelligenza e dell'intensa passione religiosa che animarono anche l'ultimo scorcio della vita del maestro. Ancora vicino al *Martirio di san Pietro* è il gruppo di disegni con il *Cristo che caccia i mercanti dal tempio* (tre studi di insieme a carboncino nel BM di Londra; altri schizzi di dettaglio, sempre a carboncino, su un foglio dell'Ashmolean Museum di Oxford). Non piú tenuto alla preziosa rifinitura cara a Vittoria Colonna **M** affronta con foga il tema di esplicito carattere morale e corregge le prime impressioni sovrapponendo ansiosamente i pentimenti e le varianti. Un altro tema su cui **M** vecchio meditò a lungo fu quello del *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni*. Ne rimangono numerosi disegni a carboncino conservati al BM di Londra, alla Royal Library di Windsor, al Louvre di Parigi e all'Ashmolean Museum di Oxford. I contorni dei corpi si sono fatti palpitanti e inafferrabili, confusi in un chiaroscuro sensibilissimo. Vicino a questo gruppo di disegni vanno posti due studi a carboncino per una *Annunciazione* (Londra, BM) e il doppio studio a carboncino per un *Cristo che si congeda dalla Madre* al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Gli ultimi disegni di figura tracciati dalla mano di **M** sono forse l'*Annunciazione* all'Ashmolean Museum di Oxford, con un ricordo autografo databile tra il 1556 e il 1561, e la *Madonna col Bambino* del BM di Londra (ambedue a carboncino). Con mano sempre piú dubbiosa e insoddisfatta **M** ottantenne evoca corpi corrosi e disfatti dall'atmosfera circostante. Al di là di questi fogli non si conoscono altri disegni di figura di **M**, ma un'idea di quali dovettero essere le ultime immagini della sua fantasia visionaria ci è conservata dalla *Pietà Rondanini*, alla quale **M** lavorava durante gli ultimi giorni di vita, e dai disegni per Porta Pia, posteriori al 1561, che già al Vasari sembrarono «tutti stravaganti e bellissimi» (Firenze, Casa Buonarroti; Windsor, Royal Library; Haarlem, Teyler Museum). (*gr*).

Michelangelo di Pietro «Mencherini»
(Lucca, documentato dal 1489 al 1521). Sino a tempi recenti, l'identità di questo artista lucchese era ancora legata al suo nome convenzionale, Maestro del Tondo Lathrop, attribuitegli dal tondo con la *Madonna col Bambino, san Girolamo, santa Caterina ed il donatore*, Michele Guinigi, di provenienza lucchese (oggi al J. Paul Getty Museum di Malibu), attorno al quale Berenson (1906) raccolse i primi numeri del suo catalogo. Le ricerche archivistiche di Tazartes (1985) hanno permesso di collegare invece il nome di **M** alla splendida tavola, datata 1497, raffigurante *Sant'Antonio Abate tra i santi Andrea, Vincenzo, Francesco e Bartolomeo* della chiesa di San Pietro Somaldi (Lucca), attribuita al Maestro del Tondo Lathrop e di sciogliere cosí quasi del tutto le riserve sull'identità dei due nomi, quello storico e quello convenzionale. **M** si forma nell'ultimo ventennio del Quattrocento su Botticelli, Ghirlandaio e Filippino Lippi, ma mostra anche il suo interesse per i modelli fiamminghi, studiati anche direttamente, grazie alla presenza, nella stessa Lucca, di varie tavole di maestri fiamminghi e al favore che queste pitture riscuotevano presso la classe mercantile cittadina, che dai traffici con Bruges e Bruxelles avevano fatto uno dei cardini della propria politica di espansione commerciale (cfr. le due tavole con *San Biagio, santa Lucia e donatori* della coll. Mazzarosa, Lucca; *Madonna, angeli e santi*: già ai Musei Statali di Berlino). Nella produzione del primo decennio del '500 si fa però strada l'influsso del Perugino (*Madonna in trono con san Lorenzo e san Girolamo*: Lucca, Museo Guinigi, dalla chiesa del Carmine; *Annunciazione*: Lucca, chiesa dell'Annunziata), oltreché la collaborazione con il piú anziano Vincenzo Frediani (ovvero il Maestro dell'Immacolata Concezione). La fiorente bottega di **M**, attiva su tutto il territorio del contado lucchese, è d'altronde in contatto anche con gli altri maestri lucchesi del tempo, come i Civitali ed il Ciampanti. L'ultimo periodo di attività pare orientarsi maggiormente sulla suggestiva linea dell'eccentrico Aspertini, presente a Lucca tra 1508 e 1519, come dimostrano ad esempio le *Sacre Conversazioni* del Museo Guinigi di Lucca, della chiesa di San Cristoforo a Lammari e di San Cassiano a Moriano. (*scas*).

Michele

(1295 ca.-1320). La nazionalità di **M** – forse greco o serbo – è stata assai discussa. Il suo nome compare nelle iscrizioni greche delle chiese jugoslave di San Nicola presso Skopje (tra il 1307 e il 1320) e di Staro Nogoričino (1317). La chiesa di San Clemente di Ohrid (1295) reca a due riprese un'iscrizione greca nella quale il nome di **M** è seguito da quello di Astrapas al genitivo (*Michael tou Astrapou*): secondo gli storici dell'arte iugoslavi, **M** sarebbe pertanto figlio o allievo di Astrapas, mentre gli storici greci vedono in Astrapas («il lampo») il soprannome di **M**. Il nome di Astrapas è scritto in serbo nella chiesa di Prizren (1307). (*san*).

Michele di Matteo

(notizie dal 1409 al 1467). Educato dall'arte di Giovanni da Modena, cercò un rinnovamento del linguaggio gotico locale. Dopo l'*Incoronazione della Vergine* del 1426 (Firenze, coll. priv.), ancora tutta nello stile di Giovanni da Modena, il *Polittico di sant'Elena* ad Isola, terminato a Venezia prima del 1437 (Venezia, Accademia) dimostra il suo vivo contatto con la cultura lagunare, da cui trasse eleganti artifici, peraltro circoscritti a questa unica opera. Il ritorno a Bologna significò per **M** il recupero delle proprie matrici padane, espresso attraverso un folto gruppo di opere, in parte oggi perdute (la *Madonna della Pioggia*, della chiesa omonima, e l'affresco con *San Petronio in cattedra*, in Santo Stefano, del 1448-50 ca.) ma vividamente ricordate dalle fonti. La sua chiave di lettura è però conservatrice, i toni caricati di aspre calligrafie. Nel 1447 affresca a Siena una parte del catino absidale del Battistero di San Giovanni, ove la collaborazione con Giovanni di Paolo gli trasmette un'inclinazione ai piú stralunati stilemi del tardo-gotico che, nella attività piú tarda del Maestro, diviene arcaicizzante chiusura alle novità coeve e, nei polittici del 1462 e 1469 (entrambi a Bologna, PN) si restringe ad un formulario convenzionale e ripetitivo. (*scas*).

Michele di Michele Ciampanti

(Lucca, attivo dal 1470 al 1510). Meglio conosciuto sotto il nome convenzionale di «Maestro di Stratonice», dovuto quest'ultimo a due cassoni illustranti *Storie di Antioco e Stratonice* (San Marino, Cal., Huntington Museum), a cui Berenson (1931) univa due tavole già a

Vienna, con il *Ratto di Proserpina* e *Storia di Orfeo ed Euridice*. L'identificazione dell'anonimo con il pittore lucchese Michele Ciampanti (Tazarles, 1985) è stata resa possibile grazie al ritrovamento del contratto del 1482 del trittico per la chiesa dei Santi Vito e Modesto di Montignoso di Massa, già attribuito al Maestro di Stratonice. Non è stato ancora del tutto chiarito l'intero percorso stilistico di questo affascinante ed eclettico artista, legato a componenti di cultura fiorentina (specie negli anni 1480-85) e lucchese (1485-1500), filtrati però da influssi di precisa marca senese, non facili da sciogliere in sede critica. Caratteri e tipologie tratte da Botticelli, Filippino e Ghirlandaio si rintracciano intutte le opere ante 1485 (due *Madonne*: già a Uccee, coll. van Gelder; Vienna, coll. Lederer; un *San Sebastiano*: ubicazione ignoia) mentre nella fase piú matura esse vengono interpretate con un tocco piú personale, che si avvale altresí di prestiti dalla produzione degli altri pittori attivi in Lucca nel medesimo torno di tempo. **M** è documentato in duomo, ove nel 1485 lavora nella cappella di San Regolo, accanto a Matteo Cividali. La *Sacra Conversazione* oggi a Birmingham (Alab., AM), insieme ad altre due tavole di medesimo soggetto conservate al Petit Palais di Avignone, è di questi stessi anni. Nell'ultimo periodo, **M** opera con l'assistenza del figlio **Ansano,** del quale non si sono ancora chiariti gli interventi autografi. Nel 1496, infine, **M** è documentato come attivo nel duomo di Pietrasanla. (*seas*).

Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Michele Tosini *detto)*

Dal Vasari apprendiamo che fu discepolo di Lorenzo di Credi, poi di Antonio del Ceraiolo, quindi passò nella bottega di Ridolfo del Ghirlandaio (1525 ca.), al quale tanto si legò da assumerne il nome. Con Ridolfo lavorò in un lungo sodalizio divenuto presto alla pari, come ricorda il biografo, a partire forse dalla *Madonna della cintola* del Museo di San Marco a Firenze. Ridolfo si valse della collaborazione di **M** sicuramente nella pala per l'altare Segni in Santo Spirito; già la personalità dell'allievo-socio si manifestó nella *Madonna e santi* della Quiete e piú ancora nell'altare, ormai tipica di lui, di soggetto consimile, allogata dal vescovo Bonafede per San Jacopo alle Murale e oggi nel Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto. **M**, co-

me risulta da un documento del 21 agosto 1557, collabora almeno fino al 1565 alla decorazione di Palazzo Vecchio, sotto la direzione del Vasari. Si fanno piú sensibili in questi tempi le influenze dello stesso Vasari e di Francesco Salviati (chiaramenie documentate dalla *Leda* e dalla *Lucrezia* della Galleria Borghese a Roma); e anche tramite loro prende corpo l'influsso del Buonarroti (palese nell'*Aurora*, nella *Notte* e nella tavola con *Venere e Amore* della Galleria Colonna a Roma). Interessi, questi, che **M** dovette approfondire in un viaggio a Roma, al ritorno dal quale affrescò a Viterbo il tabernacolo dell'altar maggiore della Madonna della Quercia (1570). Negli anni Sessanta aveva partecipato a importanti apparati pubblici per i funerali di Michelangelo (1564) e per le nozze di Francesco I (1565). (*an*).

Michelin, Jean

(Langres 1616 ca. o 1623-Jersey 1696 o 1670 ca.). Autore di «pastiches» dai Le Nain, l'enigmatico **M** se ne distingue per la rigidezza dei personaggi, che dispone in fregio, e per taluni impacci nel porli in mutuo rapporto. Quadri come *Soldati in una locanda* (Parigi, Louvre), l'*Adorazione dei pastori* (ivi e Museo di Tarbes) o la *Carretta del fornaio* (1656: New York, MMA), o ancora il *Mercante di pollame* (una versione a Strasburgo, MBA, un'altra a Raleigh, North Carolina Museum, 1652 ?) nella loro ingenuità e nel loro meticoloso realismo non sono peraltro privi di fascino. (*pr*).

Michelino da Besozzo

(Lombardia, notizie dal 1388 al 1450). Pittore e miniatore lombardo di grande fama (è detto «pictor excellentissimus inter omnes pictores mundi» da Giovanni Alcherio, nel 1410) e di lunga e prolifica attività, tale da porsi quale punto di riferimento centrale per tutta la cultura artistica milanese per un cinquantennio almeno, è documentato dal 1388, quando affresca *Scene della vita di sant'Agostino* nel secondo chiostro della chiesa di San Pietro in Ciel d'oro, a Pavia, chiesa ove un altro pittore tra i piú celebri dell'epoca, Jean d'Arbois, già artista di corte di Filippo l'Ardito, lasciava un ciclo affrescato. Suo è fors'anche il frontespizio del *De consolatione Philosophiae* di Boezio (Cesena, Bibl. Malatestiana), che rivela la fonte principale del suo linguaggio, oltre gli indu-

bitabili influssi del cantiere internazionale del duomo: la corrente fortemente realistica, eppur elegante, avvolta di luce chiara e colori tenui, del secondo Trecento lombardo, gravitante attorno alla corte viscontea. Ancora nel primo periodo d'attività di **M**, tra 1395-1405, va collocato il *Libro d'ore* della Bibl. di Avignone, capolavoro di suprema eleganza lineare e dal colore evanescente, soffuso di grigi-argentati (Pacht, 1950), ove i chiari rapporti con Stefano da Zevio nelle figurazioni sacre si uniscono ad un ritorno a fonti precedenti, come l'*Historia plantarum* della Casanatense di Roma, nelle illustrazioni del calendario – pavese, il che confermerebbe la sua esecuzione a Pavia –, le quali rivelano cosí la volontà di confrontarsi ancora con Giovannino de' Grassi, cosi come appare anche nel delicato disegno, coevo, della *Natività* (Milano, Ambrosiana). Tratti consimili si ritrovano anche nei *Quattro santi*, miniati su quattro pergamene, del Louvre (Parigi, Cabinet des Dessins), databili, come il *Libro d'ore*, tra 1390 e 1400. La prima opera datata attribuita a **M** è l'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, miniato nel 1403 (Parigi, BN, ms lat. 5888), al cui disegno dalle linee piú sciolte si collega una tavola con *San Pietro martire*, laterale sinistro da un polittico perduto (Usa, coll. priv.) ed alcuni disegni. Dal 1404 al 1418 ca. **M** pare stabilirsi in Veneto, ove porta a termine la due lunette per le tombe di Giovanni e Marco Thiene, in Santa Corona di Vicenza. Del 1410 è la sua presenza a Venezia, contemporaneamente a Gentile da Fabriano, con cui però i rapporti non appaiono rilevanti; nel 1414 **M** minia, insieme ad una équipe veneta, il codice, appartenuto alla famiglia Cornaro, con *Epistole di san Gerolamo* (Londra, BL, Egerton 3266). Il suo soggiorno veneto si rivela invece di fondamentale importanza sia per la profonda impronta lasciata in questa regione sia per gli scambi con Stefano da Verona, figlio di Jean d'Arbois e punto di raccordo tra lo stile «morbido» di marca austro-boema e gli sviluppi tardo-gotici in terra veronese: i contatti tra i due artisti si fanno, in questo torno di tempo, sempre piú intensi, tanto da sfiorare la fusione, come nel caso della celebre *Madonna del roseto* (Verona, Museo di Castelvecchio), attribuita anche a Stefano. Altro esempio di questi rapporti è il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato «Michelinus fecit» (Siena, PN), ancora piú audace del veronese nell'intaglio bidimensionale delle forme sull'oro e trepidamente narrativo nelle dolci figure iscritte in linee ar-

rotondate e danzanti; l'incerta datazione della tavola, forse ca. 1430 (in ogni caso tra 1418 e '30), la accomuna allo *Sposalizio della Vergine* del MMA di New York. Alla stessa fase appartiene il disegno dell'*Adorazione dei Magi* dell'Albertina di Vienna, già attribuito a Pisanello; atmosfere colme di tensione emotiva, personaggi dai gesti umbratili, avvolti da morbidi chiaroscuri e come lievitanti in spazi senza referenti concreti, sono le caratteristiche che accomunano queste opere affascinanti. Nel 1418 **M** torna a Milano ed è all'opera al cantiere del duomo: nel 1421 è pagato per dipinti dell'altare dei santi Quirico e Giulitta, insieme al figlio Leonardo; tra 1423 e '25 per la fornitura di disegni della vetrata di Santa Giulitta. Esegue i disegni con figure di *Apostoli* (Parigi, Louvre) e, verso il 1430, l'affresco con la *Madonna col Bambino e santi* dell'abbazia di Viboldone ove è eco del contatto con Pisanello, per la limpida e precisa attenzione all'aspetto epidermico, circostanziale delle cose. Un discorso a parte merita il *Libretto degli anacoreti* (Roma, Gabinetto disegni e stampe), composto di fogli sciolti e testimonio di vari momenti di invenzione ed elaborazione di motivi, all'interno della bottega del maestro, che certamente lo utilizzava come repertorio di modelli. Cosí, mentre alcuni fogli sono persino precedenti all'*Elogio* del 1403, altri mostrano di appartenere a fasi successive e perfino ad una mano diversa da quella di **M**. Il figlio Leonardo, insieme a Perinetto da Benevento, potè ad esempio servirsene nella composizione delle *Storie degli eremiti agostiniani* in San Giovanni a Carbonara di Napoli (1430-50), tra le piú pregnanti testimonianze del vasto raggio di penetrazione del linguaggio di **M** anche al di là della padania.
All'attività tarda, degli anni '40, si assegnano alcuni affreschi giuntici in pessimo stato di conservazione: il *Corteo dei Magi* della chiesa di Santa Maria di Podone (Milano, Curia Arcivescovile) ed i frammenti dal Palazzo Borromeo (Rocca di Angera), documentati al 1445-1446 e dove comunque si nota lo sforzo del vecchio maestro di adeguare la tradizione internazionale al piú «moderno» senso narrativo, affidato maggiormente alla resa spaziale e volumetrica. Dubbi permangono invece sull'attribuzione della *Madonna dell'Idea* (Milano, duomo), dipinta anche sul verso con la *Presentazione al Tempio*. Perduto un *Ritratto di Giovanni Maria Visconti*, menzionato come in possesso di Filippo Maria. (*scas*).

Michetti, Francesco Paolo

(Tocco di Casauria 1851-Francavilla a mare 1929). Studiò pittura nel 1868 nell'Istituto di belle arti di Napoli, sotto la guida del Morelli e di Filippo Palizzi, dal quale soprattutto derivò un orientamento naturalista volto alla rappresentazione di animali e di scene pastorali abruzzesi, ma già con esperimenti tecnici personali ed una certa tendenza a toni piú evidentemente folkloristici. I suoi soggetti e i suoi modi piacquero ai Salons parigini del 1872 e del 1875; e a Parigi lo aveva chiamato, per la firma di un contratto, l'abile mercante d'arte Reutliger. Conosciuto il Fortuny, fu influenzato dalla di lui fortunata maniera, allontanandosi dagli esempi palizziani. Nel '77 raggiunse improvvisamente grande notorietà esponendo alla Promotrice Salvator Rosa di Napoli la *Processione del Corpus Domini* (1870: Roma, coll. Crispini), variopinta e sovraccarica, anche pittoricamente, scena di folla, fitta di particolari descrittivi. Conosciuto verso il 1880 il giovane D'Annunzio, si rafforzò nell'intento di trasfigurare epicamente gli antichi costumi e i riti ancestrali della sua gente: opera esemplare in tal senso, e subito celebre, la grande tela *II voto* (1883, esposta a Roma: Roma, GNAM); e, di anche piú evidente consonanza dannunziana, *La figlia di Jorio* (Pescara, Municipio), che trionfò alla prima Biennale veneziana (1895). Partecipò ad importanti mostre italiane e straniere (Roma 1893; Anversa 1894; Berlino 1896); e nel 1900 presentò all'Esposizione di Parigi *Le Serpi e Gli Storpi* (Francavilla a mare, Municipio), due immense tele aride, quasi monocromate in grigio, sconfessanti il grondante, luccicante cromatismo del *Voto* e di altri dipinti simili. Da allora, pressoché abbandonati i pennelli, **M** si ritirò a Francavilla, dedicandosi quasi esclusivamente ad originali esperienze di tecnica fotografica, anche a colori, prevalentemente d'intenzione realistica. Nei suoi dipinti celebri **M** si serví di una pennellata larga e pastosa, staricca di colore, con la quale ottenne anche effetti di notevole efficacia. La sua pittura, però, scivolò troppo spesso in un esteriore descrittivismo di sapore manieratamente sensuale. Sue opere si trovano a Capodimonte, nelle Galleria d'Arte Moderna di Roma, Milano e Piacenza, e in collezioni private italiane. (*sr*).

Michiel, Marco Antonio

(Venezia, ca. 1484-1552). Venne identificato nel 1864

come autore di un manoscritto scoperto nella Bibl. Marciana di Venezia da Jacopo Morelli, che lo aveva pubblicato nel 1800 a Bassano sotto il nome provvisorio di «Anonimo Morelliano» e col titolo *Notizie d'opere di Disegno*. Appassionato e fervido collezionista di opere d'arte, amico di artisti, grazie alle sue note redatte durante i frequenti viaggi e ai resoconti delle sue visite alle collezioni private di Venezia, **M** costituisce una fonte insostituibile d'informazioni sulla pittura a Venezia, in Lombardia e nei Paesi Bassi. Con la sensibilità propria del conoscitore il **M** si diffonde non solo su opere di artisti italiani a lui contemporanei come Mantegna e Giorgione – che del resto è uno dei primi a citare – ma anche su opere «antiche» come quelle di Gentile da Fabriano o non italiane come le miniature fiamminghe del Breviario Grimani. L'esattezza delle descrizioni e l'intelligente precisazione dei soggetti dei dipinti da lui esaminati ha consentito alla critica di ritrovare, identificare ed attribuire quadri che si credevano perduti, e talvolta di decifrarne la complessa iconografia. Progettava di pubblicare un'opera biografica di pittori e scultori italiani; ma abbandonò l'idea, forse anche a causa della comparsa delle *Vite* di Vasari. L'unica opera che pubblicò durante la sua vita fu l'*Agri et urbis Bergomatis descriptio anno 1516* (Venezia 1532). Va infine menzionata una lettera, scritta nel 1514, che contiene una pertinente valutazione dell'arte di Mantegna (pubblicata nella seconda edizione delle *Notizie d'opere di Disegno*, Bologna 1884). Al **M** fu indirizzata la lettera di Pietro Summonte (1524), densa di notizie precise sulla pittura a Napoli. (*grc*).

Michieli, Andrea *detto* il Vicentino

(Vicenza 1544 ca. - Venezia 1619 ca.). Di formazione vicentina ma di segno veronesiano (Fasolo, Zelotti e Magagnò), entra in contatto con la cultura veneziana (Tintoretto, Palma, Bassano) e centroitaliana (F. Zuccari) agli inizi del nono decennio, quando si stabilisce in laguna dando inizio ad una attività particolarmente fortunata nel genere documentario-celebrativo (tele di Palazzo Ducale). Nella produzione religiosa si attiene a modelli veronesiani e palmeschi, che sfrutta ancora nelle opere ormai del nuovo secolo (ciclo dei Frari e di Santa Caterina, 1607 e Pala dei Cappuccini di Mestre, 1617), dove si intensificano il cromatismo freddo e il

luminismo che le fonti decantano come il carattere piú originale della sua arte. (*elr*)

Michiels, Alfred

(Roma 1813-Parigi 1892). Il padre era di Anversa, la madre borgognona. Partecipò appassionatamente (ebbe dispute con Sainte-Beuve) alla vita letteraria e artistica del suo tempo. Dopo studi al collegio Saint-Louis a Parigi, poi a Strasburgo nel 1834, collaborò a varie pubblicazioni, tra cui «le Temps», «l'Artiste», «la Revue indépendante». Notevole il suo contributo al saggio letterario, in cui diede prova di un atteggiamento critico innovatore. Lo stesso può dirsi dell'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, pubblicata a Bruxelles in quattro volumi, tra il 1844 e il 1848, su sollecitazione di personalità politiche belghe come J. B. Nothomb e il barone de Stassart. L'opera è significativa per l'importanza che l'autore accorda al contesto socio-culturale, anticipando di una ventina d'anni le teorie di Taine. Nel campo dell'arte fiamminga, inoltre, pubblicò numerosi studi sulla «Gazette des Beaux-Arts», un *Rubens et l'école d'Anvers* nel 1854, una nuova edizione déll'*Histoire de la peinture flamande* in dieci volumi (1865-76), l'*Art flamand dans l'est et le midi de la France* nel 1877, *Van Dyck et ses élèves* nel 1880. Nel 1870 si rifugiò in Belgio, dove vanamente sollecitò la direzione dei Beaux-Arts; nel 1878 venne nominato vice-bibliotecario dell'ENBA di Parigi. (*prj*).

Miel, Jan

(Beveren-Waes (Anversa) 1599 ca.-Torino 1663). Dopo un probabile alunnato ad Anversa presso Seghers (secondo altre fonti avrebbe frequentato anche l'atelier di van Dyck), si trasferí a Roma – dove è documentato continuativamente dal 1636 – forse intorno al 1630, come attestano stile e soggetto delle sue prime opere note, due «bambocciate» datate 1633 (*Giocatori di bocce*: Parigi, Louvre; II *ciabattino*: Besançon, MBA). Lungamente confuso con Cerquozzi e van Laer, dei quali è stato talvolta ritenuto – a torto – un meno dotato imitatore, ha acquisito una fisionomia piú certa grazie a studi recenti (Kren, 1978; Trezzani, 1983). Lo distinguono dai suoi «compagni di strada» una maggior esuberanza narrativa ed uno stile piú aguzzo (*Giocatori di morra*: Madrid, Prado; *La calcara*: Roma, coll. priv. *Il ciarlatano*, San Pietro-

burgo, Ermitage), espressi al meglio soprattutto nelle celebri scene del *Carnevale a Roma* (Monaco, AP; Roma, GNAA; Hartford, Wadsworth Atheneum). Le sue opere, assai presto richieste dai maggiori collezionisti, gli valsero una fama considerevole (nel 1648 **M** venne accolto nell'Accademia di San Luca e in quella dei Virtuosi) e numerose commissioni pubbliche: in San Martino ai Monti (*San Cirillo battezza il sultano di Iconio*, 1651), in Santa Maria dell'Anima (*Storie di san Lamberto*, 1650-53), in San Lorenzo in Lucina (*Storie di sant'Antonio*, 1654 ca.) e soprattutto il *Passaggio del Mar Rosso* (1656-57) nella galleria di Alessandro VII al Quirinale. In questi dipinti «di storia» resta riconoscibile, a fianco del faticoso adeguamento al linguaggio «nobile» di Sacchi e di Mellin, il gusto per il racconto aneddotico, espresso con maggior felicità di risultati in tele di soggetto sacro di probabile destinazione privata (*Adorazione dei pastori* e *Adorazione dei Magi*: Roma, GNAA; *Elemosina di san Rocco*: Toronto, AG). Alla fine del 1658, chiamato da Carlo Emanuele II di Savoia, **M** si stabilí nello stato sabaudo, dove già nel 1651 aveva inviato un dipinto per la collegiata di Santa Maria della Scala a Chieri. In Piemonte **M** abbandona definitivamente il genere della «bambocciata» per praticare i temi di caccia (un'importante serie di dieci tele, datate 1660 e 1661, è a Torino, MC) e lavorando alla decorazione della Venaria (*Diana riceve da Giove l'impero delle cacce*) e di Palazzo reale, con soffitti e sovrappone. Come nei dipinti sacri da stanza (*Sacra Famiglia*, 1659: Racconigi, castello), in queste pitture auliche **M** fa ricorso alla sua esperienza della pittura romana di ambito classicista (Poussin e Sacchi, ma anche Gemignani, Camassei e Romanelli). (*sr*).

Miereveit (Miereveld), Michiel Jansz van

(Delft 1567-1641). Allievo di Anthonie van Blocklandt a Utrecht nel 1581-83, alla morte di quest'ultimo nel 1583 ritornò a Delft, dove si sposò nel 1589; prima del 1613 era iscritto alla gilda della città, ma nel 1625 passò a quella dell'Aja, pur risiedendo soprattutto a Delft, dove si risposò nel 1633. La sua attività all'Aja è dovuta al fatto che divenne ben presto ritrattista ufficiale della corte d'Orange-Nassau. Onesto esecutore, divenne infatti specialista pressoché incontestato di squisiti ritratti dell'alta società, solitamente a mezzo busto e senza mani, ma di

grande precisione nei dettagli dell'abito, giocando con raffinatezza sulle contrapposizioni tra il bianco dei ricami e il nero delle vesti. I ritratti, talvolta un poco rigidi, soprattutto dopo il 1600, vennero ripresi in numerosissimi esemplari nella sua bottega, senza parlare di una loro attiva diffusione attraverso l'incisione, in particolare per mano di Willem Jacobsz Delff, suo genero, che finí per farne una delle figure emergenti del ritratto olandese all'inizio del XVII sec. Tali ritratti hanno infatti ruolo essenziale nel brillante sviluppo di questa specialità pittorica; lo zelo produttivo della bottega nocque persino alla reputazione dell'artista, che troppo spesso acconsentí ad apporre la firma su repliche d'insufficiente qualità. Tra i suoi ritratti della famiglia reale citiamo *Maurizio, principe d'Orange-Nassau* (Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Mauritshuis); *Federico V re di Boemia*, detto il *Re d'inverno* (Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Mauritshuis), *Federico Enrico di Nassau* (Parigi, Louvre; L'Aja, Mauritshuis), *Guglielmo il Taciturno* (L'Aja, Mauritshuis); e tra i numerosi ritratti di aristocratici: *Ritratto d'uomo* (Dresda, GG), *Jan van Oldenbameveld* (1617: Parigi, Louvre), *Ritratto di donna* (Londra, Wallace Coll. e NG; Lione, MBA), *Maria Camerling* (1634: Haarlem, Museo Frans Hals), *Gillis de Glarges* (ivi; Chantilly, Museo Conde), *Jacob Cats* (1639: Amsterdam, Rijksmuseum). Bisogna notare tuttavia che all'inizio della sua carriera **M** si dedicò alla pittura mitologica, cosí come veniva concepita alla corte di Praga. Un *Giuramento di Paride* (1588), conservato a Stoccolma – probabile bottino della guerra dei trent'anni – riflette questo primo orientamento dell'artista. Maestro di Paulus Moreelse, W. e H. van der Vliet, A. Palamedesz, J. van Ravesteyn e W. Delff, Michiel ebbe anche per allievi i figli, **Jan** (Delft 1604-33) e soprattutto **Pieter** (Delft 1596-1623), autore di una *Lezione di anatomia del prof. W. van der Meer*, datata 1617 (ospedale di Delft), da un modello preparato dal padre. (*jv*).

Mieris, van

Frans il Vecchio (Leida 1635-81). Allievo di Toorenvliet, di van den Tempel e soprattutto di Gerrit Dou, fu iscritto alla gilda di San Luca di Leida nel 1658, divenendone commissario dal 1662 al 1665 e decano in quest'ultima data. Fu autore di ritratti e scene di genere che derivano da Dou lo stile minuzioso ed il colore armonioso; in par-

ticolare, riprese dal maestro il tema del personaggio a mezzo busto incorniciato da una finestra. Ma la perfezione della mano e la delicata saldezza del colore, piú caldo e luminoso che in Dou, ne fanno un pittore notevole, capace di qualche bell'effetto poetico: sotto questo aspetto si citano i numerosi *Autoritratti* (1674: Monaco, AP; Londra, NG), i *Ritratti della moglie* (Londra, NG; Monaco, AP) , del figlio *Jan* e della sua *Famiglia* (Firenze, Uffizi), e soprattutto alcune ammirevoli scene d'interno, come le *Bolle di sapone* (1663: L'Aja, Mauritshuis), la *Conversazione* (1673), la *Lettera* (1680: Amsterdam, Rijksmuseum), il *Duo* (Schwerin, SM), dagli accenti molto vicini a Vermeer, la *Dama allo specchio* (Monaco, AP). Fu maestro di Carel de Moor, di Ary de Vois e dei suoi due figli, Jan e Willem. **Jan** (Leida 1660-Roma 1690), iscritto nel 1686 alla gilda di Leida, partí nel 1689 per Venezia, poi si recò a Firenze e Roma, dove morí. Dipinse ritratti (*Giovane uomo*: Amsterdam, Rijksmuseum) e scene di genere (*Dama e cavaliere*: Londra, Wallace Coll.), vicini a quelli di Gérard de Lairesse, col quale collaborò. **Willem** (Leida 1662-1747), iscritto nel 1683 alla gilda di Leida, di cui divenne commissario nel 1697-98 e decano nel 1699-1700, venne dapprima influenzato dallo stile del padre, e dipinse – in uno stile piú freddo – scene di genere e ritratti; poi, proprio come Gérard de Lairesse, paesaggi mitologici e storici d'una fattura levigata e trasparente, vicina a quella di Werff. Citiamo la *Venditrice di selvaggina* (Parigi, Louvre; Dresda, GG), il *Ratto delle Sabine* (1698: Angers, MBA), la *Bottega di pesci e polli* (1713: Londra, NG), *Pan e Siringa* (Valenciennes, MBA), la *Bottega del droghiere* (1717: L'Aja, Mauritshuis), la *Venditrice di pollame* (1733: Amsterdam, Rijksmuseum). Fu maestro di van der Myn.

Frans il Giovane (Leida 1689-1763), imitatore del padre Willem, con il quale aveva studiato, dipinse alcuni ritratti e soprattutto scene di genere (la *Venditrice di pesci*, 1747: Rotteram, BVB). (*yv*).

Mi Fei *o* Mi Fu

(1051-1107). Nato nel Hubei da una famiglia dello Shanxi, forse di origine musulmana. Fu tra i migliori rappresentanti del tipo ideale del letterato Song, amico di Wen Tong', Su Shi e Li Gonglin, alto funzionario e collezionista, eminente scrittore in poesia e in prosa

nonché sagace critico d'arte, autore di stimate opere di storia della pittura (*Hua Shi*), della calligrafia (*Shu Shi*) e dell'inchiostro (*Yan sht*). Le sue elevate funzioni non gli impedirono di essere un eccentrico individualista, maniaco della pulizia, che si dedicava alla sua arte solo per diletto personale. Fu calligrafo molto stimato per la sua scrittura elegante, rapida e acuta, ma perfettamente equilibrata (Gu Gong; New York, coll. Crawford). Le opere di pittura a lui attribuite sono sfortunatamente poco sicure (la migliore potrebbe essere il *Paesaggio di montagna*: Tokyo, coll. Nakamura), e cosí pure quelle di suo figlio, e seguace, Mi Youren (*Montagne nebbiose*: Cleveland, Museum of Art; *Montagna tra le nuvole*: conservato a Osaka); ma siamo sufficientemente informati dai testi per poter intendere l'importanza di **M** nella pittura cinese. Non utilizzò mai la seta, ma sempre la carta, che risponde meglio al pennello. La sua tecnica piú originale sembra sia consistita in un impiego sistematico dei «punti (*dian*) di Mi», larghe macchie d'inchiostro umido posate orizzontalmente con la costa del pennello; questa fattura, combinata con una padronanza eccezionale della tecnica del lavis, sfocia nella realizzazione di paesaggi vaporosi, nei quali domina una vera e propria prospettiva aerea, permeata di nebbia e di mistero. Il contrasto col disegno ortodosso era troppo forte perché **M** non venisse disprezzato dai circoli ufficiali. Nondimeno ebbe una rivincita postuma attraverso le innumeri imitazioni del suo stile, puntillista ed impressionista ante litteram; ispirò anche i pittori Yuan, che lo scoprirono attraverso le opere di Gao Kegong. (*ol*).

Migliara, Giovanni

(Alessandria 1785 - Milano 1837). Dopo gli studi con G. Albertolli e B. Galliari presso l'Accademia di Brera, **M** si occupò di scenografia (scene per il Teatro Carcano in collaborazione con Galliari e per la Scala di Milano) dal 1804 al 1810. Dal 1810 per ragioni di salute **M** fu costretto ad abbandonare l'attività di scenografo dedicandosi alla pittura da cavalietto e dipingendo vedute prospettiche con tagli di luce di gusto scenografico che si riallacciano alla tradizione veneziana di Guardi e Canaletto; numerosi suoi disegni sono raccolti in *Album di viaggi* (conservati alla PC di Alessandria). Il virtuosismo «fotografico» (*Santa Maria presso San Celso*: Milano, GAM)

dei suoi «reportage» popolati di piccole figure e l'acuto spirito d'osservazione, gli valsero il soprannome di «fiammingo italiano»; al pittore si rifaranno i vedutisti lombardi e veneziani, tra cui F. Moja, G. Renica, P. Calvi. In seguito, **M** s'orientò verso la trattazione di quei soggetti romantici cari alla pittura francese con interni di conventi e di chiese (*Interno del Duomo di Milano*, 1819: Milano, Brera; *La fattoria di un monastero*: Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo; *Interno di chiesa*: ivi) che gli procurarono un vasto consenso di pubblico tra cui si contano i nomi di Leopoldo II di Toscana, la duchessa di Parma, Carlo Alberto di Savoia e Metternich. Allievi del pittore saranno i fratelli Induno, A. Inganni e L. Bisi. (*sr*).

Migliaro, Vincenzo

(Napoli 1858-1938). Dopo un'iniziale formazione presso Stanislao Lista, fu a scuola dal Morelli nell'Istituto di belle arti. Artista versatile, fu anche scultore, cesellatore ed incisore. Giovanissimo si mise in evidenza con opere che rimangono le piú valide ed interessanti della sua pur vasta produzione. Amò narrare con descrizioni attente e minuziose, ma pur capaci di intima penetrazione, la vita dei popolosi quartieri della Napoli ottocentesca. Attraverso un segno incisivo ed appassionato la tela si riempiva di popolane e «scugnizzi», di cortigiane e di venditori ambulanti, tra il variopinto agitarsi di panni stesi ad asciugare al sole, nei vicoli e tra i bassi di una città ormai volgente al tramonto dei suoi tempi migliori. Pure, l'elaborazione sentimentale, talvolta accorata, delle miserie della sua Napoli doveva volgere, nelle involute opere posteriori, in effetti di pura bravura e di estemporaneità. Espone in tutta Europa e nell'America del Sud. Del 1918 è una sua mostra personale a Milano. Un gruppo piuttosto cospicuo di suoi dipinti si trova nel Museo di San Martino a Napoli. (*ns*).

Mignard

Nicolas, detto Mignard d'Avignon (Troyes 1606-Parigi 1668). Come il fratello Pierre si formò a Troyes, a Fontainebleau e a Parigi. Tranne un soggiorno a Roma (1635-1636), durante il quale studiò attentamente A. Carracci, svolse la maggior parte della sua carriera ad Avignone. Solo nel 1660 si recò a Parigi; venne accolto

nell'Accademia nel 1663 e dedicò gli ultimi anni alla decorazione del palazzo delle Tuileries; la sua reputazione fu pari a quella del fratello. Se i suoi ritratti sono oggi noti solo dalle incisioni, e le sue opere mitologiche sono ormai rare (*Marte e Venere*, 1658: Aix-en-Provence, MBA; ciclo decorativo, in parte realizzato in studio: Avignone, MBA), le composizioni sacre ne fanno uno dei pittori francesi piú importanti della sua generazione. Molte sono conservate ad Avignone (chiesa di Saint-Pierre, cappella dei Penitenti grigi e dei Penitenti neri, sei dipinti in Notre-Dame-des-Doms; *San Bruno*, 1638; *Saint Simon Stock*, 1644; *Compianto di Cristo*, 1655: conservato nel museo) o nella regione (bel complesso al museo, in particolare *Cristo fra i dottori*, 1649, e nelle chiese di Villeneuve-lès-Avignon, chiese di Tarascona, Apt, e specialmente Cavaillon). Vicino inizialmente a Vouet, il suo stile sviluppò, intorno al 1650, un linguaggio piú spoglio e piú greve, talvolta simile a quello del fratello. Un importante complesso di suoi disegni è entrato al Louvre di Parigi nel 1978.

Pierre (Troyes 1612-Parigi 1695). Dopo l'apprendistato presso Jean Boucher a Bourges, studiò le grandi decorazioni di Fontainebleau, come il fratello Nicolas. Protetto dal maresciallo de Vitry, a Parigi entrò nella bottega di Simon Vouet, divenendo amico del pittore e scrittore Dufresnoy; lo ritrovò in Italia, dove si recò nel 1635, trascorrendovi piú di vent'anni. Questo periodo della sua attività resta mal conosciuto: trasse guadagni piú che con le grandi composizioni religiose (*San Carlo Borromeo*, perduto ma noto dall'incisione, conservata a Le Havre; pala d'altare in San Carlino alle Quattro Fontane a Roma), in cui sembra aver combinato il linguaggio bolognese e l'influsso di Pietro da Cortona, con i quadri devoti (le sue celebri *Madonne*, dette «mignardes», ci sono note ormai soltanto dalle incisioni di F. de Poilly o da esemplari mediocri) e con i ritratti, dei quali si conoscono solo due tarde prove: *Dignitario dell'ordine di Malta*, datato 1653 (Malta, Palazzo San Anton) e *Ritratto d'uomo* (1654: in Praga, NG). Recandosi a Venezia nel 1654 incontrò a Bologna l'Albani, la cui influenza sarà forse meno profonda di quella del Domenichino. Tornato in Francia nel 1657, fu apprezzato per i suoi ritratti femminili (*Duchessa di Portsmouth*, 1682: Londra, NPG), per le decorazioni di vari soffitti (tutti scomparsi) di palazzi parigini, e per la grande composizione a fresco nella cupola della chiesa del

Valde-Grâce (1663). Il colore risulta un po' grigio (in seguito, secondo le fonti, all'impiego di una calce mal spenta nell'intonaco), ma l'impianto chiaro e rigoroso di questo cielo popolato da non meno di duecento figure – unica grande cupola dipinta nel XVII sec. che sussista in Francia – resta efficace. Egli si atteggiò allora a rivale di Le Brun e prese la direzione dell'Accademia di San Luca, in lotta contro l'Accademia reale. A lungo respinto dai cantieri reali, potè infine eseguire grandi decorazioni, prima per il duca d'Orléans a Saint-Cloud (1677-80, distrutti, ma in parte incisi da J.-B. de Poilly; l'insieme era completato da una *Pietà*, dipinta per la cappella del castello nel 1682, oggi nella chiesa di Sainte-Marie-Madeleine di Gennevilliers), poi per il fratello del re a Versailles (1683-84), infine per lo stesso Luigi XIV: nel 1685 dipinse i soffitti della Petite Galerie (incisi da G. Audran) e i due saloni attigui. Tutti questi soffitti sono sfortunatamente perduti: costituivano la parte dell'opera che il pittore stesso riteneva piú importante. Appoggiato da Louvois, soppiantò progressivamente Le Brun, col quale era in lotta aperta. Sono episodi di questa lotta un *Trasporto della croce* donato al re nel 1684 (Parigi, Louvre) e una *Famiglia di Dario* (San Pietroburgo, Ermitage) che rivaleggia nel 1689 col quadro di Le Brun che aveva avuto un gran successo. Alla morte di quest'ultimo (1690) **M**, quasi ottuagenario, ne prese il posto nelle cariche e dignità, dispiegando un'incredibile attività. Moltiplicò i progetti per la decorazione della chiesa degli Invalides (disegno al Louvre), intraprese due soffitti per il piccolo appartamento del re a Versailles (frammenti nei musei di Grenoble, Lille, Tolosa, Dinan, e nel castello di Fontainebleau) e dipinse una serie di quadri religiosi con colori rari e trasparenti: *Cristo e la Samaritana* (1690: Parigi, Louvre; una versione precedente a Raleigh, North Carolina Museum), *Ecce Homo* e *Cristo deriso* (1690: conservati a Tolosa, Musée des Augustins e Rouen, MBA), *Santa Cecilia* (1691: Parigi, Louvre), la *Fede*, la *Speranza* (1692: Quimper, MBA). Morí mentre dava l'ultima mano al proprio *Autoritratto in veste di san Luca* (conservato a Troyes). Paradossalmente, la maggior parte delle sue opere sfuggite all'oblio (compresa la quasi totalità dei ca. 300 disegni conservati al Louvre di Parigi) risale agli ultimi anni della sua lunga vita. Fu celebre come ritrattista, benché quasi tutte le opere a lui riferite siano di incerta attribuzione o copie, che accentuano le carenze degli ori-

ginali: modellato rotondo e morbido, ed un sentimentalismo eccessivo. Possibili ulteriori attribuzioni riguardanti la sua attività di disegnatore dovranno confrontarsi con i pochi ritratti che sfuggono all'impianto convenzionale per la ricca orchestrazione della rappresentazione (*Famiglia del Grande Delfino*: Versailles), per la sincerità del sentimento (*Bambina con bolla di sapone*, detta *Mademoiselle de Blois*: ivi), per l'attento realismo: ritratti di *Madame de Maintenon* (1691: Parigi, Louvre), di *Tubenf* (1663: Versailles), di *Colbert de Villacerf* (1693: ivi). (*as*).

Migneco, Giuseppe

(Messina 1908). Formatosi a contatto con il gruppo di «Corrente», le opere precedenti al 1948 mostrano evidenti richiami alla poetica espressionista ed all'esempio di van Gogh, sia per il clima allucinato e intenso – non scevro di intenti di denuncia umana e sociale – che per i colori violenti, stesi con pennellata serpeggiante (*Ragazzi sotto il fico*, 1933; *La fossa dei lebbrosi*, 1938; *Cacciatore di lucertola*, 1942). Successivamente, aderendo al neorealismo, divenne uno dei piú significativi esponenti del movimento. I temi popolari tratti dalla Sicilia contadina caratterizzano questa sua piú nota produzione; mentre, formalmente, il linguaggio di **M** utilizza schemi del postcubismo picassiano, con evidenti suggestioni dal «muralismo» messicano. Una personale gli venne dedicata alla Biennale di Venezia del 1952, oltreché numerose esposizioni in gallerie private (Milano; Roma, Gall. La Nuova Pesa). Piú recentemente (1983), presso la Fondazione di Corrente a Milano, gli è stata dedicata una mostra antologica a cura di R. De Grada. Dal 1986 è in corso di pubblicazione il Catalogo generale delle opere di G. Migneco, in piú volumi, curato da Luigi D'Eramo. (*lm*).

Mignon, Abraham

(Frankfurt a. M. 1640-Wetzlar (Assia) 1679). Allievo di Jacob Marrel a Francoforte, intorno al 1659 si recò col maestro nei Paesi Bassi, a Utrecht in particolare, dove lavorò nella bottega di J. D. de Heem e fu iscritto alla gilda di San Luca nel 1676. Come de Heem, dipinse numerosissimi *Mazzi di fiori*, in generale su fondo scuro, aggiungendovi spesso gatti, insetti o uccelli (Amsterdam, Rijksmuseum; Parigi, Louvre; L'Aja, Mauritshuis; Rotterdam, BVB; Monaco, AP). Fedele seguace di

de Heem, ne stravolge lo stile barocco, accentuandone la precisione quasi illusionistica, che lo porta ad un virtuosismo che trova paralleli con l'opera di Marseus van Schrieck, Vithoos, Walscapelle, Evert e Willem van Aelst. (*jv*).

Mikl, Josef

(Vienna 1929). Ha studiato dal 1949 al 1956 all'Accademia di Vienna, dove è stato nominato docente nel 1969. Nel 1956 aderí al gruppo di pittori della Galleria Santo Stefano di Vienna. L'opposizione tra le forme organiche e le forme tecnologiche lo ha stimolato nella creazione, a partire dal 1948, di quadri che rappresentano sistemi tubolari e macchine animate da una vitalità tutta umana, lontana reminiscenza di Fernand Léger. A partire dal 1950, le forme si fanno piú organiche, e vi si riconoscono viscere ed ossa; il 1952 segna l'inizio di una nuova fase, palloni oblunghi si uniscono a reticoli di filo di ferro e d'acciaio facendo nascere strane filigrane. Con scacchiere e rettangoli, derivanti da Mondrian, **M** realizza strutture dai colori sensuali. Intorno al 1956 queste strutture si ammorbidiscono: i rettangoli divengono pacchetti, anelli, cerchi, tratteggi, spessi tratti di pennello, addirittura una scrittura di tipo informale. L'artista non ha peraltro rinunciato alle allusioni figurative: *Figura gialla* (1958: Vienna, coll. O. Breicha), *Figure rosse su fondo azzurro* (1960: Vienna, Museo del xx secolo), *Pianura* (1961: Vienna, Kulturamt). (*jmu*).

Mikon

(metà del v sec. a. C.). Stabilitesi ad Atene, **M** partecipò con Polignoto di Taso alla decorazione pittorica del Teseion e dipinse nel Pecile un'*Amazzonomachia* ed una *Battaglia di Maratona* altrettanto celebri (oggi scomparse). Le scene di amazzonomachia illustrate sui vasi attici a figure rosse del suo tempo ne riflettono certamente lo stile, che è difficile distinguere da quello di Polignoto, in mancanza di opere originali di entrambi gli artisti. (*mfb*).

Milan, Pierre

(attivo a Parigi tra il 1542 e il 1557). Va probabilmente identificato con Pierre de La Cuffie, menzionato da Karel van Mander; appare il piú dotato tra gli artisti che la-

vorano a Parigi nel XVI sec. Fu probabilmente maestro di René Boyvin, al quale sono state per lungo tempo attribuite le sue opere. Sembra che **M** si sia dedicato soprattutto all'incisione da disegni dei maestri della scuola di Fontainebleau (le *Parche nude*, le *Parche mascherate*, ed altre composizioni tratte dal Rosso), e che abbia copiato incisioni italiane. (*hz*).

Milanesi, Gaetano

(Siena 1813-Firenze 1895). Funzionario della biblioteca comunale di Siena, dal 1834 si dedicò a studi di lettere e di storia. Fondò una società di cultori delle belle arti; fu membro dell'Accademia della Crusca nel 1856, direttore dell'Archivio di stato di Firenze nel 1858, infine direttore dell'Archivio toscano nel 1889-91. Collaborò a numerose riviste, in particolare quella dell'Archivio Storico Buonarroti. Nel 1854-56 pubblicò *Documenti sulla storia dell'arte senese*, e nel 1862 *Discorsi sulla storia civile e artistica di Siena*. La sua attività s'inscrive nel movimento filologico del XIX sec. che, applicato alla storia dell'arte, consiste essenzialmente nello studio delle fonti antiche e nella verifica della loro esattezza, nonché nella ricerca di documenti d'archivio. Il suo nome è soprattutto legato alla prima edizione integrale e critica delle *Vite* di Giorgio Vasari, comparsa in un primo tempo in tre volumi nel 1854-1856, poi in nove volumi tra il 1878 e il 1885. Questa seconda edizione, arricchita da un gran numero di note esplicative e documentarie, resta ancor oggi insostituibile strumento di lavoro per qualsiasi storico dell'arte, benché, basandosi su questo esemplare modello, altre edizioni siano state in seguito pubblicate. A lui si deve pure la pubblicazione delle lettere di Michelangelo (*Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Firenze 1875), fondamentali per lo studio dell'artista fiorentino. (*grc*).

Milani, Aureliano

(Bologna, 1675-1749). Fu allievo dello zio G. C. Milani, di Cesare Gennari e del Pasinelli. A questi **M** sembra accostarsi *nell'Annunciazione* per il Convento dei Servi in Bologna (1705) ma successivamente propende, in accordo con l'orientamento avviato da D. M. Viani, per un recupero della maniera carraccesca, intesa con accenti volutamente terribili e quasi parodistici in un'articolazione spa-

ziale libera e mossa. Lo dimostrano opere come la *Resurrezione* (Bologna, Palazzo Vescovile), ma ancor piú l'*Enea che uccide Turno* (1708: New York, coll. Chrysler), le quattro grandi *Storie di Sansone* già a Montecuccoli (oggi a Modena, Banca Popolare dell'Emilia) e la Pala per Santa Maria della Vita (1718). L'esempio piú rilevante in tal senso è costituito dalla decorazione della Galleria di Palazzo Doria Pamphilj in Roma (**M** vi si era trasferito nel 1719), che venne eseguita nel 1732 e appare una versione in tono ridotto e divertito della Galleria Farnese di Annibale Carracci. A Roma, dove lasciò numerosi dipinti (nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, in San Marcello al Corso, in Santa Maria Maddalena e in Santa Maria Maggiore, per citare solo alcuni tra i piú noti) rappresentò un'esperienza di «naturalismo» in contrapposizione al classicismo arcadico e al dominante barocchetto. (*ff*).

Milano

Città di origini molto antiche; fondata dai Galli Insubri agli inizi del IV sec. a. C., assoggettata da Roma, acquistò grande importanza dalla fine del III sec. a. C., quando divenne residenza imperiale. Distrutta dai Goti nel VI sec., risorge in epoca preromanica; distrutta ancora dal Barbarossa nel 1162, fu ricostruita nel XII sec. entro una nuova cinta fortificata. Passata dal governo comunale alla signoria dei Visconti (1277), alla caduta di questi, nel 1499, **M** fu coinvolta nelle vicende politiche europee: assoggettata prima dai francesi, poi dagli spagnoli (1535), infine dall'Austria (1713). Sede del Regno Italico sotto Napoleone (1805), tornò sotto l'Austria dal 1815 al 1859, quando entrò a far parte del regno d'Italia. Le piú antiche testimonianze pittoriche appartengono all'arte del mosaico. Al V sec. si datano i mosaici della cappella di Sant'Aquilino nella chiesa di San Lorenzo, dove ornano le absidi laterali: da un lato il Cristo imberbe è assiso in mezzo agli apostoli; dall'altro è conservata, solo in parte, un'altra composizione, di recente identificata come il *Rapimento di Elia*. La tradizione della pittura romana è ancora presente in queste opere che sembrano continuarla. Allo scorcio del V sec. appartengono i mosaici che ornano la volta, l'abside e le pareti del sacello di San Vittore in Ciel d'oro nella basilica di Sant'Ambrogio, la piú preziosa testimonianza dell'antica pittura cristiana in Lombardia. Un busto di *San Vittore* entro una grande corona

trionfale campeggia sul fondo d'oro al centro del catino; un fregio che racchiude piccoli ritratti entro medaglioni e colombe tra ornati vegetali si svolge alla base della cupola, interamente rivestita di tessere dorate, mentre le pareti laterali sono decorate con figure dei Santi Ambrogio, Gervasio, Protasio, Materno, Felice e Naborre. (*sdn + sr*). Affidata prevalentemente alle altre arti la testimonianza della cultura figurativa milanese dell'Alto Medioevo, si giunge ormai agli inizi del sec. XI con i piú antichi affreschi di Sant'Ambrogio (busti di santi), avvicinati ai tanto piú celebri affreschi di Galliano. Allo stesso secolo sono stati datati i mosaici absidali di Sant'Ambrogio con *Cristo in trono fra i santi Gervasio e Protasio* e due *Storie di sant'Ambrogio* (la cosiddetta bilocazione: il santo presente contemporaneamente a Tours ai funerali di San Martino e a **M** per predicare), ma difficilmente giudicabili sia perché gli esecutori risparmiarono probabilmente brani di mosaici preesistenti, sia perché ai gravi danni sofferti si è rimediato con pesanti rifacimenti, tanto nel secolo scorso che dopo il bombardamento del 1943. Una *Madonna in trono con il Bambino* in San Celso appartiene al sec. XII e ricorda il ciclo di Civate. Per il Duecento il panorama formale è piuttosto vario nonostante che a testimoniarlo siano in prevalenza solo frammenti di figure o di scene. Agli inizi del secolo affreschi in Sant'Ambrogio (ex voto di Bonamico Taverna) impiegano stilemi bizantini, in modo affine a quelli già usati da artisti della Germania meridionale. La cultura bizantina variamente assimilata, ed evidentemente riferita a prototipi molto antichi, impronta opere che si snodano lungo il secolo, dall'affresco con l'*Annunciazione* proveniente da San Giovanni in Conca (**M**, Museo del Castello) ai resti della decorazione in San Lorenzo e nella cappella di San Lino a San Nazzaro. Alla irradiazione assisiate sono riferiti i caratteri del bel frammento di *Cristo in croce fra angeli* in Sant'Eustorgio. Il secolo si chiude con un capolavoro certamente allogeno come il grande *Crocifisso* sagomato su tavola, sempre in Sant'Eustorgio, che va interpretato sia come risultato della diffusione delle forme dell'Italia centrale, soprattutto giuntesche, sia come effetto della penetrazione nell'area milanese di modelli e artisti veneziani. (*sr*). Avvenimento fondamentale fu la presenza a **M** di Giotto fra il 1335 e il 1336, probabilmente accompagnato da allievi toscani (i resti della sorprendente *Crocifissione* in San Goliardo sembrano rispec-

chiare al meglio questa situazione). Verso la meta del secolo, nei pressi di **M** artisli toscani e lombardi operano fianco a fianco in importanti cicli di affreschi nella abbazia di Viboldone (*Giudizio Universale* e *Madonna in trono e santi*, data la 1349, *Storie del Nuovo Testamento* nella navata, piú tarde), nell'abbazia di Chiaravalle (*Storie della Vergine*) e nei due cicli di Mocchirolo (ora a Brera) e di Leniate. Nell'ambito giottesco s'era formalo anche il maggior pittore lombardo, Giovanni da Milano; emigrato in Toscana, ove risulta attivo dal 1350 al 1369 – di lui non resta alcuna opera in Lombardia – rivela nella sua pittura una originale sintesi ira il guslo lombardo della reallà, espresso in sottili valori luminosi, e il senso della forma e dello spazio toscani. In ambito metropolitano, di diversa composizione culturale si rivelano gli affreschi che decorarono lungo il secolo Sant'Eustorgio. Qui gli *Evangelisti* entro ricche edicole nella volta della cappella Visconti, della cui decorazione rappresenlano la fase piú antica, si caratterizzano per una schietta indipendenza dai grandi modelli dell'Italia centrale; mentre ormai nella seconda mela del secolo il grande *Trionfo di san Tommaso* presuppone l'incontro con la piú avanzala cultura del tempo, in particolare con gli esempi di Giusto de' Menabuoi e di Giovanni da Milano. Nella stessa cappella l'affresco con *San Giorgio e la principessa* presenta invece coloriture narrative che rimandano a immagini del mondo cortese. Il non ricchissimo repertorio trecentesco metropolilano comprende anche gli affreschi nel palazzo arcivescovile, fra Giusto e la cultura veronese, e quelli tipicamente «internazionali» di San Marco, che già risentono della personalilà fondamenlale di Giovannino de' Grassi. Il formarsi a **M** di una cultura gotica, che nell'insieme costituisce una straordinaria variante nel concerto della coniemporanea arte dell'occidente, trova il suo luogo privilegiato nel grande cantiere del duomo. È qui che, sullo scorcio del Trecento e al principio del secolo successivo, operano i due protagonisti di quesla fase, Giovannino de' Grassi e Michelino da Besozzo, anche con funzioni direttive grazie alla loro rinomata maestria nell'intero arco delle arti del disegno. Nella pittura e nella miniatura il loro posto è, anche per livello qualitativo, accanto ai maggiori artefici del gotico europeo, in particolare della Francia e della Boemia, nell'elaborazione di un'interpretazione della cultura gotica pienamente originale sia nella modulazione degli elementi stilistici sia ne-

gli accenti espressivi che giungono ad una penetrante rappresentazione della realtà. L'importanza dell'arte di Michelino, affermatasi, a quanto sembra, a Pavia prima che a **M** e poi diffusasi anche nel Veneto, dove il pittore lavorò negli anni precedenti al definitivo ritorno a **M** (1418 ca.), è evidente anche nella fortuna che lo accompagnò fino ad oltre la meta del secolo, come provano gli anonimi affreschi della cappella di San Martino in Sanl'Eustorgio e le inflessioni reperibili, anche dopo la fine della dinastia viscontea, in artisti come Cristoforo Moretti. È tuttavia vero che, a dispetto della decimazione di affreschi, tavole, miniature, si intuisce un quadro originale assai ricco e contrastato nei tratti espressivi e nelle soluzioni formali. Cosí, al rifiorire dell'attività miniatoria verso il 1430, lo *scriptorium* visconteo era in grado di offrire esemplari di alto livello di una narrativa, sí ornata, ma svolta con incisive caratterizzazioni in una fluida articolazione spaziale – come il Beibello da Pavia e nel Maestro delle «Vitae Imperatorum» –, sostanzialmente esiranea alla linea micheliniana. Inoltre, il gusto della descrizione della realtà si evolve fino ad una soglia, che sembra ormai insuperabile, di lirismo ornamentale in realizzazioni tipicamente cortesi, come le serie dei Tarocchi, che coinvolgono artisti della qualità di Francesco Zavattari e Bonifacio Bembo, o come gli affreschi della Sala dei Giochi in Palazzo Borromeo. Su questi ultimi agisce evidentemente anche la lezione del ricco operare di Pisanello in Lombardia: fra le grandi presenze allogene in questa prima metà del secolo – oltre Gentile e Masolino – certo la piú idonea a suscitare emulazione nei cantieri milanesi dello stile internazionale. Tra le vicende della trasformazione dei linguaggi artistici che nei ceniti e nelle aree italiane conducono, con un percorso spesso accidentato, verso la «maniera moderna», quella che si svolge a **M** nella seconda metà del Quattrocento è tra le piú complesse e attraenti. Concetti normalmente usati negli studi come quelli di centralità e periferia, di contemporaneità, di autonomia e importazione devono, in modo particolare in questo ambito di argomenti, essere calibrati e adattati con grande delicatezza alle situazioni concrete e alla realtà dei rapporti e delle proporzioni. La continuazione della fortuna dei modi «internazionali» di Bonifacio Bembo per gran parte del secolo va in perfetta sincronia con i primi successi a **M** di artisti e opere rinnovati in senso rinascimentale. Ancora fino all'ottavo de-

cennio la corte sforzesca sembra identificarsi con la cultura del Bembo, scelto come sovrintendente alla decorazione del Castello, piuttosto che con quella di Vincenzo Foppa, la cui importanza di innovatore esperto di cose fiorentine e padovane è riconosciuta prima d'allora solo nella «colonia» fiorentina a **M** (affreschi del Bando Portinari e della cappella Portinari in Sant'Eustorgio). D'altra parte, le novità decisive giungono di preferenza da altri centri dello stato sforzesco, come Brescia, o da altre aree, per esempio tramite Zanetto Bugatto, di origine incerta, forte di un tirocinio a Bruxelles presso Rogier van der Weyden. È forse anche per merito di Zanetto se l'orbita della cultura pittorica milanese si allargherà fino ad acquisire, con Ambrogio Bergognone, decisivi apporti della «pittura di luce» provenzale e fiamminga. Nel 1473-77 artisti della cultura di Foppa e di Zanetto sono coinvolti in una commissione ducale (una grande ancona per il Castello) insieme con l'eterno Bonifacio Bembo e con il poco noto Giacomino Vismara. Ancora per qualche anno, le nuove culture di Padova, di Mantova, di Ferrara non riusciranno a soppiantare il vecchio gusto, ma non è dubbio che gli apporti esterni saranno sempre piú determinanti nella straordinaria evoluzione della pittura milanese nell'ultimo ventennio. Modi ferraresi si coglievano già in alcune vetrate del duomo, e la prima attività di Zenale e di Butinone reca segni evidenti della conoscenza di quanto avveniva a Padova e a Ferrara. Tuttavia è la prepotente presenza di Bramante e di Leonardo a rimettere tutto in discussione, dando impulso a un'evoluzione che, caratterizzata dal comporsi insieme di un fondo tradizionale lombardo, di forme rinnovate di area padana e di irresistibili suggestioni di Italia centrale, impronta di sé una fase fra le piú complesse e affascinanti dell'arte a **M**. Questa evoluzione tocca artisti di generazione anziana, come Foppa e Bergognone, personalità piú giovani come Butinone e Zenale, ma la sua reale portata si coglie solo nell'opera di artisti che, come il Bramantino, sono da interpretare interamente nel quadro della nuova cultura. All'ascendente bramantesco, pur se resta difficile specificarlo in opere di pittura, si uniranno i frutti di dirette frequentazioni romane prima e dopo le Stanze; mentre l'enorme attrazione suscitata dalle maggiori opere di Leonardo (altare della Confraternita dell'Immacolata Concezione di San Francesco Grande, con al centro la *Vergine delle Rocce*; il *Cenacolo* di Santa Ma-

ria delle Grazie) darà vita, sia nella composizione sacra sia nel ritratto, a quel «leonardismo»milanese che è fenomeno assai piú originale e complesso di quanto sia stato in passato riconosciuto (i De Prédis, il Maestro della Pala Sforzesca, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Luini, ecc). Lo scolaro a lui piú vicino fu Ambrogio de Prédis, al quale si deve la replica della *Vergine delle Rocce* (Londra, NG). Il piú originale e indipendente fu Giovanni Antonio Boltraffio per un piú asciutto senso della forma e il penetrante realismo dei ritratti; alla stessa cultura fanno riferimento il Gianpietrino, Marco d'Oggiono e Cesare da Sesto. Andrea Solario accolse accanto alla cultura leonardesca elementi Veneti e franco-fiamminghi, assimilati durante un viaggio in Normandia. Infine Bernardino Luini seppe spesso far prevalere sulla cultura leonardesca la tradizione lombarda, che in lui assume toni di gentilezza sentimentale e di delicatezza cromatica. Bramantino invece partiva da posizioni iniziali prossime al Butinone e alla pittura padovana-ferrarese per giungere ad una classica monumentalità in forme di rigoroso impianto architettonico. Dopo la morte del Bramantino (1536), la città da spazio ad artisti piemontesi, la cui cultura implicava anche elementi di continuità con il modello leonardesco: così è per Bernardino Lanino; ma è soprattutto Gaudenzio Ferrari che, stabilitosi a **M**, dal 1539, vi lascia affreschi (Santa Maria delle Grazie e Santa Maria della Pace), destinati a lasciare un'eco profonda nella tradizione successiva. Negli anni Trenta e Quaranta le opere piú importanti vengono affidate ad artisti Veneti: innanzitutto Tiziano (l'*Allocuzione* per Alfonso d'Avalos, governatore di **M**, del 1541, ora al Prado di Madrid; la *Coronazione di spine* per Santa Maria delle Grazie, oggi al Louvre di Parigi), De Mio, Bordon, ma anche lombardi, come Moretto e Callisto Piazza. Nella seconda metà del Cinquecento, il centro milanese è decisamente in subordine rispetto a Brescia e a Cremona; a Cremona la famiglia di pittori Campi ha un ruolo fondamentale nel campo della pittura tardo-manieristica e il loro influsso, in particolare di Antonio Campi, si estende anche a **M**, ove operano pittori come il noto teorico del manierismo Lomazzo, il Figino e Simone Peterzano, quest'ultimo ricordato come maestro del Caravaggio. Gli inizi del Merisi si svolsero infatti a **M**, sebbene la sua formazione debba tanto alla pittura bresciana del tempo, come rivelano le sue opere giovanili. Verso la fine del Cinquecento e nel primo tren-

tennio del Seicento la cultura e la religiosità, in relazione con le vicende di controriforma, e la personalità del cardinale Federico Borromeo trovano un'eco in un gruppo di pittori che vivono il passaggio dall'ultimo manierismo al nuovo gusto per il naturale. Il cambiamento *in fieri* è rappresentato al meglio, e con tratti di sincero sentimento, dalle opere eseguite a **M** dal novarese Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Importante fu anche la presenza in quegli anni del pittore bolognese Giulio Cesare Procaccini, la cui maniera mista di naturale, elegante e fluida, lasciò una traccia sensibile sui pittori del tempo. Figura emergente è Giovan Battista Crespi detto il Cerano, che nella sua opera, sorretta sempre da una sapiente orchestrazione compositiva, riflette il clima colmo di religiosità e di enfasi sentimentale, caratteristico di molta pittura milanese. Le grandi tele raffiguranti *Miracoli di san Carlo Borromeo* (**M**, duomo) si innestano sulla grande tradizione lombarda di realismo narrativo, dandoci un quadro efficace della Lombardia del tempo. Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone impasta acute notazioni naturalistiche con un fare grandioso e virtuosistico, memore anche di esperienze romane. Daniele Crespi si distingue per una qualità sentimentale piú oggettiva, per una pacata intavolazione compositiva e per una severità cromatica che l'ha fatto avvicinare a certa pittura spagnola del tempo. Dopo la peste del 1630, **M** non ha ancora perso di vista i modelli d'arte sacra dei primi decenni: si impone allora la complessa personalità del varesino Francesco del Cairo, unico erede di alta qualità del Morazzone e del Cerano, insieme con quella dei fratelli Giuseppe e Carlo Francesco Nuvolone, abili decoratori barocchi di educazione bolognese-romana (Pietro da Cortona). Altri centri italiani hanno certamente dato alla pittura in questo periodo opere e personalità di piú ampia risonanza culturale; ma sarebbe arduo cercare in altro luogo che nella **M** di primo Seicento immagini capaci di riflettere con altrettanta intensità quel clima spirituale, in bilico tra estremi di cupa contrizione e di sanguigna sensualità, che nel capoluogo lombardo ha tratti di evidente peculiarità. Il genovese Alessandro Magnasco, giunto a **M** verso il 1680, si innesta sulla tradizione del Morazzone; la sua pittura febbrile e concitata predilige i temi della miseria sociale del tempo e della vita conventuale. Nel tardo Seicento e nel primo Settecento, l'ambiente milanese si mostra largamente ricettivo nei confronti di Bolo-

gna, Genova, Venezia e anche delle novità romane, tra barocchetto e primo classicismo (Carlo Innocenzo Carloni, Pittoni, Balestra, Ricci). Grazie anche agli studi piú recenti, oggi risaltano con maggior chiarezza le personalità di Stefano Maria Legnani detto il Legnanino, di Giovanni Angelo Borroni, di Pietro e Cesare Ligari; e, fra i contributi di artisti lombardi a **M**, quelli di Paolo Pagani e Pietro Antonio Magatti. (*mr + sr*).

Secolo XIX Se in generale gli anni napoleonici determinano un positivo processo di aggiornamento e potenziamento degli istituti culturali esistenti, per **M** tale volontà trova espressione nel rinnovamento radicale dell'Accademia di Brera. Tale trasformazione è legata alla nomina di Giuseppe Bossi a segretario dell'istituto e all'opera di riorganizzazione da questi avviata e sancita dallo Statuto approvato nel 1803. In base alla nuova normativa il Corpo Accademico viene notevolmente ampliato e i compiti ad esso attribuiti non si limitano a quelli didattici, ma si ampliano verso la città e su di essa, incidendo in maniera determinante sui suoi sviluppi e sulle sue trasformazioni (la Commissione d'Ornato incaricata nel 1807 di redigere il piano regolatore cittadino è formata da cinque accademici braidensi). Nel quadro di tale rinnovamento vengono istituiti la Pinacoteca e il Gabinetto Numismatici, e la Biblioteca viene incrementata avviandone la trasformazione in nazionale. Figura di punta in questo contesto è Andrea Appiani, *premier peintre* di Napoleone, che collabora con Bossi nella rinnovata Accademia e nella formazione della Pinacoteca. La prima pubblica Esposizione, svoltasi a Brera nel 1806, inaugura una prestigiosa tradizione di mostre a cadenza annuale che faranno dell'Accademia la struttura portante della cultura artistica cittadina ottocentesca. Negli anni che intercorrono tra la restaurazione e l'unità, **M** diviene uno dei piú qualificati centri d'irradiazione della pittura romantica di storia, alla cui affermazione concorrono Luigi Sabatelli, professore di pittura a Brera dal 1808 al 1850, Pelagio Palagi, giunto da Roma nel 1815, e soprattutto Francesco Hayez, il cui esordio milanese è segnato dal successo del *Pietro Rossi* esposto a Brera nel 1820. La politica del regime asburgico determina un progressivo allentarsi del legame che aveva unito l'Accademia alla vita cittadina limitandolo alle esposizioni annuali, che vanno progressivamente crescendo d'ampiezza e importanza. In quest'orizzonte si assiste alla crescente fortuna del «paesaggio storico»

inaugurato da Massimo d'Azeglio e alla particolare declinazione «troubadour» che ne offre Giovanni Migliara, premesse per l'istituzione, nel 1838, della cattedra di paesaggio a Brera affidata a Giuseppe Bisi. All'affermazione della «scena di genere» concorrono Angelo Inganni e Giuseppe Molteni, e su questa linea si colloca la produzione di Domenico Induno e del fratello Gerolamo con soggetti risorgimentali. In un clima ancora permeato di cultura romantica, si sviluppano le ricerche di Giovanni Carnovali detto il Piccio, di importanza decisiva per i successivi sviluppi della scapigliatura, e di Vincenzo Vela, i cui esordi sono segnati da una forte tensione ideale e di adesione al vero. Timidi tentativi di rinnovamento della pittura di storia vengono proposti all'esposizione di Brera del 1859 da Giuseppe Bertini, allievo di Hayez cui era stata conferita la cattedra di pittura (1850) e a cui Bertini succederà nel 1860; parallelamente si svolge l'attività di Federico Faruffini, il cui singolare percorso tra innovamento e tradizione viene giudicato con ostilità dall'ambiente accademico. L'insofferenza alle regole e alla gerarchla di quest'istituzione accomuna gli artisti «scapigliati», la cui polemica antiborghese e anticonformista si traduce sul piano figurativo nelle ricerche luministiche e nelle atmosfere dissolte di Tranquillo Cremona e nelle interpretazioni liriche che ne offre Daniele Ranzoni, cui si affiancano gli esiti di Luigi Conconi e Giuseppe Grandi. Un segnale di crisi, rispetto al ruolo egemone che Brera aveva svolto sino a quel momento, si individua nell'esigenza di creare nuovi spazi espositivi, non ufficiali, di cui è esempio la Famiglia Artistica, fondata nel 1873, ambiente entro cui si stabilisce il nesso tra scapigliatura e nuova generazione divisionista. L'Esposizione Nazionale svoltasi a **M** nel 1881 segna l'affermazione della pittura «di paese», con premi a Filippo Carcano e al piemontese Calderini, privilegiando una direzione di ricerca non accademica, che trova corrispondenza nel gusto della committenza borghese. Nel 1886 viene inaugurata la Società di belle arti ed Esposizione Permanente, detta poi La Permanente, direttamente finalizzata all'esposizione e alla vendita delle opere d'arte, destinata ad assumere il ruolo di struttura parallela e concorrente a Brera. In quest'orizzonte s'inserisce l'attività di Vittore Grubicy, pittore, ma anche critico e mercante, sostenitore delle ricerche piú avanzate: alla sua galleria, che sarà rilevata nei primi decenni del Novecento dal fratello Alberto, viene

richiesto di organizzare la sezione lombarda della «The Italian exhibition» di Londra nel 1888. Il tentativo di recuperare il prestigio di Brera è connesso alla realizzazione della prima Triennale del 1891, in sostituzione delle tradizionali mostre annuali, con l'obiettivo di colmare la frattura che separa formazione degli artisti, cultura cittadina e mercato dell'arte. L'esposizione è segnata dallo scandalo provocato da *Le due madri* di Giovanni Segantini e dalla *Maternità* di Gaetano Previati e rappresenta la prima decisiva affermazione del divisionismo – i cui principi saranno teorizzati da Previati solo nel 1906 – e del simbolismo settentrionale. La carica sociale e progressista di tali nuove tendenze verrà espressa a cavallo del secolo da Pellizza da Volpedo, il cui dipinto *Speranze deluse*, apprezzato da Segantini, viene esposto alla successiva Triennale del 1894. Da questa data la manifestazione prende il nome di Esposizioni Riunite poiché vi si svolgono congiuntamente mostre artistiche, industriali e commerciali, alleanza che rispecchia le aspirazioni del ceto borghese per il decollo industriale della città.

Secolo xx Il xx sec. si apre con l'arrivo a **M** di Umberto Boccioni nel 1902. Animato dalla vitalità industriale del capoluogo lombardo, l'artista si libera di quel naturalismo di ascendenza divisionista, che aveva caratterizzato la sua prima formazione romana. L'incontro con Marinetti, Carrà e Russolo segna l'inizio del movimento futurista che sfocia nella compilazione del Manifesto dei pittori futuristi, del febbraio del 1910, che segue di un anno quello parigino. Negli anni che precedono il primo conflitto mondiale **M** diviene il teatro dei piú importanti avvenimenti del movimento, che successivamente sfoceranno nelle dimostrazioni interventiste.

Parallelamente al futurismo prende forma il gruppo, promosso dal critico Ugo Nebbia: «Nuove Tendenze», che pur avendo al suo interno alcuni artisti vicini a Marinetti, come Sant'Elia, Dudreville e Chiattone, ne respinge gli estremismi. L'unica uscita pubblica, nel 1914, ad un anno dalla nascita, ne segna anche la fine per contrasti interni dovuti alla debolezza del sodalizio. La guerra e la prematura scomparsa di Boccioni, cosí come il temporaneo trasferimento di Carrà a Ferrara, interrompono queste prime esperienze, che avevano fatto di **M** un centro artistico internazionale, anche se la città continua ad assolvere il ruolo di metropoli culturale, centro di confluenza e di scambi.

Il futurismo milanese non era però passato invano e, negli anni dominati da un diffuso ritorno all'ordine, gli intellettuali milanesi si adoperano per far tornare **M** centro di produzione e di diffusione di movimenti artistici. In quest'ottica, Margherita Sarfatti inventa, sostiene e promuove il Novecento, che nasce ufficialmente nel 1923, alla Galleria Pesaro, dove espongono sette pittori di varia estrazione: Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi e Sironi. Al di là di alcune formulazioni, peraltro assai vaghe, il gruppo non ha una poetica ben precisa, tanto è vero che nelle due successive esposizioni, la prima e la seconda Mostra del Novecento italiano, nel 1926 e nel 1929, raccoglie attorno a sé buona parte della cultura figurativa italiana, senza distinzioni. Tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta alcuni personaggi di spicco animano la vita culturale milanese. Mario Sironi prima dal «Popolo d'Italia» e poi dalla «Rivista Illustrata del Popolo d'Italia» interviene nel dibattito artistico, divenendone, insieme a Carlo Carrà, uno dei punti di riferimento. Ad essi si aggiunge, nel 1929, Edoardo Persico che, portando a Milano i «6 di Torino», si inserisce in quel movimento di reazione al Novecento che ne segnerà la fine, promuovendo quel movimento «Chiarista», formato da De Amicis, Del Bon, Lilloni, De Rocchi e Spilimbergo che, in opposizione alla pittura ufficiale, ripercorre le strade della pittura tonale, aprendosi verso l'Europa. Durante gli anni Trenta, il dibattito si fa ancora piú intenso: Sironi, terminata l'esperienza novecentista, si rivolge alla pittura murale, Persico con Ghiringhelli fonda la Galleria del Milione, dove nascono le prime esperienze dell'astrattismo, ad opera di Soldati, Reggiani, Veronesi, Licini e dei comaschi Rho e Radice, in continuo contatto con gli architetti razionalisti. La seconda metà degli anni Trenta è segnata da un'involuzione politica che si ripercuote anche sulla cultura pittorica. Le mostre sindacali che erano state vetrine per tutti, si limitano ora a proporre artisti legati al regime, mentre il dibattito si spegne soffocato da un controllo pressante. A questa situazione **M** reagisce con un gruppo di giovani, capeggiati da Ernesto Treccani, che fonda, nel 1938, il periodico «Vita Giovanile», che diviene in seguito «Corrente di Vita Giovanile» e poi «Corrente», soppresso per antifascismo nel 1940. Il gruppo, formato da Guttuso, Migneco, Cassinari, Morlotti, Vedova, Birolli ed altri, si riallaccia alla lezione morale di Persico, scegliendo la stra-

da di un realismo espressionista, inteso come denuncia di quel dramma che si stava consumando. L'evento della seconda guerra mondiale confermerà d'altronde l'espressione di acuta disperazione e disagio testimoniata dai giovani di «Corrente». Le attività culturali riprenderanno dopo la guerra e nel 1946 escono il *Manifesto del Realismo*, «Oltre Guernica», firmato da Morlotti, Vedova, Testori, e altri e il *Manifesto del «Fronte Nuovo delle Arti»* di Birolli, Cassinari, Levi, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, Viani, Guttuso; mentre nel 1947 Lucio Fontana fonda, alla Galleria del Naviglio, lo Spazialismo. (*et*).

Pinacoteca di Brera Sistemata nello storico contenitore del palazzo di Brera – costruito nei primi anni del XVII sec., e nella seconda metà del XVIII adibito per volere dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria a sede di diverse istituzioni artistiche e scientifiche tra cui l'Accademia di belle arti, la Biblioteca (Biblioteca Nazionale Braidense), l'Orto Botanico e l'Istituto Lombardo di scienze, lettere e arti –, la Pinacoteca ebbe iniziale funzione di supporto visivo e didattico per l'Accademia di belle arti. L'essenziale delle collezioni venne acquisito in epoca napoleonica, rispecchiando la volontà di Bonaparte di fare di Brera un *exemplum* di raccolta museale costituendo il primo Museo Nazionale italiano. Nel 1806 Giuseppe Bossi, segretario dell'Accademia, organizzò nell'ala ristrutturata dal Piermarini un'esposizione di dipinti di diversa provenienza e di ritratti e autoritratti di pittori che ricalcava lo spirito delle collezioni aristocratiche quali ad esempio quelle medicee. Sotto la supervisione del pittore A. Appiani, la raccolta s'arricchí di numerose e importanti opere provenienti dalla soppressione e spoliazione di chiese e conventi dei territori transalpini e adriatici ceduti con il trattato di Tolentino e di Presburg. Dalla Lombardia provennero opere di Bergognone, Bramantino e nel 1800 entrarono con l'approvazione del viceré d'Italia Eugenio di Behaurnais sia lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, che la *Pietà* di Giovanni Bellini (donata dal viceré stesso); dal Veneto vennero a Brera opere di Gentile e Giovanni Bellini, di Carpaccio, Veronese e Tintoretto; dall'Emilia quadri dei Carracci, Reni, Albani, G. M. Crespi; notevoli acquisizioni sono da segnalare anche per la pittura marchigiana, tra cui la *Pala della Madonna di Federico da Montefeltro* di Piero della Francesca.

La Pinacoteca fu inaugurata e aperta al pubblico il 15

agosto del 1809, testimoniando il ruolo di **M** nell'Italia napoleonica quale capitale del Regno anche con la vasta antologia di pittura italiana riunita a Brera. Alle opere provenienti dalle diverse regioni del Regno si aggiunsero tramite scambi e contatti con mercanti europei, opere olandesi e fiamminghe (*Ultima cena* di Rubens), ma con la caduta di Napoleone (1814) e con la morte dell'Appiani (1817) la politica di acquisizioni subí una battuta d'arresto per poi riprendere negli anni Venti del XIX sec. con l'acquisto e l'incameramento di importanti donazioni, tra cui il *Cristo morto* del Mantegna, dipinti di Carlo Crivelli, Luini, Butinone e Lotto. Nel 1882 la raccolta ebbe statuto autonomo, staccandosi dall'Accademia; tra le acquisizioni di maggior rilievo dal XIX sec. ad oggi, si segnala un nucleo di opere quasi unico nel suo genere, costituito da affreschi staccati provenienti da monasteri, chiese e monumenti pubblici, di cui fanno parte gli affreschi del Luini (affreschi della cappella di San Giuseppe), Foppa, Gaudenzio Ferrari e la ricostruzione della cappella di Sant'Ambrogio e Santa Caterina di Mochirolo (XIV sec.), a Brera dal 1950. Negli ultimi anni è stata acquisita la collezione di Maria ed Emilio Jesi (1976) e nel 1986 il quadro *Fiumana* di Pellizza da Volpedo. Le raccolte di Brera offrono un panorama assai vasto della produzione pittorica del nord Italia. L'arte lombarda è documentata dal XIV sec. con gli affreschi attribuiti a Giovanni da Milano, per il XV sec. con le opere di Vincenzo Foppa (*Martirio di san Sebastiano*) e di altri importanti maestri lombardi come Bramantino (*Sacra Famiglia*), Ambrogio Bergognone, gli allievi e imitatori di Leonardo da Vinci tra cui Luini (*Vergine del Rosario*), Solario, Boltraffio (*Due personaggi inginocchiati*), Ambrogio de Predis (*Ritratto di gentiluomo*), Cesare da Sesto; è poi da segnalare un interessante insieme di dipinti del XVII sec. con tele di Baschenis, Del Cairo, Procaccini, i Crespi. Notevole è la raccolta di opere veneziane con Giovanni Bellini, Carpaccio, Tintoretto (*Deposizione dalla croce*; *Miracolo di san Marco*), Bartolomeo Veneto, Lorenzo Lotto (numerosi *Ritratti*). Tra le opere citate vanno ricordati alcuni capolavori della pittura del Seicento quali la *Cena in Emmaus* del Caravaggio, dipinti del Gentileschi, di Cavallino, Jordaens (*Sacrificio*), due opere di van Dyck; mentre per il XVIII sec. vanno ricordati i Subleyras, Tiepolo, Canaletto, Reynolds e Mengs. In ultimo va ricordata la collezione di dipinti del XIX e XX sec. illustrata tra

gli altri da opere di Appiani, Hayez, Fattori, Lega, Boccioni (*Autoritratto*). (*gb*).

Museo Poldi Pezzoli Secondo quanto stabilito dal testamento di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-79), la collezioni da lui raccolte, insieme alla sua casa, vennero destinate alla creazione di una fondazione autonoma «ad uso e beneficio del pubblico». Inizialmente interessatesi alla collezione di oggetti d'arte già avviata da sua madre Rosa Poldi Pezzoli nata a Trivulzio (mobili, ceramiche, armi antiche), Gian Giacomo, influenzato dal pittore Giuseppe Bertini suo amico, dallo storico Giovanni Morelli – dal quale acquistò la *Madonna* del Mantegna e *Santa Caterina e san Giovanni Battista* di A. Solario – , usufruendo del consiglio dell'antiquario Baslini e dei restauratori Cavenaghi e Molteni, si dedicò alla raccolta di opere pittoriche. Nel 1859 il conte Poldi Pezzoli si stabilí nell'attuale palazzo adibito a museo, ristrutturandolo al fine di creare una ricca cornice decorativa per le opere che andava raccogliendo. Dopo la sua morte la nuova fondazione fu amministrata per suo volere da Giuseppe. Bertini, già direttore di Brera. L'inaugurazione ebbe luogo il 25 aprile del 1881. Dopo la morte del Bertini, che arricchí notevolmente le collezioni, la direzione venne affidata al presidente dell'Accademia di belle arti, assistito da una commissione'consultiva di nove membri. Durante la seconda guerra mondiale la costruzione venne notevolmente danneggiata (1943) e il museo riaprí solo nel 1951 dopo consistenti restauri che cercarono di ricostruire l'originale impianto caratteristico del gusto di un'epoca. La pittura, pur non costituendo la parte principale delle raccolte, è nonostante tutto un fondo considerevole. La scuola lombarda in particolare è ben illustrata dal tardogotico al Settecento (Giampietrino, Lumi, Fra Galgario); la pittura delle altre regioni non presenta un quadro cosí completo come per la Lombardia, ma consiste egualmente in opere di notevole importanza sia per la pittura veneta del Cinquecento (Bellini, Vivarini) che del Settecento (Tiepolo, Guardi). Tra le opere da segnalare con particolare riguardo spiccano quelle toscane e dell'Italia centrale, con dipinti di B. Daddi, L. Signorelli, Piero della Francesca, A. Polaiolo (*Ritratto femminile in profilo*). Accanto alla pittura non va poi dimenticata la ricca collezione di arazzi, argenterie, merletti, orologi, armi.

Museo di Sant'Ambrogio Istituito nella Canonica del Bramante attigua alla basilica di Sant'Ambrogio per raccoglie-

re e rendere accessibli al pubblico tutti quei cimeli – codici, frammenti musivi, stoffe, oreficerie – che fanno parte della storia della Basilica Ambrosiana. Fra le opere piú importanti i resti della porta lignea originaria, opera rarissima del IV sec., stoffe e dalmatiche del V sec., la *Pace*, prezioso pezzo di oreficeria appartenente a Filippo Maria Visconti (sec. XV), e un trittico di Bernardo Zenale.

Pinacoteca Ambrosiana È la piú antica raccolta d'arte della città di **M** poiché il suo nucleo primitivo risale alla collezione personale del cardinale Federico Borromeo (inizio sec. XVII); fu questi a sistemarla insieme con la sua ricchissima e preziosa biblioteca nell'attuale palazzo, che ebbe successivi ampliamenti. Al nucleo primitivo si aggiunsero numerosi lasciti, il piú celebre dei quali fu quello del conte Arconati, che donò nel 1637 il *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci. Al 1968 risalgono importanti lavori finalizzati ad un nuovo ordinamento della raccolta. In una sala terrena sono collocati dipinti dei manieristi lombardi, Cerano, Morazzone, Daniele Crespi, Procaccini e altri. Al piano superiore, nella prima sala, sono esposte opere di varie Scuole del Quattrocento, tra cui una *Madonna con Bambino e angeli* del Botticelli, una preziosa *Madonna con Bambino* di Geertgen tot Sint Jans, il ritratto del musicista *Franchino Gaffurio*, attribuito a Leonardo. Tra i piú importanti dipinti dei secoli successivi, sistemati nelle altre sale, ci limitiamo a citare i piú importanti: il *Canestro di frutta*, opera giovanile del Caravaggio, il grande cartone preparatorio per la *Scuola d'Atene* di Raffaello, alcuni capolavori del Bramantino, il *Riposo in Egitto* di Jacopo Bassano, il *Martirio di san Pietro martire* del Moretto, il *Presepe* di Federico Barocci, la *Presentazione al Tempio* di G. B. Tiepolo. Fra i numerosi codici miniati è da ricordare almeno la pagina iniziale del Virgilio, già appartenuto al Petrarca, miniata da Simone Martini, e il già ricordato *Codice Atlantico* di Leonardo da Vinci.

Civiche raccolte d'arte antica Piú note con il nome di Museo del Castello Sforzesco, all'interno del quale sono ospitate dal 1893. Nel 1962 hanno ricevuto una nuova sistemazione. Il piano terreno è interamente dedicato alla scultura locale, dal periodo bizantino al rinascimento; al termine la *Pietà Rondanini*, ultima opera di Michelangelo. La sequenza è interrotta dalla cappella ducale, affrescata da Bonifacio Bembo e da altri pittori della prima metà del XV sec. e dalla Sala Delle Assi, con la volta de-

corata a fitti intrecci vegetali, eseguita da Leonardo, ma piú volte restaurata e rimaneggiata. Al piano superiore un'ampia sala raccoglie le opere piú importanti di varie scuole: una *Madonna* giovanile di Giovanni Bellini, la *Pala Trivulzio* del Mantegna, la lunetta giovanile con *Madonna e angeli* di Filippo Lippi, il *Ritratto di poeta laureato* di Giovanni Bellini. Nelle sale successive si trova un'ampia rassegna della pittura lombarda rinascimentale con opere notevoli del Poppa, fiutinone, Bergognone e Bramantino. Piú oltre una rassegna di dipinti dei maggiori artisti tra Cinque e Seicento, Cerano, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini, Francesco Cairo e la ricomposta cappella del Tribunale della Provvisione (1590-1650), interamente ornata da dipinti dei maggiori manieristi lombardi. Citiamo inoltre un bellissimo *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto e un *Ritratto* del Pontormo. Un salone conserva opere fiamminghe del sec. XVII già appartenenti alla collezione Barbiano di Belgioioso.

Civica Galleria d'Arte moderna di Milano È sistemata nella villa neoclassica, detta Villa Reale (già sede del Governo Cisalpino). Formatasi nel corso di un secolo, è dedicata alle principali correnti di pittura italiana dell'Ottocento. Nel 1955 venne completata con un padiglione dedicato alla pittura e scultura contemporanee e da alcuni anni ospita, all'ultimo piano, l'importante lascito della collezione Grassi. Il piano terreno è dedicato a opere neoclassiche, in particolare all'Appiani, *premier peintre* del Regno italico. Una piccola sala ospita dipinti del Piccio (*La Bagnante*). Al piano superiore la scuola lombarda dell'Ottocento è presente nelle sue varie correnti, da quella realistica e bozzettistica degli Indiano, alla scapigliatura (Ranzoni, Cremona), al divisionismo di Segantini, Grubicy, Pellizza da Volpedo e Previati. Particolarmente importante il gruppo di sculture di Medardo Rosso (*Ecce Puer*, *La Portinaia*). Tra i pittori di altre correnti ricordiamo i toscani Fattori e Lega, i Veneti Ciardi e Favretto, i napoletani De Nittis e Morelli, i piemontesi Fontanesi e Delleani. La raccolta Grassi, che per volontà del donatore è radunata in ala apposita, comprende anche qualche opera antica (Mattia Preti; Maestro fiammingo della Leggenda di santa Lucia) ma è soprattutto dedicata all'Ottocento: numerosi i dipinti francesi (Corot, Manet, Morisot, Renoir, Vuillard, Bonnard, Gauguin, Toulouse-Lautrec) e italiani, tra cui spicca un gruppo notevole di macchiaioli toscani e di futuristi (Balla e Boccioni). Le

ultime due sale ospitano notevoli dipinti di pittori contemporanei italiani e stranieri. Nell'annesso Padiglione d'arte contemporanea spiccano pitture e sculture futuriste, particolarmente di Boccioni. Citiamo anche dipinti metafisici di De Chirico, paesaggi di Carrà, un capolavoro di Amedeo Modigliani, il *Ritratto di Paul Guillaume* (1916), e tre nature morte di Morandi. Il gruppo di opere di Arturo Martini è il piú importante, storicamente, fra le sculture presenti. (*lev*).

Padiglione d'arte contemporanea (Pac) Costruito da Ignazio Gardella (1948-54) all'interno del perimetro delle vecchie scuderie della Villa Reale, è uno tra gli esempi piú significativi dell'architettura italiana degli anni '50. Attualmente adibito ad esposizioni temporanee organizzate dal Comune, svolge altresí attività di documentazione e informazione sugli sviluppi e le ricerche artistiche attuali, estendendo l'interesse anche alla progettazione architettonica, al design, alla letteratura, al cinema e alla musica.

Collezione Bagatti Valsecchi L'importante collezione, creata dai fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, amatori d'arte e dilettanti di architettura, per arredare i palazzi omonimi costruiti alla fine dell'Ottocento, è stata donata nel 1974 dagli eredi a una fondazione da loro istituita con lo scopo di assicurarne l'esposizione al pubblico nella sede originale. Oggi proprietà della Regione Lombardia, la sistemazione rispetta le caratteristiche della casa-museo progettata dai fondatori, imitando l'atmosfera di una dimora del manierismo lombardo, dove gli arredi e le suppellettili cinquecentesche venivano inserite coniugando le esigenze quotidiane di una residenza dell'Ottocento. Accanto ai mobili, la raccolta include una collezione di dipinti del XV-XVI sec. rappresentativi dell'arte dell'Italia settentrionale (Giovanni Bellini), con particolare attenzione alla Lombardia (Zenale, Gianpietrino, Civerchio). L'arredo è completato da collezioni d'arte applicata che spaziano dalle vetrate agli arazzi, ai tappeti, alle ceramiche, fino agli strumenti musicali e di misurazione. **Galleria d'arte contemporanea** La collezione di opere della Galleria, costituita dalla donazione Antonio Boschi (1974) comprendente circa 2000 pezzi, che spaziano da Boccioni figurativo alla fine degli anni Sessanta, e dalle acquisizioni del Comune, è solo in parte allestita in alcune sale di Palazzo Reale. (*sr*).

Mildorfer, Josef Ignaz

(Innsbruck 1719 - ? dopo il 1756). L'influsso di Paul Troger si avverte in tutta la sua opera, ma il suo cromatismo è spesso piú delicato di quello del maestro. L'illuminazione patetica, gli intensi azzurri, rossi e bianchi si distaccano sugli sfondi finemente azzurrati delle sue composizioni. Le membra gigantesche e gli ampi gesti creano l'atmosfera dolorosa degli *Addio degli apostoli Pietro e Paolo prima del martirio* (Vienna, ÖG). Ottenuto il primo premio all'Accademia di Vienna nel 1742, **M** diviene, nel 1750, pittore di corte della duchessa Emanuela di Savoia. Tra le sue opere principali, la decorazione della cupola della chiesa di pellegrinaggio di Hafnerberg (*Assunzione*, 1743). (*Jhm*).

Miles, Philip John

(1773-1845). Costruí Leigh Court presso Bristol verso il 1816 ca. acquistando la collezione di quadri dell'amico Richard Hart Davis, che arricchí di nuovi importanti acquisti, in particolare di opere provenienti dalla coll. di Henry Hope. Tra i dipinti italiani figuravano *Cristo che porta la croce*, scomparto di predella di mano di Raffaello; l'*Adorazione dei Magi*, predella di Giorgione; una versione di *Venere e Adone* di Tiziano; due opere di Bassano; *Diana e Atteone* di Annusale Carracci; *San Giovanni* del Domenichino. Nella collezione, inoltre, erano presenti i grandi Lorrain della famiglia Altieri, la *Vocazione di Abramo* di Dughet, la *Morte di Germanico* di Le Sueur, e tre capolavori di Rubens – la *Conversione di san Paolo*, la *Sacra Famiglia con san Francesco*, la *Donna adultera* – quattro Murillo, *Miss Fenton* e la *Venditrice di gamberetti* di Hogarth, nonché i *Pellegrini di Canterbury* di Stothard. Nella vendita della collezione presso Christie nel giugno 1884, i dipinti di Giorgione, Dughet, Raffaello, Hogarth e Stothard vennero acquistati dalla NG di Londra. (*jh*).

Mileseva

La chiesa del monastero ortodosso di **M** (presso Prijepolje nella Serbia occidentale), intitolata all'Ascensione, venne fondata dal kral Vladislav tra il 1230 e il 1237. Vi si possono vedere, oltre al bel ritratto di Vladislav che reca il modellino della chiesa e viene presentato a Cristo dalla Vergine, quelli dei suoi antenati – san Sava, Stefano Nemanja, Stefano I incoronato – e quello di suo fratello Ra-

dislav. Nelle scene evangeliche, dipinte su fondo giallo ad imitazione del mosaico, i pittori si sono impegnati nel rappresentare le emozioni e le differenti espressioni; ma sono notevoli soprattutto le figure isolate, per le loro forme ampie, l'atteggiamento maestoso e i nobili tratti del volto. Sulle pareti del nartece si impone una rappresentazione del *Giudizio universale*. **M** è tra i monumenti piú importanti dell'arte bizantina iugoslava. (*sdn*).

Milesi, Alessandro

(Venezia 1856-1945). La formazione presso l'Accademia veneziana sotto la guida di Napoleone Nani (che seguirà per due anni a Verona fra 1873 e 1874) determina quel gusto per la forma plastica e per il colore smaltato che caratterizzano le prime opere (*L'ingresso del parroco*, 1872: Milano, coll. priv.). L'incontro con Favretto e Ciardi, unito allo studio della pittura veneziana di Tiziano, Tintoretto e Veronese, gli suggerí una piú libera e moderna elaborazione pittorica (*La Rossa*, 1884: coll. priv.). Abile ritrattista e specializzato soprattutto in temi di vita popolare veneziana, ebbe grande successo di pubblico e di mostre (personale del 1912, partecipazione a numerose Biennali e retrospettiva del 1959). (*elr*).

Milesi, Marzio

(Roma 1570-1637). Letterato, bibliofilo e collezionista discendente da un casato bergamasco, visse a Roma. Fu autore di numerose opere rimaste manoscritte. Studi specifici sull'arte antica e paleocristiana sono *In antiquam picturam commentarius* (dedicato alle *Nozze Aldobrandini*), *De obelisco extra urbem via Labicana* e *De Basilica S. Agnetis*..; notizie storiche sull'ambiente artistico romano e sui gusti di **M** in fatto d'arte fornisce invece l'opera *Monumenta Ingenii Aliquot*, una raccolta di componimenti poetici che **M** dedicò ad artisti suoi contemporanei e no, di cui molti d'origine lombarda. Tra questi emerge in special modo il Caravaggio, al quale sono dedicate quattro epigrafi (due di esse fornirono a Longhi i dati per una prima definizione dell'anno di morte dell'artista), un distico elegiaco dedicato a *L'amore vittorioso* e tredici componimenti in volgare che esprimono la profonda ammirazione per la pittura del Merisi. Da tali componimenti e dal sonetto *La pittura*, stampato nella *Iconologia* di C. Ripa (1613), emergono le preferenze di **M**, in anni assai

precoci anche rispetto alla fortuna del pittore, per un indirizzo artistico d'orientamento «realista» quale il Caravaggio impersonava. (*mo*).

Milev, Ivan

(Kazanlik 1897-Sofia 1927). Formatosi all'Accademia di belle arti di Sofia, subí inizialmente l'influsso dello stile secessionista. Nella sua opera è rilevabile in particolare un adattamento del linguaggio pittorico di Klimt e Vrubel, nel tentativo di trovare un connubio tra tradizione nazionale ed elemento espressivo e decorativo della pittura moderna. I suoi soggetti favoriti sono tratti soprattutto dal folklore leggendario e patriarcale, depurato dal naturalismo aneddotico dei suoi predecessori. Opere di **M** sono presenti nel museo di Sofia e in varie collezioni degli Stati Uniti. (*da*).

Milione, Galleria del

Galleria e libreria milanese aperta nel novembre del 1930, per iniziativa dei fratelli Peppino e Gino Ghiringhelli, negli ambienti di via Brera 21 precedentemente occupati dagli spazi espositivi di Pier Maria Bardi. Edoardo Persico, trasferitosi a Milano da Torino l'anno precedente, la diresse durante la prima stagione di attività, sostituito da Gege Bottinelli cui piú tardi si affiancò Raffaello Giolli. La linea critica promossa da Persico tendeva a promuovere la conoscenza di fenomeni artistici antiretorici ed antiaccademici, non allineati al Novecento, ma sensibili invece ad un rinnovato gusto primitivistico o alla riscoperta dell'impressionismo. Protagonista della mostra inaugurale fu Rosai, seguito da Di Terlizzi, Oppi (ma limitatamente alla produzione precedente il 1921), Spazzapan, Garbari, Campigli, Lilloni e da Levi e Paulucci in rappresentanza dei Sei di Torino, intorno alla cui valutazione critica maturò il distacco di Persico dal **M**. Anche dopo le dimissioni di Persico la galleria continuò ad identificarsi nella parola d'ordine europeista e negli interessi per l'architettura del critico napoletano, ed ospitò nel giugno del '31 una mostra di architettura razionalista organizzata da Figini, Pollini e Bottoni in polemico rapporto con l'esposizione romana del MIAR. L'arredo razionalista della galleria, firmato da Pietro Lingeri, confermava questa scelta di tendenza, cosi come la grafica del «Bollettino», che uscí bimensilmente dall'ottobre del '32 allo scopo non solo di

registrare le iniziative ospitate in sede, ma anche di costituire un canale di informazione e di dibattito critico ad ampio raggio. Tra il '32 ed il '35 il **M** ospitò le opere dei Fauves e di Lourçat, Ernst, Marcoussis, Léger, Pascin, Seligmann, Kandinsky, Vordemberge-Gildewaert, Baumeister, in un progressivo avvicinamento alla pittura astratta europea che fece della galleria il naturale centro di aggregazione dell'astrattismo italiano. Dopo avere in piú occasioni documentato tra il '31 e il '33 il progredire della ricerca di Soldati, Fontana, Bogliardi, Gino Ghiringhelli, il **M** accolse nell'autunno del '34 la prima mostra italiana di arte astratta, con opere di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani, e la doppia personale di Albers e Veronesi. Nel '35 le edizioni del **M** pubblicarono *Kn*, il testo di Carlo Belli elaborato a partire dal '30 e destinato, pur tra equivoci e forzature, a costituire il punto di riferimento teorico degli astrattisti italiani. Oltre alle posizioni antiromantiche ed antisoggettivistiche di Belli contò per la maturazione dei pittori che ruotavano intorno al **M** l'incontro diretto con le opere recenti di Kandinsky, esposte nel '34 in occasione della sua prima personale in Italia, e con gli equilibri spaziali del neoplasticismo, conosciuti nello stesso anno in una mostra di Vordemberge-Gildewaert proveniente da Roma. Tra il '35 e il '36 la galleria organizzò personali di Fontana, Soldati, Melotti (del quale già aveva documentato l'attività didattica presso la Scuola del mobile di Cantú) e di Licini, che aveva esposto accanto ai milanesi nella sala dedicata agli astrattisti dalla II Quadriennale romana; presentò inoltre i comaschi Radice e Rho, la grafica di Ezio d'Errico, le costruzioni spaziali di Munari. Nei primi anni Trenta tuttavia il **M** non si identificò esclusivamente con l'astrattismo, ma dedicò attenzione anche ad alcuni giovani siciliani di cultura espressionista quali Guttuso, Migneco, Franchina e ancora a Birolli, Sassu, Manzú, Tomea, Afro e ai romani Cagli, Capogrossi, Cavalli. Nel corso del '36 questa politica di sostegno ad un ampio ventaglio di ricerche venne abbandonata in favore dell'adeguamento ai piú consolidati valori rappresentati da Carrà, de Chirico, Funi, Martini, Morandi, Romanelli, presenti accanto a Licini, Melotti e Fontana nella collettiva *Venti firme* con cui si inaugurò l'attività del 1937. L'ultimo omaggio all'astrattismo negli anni del regime venne nel marzo del 1938, con una collettiva che presentava Arp, Domela, Magnelli, Täuber-Arp, Kandinsky.

Nonostante la distruzione della sede di via Brera, le attività della galleria non si interruppero che per qualche mese durante la seconda guerra mondiale, terminata la quale furono riprese nei locali di via Sant'Andrea e poi di via Bigli. Il «Bollettino», sospeso nel '43, non riapparí che nel '52, in tempo per documentare la mostra dedicata a Chagall, che nel '53 fece seguito all'importante rassegna di opere recenti di Picasso con cui nel febbraio del '49 il **M** aveva voluto riproporre la sua vocazione di tramite tra Milano e l'Europa. Nel marzo del '53 la mostra *Dodici pittori italiani* annunciava il programma cui la galleria sarebbe restata fedele per tutto il decennio successivo; ad Afro, Ajmone, Birolli, Camassi, Cassinari, Melotti, Moreni, Morlotti, Romiti, Santomaso, Vacchi, Vedova, cosí come successivamente a Chighine, Ruggeri, Saroni, Soffiantino, veniva affidato il compito di garantire negli anni dell'informale la continuità con la stagione delle geometrie astratte: «Non possiamo tacere – scriveva Marco Valsecchi presentando la mostra nel secondo numero della nuova serie del «Bollettino» – la nostra fiducia verso questo lavoro che tende a fondere in una limpida immagine gli oggetti del reale e l'emozione poetica, senza rifiutare le posizioni della cultura contemporanea, apportandovi anzi il contributo di una chiarezza mentale e il calore della propria passione». (*mtr*).

Milizia, Francesco

(Oria 1725-Roma 1798). Dopo studi a Padova e a Napoli, si stabilí a Roma nel 1761, dove frequentò Mengs, Bottari, Winckelmann. Fu principalmente storiografo e critico dell'architettura ma i principî da lui espressi coinvolgono tutte le arti figurative. *Le Vite de' piú celebri architetti d'ogni tempo* (Roma 1763-68) riprendevano il tradizionale criterio vasariano delle biografie, arricchite però dal commento critico alle opere. Nel 1781 **M** pubblicava i *Principii d'Architettura Civile* (Finale), un importante trattato dove oltre a ridiscutere le fonti tradizionali (Vitruvio, Alberti...), l'autore compendiava i principi e le teorie architettoniche del suo tempo. Il libro, diviso in tre parti – la *Bellezza*, la *Comodità* e la *Solidità* – affermava il valore sociale dell'architettura e l'origine naturale dei suoi modelli. Il gusto di **M** per le osservazioni polemiche e paradossali (ad esempio nei confronti di Michelangelo e di Raffaello) è piú che mai presente nei *Dell'arte di vedere*

nelle Belle Arti del Disegno secondo i principii di Sultzer e di Mengs (Venezia 1781) e nella guida ragionata ai monumenti romani *Roma delle Belle Arti del Disegno* (Bassano 1787). Lo studio conclusivo, il *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (Bassano 1787), è impostato sul modello dell'*Enciclopedie* di Diderot e D'Alembert che per la cultura illuminista risultava piú idoneo all'esposizione di un sistema generale delle arti. **M**, oscillante tra il razionalismo illuminista e il credo neoclassico e perciò assolutamente contrario agli «abusi» (che definisce «pratiche viziose introdotte da artisti irragionevoli»), in realtà seppe apprezzare fenomeni distanti dal gusto del tempo, quali il gotico ed il barocco. (*sag*).

Millais, John Everett

(Southampton 1829-Londra 1896). Allievo della Royal Academy nel 1840, ottenne numerose medaglie ad un'età sorprendentemente precoce. Le prime sue tele esposte erano dominate da una piena adesione allo stile accademico (*Pizarro vittorioso sugli Incas in Perú*, 1846: Londra, VAM). Incontrò Holman Hunt e Rossetti e fu tra i fondatori nel 1848, a soli diciannove anni, della confraternita dei preraffaelliti. *Lorenzo e Isabella* (1848: Liverpool, WAG), che trae il soggetto dal poema di Keats, fu esposto alla Royal Academy nel 1849 per illustrare le teorie del movimento ed ebbe accoglienza molto tiepida sebbene benevola, mentre il *Cristo nella casa dei suoi genitori* (1850: Londra, Tate Gall.), meno «troubadour» nell'ispirazione e piú realista nel dettaglio, non avrebbe incontrato l'accoglienza del pubblico – indignato per l'attacco estetico operato dai preraffaelliti nei confronti di un pittore, Raffaello appunto, considerato normativo in campo figurativo, e scandalizzato dalle componenti fortemente realistiche contenute in un dipinto di soggetto sacro, come quello proposto da **M** senza la brillante difesa di Ruskin. Solo con la presentazione di *Ofelia* (1852: Londra, Tate Gall.) **M** conobbe infine il successo che il suo stupefacente virtuosismo tecnico meritava. Dipingeva il paesaggio dal vero nel modo piú fedele possibile, ed eseguiva le figure umane molto tempo dopo, nel suo studio londinese. Privo della fantasia poetica dei suoi colleghi, sceglieva i propri soggetti con difficoltà: il paesaggio di *Ugonotto, nel giorno della strage di san Bartolomeo* (Londra, The Gallery of Modern Art, The Huntingdon

Hartford Coll.) venne dipinto prima di inserirvi il soggetto e d'altronde soltanto dopo vennero tratte dall'episodio storico indicazioni moraleggianti; **M** sfrutterà ancora questo tema nel *Realista proscritto* (Gran Bretagna, coli, priv.), nell'*Ordine di scarcerazione* (1853: Londra, Tate Gall.), in *The Black Brunswicker* (1860: Port Sunlight, Lady Lever Art Gall.). Avido di successo, divenne associato della Royal Academy nel 1853 e si allontanò progressivamente dall'arte dei preraffaelliti: il matrimonio con l'ex moglie di Ruskin (1855) doveva accelerare la rottura col gruppo. Dopo aver presentato il *Ritratto di Ruskin in un paesaggio scozzese* (1854: coll. priv.), nel *Salvataggio* (1855: Melbourne, NG) trattò un soggetto contemporaneo, e cosi fece in uno dei suoi quadri qualitativamente migliori, la *Giovane cieca* (1856: Birmingham, City Museum) ove però la vena dolcemente sentimentale sfiora il melodramma; dello stesso, intenso anno di attività sono le famose *Foglie d'autunno* (1856: Manchester, AG). Da questo momento in poi il percorso di **M** vira bruscamente: accolto come membro della Royal Academy nel 1868, dopo aver presentato, come *lavoro* di ammissione, *Ricordo di Velázquez* (1868: Londra, RA) divenne rapidamente l'esponente della pittura ufficiale disponendo di un reddito annuale, eccezionale per un pittore, di tremila sterline. Dedicandosi a soggetti mondani (il *Whist a tre*, 1872: Londra, Tate Gall.) o «cronachistici», che sfiorano il quadro di genere, aneddotico e scontato nelle sue finalità veristiche (*Passaggio a nord-ovest*, 1874: ivi), si fa sempre piú forte in lui la tendenza ad edulcorare il contenuto dei temi prescelti, per assecondare i gusti di un piú vasto pubblico, che del naturalismo spiritualizzato e carico di tensione morale ricercato dai preraffaelliti preferiva una piú placida o idillica versione, giocata su una quotidianità appena venata di patetismo o pervasa di sentimenti raccontati con discrezione ed eleganza formale. Medaglia d'onore nel 1878 all'Esposizione Universale di Parigi, ufficiale della Legion d'onore nel 1882, venne creato baronetto nel 1885 e nel 1896, poco prima di morire, prese il posto di lord Leighton alla presidenza della Royal Academy. Certo è sconcertante constatarne, parallelamente all'ascesa sociale e al consenso pubblico tributategli, la caduta nel banale e nel mediocre delle sue ultime tele, che si salvano soltanto e ancora in quanto sostenute da un alto magisterio tecnico, ridotto però anch'esso a compiacente, vuota abilità di maestro. Fanno

eccezione alcuni ritratti, campo ove **M** aveva sempre dato prova di forte penetrazione emotiva (*Ritratto di una famiglia*, detto *Peace Concluded*, 1856: Minneapolis, Inst. of Arts), e che restano di eccezionale qualità (*Mrs Bischoffsheim*, 1873: Londra, Tate Gall.; *Mrs Hengh*: Parigi, Louvre; *Carlyle*: Londra, NPG; *Gladstone*, 1879: ivi). (*wv + sr*).

Millarés, Manolo

(Las Palmas (Canarie) 1926-Madrid 1972). Dopo inizi pittorici classici, visse nel 1948-49 una breve fase surrealista, nella quale si rileva, come in molti giovani pittori spagnoli dell'epoca, l'influsso di Mirò e poi di Klee. *Aborigeno n. 1* (1950) annuncia già peraltro le *Pictografias Canarias*, che seguiranno, per il suo legame all'informale, in cui ha un ruolo importante la materia, pittosto densa. **M** s'impegnò attivamente, alle Canarie, nella difesa dell'arte moderna, come fondatore o collaboratore di riviste d'avanguardia. Nel 1953 partecipò al X Salon de las Once a Madrid; qui si stabilí nel 1955, e nel 1957 fu cofondatore del gruppo *El Paso*. Sperimentò sempre nuovi materiali nella sua pittura, impiegando spesso, a mo' di tele, strofinacci, e attorno al 1958-59 giunse alla definizione di un proprio linguaggio: la tela, stracciata, lacerata, sfilacciata, rappezzata, presenta l'aspetto sanguinolento, con i suoi inzaccheramenti rossi, neri, bianchi, come di una creatura martirizzata. Molte di queste tele recano il titolo di *Omuncolo*. Esse ricordano anche quanto il pittore fosse rimasto colpito nello scoprire le mummie del suo paese, avviluppate nelle loro stoffe grezze e maculate. È una pittura di una violenza patetica, mai però gratuita, che ha prefigurato parecchie ricerche piú recenti e che, nella sua intensità barocca, si accosta a Goya (*El inquisitor*, 1968). **M** ha partecipato a numerose mostre collettive (biennali e saloni) in Spagna, in Francia e in altri paesi. In Francia la sua prima personale ebbe luogo a Parigi nel 1960 (Parigi, Gall. David Cosdies); espose a New York (Gall. Pierre Matisse) e col gruppo El Paso a Roma nel 1960 (Gall. l'Attico). Sue opere figurano specialmente nei musei di Madrid, Parigi (MNAM: *Pittura*, 1961), New York (MOMA), L'Aja (GM), Barcellona, Cuenca di Bilbao, Valenza, Museo de bellas artes, e in numerose coll. priv. (*gbo*).

Millet, Jean-François

(Gruchy presso Gréville 1814-Barbizon 1875). Figlio di coltivatori benestanti, **M** inizia gli studi artistici intorno al 1833, a Cherbourg, presso il ritrattista Dumoncel, detto Mouchel, e dopo il 1835 con Langlois de Cherville, allievo di Gros. Nel 1837, la municipalità di Cherbourg gli conferisce una borsa di studio, che gli consente di trasferirsi a Parigi; in quello stesso anno **M** entra nell'atelier di Delaroche all'École des beauxarts. Due anni dopo (1839) concorre senza successo al Prix de Peinture, e poco dopo abbandona l'Ecole. Parallelamente frequenta l'Académie Suisse e studia al Louvre, esercitandosi nella copia dei «primitivi» italiani e di Poussin. La produzione di questi primi anni si incentra soprattutto sui ritratti, tra i quali si segnala il delicato *Antoinette Hebert allo specchio* (1844-45: Stati Uniti, coll. priv.). Frequenti spostamenti tra Parigi e Cherbourg, oltre ad un breve soggiorno a Le Havre, caratterizzano questo periodo, che si conclude con il definitivo trasferimento dell'artista a Parigi nel 1845. Soggetti pastorali, idilli classici e nudi femminili ritornano con frequenza nella produzione che precede il 1848, e di cui è significativo esempio *Ritorno dai campi* (1846-47: Cleveland, Museum of Art), la cui morbida materia pittorica rievoca quella di Fragonard. Nel 1846 conosce Troyon e si lega a Diaz, che lo mette in contatto con Durand-Ruel, suo futuro mercante. Intorno a questo periodo, tra il 1845 e il 1847, si situano i primi disegni d'ispirazione naturalista; nel 1847 conosce Alfred Sensier, con il quale stringe una duratura amicizia, e frequenta artisti come Jacque, Daumier, Barye e Rousseau. Il clima rivoluzionario del 1848 favorisce un breve momento di gloria al *salon* di quell'anno del suo *Il vagliatore* (1847-48: Stati Uniti, coll. priv., ricuperato fortunosamente in America nel 1972); lo stesso Courbet pare aver risentito di questo modello per *Gli spaccapietre*, iniziato l'anno seguente. A decretare la fortuna dell'opera è l'attualità del soggetto rappresentato, un soggetto «sociale», che trova riscontro nel coevo dibattito artistico per un'arte legata alla vita contemporanea: è indicativo, in tal senso, l'acquisto dell'opera da parte del ministro dell'Interno del governo provvisorio, Ledru-Rollin. Nel 1849 **M** si trasferisce a Barbizon, dove, salvo brevi interruzioni, risiederà per tutta la vita; nonostante il fascino che la natura e la bellezza paesag-

gistica del luogo esercitano su di lui, l'artista è convinto assertore del ruolo centrale dell'uomo rispetto al paesaggio, che si traduce in una peculiare declinazione del naturalismo in senso rurale. Consonanze di ispirazione e di intenti collegano *II vagliatore* al dipinto raffigurante *Il seminatore* (1850: Boston, MFA), esposto da **M** al Salon del 1851. Osteggiato dai conservatori, per la scelta del soggetto e la stesura dimessa e non rigorosa, raccoglie invece i consensi dei progressisti che ne sottolineano le allusioni sociali e politiche sino a individuarvi uno dei manifesti della pittura realista. Al Salon del 1853 il suo *Le repas des moisseneurs* (1851-53: Boston, MFA), gli vale una medaglia di seconda classe; precedenti iconografici per il dipinto sono stati individuati in Poussin (*La Cène*, della seconda serie dei *Sacraments*), e nella tradizione nordica, in particolare Bruegel. Il soggetto della composizione rimanda alle figure bibliche di Ruth e Booz, allusione sottolineata nei commenti coevi. Rimandi a Virgilio furono invece suggeriti da Sensier, e quindi probabilmente dallo stesso **M**, per il *Contadino che innesta un albero* (1855: Stati Uniti, coll. priv.). Reazioni aspre e attacchi violenti accolgono la presentazione, al Salon del 1857, delle *Spigolatrici* (1857: Parigi, MO). Sotto accusa è la scelta del soggetto, aperta denuncia della miseria, ma anche lo stile, giudicato ampolloso e pretenzioso; la critica di orientamento progressista (Castagnary) replica sottolineandone la misura classica e al contempo vi individua l'annuncio di un'arte nuova. La dimensione epica di dipinti come questo ha suggerito, già alla fine dell'Ottocento, di associare il nome di **M**, a quello di Courbet e ai realisti: in realtà **M** non fu un assertore delle idee socialiste e la sua visione dell'uomo, come chiarito da contributi recenti, si rivela permeata di fatalismo, sottomessa ad un destino considerato ineluttabile. La sua pittura celebra l'unione dell'uomo con la natura, e non è priva di riferimenti biblici ed evangelici. Coerente a tale indirizzo è il suo stile, che Baudelaire giudica con severità, e che risente fortemente della tradizione classica, in particolare di Poussin. Accanto alle opere di grande formato, tra cui l'*Angelus* (1855-57: Parigi, MO) di enorme fortuna popolare e non privo di intenti moralizzanti, si colloca una fitta produzione di dipinti di piccole dimensioni, che per misura e grazia rievoca Chardin; tra gli altri *La filatrice* (1855: Boston, MFA), *Le lavandaie* (1853-55: ivi), *La tricoteuse* (Paris, MO). Recenti

indagini critiche hanno sottolineato l'importanza che rivestono nel corpus di **M** i disegni, la cui qualità supera talvolta quella dei dipinti, come nel caso di *Crépuscule* (1858-59: Boston, MFA) dalle inedite soluzioni luministiche. I crescenti consensi raccolti dalla pittura naturalista, favorirono l'affermazione personale di **M**. Nel 1867 gli viene conferita la Legion d'onore e alcuni dei suoi dipinti piú discussi saranno presentati all'Esposizione Universale. La produzione del decennio Sessanta è caratterizzata da due novità: l'uso dei pastelli, in alternativa ai colori ad olio, e una nuova attenzione per il paesaggio, di cui è esempio *Le bout de village de Grèville* (1865-66: Boston, MFA) presentato al Salon del 1866. In tale direzione si collocano alcuni dei risultati piú originali e sorprendenti della sua pittura dell'ultimo periodo, tra i quali *Colpo di vento* (1871-73: Cardiff, National Museum of Wales), il notturno *Caccia agli uccelli* (1874: Philadelphia, MA), e la serie delle *Quattro stagioni* (*Primavera*, 1868-73: Parigi, MO; *Autunno*, 1868-74: New York, MMA; *Estate*, 1868-74: Boston, MFA; *Inverno*, 1868-74: Cardiff, National Museum of Wales). (*vbe*).

Millet, Jean-François, *detto* Francisque

(Anversa 1642-Parigi 1679). Allievo di L. Franck, è presente nel 1659 a Parigi. Fu accolto nell'Accademia sin dal 1673; ma morí prematuramente, dopo aver soggiornato nelle Fiandre, in Olanda e in Inghilterra. La sua produzione di paesaggi venne ripresa e prolungata dal figlio **Jean** (Parigi 1666-1723) e dal figlio di quest'ultimo **Joseph** (1697?-1777), soprannominati anch'essi, tutti e due, Francisque. Molte sono le tele affrettatamente attribuite a **M**, ma le incisioni che Théodore trasse dai suoi quadri consentono di farsi un'idea precisa del suo stile: le composizioni con prospettive dall'alto su vasti orizzonti (la *Tempesta*: Londra, NG; *Paesaggi con bagnanti*: Monaco, AP; le *Figlie di Cecrope*: Bruxelles, MRBA), di fattura meno libera rispetto a Dughet, e con un colore dai toni verde acido punteggiati da piccole chiazze vermiglie, ne fanno, accanto a Bourdon, uno dei rappresentanti del paesaggio eroico, calmo e grandioso, quale Poussin l'aveva definito. Tra i suoi paesaggi migliori si possono segnalare quelli appartenenti ai musei di Varsavia, Marsiglia, Ponce (Portorico), Francoforte (SKI) e Parigi (Petit Palais). (*pr*).

Milne, David

(Paisley (Ontario) 1882-Toronto 1953). A ventidue anni lasciò la scuola del piccolo villaggio di Paisley dove insegnava, per dedicarsi interamente alla pittura. Dopo sei mesi di studio presso l'Art Students League di New York mise a punto un proprio stile personale ed espose cinque dipinti nell'Armory Show del 1913. Dal 1917 al 1918 militò nel corpo di spedizione canadese in Inghilterra ed in Francia; preferí poi dipingere negli Stati Uniti, tornando definitivamente in Canada solo nel 1928. Il pittore si avvicinò assai presto ai fauves; piú tardi dipinse di frequente in bianco tutte le superfici chiare delle sue composizioni, come attesta il quadro intitolato la *Morena* (1916: Winnipeg, AG). **M** sviluppò questa tecnica mediante una lunga serie di dipinti ad acquerello. In *Le rocce cominciano a spuntare dalla neve* (1936: Toronto, coll. priv.), alcuni colori vivi, accompagnati da macchie nere, creano una composizione interamente immersa in fini tonalità bianche. L'aspetto orientale dell'arte di **M** si rivela anche nelle numerose puntesecche eseguite tra il 1923 e il 1943. (*jro*).

Milosavljevič, Pedja

(Luziče, presso Kragujevac, 1908-Belgrad 1986). Laureato in giurisprudenza presso l'università di Belgrado, studiò parallelamente pittura presso Jovan Bijelić Dal 1936 al 1947, seguí la carriera diplomatica a Parigi, Madrid e Londra. Il ricordo dei resti delle culture di epoche passate, hanno ispirato la pittura poetica e sognante di Pedja **M** che si esprime soprattutto in alcuni temi: Parigi, Dubrovnik, Mostar, la donna, i fiori, che egli mette razionalmente in relazione. Si formò nell'ambiente culturale parigino, ma con un rispetto profondo per l'arte e la filosofia dell'Estremo Oriente. Nella sua evoluzione si distinguono tre fasi. La prima, tra le due guerre, è analitica: composizioni fluide, in una luce dolce, con raffinato cromatismo in cui predominano il grigio e l'ocra (*Finestre bianche*, 1936: Belgrado, MN; *Fantasticheria*, 1938: Novi Sad, Gall. Pavle Beljanski). Dopo la guerra attraversa una fase sintetica, rappresentata da opere dipinte con la spatola, di solida struttura (*Dubrovnik*, 1951; *fanciulla con rose*, 1953: Belgrado, MAM). La fase attuale, dal 1960 ca. in poi, rivela l'esperienza dell'informale e dell'Action Painting; l'oggetto annega in un'atmosfera policroma, lo

spazio e la luce divengono l'impegno essenziale (*Migrazione di Dubrovnik*, 1962: Belgrado, coll. priv.; l'*Arca di Noè*, 1962: coll. dell'artista; *Rinoceronte nel verde*, 1968: Belgrado, MAM). (*ka*).

Milovanovic, Milan

(Krusevac 1876-Belgrado 1946). Iniziò gli studi presso il pittore Kirilo Kutlik a Belgrado; nel 1907 si recò a Monaco, dove fu allievo di Anton Azbé, e successivamente frequentò l'Accademia di belle arti. I dipinti di questo periodo, che risentono dell'ambiente monacense sono caratterizzati da un forte influsso di Manet. Nel 1902 è a Parigi, dove s'inscrive all'Accademia Colarossi, poi nel 1903 all'Ecole des beaux-arts, presso Bonnat. Nei suoi paesaggi parigini (*Carrousel*, 1906: Belgrado, MAM) i colori piú chiari, l'atmosfera poetica e luminosa ne attestano l'ammirazione per Corot, mentre i suoi ritratti dipinti in Serbia, dopo il 1906, presentano un cromatismo cupo e dorato (*Autoritratto con cravatta rossa*, *Elena*, *Mia madre*: a Belgrado). Nel corso dei suoi viaggi attraverso la Serbia, la Macedonia e sul Monte Athos, realizzò i suoi primi dipinti francamente impressionisti (*Ponte di Dusan a Skopje*, 1907: Zagabria, GAM) sperimentando anche la tecnica neo-impressionista (*Manasija*, 1910: a Belgrado). Durante le guerre balcaniche e la prima guerra mondiale, **M** dipinse numerosi ritratti di soldati e immagini di luoghi, di valore documentario. Dal 1916 al 1918, seguí il corpo di spedizione serbo in Italia e nella Francia meridionale; dipinse allora – restando fedele alla concezione impressionista – (*Paesaggio di Capri*, 1917: Belgrado, MAM; la *Porta azzurra*, 1917; *Terassa*, 1917). Dopo la guerra, l'artista soggiornò brevemente sulla costa dalmata; qui dipinse la sua ultima serie di quadri in cui fece uso di accordi cromatici puri (*Una strada a Dubrovnik*, 1920: conservato a Sarajevo; *Strada di Gruz*, 1920: Belgrado, MN). Nominato professore presso l'Accademia di belle arti di Belgrado, cessò di dipingere dedicandosi unicamente alle sue nuove funzioni didattiche. **M** fu, nella Serbia che si apriva agli influssi europei, il rappresentante dell'impressionismo. (*ka*).

Minardi, Tommaso

(Faenza 1787-Roma 1871). Appresi in Faenza i primi elementi di disegno, e avendo studiato i pittori del '500 a Bologna e a Firenze, fu a Roma dal 1803 al 1807 fre-

quentandovi l'Accademia di San Luca, ritrovandovi F. Giani e frequentando il Camuccini. Nella capitale papale, comunque, fu dapprima attratto da Michelangelo e dal Caravaggio; e, per i soggetti, si ispirò al Vangelo, all'» antico», e ai poemi del Tasso e dell'Ariosto. Suo saggio finale di questo pensionato romano fu la *Cena in Emmaus* (1807: Faenza, PC), di evidente suggestione seicentesca, olandese e caravaggesca. Tornato a Faenza, si recò a Milano – conoscendovi l'Appiani e il Bossi – e a Bologna, dove vinse un pensionato dell'Accademia per un nuovo soggiorno a Roma (1808-13). Qui studiò la Volta Sistina ed eseguí, ancora in un gusto luministico vagamente seicentesco, l'*Omero cieco in casa del pastore Glauco* (1809-10 o 1814: Roma, GNAM); fu allievo, a San Luca, di G. Landi; ma soprattutto entrò in contatto con i nazareni tedeschi nel convento di Sant'Isidoro, avviandosi ad elaborare, su basi nazarene e overbeckiane, la poetica della corrente purista, affiancando la sua operosità pittorica con una intensa attività teorico-didattica e affermandosi cosí caposcuola del Purismo italiano. Su proposta del Canova, nel 1817 fu nominato direttore dell'Accademia di Perugia (1818-22); quindi divenne professore effettivo di disegno presso l'Accademia romana di San Luca – già osteggiato dai vecchi accademici di tradizione neoclassica – e ne formulò, con il Landi e il Thorvaldsen, un nuovo piano didattico (1825). Tra il '29 e il '36 resse anche la cattedra di pittura. Allo studio di Fra Bartolomeo e di Andrea del Sarto, si aggiunse in lui, divenendo predominante, la passione per la pittura umbra tra fine '400 e primi '500. Nel 1842, con Overbeck e Tenerani, sottoscrive il Manifesto del «Purismo nelle Arti», formulato e pubblicato da Antonio Bianchini. Poco numerose le sue concrete realizzazioni pittoriche, eseguite secondo gl'intendimenti puristi. Si ricordano qui: *l'Apparizione della Vergine a san Stanislao Kostka* (1824-25: Roma, Sant'»Andrea al Quirinale, Noviziato dei Gesuiti), occasione di aspre polemiche tra i classicisti capeggiati dal Camuccini ed i puristi appoggiati da Cornelius e da Overbeck; la *Madonna del Rosario* (1840: Roma, GNAM); l'*Incoronazione della Vergine* (1850-54: Roma, Palazzo Doria, cappella); la *Madonna con san Lorenzo e le anime purganti* (ca. 1861: Roma, cappella del Verano); la *Missione degli Apostoli* (1864: Roma, Quirinale), commissionatagli da Pio IX nel '48. Una citazione a parte merita l'affascinante *Autoritratto giovanile nella camera da letto* (1813: Firenze,

Uffizi): piccolo capolavoro di innegabili spiriti romantici. Vasta e molto notevole la produzione grafica di **M**. Non sottovalutabile la sua influenza sui numerosissimi allievi, esponenti della successiva pittura romana dell'800 (tra essi: Coghetti, Consoni, Bompiani, Gagliardi, Mariani, Fracassini, Vannutelli). (*sr*).

Minateda

II villaggio di **M** in Spagna (provincia della Murcia, regione di Albacete), è il centro di una zona ricca di rifugi rupestri ornati di pittura. La piú importante di esse si trova al di sopra del luogo dove il barranco de la Mortaja sbocca nella pianura. Un fregio di 19 m di lunghezza, raffigura centinaia di animali e di personaggi raggnippati in piccole scene, in un insieme di stili diversi. Grandi animali, cervi e cavalli sono trattati con un realismo che ricordava all'abate Breuil l'arte franco-cantabrica al suo tramonto. Nella parte alta sono dipinti uomini e donne raffigurati secondo uno schema convenzionale (allungamento del busto compensato da un ispessimento delle membra inferiori). Sono rappresentate tutte le tipologie, dalle donne con gonne a campana, come a Cogul, agli arcieri filiformi armati di arco a doppia curvatura.
L'abate Breuil ha identificato tredici stili diversi, ma va notato che ciascuna scena presenta omogeneità di stile. Oltre ai soliti animali rappresentati nell'arte preistorica (cervi, stambecchi, buoi, canidi), sono da segnalare due figurazioni di probabili rinoceronti; gli animali sono trattati in tinta rossa piatta, con contorno nero e campiture a strisce. I dipinti della Mortaja si presentano come un vero e proprio repertorio dell'arte preistorica del Levante spagnolo, e raggiungono una sensibilità altrove rara (scena della donna con un bambino per mano). (*yt*).

Mincho

(soprannome di Ktsuzan, alias Chō Densu, 1352-1431). Monaco zen e pittore giapponese professionista legato al monastero del Tofukuji di Kyoto; qui è conservato il suo *Ritratto dell'abate Shoichi*, uno dei migliori del genere *chiuso*. **M**, artista eclettico, fu con Josetsu uno dei pionieri della pittura a inchiostro monocromo (*sumie*). Si compiaceva, ci dicono, di rappresentare eremitaggi tra le montagne; *Capanna nella valle* (Kyoto, Konchiin), che gli viene tradizionalmente attribuito, è il piú antico paesag-

gio di questo stile attualmente noto ed è uno dei primi esempi di opera che combini insieme pittura e poesia (*shigajiku*). Sotto questo aspetto essa dimostra la progressiva laicizzazione dello spirito *zen* e l'importanza della scuola cinese *Ma-ia*. (*ol*).

Minderhout Hendrick van, *detto* «Den groenen ridder van Rotterdam»

(Rotterdam 1632-Anversa 1696). Fu attivo dal 1652 al 1672 a Bruges, dove risulta iscritto alla gilda di San Luca nel 1663. Nel 1672 si stabilí ad Anversa, restandovi fino alla morte; dipinse sia marine descrittive, chiare e precise, come la *Veduta del porto di Bruges* (1653: Bruges, MBA), sia marine composte secondo un gusto italianizzante, come il *Porto del Levante* (Rouen, MBA; altro esemplare, del 1675, conservato ad Anversa). Ebbe due figli: **Antoon** pittore di marine, e **Willem Augustin,** pittore di architetture. (*yv*).

Ming

Viene cosí designato un periodo di storia della Cina (1368-1644) caratterizzato dall'instaurazione di una dinastia di ceppo cinese, succeduta all'occupazione mongola. La pittura di quest'epoca è dominata da due grandi tendenze. La prima, che può qualificarsi come «accademica», si articola tra i sostenitori del primato della linea: da un lato, si hanno i pittori ricollegabili alla scuola del Zhe, dall'altro un gruppo «neo-accademico» o «arcaizzante» di pittori eclettici che si richiamavano, seguendo Zhou Chen, alle tradizioni di minuzia disegnativa. La seconda tendenza è quella dei letterati – tributari essenzialmente della scuola di Wu Wou, dominata dalla figura di Dong Qi chang – che, a forza di codificazioni e di precetti, finirono per perdere molta di quella essenziale spontaneità ricercata dai pittori piú antichi, tendendo al preziosismo. Tuttavia, verso la fine della dinastia cominciò a delinearsi una reazione, esemplificata dall'opera di Zhang Ruitu che annuncia la nuova tendenza indipendente ed individualista dell'epoca Qing. (*ol*).

miniatura

La storia della **m** è trattata specificamente all'interno delle voci nazionali e, per l'Italia, regionali, a cui si riman-

da per le notizie piú particolareggiate. Si è quindi preferito fornire qualche informazione sulle tecniche e le tipologie, nonché mettere in evidenza per campionature alcune delle principali linee di tendenza e degli episodi che, attraverso i secoli e in diversi contesti culturali, hanno caratterizzato la produzione miniata.

Il termine **miniatura** designa in primo luogo la decorazione dei codici manoscritti. Ma viene anche impiegato – e questo può creare qualche ambiguità – in diverso senso: se la **m** infatti è anzitutto il risultato del lavoro del *miniator* (pittore incaricato di decorare in rosso *minio* le lettere iniziali e i passi importanti di un testo), essa è passata però anche ad indicare (sotto l'influsso del latino *minus)* una pittura di dimensioni estremamente ridotte. Di questa seconda accezione del termine **m**, della sua storia e dei suoi prodotti si tratterà piú avanti. La decorazione dei manoscritti può rientrare in diverse tipologie di solito associate e mescolate, classificabili in tre principali categorie: le decorazioni puramente ornamentali, le scene con figure, le iniziali. Le composizioni ornamentali, che i manoscritti bizantini e orientali hanno saputo sfruttare in modo eccellente, comprendono le cornici, i cartocci, i frontespizi, la decorazione dei colofon e le decorazioni dei margini: ne fanno anche parte le decorazioni marginali dette «à drôleries» dei manoscritti gotici, nonché le «pagine-tappeto», quelle pagine intere invase da intrichi di intrecci e figure geometriche cari all'arte insulare dell'Alto Medioevo. Le scene con figure, che normalmente illustrano il testo che accompagnano, possono avere dimensioni assai varie: alcune possono ridursi a una semplice vignetta a fianco delle lettere maiuscole ornate o meno) con la quale ha inizio il paragrafo commentato; altre, associate in scenette giustapposte o sovrapposte, formano una colonnina che occupa il margine; altre ancora coprono tutta la superficie del «foglio»; non sempre le delimita una cornice.

Le iniziali del testo sono rubricate (vale a dire marcate di rosso), ornate a colori vivi, dipinte o solamente arricchite da un motivo molto semplice. Nelle lettere ornate, piú elaborate, la struttura della maiuscola incornicia o sostiene elementi ornamentali (motivi geometrici, intrecci, fogliami, animali o personaggi). In certi casi il tracciato della lettera scompare completamente e il suo profilo viene indicato soltanto dalle ondulazioni della decorazione, le contorsioni degli animali e dei personaggi o le loro lotte

furibonde (iniziali sintetiche). Iniziali e lettere ornate piú o meno complesse costituiscono la decorazione per eccellenza, originale e funzionale, dei manoscritti, e formano la parte essenziale delle illustrazioni insulari, merovinge e romaniche. Malgrado alcune eccezioni come il Sacramentario di Drogo (Parigi, BN) del IX sec., il loro ruolo è assai piú discreto delle **m** carolinge e gotiche. Ma è talvolta difficile distinguere tra la decorazione dei manoscritti e la calligrafia: i calligrammi carolingi, ove il contorno irregolare del testo delinea quello dell'illustrazione, i testi dei manoscritti di lusso vergati su zone d'oro e d'argento, o tracciati in lettere d'oro e d'argento su fogli di pergamena al naturale o porporina, interessano in pari misura la paleografia e la storia dell'arte.

□ *Tecniche* II supporto della **m** è quello del testo: papiro, carta, pergamena piú o meno fine. Il pittore collocava la decorazione negli spazi ad essa riservati dal copista, talvolta seguendo le istruzioni del capo del laboratorio o del maestro d'opera. La collocazione poteva risultare facilitata per l'adozione di semplici schemi geometrici; era possibile un primo abbozzo a puntasecca. Alcuni miniatori di mano incerta ricorrevano a un procedimento analogo allo spolvero per riprodurre i propri modelli. La *Schedula diversarum artium* del monaco Theophilus ci ha serbato memoria delle ricette impiegate dai miniatori medievali per la preparazione di inchiostri e colori e per la loro posa; le lumeggiature in oro e argento esigevano grande accuratezza: l'oro (o lo stagno colorato con lo zafferano) oppure l'argento, in polvere, mescolati a colla, venivano stesi sulla pergamena ricoperta da una preparazione ottenuta con un miscuglio di vermiglio, cinabro e chiara d'uovo. Utilizzati nelle opere di lusso carolinge e ottomane, queste lumeggiature dispendiose non comparvero prima dell'XI sec., negli *scriptoria* romanici francesi; ma i fondi d'oro, ornati di motivi dipinti a penna, sono frequenti nei manoscritti gotici. Le pitture opache, sorta di guazzi spessi, sono state per solito applicate su pergamena. Tuttavia il fatto di utilizzare un appretto (acqua e gomma vermiglio o chiara d'uovo e biacca di piombo) consentiva di ottenere colori piú ricchi, delicati e profondi; ma, poiché l'appretto tendeva a squamarsi, queste **m** sono fragili e di difficile conservazione. La ricchezza dei materiali non va sempre di pari passo con la bellezza di un manoscritto: un certo numero di *codices*, e non dei minori, come il celebre salterio di Utrecht (Leida, bibl.

dell'Università), sono ornati soltanto da disegni a inchiostro scuro, tracciati a penna sulla pergamena al naturale. I miniatori inglesi del X e dell'XI sec. praticarono con virtuosismo l'arte del disegno a penna, con inchiostri dai vivi colori. Altrove il disegno a penna era solo ornato con tocchi di colori traslucidi, quasi sempre di origine vegetale, in una gamma molto ristretta. Di fatto, la finezza della pergamena, la composizione e la calligrafia del testo, la distribuzione degli elementi decorativi e la loro integrazione nella pagina svolgono parimenti un ruolo importante nell'aspetto di un manoscritto e costituiscono altrettanti criteri di qualità e di raffinatezza. (*dg)*

Nel XVI sec., i pittori di **m** operavano a guazzo su pergamena, tesa su un cartone. Nel XVII sec. si sviluppa la tecnica dello smalto su metallo, illustrata particolarmente dal Petitot nel medesimo secolo, e da altri artisti svizzeri fino all'inizio del XIX sec.

Nel XVIII sec. si assiste al trionfo delle **m** a guazzo su avorio; quest'ultimo può essere impiegato in lamelle assai sottili che consentono al pittore di giocare sulla sua caratteristica traslucida, di dipingere a tergo per intensificare alcuni toni, o di applicarvi una foglia d'argento, detta «paillon», che accentua la luminosità della superficie. Alla fine del secolo e durante l'Ottocento si generalizza l'impiego del velino, piú morbido della pergamena, teso su un cartone o su una lastra di lamiera; nello stesso tempo si espande la tecnica dell'acquerello, apprezzata per gli effetti di trasparenza e le tonalità chiare che consente.

Primi esempi di illustrazioni di testi che potremmo chiamare **m** compaiono nel li millennio a. C. in testi religiosi egizi, in specie *Libri di Morti*, scritti su rotuli di papiro; questa pratica si diffonde poi in Medio Oriente dove **m** vengono eseguite anche su rotuli di cotone. Solo con la civiltà greca, a partire dal IV sec. a. C., entra nell'uso la pergamena: vengono illustrati testi letterari e scientifici – botanici e astronomici –, dei quali ci sono giunti soltanto rarissimi frammenti, e tuttavia ricostruibili in buona percentuale attraverso copie tarde (*Iliade*, fine V sec.: Milano, Bibl. Ambrosiana; *Virgilio Vaticano*, *Virgilio Romano*, V sec.: entrambi nella BV) o le testimonianze che permangono in altre tecniche artistiche meno deperibili. Nel II sec. la trasformazione del rotulo in *codex* (ovvero in libro formato da fogli separati legati insieme) e l'impiego della pergamena o cartapecora alternativo al papiro, porta ad una vera rivoluzione della **m**, che al *continuum* del

rotulo oppone la rigida e ritmata configurazione della sequenza delle pagine che si regge adesso su un equilibrio molto piú stretto o complesso tra testo e immagine.
La progressiva cristianizzazione dell'Occidente, a partire del IV sec., portò anche ad una fondamentale virata iconografica: le storie bibliche diventano protagoniste indiscusse di un'alta percentuale di codici che diffondono dovunque le Sacre Scritture che dovevano aver ricevuto una illustrazione già presso gli ebrei della diaspora che è probabile avessero già posseduto manoscritti illustrati del Vecchio Testamento.
L'esecuzione delle scene miniate segue da vicino, in questa fase, lo stile della pittura: tra i testi liturgici e sacri appartenenti al VI sec. vanno menzionati almeno l'*Evangelario Greco*, in pergamena purpurea, della cattedrale di Rossano Calabro, uno dei piú insigni monumenti della **m** cristiana orientale insieme alla *Genesi di Vienna* (BN), all'*Evangelario di Sinope* (Parigi, BN), alla frammentaria *Genesi Cotton* (Londra, BM), *all'Evangelario* detto *di Rabula* in lingua siriaca (586) prodotto nel monastero di San Giovanni in Zagba (Mesopotamia, oggi Bibl. Laurenziana di Firenze), con minii a tutta pagina. Tra i testi profani – trattati di medicina, come la raccolta di scritti chirurgici appartenuta al medico Niceta e proveniente da Candia (X sec.: Firenze, Bibl. Laurenziana), agraria, astronomia, alchimia – un posto particolare rivestono gli *Erbarii*: celebre tra tutti il *Dioscoride* (510 ca.: Napoli, BN) proveniente da Costantinopoli e contenente ben 170 pagine miniate.
Le vicende iconoclaste dell'VIII e IX sec. hanno reso assai rare le testimonianze di **m**, mentre dalla metà del IX sec. i codici pervenutici rendono possibile seguire senza piú interruzioni l'evoluzione della **m** bizantina, ben rappresentati per numero e qualità d'opere. Le derivazioni da manoscritti d'epoca classica (*Teriaca di Nicandro*, un libro sui rimedi contro il morso dei serpenti, sec. X: Parigi, BN) persistono accanto all'impiego di singoli elementi classici in contesti ormai compiutamente bizantini (*Salterio di Parigi*, X sec.: Parigi, BN) e a splendidi esempi di decorazioni di capilettera debitori invece di iconografie e stilemi medio-orientali. Gli aspetti innovativi della produzione miniata bizantina combinano felicemente le caratteristiche di impronta classicista con la qualità altissima delle cromie impiegate (*Menologio di Basilio II*, 976-1025: BV), ma conosceranno una fatale battuta d'ar-

resto con la presa di Costantinopoli nel 1204. In molte aree che politicamente e culturalmente appartenevano all'ambito di Bisanzio, dalla Siria all'Egitto, all'Armenia, alla Georgia si ebbe d'altra parte un'importante produzione di manoscritti miniati. Un altro elemento essenziale per comprendere le modalità di organizzazione e diffusione delle **m** medievali in occidente è, dal VI sec., l'accentramento della produzione negli *scriptoria* allestiti nei centri monastici, che andavano diffondendosi in ogni parte d'Europa. La cristianizzazione dell'Irlanda prima, e dell'Inghilterra poi, portò all'affermarsi di una vigorosa scuola di miniatura anglo-irlandese (*Bibbia* latina scritta jarrow, Northumbria, del VII-VIII sec., oggi alla Laurenziana di Firenze, con **m** di artista certamente insulare, anche se probabilmente educatesi in Italia; *Evangelario di Lindisfarne*: Londra, BM; ove si snodano in intrecci inestricabili motivi decorativi tratti dalla tradizione celtica e poi mediterranea e siriaca, con risultati di raffinata astrazione). Unici centri alternativi agli *scriptoria* monastici furono le officine di corte carolinge, sorte per volontà di Carlo Magno (IX sec.), attorno alle piú importanti residenze imperiali o nei monasteri protetti dall'imperatore ed impegnati in un programma di rivitalizzazione della tradizione classica. Il sovrano, suo figlio Ludovico il Pio e il nipote Carlo il Calvo incoraggiarono la copia di codici tardo-antichi e furono committenti di opere straordinarie in cui le contrastanti esperienze bizantine, anglo-irlandesi (come le pagine interamente occupate da una sola iniziale) e classiche trovano una peculiare sigla stilistica contrassegnata da un estremo eclettismo.
Tra i piú celebri esempi ricordiamo l'*Evangelario di Godescalcus* (ca. 781-83: Parigi, BN) che segna l'inizio della rinascita carolingia in questo campo, la cosiddetta *Bibbia di Ada* (Treviri e Londra, BM), l'*Evangelario di Soissons* (Parigi, BN), i cosiddetti *Vangeli dell'Incoronazione* (Vienna, Weltliche Schatzkammer) che la tradizione vuole siano stati trovati da Ottone III nella tomba di Carlo Magno e su cui giurarono per secoli gli imperatori al momento dell'Incoronazione, testi tutti suntuosamente miniati usciti in diversi momenti e per mano di differenti artisti dai laboratori della corte imperiale, il *Vangelo di Ebbo* (Epernay) e il *Salterio di Utrecht* (ivi), ambedue usciti dallo *scriptorium* di Reims al tempo dell'arcivescovo Ebbo tra 816 e 835, la *Bibbia di Alcuino* (Bamberg) dello *scriptorium* di Tours, le copie dirette dall'antico come

l'*Aratea* oggi a Leida (Lorena, secondo quarto del IX sec.) o il *Physiologus di Berna* (Reims) e gli splendidi manoscritti miniati ai tempi di Carlo il Calvo: la *Bibbia di Vivianus* (845-46: Parigi, BN) il *Sacramentario di Drogo* (ca. 850-55: Parigi, BN), il *Codice aureo di St. Emmeram di Ratisbona* (870: Monaco), la *Bibbia di San Paolo fuori le mura* a Roma. La permanenza, e talvolta la ripresa letterale, di fonti e schemi bizantini e paleocristiani, caratterizza la m ottomana, ove predomina la produzione di Vangeli e lezionari: aumenta il numero delle illustrazioni in rapporto al testo e prevale l'impiego della figura, con effetti di pacata monumentalità, rispetto a motivi piú astratti che, quando presenti, si distinguono per ricchezza d'invenzione; v'è una forte prevalenza dell'oro rispetto al colore. I centri maggiori sono localizzati alla Reichenau, sul lago di Costanza (Evangelario del Vescovo Egberto, 980 ca.: Treviri, Bibl.), a Fulda, Treviri (*Registrum Gregorii*, 985 ca.: Chantilly e Treviri, Bibl.; *Codex Aureus*, 1045-46: Escorial, I) e, piú tardi, anche Echternach e Ratisbona. Di estrema importanza in questo periodo è la produzione di codici miniati nella Spagna mozarabica, in particolare negli *scriptoria* dei monasteri prossimi a Leon dove vennero illustrati alcuni straordinari codici del commento sull'Apocalisse di Beatus di Liebana, opera di miniaturisti di cui spesso si conosce il nome quali Magius, Emeterius, Florentius, e tra cui si conta anche una donna, Ende. Contemporaneamente (metà X sec.) in Inghilterra si assiste alla ripresa dell'attività degli *scriptoria* di Canterbury e Winchester, nel sud dell'isola, collegata alla forte impronta impressa alla vita conventuale dagli esponenti delle correnti riformate. Lo stile delle **m** di questa scuola è caratterizzato da panneggi fortemente mossi e da decorazioni ricorrenti con un serto a fogli volteggiami (*Benedizionale di St. Aethelwold*: Londra, BM), o da figurazioni create mediante la semplice linea di contorno, variamente colorate (*Caedmon*, XII sec.: Oxford, Bodleian Library). Nell'Italia altomedievale i centri nei quali vengono prodotti i piú importanti libri illustrati sono, accanto a Roma che mantiene attraverso i secoli una situazione privilegiata (*Liber Canonum*, sec. IX: Roma, Bibl. Vallicelliana) ed è luogo di una vasta circolazione di opere, gli *scriptoria* dei grandi monasteri benedettini e quelli delle grandi sedi vescovili come Milano, Vercelli, Ivrea, Verona, Padova ecc. A Verona il codice di Egino (796-99): Berlino, SB) eseguito sullo scorcio dell'VIII sec. è opera di

grandissima importanza e complessità, ad Ivrea un gruppo di codici eseguiti per il vescovo Warmondo (969-1002: ivi, Biblioteca Capitolare) sono tra le piú alte manifestazioni dell'arte ottoniana in Italia. Il prestigio della **m** lombarda in quest'epoca è testimoniato dall'attività del miniatore Nivardus chiamato a lavorare dall'abate Gauzlinus all'abbazia di Fleury sulla Loira (*Evangelario Gagnière*: Parigi, BN). Al Nord tra i monasteri piú antichi furono quelli di Bobbio, fondato nel 612 da san Colombano, e centro di diffusione delle influenze insulari che ebbe un'importante ruolo fino a tutto il X sec., e quello di Nonantola, fondato nel 756 da Anselmo duca del Friuli fattosi monaco e molto attivo nel campo della produzione libraria. Importanti codici illustrati nonantolani pervennero a Vercelli e qui vennero imitati dallo *scriptorium* vescovile nel IX sec. Tra XI e XIII sec. si moltiplicano gli sforzi per una diffusione sempre piú capillare dei codici e per un rinfoltimento delle biblioteche conventuali. Specie nella Francia settentrionale e nelle regioni fiamminghe si opera una peculiare fusione di tutti gli elementi stilistici fino ad allora vincenti: stilemi carolingio-ottomani e bizantini vengono mescolati con originalità, dando vita ad un nuovo linguaggio pittorico. Alle iniziali decorate con motivi fogliati o con girali dal gioco astratto si contrappongono sempre piú frequentemente scene figurate, che riecheggiano le contemporanee impaginazioni scultoree dei capitelli che decorano articolati spazi architettonici: si assiste, cioè, alla compressione, in uno spazio ristretto, di episodi fortemente significativi, posti in posizioni «strategiche». Per i motivi ornamentali si avrà invece la lenta introduzione di figurette fantastiche, di mostri antropomorfi etc. che si snodano lungo i margini delle pagine in un tumultuoso avvoltolarsi ed affrontarsi infinito, preludio primo alle vere e proprie *drôleries* nate all'interno degli ateliers parigini del periodo gotico. Si producono adesso prevalentemente salterii (*Salterio di St. Albans*, ca. 1120: Hildesheim) e colossali Bibbie illustrate in piú tomi (*Bibbie di Lambeth e Winchester*, metà XII sec.).

L'esistenza di monasteri greci, la presenza di modelli illustri bizantini, la continuità degli scambi con questa area, il controllo politico che Bisanzio continuò ad esercitare per secoli nel Mezzogiorno del paese e in seguito il crescente dominio di città come Pisa, Genova e Venezia sull'Oriente bizantino a partire dalla fine del XII sec., eb-

bero un forte richiamo sui miniatori operanti in Italia come mostrano opere quali la pisana Bibbia di Calci (1169) o i genovesi Annali del Caffaro (1195: Parigi, BN). Un tipo di manoscritto miniato molto caratteristico dell'Italia meridionale tra X e XIII sec. è quello dell'*Exultet* che utilizza l'antica forma del rotulo generalmente abbandonata nella produzione libraria a vantaggio di quella del codice e ripresa talora a Bisanzio (rotulo di Giosuè, X sec.: Parigi, BN). Rimangono oggi circa una quarantina di esemplari di questi testi liturgici illustrati con **m** disposte inversamente al senso delle scritte in modo da poter essere mostrate al pubblico dei fedeli, quando i celebranti leggevano i testi e svolgevano i rotuli dall'alto dell'ambone nelle cerimonie del Sabato Santo. Tra i grandi centri della produzione libraria in età romanica Polirone (fondata nel 1007), l'antica abbazia di Nonantola, ambedue i centri ebbero un ruolo importante nella produzione di manoscritti liturgici miniati per la contessa Matilde di Toscana (*Evangelario* della contessa Matilde, XI sec.: New York, PML e per l'ambiente ecclesiastico che promuoveva e appoggiava la Riforma. San Salvatore all'Amiata, i monasteri di Roma e dintorni, l'abbazia imperiale di Farfa nella Sabina, Subiaco e soprattutto Montecassino in cui la produzione artistica e lo *scriptorium* furono rinnovati dall'abate Desiderio (1058-87). Sotto di lui e sotto il suo successore Oderisio furono prodotti alcuni codici e rotuli miniati di straordinaria bellezza e importanza (Omelie: Montecassino, Bibl.; *Vita di san Benedetto*: Roma, BV).
A Roma si producono sulla fine del XI sec. le prime grandi Bibbie, chiamate atlantiche per il loro formato, esse verranno prodotte in seguito in *scriptoria* di Firenze, di Lucca, dell'Umbria.
La forte stilizzazione dei tratti e delle composizioni della prima metà del XII sec. cede progressivamente il passo ad influenze bizantine intrise di forme classiche, preludio allo stile del primo gotico (*Salterio di Ingeborge*, fine XII sec.: Chantilly). La «regionalizzazione» dello stile della **m** si fa adesso carattere distintivo ed imprescindibile delle successive scelte di campo formali, talché ogni singolo centro di produzione svilupperà, all'interno di coordinate che restano comunque comuni, un proprio peculiare linguaggio espressivo. Verso la metà del XIII sec. Parigi è un centro attivissimo della pittura gotica, i maggiori artisti lavorano per la corte di san Luigi. È questo il momento di grandi capolavori della miniatura come l'*Evangeliario*

della Sainte-Chapelle (1230 ca.: Parigi, BN) e il *Salterio* di san Luigi (ivi). Del gotico luigiano risentono fortemente i capolavori della prima pittura gotica in Spagna: i manoscritti illustrati delle *cantigas* di Alfonso X il Saggio, il dotto monarca che ebbe un ruolo di committente e di promotore dell'attività artistica analogo a quello di san Luigi (tra i piú splendidi due codici alla biblioteca dell'Escorial, uno alla BN di Firenze). In Inghilterra si può definire gotico il linguaggio delle miniature del salterio di Robert de Lindesey, abate di Peterborough tra il 1214 e il 1222 (Londra, Society of Antiquaries), dove la tenerezza, la sinuosità, l'eleganza delle figure indicano il nuovo stile; e tipicamente gotiche sono le precoci *drôleries*, con umorose rappresentazioni di animali intenti alle piú diverse attività, che s'incontrano nelle illustrazioni di salteri dipinti nei primi del Duecento (Londra, BM, Karl ms 5102), cosí come improntata al nuovo stile è l'opera del miniatore William de Brailes la cui firma compare tre volte in manoscritti illustrati nel terzo e nel quarto decennio del secolo. Un'altra personalità della pittura gotica inglese di cui conosciamo il nome è Mathew Paris, monaco, storiografo, scriba e miniatore che diresse intorno alla metà del secolo lo *scriptorium* dell'abbazia di Saint Albans e che ha illustrato con rapidi disegni al tratto numerosi codici. Particularmente significativo il manifestarsi nell'ultimo quarto del Duecento di una vera e propria scuola di corte che lavora per committenti reali e che è fortemente influenzata dalla **m** francese dei tempi di san Luigi.

Su questa svolta agisce il crescente peso acquisito dalla committenza laica (soprattutto rappresentata dai circoli universitari e dall'aristocrazia), che stimola, con la propria domanda, assai piú diversificata di quella religiosa, la creazione di ateliers non piú entro mura conventuali ma nei centri urbani piú importanti impegnati a sviluppare e creare iconografie del tutto nuove, attorno ai temi della letteratura profana cortese. Lo stile gotico da cosí corpo, colori e sfumature a queste nuove esigenze, privilegiando una linea flessuosa e agile, un preziosismo unito all'estrema eleganza compositiva e gestuale e alla resa sempre piú espressiva e variegata degli «affetti» che muovono le figure: ma se Francia, Fiandre ed Inghilterra adottarono velocemente il nuovo stile, Germania, Italia e Spagna cedettero soltanto lentamente alla sua pressione; tradizione acquisita attraverso la rinascita carolingia e influssi bi-

zantini furono i fattori principali di resistenza. Tuttavia anche in Italia si scorgono focolai pronti ad adeguare la propria sintassi alle nuove spinte culturali: primo centro ne è Bologna, con il suo celebre Studium, ove affluisce gran numero di testi giuridici, miniati con uno stile vivace, di gusto perfino popolaresco, in scene dal fresco piglio narrativo. Miniatore tra i piú celebrati fu Oderisi da Gubbio, che opera appunto a Bologna, tra 1269 e 1271, seguito agli inizi del Trecento da Franco Bolognese, che ne raccoglie la palma (gli si accosta lo splendido graduale della Bibl. Estense di Modena). È significativo che uno degli esempi piú illustri del nuovo stile in pittura si colleghi con l'ambito federiciano: sono le miniature che illustrano un esemplare (Roma, BV), eseguito attorno al 1260-65 per re Manfredi, del trattatello *De arte Venandi cum avibus* composto da Federico II, dove si rivela un'eccezionale attenzione naturalistica che comporta nuove e piú precise formule di rappresentazione degli uccelli e degli animali. Permeato da influssi bizantini e che testimoniano i rinnovati contatti di Venezia e del suo entroterra con Costantinopoli, conquistata nel 1204 è l'*Epistolario* del 1259 (Parma, Duomo, Bibl. Capitolare), composto a Padova dall'arciprete Giovanni di Gaibana (presso Ferrara), che vi è ritratto seduto al proprio scrittoio, in una delle sedici miniature a piena pagina su fondo oro e dai toni cromatici vivacissimi. Uno dei problemi piú affascinanti della storia della miniatura alla fine del Duecento in Italia è proposto dallo straordinario corpus di codici raggruppabili intorno all'ancora sfuggente personalità del Maestro della Bibbia di Corradino (ultimo quarto del Duecento), cosí denominato dalla *Bibbia* oggi conservata a Baltimore (WAG), di alcuni dei quali si è potuta accertare la provenienza pisana (*Antifonario* di Agostino da San Gimignano, in due tomi, del 1299: Volterra, Museo diocesano; *Corale* per la chiesa di San Nicola di Pisa: Pisa, MN di San Matteo) getta luci significative su aree linguistiche che, ponendosi ricettivamente all'incrocio di complessi intrecci culturali tra Italia meridionale e centrale, Umbria e Toscana in primis (ovvero il seguito umbro delle ricerche di Giunta Pisano), trovarono proprio nella produzione miniata il terreno di sperimentazione e d'espressione privilegiato.

Ma, ancora per testimonianza di Dante (*Purgatorio*, XI), è Parigi il vero centro della **m**. Qui la crescita intellettuale della Sorbona, la fioritura delle letterature «romanze» a

tema cavalleresco-cortese ed il costituirsi di vere *e* proprie botteghe di editori hanno conseguenze significative su tutta la storia dell'illustrazione successiva: si passa ad esempio a formati di codici molto piú maneggevoli, adatti ad una lettura «domestica», privata, con caratteri spiccati di preziosità che assecondano le esigenze dei nuovi committenti, resisi autonomi nelle scelte e nel gusto. Si abbandonano le Bibbie monumentali a favore di libri d'ore e salterii: questi ultimi adottano inoltre un tipo di impaginazione desunta da modelli inglesi (altra spia delle strette relazioni intercorrenti tra le due nazioni), che raggnippano in testa al volume sequenze di illustrazioni a piena pagina, a formare un libretto quasi autonomo, fatto di sole immagini, allontanate cosi dalla necessità, intrinseca ad ogni m, di un rapporto «fisico» con il testo, che portò al contrario ad incentivare e stimolare un piú libero e paritario scambio tra **m** e coeve esperienze pittoriche. Sul finire del secolo la fisionomia della pittura gotica nell'area franco-inglese andava cambiando: caratterizzano questo mutamento una maggiore attenzione naturalistica, la ricerca espressiva e i tentativi di chiaroscuro, il moltiplicarsi delle *drôleries*, scenette vivacemente animate che decorano i margini dei manoscritti, dove elementi grotteschi e fantastici si fondono con acutissime osservazioni, specie nel campo della raffigurazione di animali. Esempi sorprendenti ne offrono alcuni salteri inglesi che alternano il sapido e umoresco realismo dei margini ai ritmi eleganti e sinuosi delle grandi storie: tra questi il *Salterio dei mulini a vento* (*Windmill Psalter*. New York, PML), il *Salterio* di Peterborough (Bruxelles, Bibl. reale), il *Salterio della regina Maria* (*Queen Mary Psalter*: Londra, BM), il *Tiekhill Psalter* (New York, Public Library), ecc. Attivo alla fine del Duecento è Maître Honoré, figura centrale della storia della m francese (*Breviario di Filippo il Bello*): espressività e ricerca di una resa piú efficace della volumetria delle figure attraverso lo studiato impiego delle ombre sono le componenti piú innovative da lui introdotte e raccolte da Jean Pucelle (attivo tra il 1320 e il 1333-1934), che vi affianca la conoscenza della nuova spazialità elaborata dai pittori toscani che applica alla resa degli elementi architettonici delle scene. Pucelle generalizza inoltre l'uso delle *drôleries* (*Breviario di Belleville*, ca. 1323-26: Parigi, BN; Bibbia di Robert de Billyng, 1327: ivi) nei margini, ormai ampli, della pagina – che diventa cosí spazio aperto anche alla fantasia creatrice e

ai piú bizzarri e ironici incroci figurali – e l'uso della grisaille, impiegata per attenuare il passaggio tra bidimensionalità della pagina manoscritta e tridimensionalità dello spazio figurato. Siamo ormai in pieno Trecento e gli attivissimi atelier parigini creano una ricca serie di codici miniati ove preziosità materica e decorativa, perfezione d'esecuzione, vivezza cromatica (che sostituisce man mano lo sfavillio dei desueti fondi oro), si fondono con i caratteri naturalistici e acute osservazioni spaziali, e con un uso della luce in fuzione quasi atmosferica. Il Maestro di Jean de Sy (probabilmente Girard d'Orléans), autore della *Bibbia di Jean de Sy*, Jean Bondol (Presentazione di un manoscritto a *Carlo V*, sul frontespizio di una Bibbia del 1372: L'Aja, Bibl. reale) e infine Jacquemart de Hesdin, al servizio del duca di Berry dal 1404 al 1409 (*Grandes Heures* del Duca di Berry: Parigi, BN) sono gli esponenti di spicco di questa fervida stagione. Nell'Italia del Trecento l'illustrazione del libro fu praticata in numerosi centri, da Bologna a Padova, a Rimini, a Venezia, al Friuli, a Milano, da Siena a Firenze, a Pisa, a Perugia, all'Abruzzo, a Roma, da Napoli alla Sicilia. La grande varietà delle tradizioni e delle esperienze fa sí che il paesaggio sia estremamente variato, come variata fu la committenza e diverse furono le occasioni che portarono alla produzione di libri illustrati, dalla presenza di importanti università, come quella di Bologna, alle richieste dei grandi comuni, di importanti corti, di vescovi e capitoli. Bologna, la fama dei cui miniatori traspare in Dante attraverso l'elogio di Franco Bolognese è un importantissimo centro di produzione libraria e quindi di illustrazione. Numerosi *scriptoria* laici sono impegnati soprattutto nella produzione e nell'illustrazione di testi giuridici in un'attività intensa che domanda un'elevata specializzazione e ciò fa si che diversamente da quanto avviene a Firenze o a Siena non si troveranno tra i miniatori i nomi dei piú significativi pittori del secolo. Aperta prima a influenze bizantineggianti, presto pervasa da suggestioni gotiche la miniatura bolognese risente poi profondamente dei modelli giotteschi. Tra i piú geniali artisti che lavorano in questo settore sono Lando di Antonio – vicinissimo al grande anonimo chiamato Pseudo-Jacopino e il Maestro del 1328 che prende il suo nome dalla data della bella **m** che orna la Matricola dell'Arte dei Merciai. Successivamente un altro anonimo miniatore, chiamato dal Longhi per antonomasia «L'Illustratore» si pone tra i piú geniali

artisti dell'intero Trecento italiano. Piú tardi dominerà il campo l'attivissimo Niccolò di Giacomo. Nella vicina Rimini aveva lavorato dall'inizio del Trecento e fino al 1322 Neri da Rimini che ha lasciato la sua firma in molti codici. A Siena alcuni grandi pittori furono anche miniatori, illustrando vuoi le tavolette in legno che ricoprivano i «libri di Biccherna», vuoi le pagine di messali, antifonari o di testi letterari, tra questi Duccio, Memmo di Filippuccio, Ambrogio e Pietro Lorenzetti, Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, Lippo Vanni, Andrea di Bartolo. Lo stesso Simone Martini miniò per il Petrarca lo splendido frontespizio di un Virgilio. Un autentico genio della **m**, che fu anche pittore di tavole, fu l'anonimo Maestro del Codice di San Giorgio di probabile origine fiorentina, ma bene a conoscenza dei modi senesi, che lavorò particolarmente per il cardinal Stefaneschi e dovette molto presto, già verso il 1320, stabilirsi ad Avignone.
L'influsso di motivi provenienti direttamente dall'Italia, oppure desunti dagli ambienti gravitanti attorno alla corte papale avignonese, si mescola sempre piú alla forte e folta presenza di artisti fiamminghi e crea le basi per l'ultima fioritura della **m** francese del primo terzo del Quattrocento, favorita con entusiasmo e profusione di mezzi da grandi mecenati della fine del XIV sec.: primo fra tutti il duca di Berry (André Beauneveu minia per lui il *Salterio del duca di Berry* nel 1380-85; i fratelli Limbourg illustrano le *Très Riches Heures*: oggi a Chantilly, Museo Condé, capolavoro assoluto della **m** gotica). Altri artisti, rimasti anonimi, come il Maestro del Duca di Bedford, il Maestro del Maresciallo di Boucicaut e il Maestro delle Ore di Rohan, aggiungono personalissime varianti e nuovi capisaldi alla produzione della **m** francese, che trova in Jean Fouquet (*Heures de Etienne Chevalier*, eseguite tra 1415 e 1461: Chantilly, Museo Condé; *Grandi Cronache di Francia*, verso il 1458: Parigi, BN) la personalità in grado di operare un nuovo accordo con le scuole italiane del rinascimento. Intimità aristocratica e lieve ironia intellettuale, ricchezza del dettaglio prezioso, sia questo una staffa o pietra preziosa, acconciatura o vasellame, paesaggio o architettura, si ritrovano nella coeva produzione boema, incentivata dal mecenatismo imperiale di Carlo IV e del figlio Venceslao (*Liber Viaticus di Giovanni da Newmarkt*: Praga, NM) cosí come a Milano, sotto l'impulso della dinastia dei Visconti, ove la scelta onirica e insieme naturalistica di Giovannino Grassi (morto nel

1398) segna un altro culmine, incantato e virtuoslstico, dell'arte della **m**, accanto alle opere, altrettanto splendide, di Belbello da Pavia (*Breviario Viscontes*: Modena, Bibl. Estense; *Bibbia di Niccolò III d'Este*, ante 1434: Roma, BV).
Fu invece soprattutto grazie alla committenza dei duchi di Borgogna che nei Paesi Bassi meridionali si attivano, alla metà del Quattrocento, botteghe dedite alla produzione di codici miniati, alla quale partecipano artisti in grado di operare anche su tavola, come Simon Marmion, J. Tavernier ed il grandissimo Maestro di Maria di Borgogna (attivo tra 1470 e 1490, forse a Gand). Sensibilità finissima e quasi tenera al menomo brillio e alla consistenza reale delle cose del mondo, impiego della prospettiva aerea, che fa vibrare il colore, in alternanze sapienti, su paesaggi e figure, sono il lascito estremo delle regioni del Nord ad un'arte che opera ormai in simbiosi con le realizzazioni di van Eyck e Roger van der Weyden. In Italia questo è invece il momento di fondazione del nuovo verbo rinascimentale: l'introduzione della nuova calligrafia umanistica, o di speciali motivi decorativi (come i «bianchi girari»), raggiunge presto le piú diverse aree, le quali tuttavia sviluppano un loro percorso individuale, dando vita a scuole regionali. A Firenze Zanobi Strozzi, il collaboratore e seguace di Beato Angelico, opera nella cosiddetta scuola di Santa Maria degli Angeli (*Diurno domenicale* o *Graduale camaldolese*: Firenze, Bibl. Laurenziana; venti *Graduali*: Firenze, Museo di San Marco su commissione di Cosimo de' Medici), affiancato per qualche tempo da Francesco d'Antonio del Chierico (*Graduali* del Duomo di Firenze, oggi alla Bibl. Laurenziana), incantevole illustratore di manoscritti liturgici e profani di carattere prevalentemente umanistico.
Altro centro importante è Ferrara, regno degli Estensi: specie sotto Borso d'Este (1450-71) al quale si deve la *Bibbia* detta appunto *di Borso* (Modena, Bibl. Estense), tra i capolavori della scuola ferrarese ed opera di collaborazione di vari miniaturisti, alla cui organizzazione presiedette Taddeo Crivelli. L'influsso di Mantegna e della corrente «antiquaria» assai forte in padania e nel Veneto, si percepisce soprattutto nei centri di Padova e Venezia, che sviluppano uno stile di largo successo, rintracciabile in seguito a Roma e nella Napoli aragonese. Il periodo rinascimentale, pur splendido d'opere e risultati, segna però anche l'inizio del declino della **m** vera e propria:

l'illustrazione dei libri tende infatti a farsi commento *a latere* del testo e non piú ad intrecciarsi con le sue lettere ed i suoi significati. La frattura della, pur imprescindibile, dialettica tra testo e immagine avvicina sempre piú la pagina miniata ad una tavola dipinta e conduce ad una inevitabile ambivalenza del suo coesistere in quanto ornamento visivo del testo scritto, facendole invece assumere il ruolo di presenza preziosa ed autonoma, oggetto d'arte che decora una camera adòrnata da altri, consimili oggetti. La rivoluzionaria invenzione della stampa, introdotta dalla Germania a Venezia, prima, e subito dopo in tutta la penisola, radicalizza oltremodo tali problemi. Se, ancora per pochi decenni, si avranno libri a stampa decorati con miniature di alta qualità, se la storia della **m** conoscerà ancora nel XVI secolo un episodio capitale come quello di Giulio Clovio, tuttavia le **m** saranno inevitabilmente e progressivamente sostituite dalle piú agili e funzionali incisioni in legno, che segnano cosí la fine dell'arte della **m** nell'Occidente. Estremamente ricco e importante lo sviluppo della **m** in Oriente in particolare nel mondo islamico nella Persia e in India per cui si rimanda alle rispettive voci. Per estensione (e poiché l'italiano non conosce la distinzione terminologica propria al francese e ad altre lingue, tra «enluminure» – illustrazione di manoscritti – e «miniature» – tecnica pittorica esercitata su supporti di piccole dimensioni, generalmente pergamena o avorio) è chiamata **m** anche una particolare tecnica pittorica, molto in auge tra XVI e XIX sec., in cui vennero prodotti, generalmente a guazzo su pergamena o avorio o a smalto su metallo piccoli medaglioni con ritratti, paesaggi o scene diverse posti a decorazione di una scatola o di un gioiello o incorniciati come opere indipendenti.

L'origine del ritratto a **m** sembra risalire all'Inghilterra. Lucas Horenbout, pittore di corte di Enrico VIII, e sua figlia Susanna hanno eseguito simili ritratti; Dürer acquistò a Gand nel 1521 una **m** della predetta pittrice. Hans Holbein eseguí, durante i suoi due soggiorni inglesi (1526-28,1532-43) piccoli ritratti che determinarono a corte una vera e propria infatuazione. Nicholas Hilliard e il suo allievo Isaac Oliver furono, alla fine del secolo e nei primi anni di quello seguente, i piú brillanti e raffinati fra i numerosi ritrattisti attivi alla corte di Elisabetta I. Nel XVII sec., merita menzione il nome di John Hoskins, poi quello del suo allievo Samuel Cooper, la cui

notevole arte, piena di vigore e di finezza psicologica, molto deve all'influsso di van Dyck. I primi ritratti francesi in **m** sono generalmente attribuiti a Jean Clouet e al figlio François. La tecnica della **m** su smalto, perfezionata presso i Toutin (Jean I e i suoi figli Henri e Jean II) toccò il culmine nel Seicento con le opere di Jean Petitot, Genève, Louis du Guernier, Louis de Châtillon e con quelle di Jean-Philippe Ferrand, autore di un trattato tecnico, l'*Art du feu ou de peindre en émail* (1721). In altro campo, Nicolas Robert, e poi Jean Joubert, si fecero un nome particolarmente nell'esecuzione di tavole di scienze naturali (pergamene del Museo di storia naturale). Numerosi i pittori su smalto di origine svizzera: oltre a Jean I Petitot, che è il maggiore e che lavorò per Carlo I in Inghilterra, poi per la corte francese, tornando in Svizzera dopo la revoca dell'editto di Nantes, citiamo Jean II Petitot, Paul Prieur, attivo a Copenhagen, ed i fratelli Huaud, attivi a Berlino. Nei Paesi Bassi, sono frequenti nel Cinquecento, oltre quelle consacrate al ritratto, le **m** che rappresentano scene religiose e mitologiche oppure paesaggi (Hans Bol, il suo allievo Joris Hoefnagel, col figlio di quest'ultimo Jacob). Tale tradizione proseguirà durante il XVII sec. (Richard van Orley).
Occorre menzionare il centro di produzione di **m** costituito a Strasburgo nel XVII sec. (F. Brentel, poi J. W. Baur, suo allievo), e quello svedese (P. Signac).
Il soggiorno parigino (1720-21) di Rosalba Carriera, celebre tanto per le sue **m** su avorio che per i suoi pastelli, sta all'origine della nuova moda del ritratto in m in Francia (H. Drouais, J. B. Massé). Lo stabilirsi a Parigi nel 1769 dello svedese Pierre-Adolphe Hall, che inaugura una tecnica piú libera, conferma tale moda. I temi si diversificano: accanto ai ritratti, le scene galanti (Baudoin, Lavreince), i paesaggi (Louis Moreau, L. N. Blarenberghe), i fiori (Anne Vallayer-Coster) vanno moltiplicandosi.
Tra i ritrattisti attivi durante il regno di Luigi XVI, fino alla monarchia di Luglio, vanno citati F. Dumont, J.-B. Isabey, che conobbe una celebrità senza pari. La **m** aveva grandissimo successo, nel medesimo periodo, in Inghilterra (R. Cosway, J. Smart), in Germania (H. F. Füger, stabilitosi a Vienna), in Svizzera (J. E. Liotard) e in tutta l'Europa orientale e settentrionale. Verso la metà dell'Ottocento, col diffondersi del ritratto fotografico, l'arte della **m** conobbe un rapido declino. (*sr*).

minimal art

L'espressione è comunemente impiegata per designare una tendenza dell'astrattismo geometrico diffusasi a New York verso il 1965, il cui artista piú rappresentativo è Frank Stella. Ma Barnett Newman, veterano della scuola di New York, godeva già di grande considerazione presso pittori e scultori che si rifacevano alla **m**. Il termine – impiegato ora in senso peggiorativo, ora in senso proprio – significa «il meno è il piú»: indica cioè un'espressione artistica in cui le forme sono semplificate all'estremo e saldamente articolate. Tra esse, volumi elementari, linee, piani e tracciati orientali sono sottoposti ad alterazioni estremamente sottili, che obbligano l'osservatore a badare alle minime (*minimal*) modifiche nei mezzi impiegati. Per il suo sviluppo, la **m** deve molto all'astrattismo geometrico (Hard Edged Abstraction) e all'astrattismo ottico (Op Art), ma la sua semplicità radicale comporta una reazione del tutto diversa, piú intellettuale, non immediatamente emotiva. I suoi rappresentanti piú significativi sono gli scultori Tony Smith, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl André, Sol Lewitt e Richard Serra, nonché i pittori Frank Stella, Larry Zox e Darby Bannard. Lo scultore inglese Anthony Caro ne è generalmente considerato un precursore. I pittori americani Morris Louis e Kenneth Noland, benché attenti soprattutto al problema del colore, hanno esercitato un certo influsso nella formazione di questo stile. «Artforum» è la principale rivista che abbia sostenuto la **m**, con gli articoli critici di Barbara Rose e Michael Fried. (*dr*).

Minneapolis

Institute of Arts Aperto nel 1915, il **M** Institute of Arts (Minnesota), ampliato a piú riprese in seguito, ha costituito gradatamente, grazie ad acquisti giudiziosi e spesso audaci (i fondi o le collezioni provengono in particolare dalla generosità di William Hood Dunwoody, Putman D. McMillan, Tessie Jones e John R. van Derlip) uno dei musei piú notevoli degli Stati Uniti.

Le collezioni comprendono primitivi italiani (Nardo di Cione, Fra Angelico) e fiamminghi (Maestro di Santa Lucia), un complesso eccezionale dei XVII sec. olandese (Ter Brugghen; Rembrandt, *Lucrezia*), fiammingo (Rubens), francese (Poussin, *Morte di Germanico*; Vignon; Vouet;

Bourdon) e soprattutto italiano (da Castiglione e Baciccio a Batoni); nonché quadri del XVIII sec. inglese (Gainsborough), americani, francesi (Chardin, *Attributi delle Arti*), spagnoli (Goya, *Autoritratto con Arrieta*). Il XIX sec. francese è rappresentato da capolavori di Prud'hon (l'*Amore e l'Amicizia*), Girodet (*Danae*), Delacroix (*Convulsionnaires de Tanger*) e un importante insieme di impressionisti (Degas, *Mademoiselle Valpinçon*; Manet, il *Fumatore*; Cézanne, il *Viale de jas de Bouffan*; Seurat, *Port-en-Bessin*); Bonnard, Matisse (le *Piume bianche*), Léger, La Fresnaye, Picasso, Munch, Schiele, Kirchner, Beckmann, Kandinsky, Magritte e molti pittori americani contemporanei, con opere fondamentali. Un'ala del museo è dedicata all'arte americana. L'Istituto possiede anche un importante Gabinetto di stampe e disegni antichi e moderni, e conserva esempi di pittura cinese e giapponese. (ir).

Minniti, Mario

(Siracusa 1577-1640). La sua opera è caratterizzata da una convinta adesione ai modi del Caravaggio, che conobbe a Roma durante un soggiorno giovanile (dal 1593 ca.) e che poi avrebbe ospitato a Siracusa (1608) dopo la fuga da Malta del pittore lombardo. Nel suo catalogo, ancora in via di definizione, sono per lungo tempo confluite quasi tutte le opere «caravaggesche» reperite in Sicilia, in virtú di una tradizione che vorrebbe il **M** compagno e modello, oltre che amico, del Caravaggio. Riflettono modi e temi caravaggeschi la *Decollazione del Battista* del Museo regionale di Messina o l'*Ecce Homo* della cattedrale della Notabile di Malta, del 1625, probabile copia da un originale perduto del Caravaggio; l'*Andata al Calvario* e la *Flagellazione* (Milazzo, Fondazione Lucifero) sono probabilmente da collegarsi alla perduta serie caravaggesca delle *Storie della Passione*. In altre opere quali la *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (Messina, Museo regionale) sono evidenti anche, accanto alle influenze del caravaggesco messinese Rodriguez, ricordi dell'esperienza giovanile romana risalenti al Gentileschi. La sua attività piú tarda appare in rapporto con la cultura napoletana, in particolare con i modi di Battistello Caracciolo e di Ribera (*Immacolata e Santi*, 1637: Messina, Museo regionale; *Allegoria* 1639: Catania, Museo di Castell'Ursino). (*Ih + sr*).

«Minotaure»

Rivista d'arte fondata da Albert Skira, apparsa dal 1933 al 1938. Primo direttore ne fu Tériade. Si assicurò la collaborazione dell'avanguardia parigina, in particolare di Picasso, Matisse, Derain. Poi, sotto la spinta di A. Skira, vennero pubblicati soprattutto testi ed immagini surrealiste, presentando in particolare la «seconda ondata» del movimento: Dalí, Magritte, Ernst, Masson. (*sr*).

Mir, Joaquín

(Barcellona 1875-1941). Fu tra i paesaggisti piú originali della scuola catalana all'inizio del secolo, ed anche tra i pochi a non completare la propria formazione a Parigi. Ribelle all'insegnamento della Scuola di belle arti di Barcellona, non ottenne mai la borsa di studio per Roma che desiderava, e all'inizio dovette guadagnarsi da vivere come sensale di mercerie. Fu determinante per la sua formazione lo studio di Velázquez, che ammirò moltissimo e i cui paesaggi lo orientarono verso una sorta di impressionismo spontaneo. Le sue prime opere sono *dei fusain* con scene di Barcellona per la rivista «l'Esquella de la Torratxa». Nel 1902, la scoperta di Majorca e l'incontro, nell'isola, di un pittore belga, Degouve de Nuncques, di cui lo colpirono la tecnica e le idee. Fu soprannominato «il fauno della pittura catalana»; si abbandonò a un lirismo «cosmico» nel quale forme ingrandite e semplificate – troppo spesso anche infiacchite – del paesaggio mediterraneo, con toni rutilanti ed arbitrari, si fondono in una luce splendente: sotto questo aspetto lo si può accostare al suo compatriota Anglada, ma egli rimase essenzialmente paesaggista. Raggiunse una certa notorietà assai tardi e la sua pittura è considerata superata, a causa della monotonia e del carattere «elementare» della sua arte. Il MAM di Barcellona possiede una ventina di sue tele caratteristiche; altre sono esposte al Prado di Madrid (sale del Casón): *Quercia e mucche*, il *Giardino e l'eremitaggio*, le *Acque di Mogueda*. Altre sue opere sono conservate nei musei di Montserrat, Madrid, Montevideo. (*pg*).

Mir Iskusstva (il Mondo dell'arte)

Movimento fondato nel 1890 da un gruppo di intellettuali russi alla cui testa era Sergei Diaghilev. I componenti del gruppo erano studiosi, amatori d'arte colti e raffinati, di estrazione sociale assai lontana da quella dei

Peredvižniki, i cui membri provenivano in gran parte da ambienti modesti. Gli adepti di **MI** ebbero in comune una radice culturale europea derivante dai loro viaggi all'estero o dalla loro origine straniera: Alexandr Benois discendeva da un emigrato francese; Leon Rosenberg, detto Bakst, ed Isaac Levitan erano ebrei. Vissero tutti a San Pietroburgo e si riunirono per tradurre i poeti francesi e discutere di pittura francese, che ritenevano essere la migliore fonte di rinnovamento dell'arte. Ostile all'estetica dei Peredvižniki (fautori della rappresentazione realistica degli eventi), il gruppo espresse un acuto gusto per la bellezza, prediligendo la qualità raffinata della pittura classica, ed aderendo alle teorizzazioni estetiche del simbolismo. Nel 1895 Bakst e Benois si stabilirono per qualche tempo a Parigi; anche Djagilev si recò a Parigi e, tornato in Russia, fondò la rivista «Mir Iskusstva», che nella sua breve esistenza (1898-1904) fu portavoce delle idee artistiche piú avanzate. Diaghilev e i suoi amici compresero che l'arte russa non poteva bastare a se stessa e che i contatti con l'estero erano indispensabili per il suo rinnovamento. Da quest'idea nasceranno i Balletti russi, consacrati da Parigi nel 1909. Le teorie di **MI** ebbero grande influsso sugli artisti dell'inizio del XX sec., trovando uno spazio espositivo nelle mostre annuali del gruppo. L'azione polemica del movimento venne sostenuta anche dai collezionisti moscoviti, che importavano le opere d'avanguardia, dalle ricerche teatrali di Stanislavsky e di Mamontov, e dagli artisti alla ricerca di una nuova espressione. (*bdm*).

Mīr Sayyid 'Alī

Pittore persiano (seconda metà del XVI sec.) originario di Tabriz, figlio del pittore Mir Musavvir e attivo presso la corte degli imperatori moghul Humāyūm (1530-56) ed Akbar (1556-1605), venne invitato da Humāyūm a raggiungerlo a Kabul nel 1550, alla viglia della riconquista del suo impero. Fu allora incaricato, insieme ad un altro artista persiano, 'Abd al-Samad, di apprestare la decorazione del *Hamza-nāme*, libro di avventure apocrife di uno zio del Profeta. Divenne con 'Abd al-Samad una delle figure dominanti del laboratorio di Akbar e di Abū'l-Fazl, che lo cita per primo nell'elenco degli artisti imperiali, asserendo che, fin dal giorno del suo arrivo a corte, il raggio del favore reale aveva brillato su di lui. Allievo

della Scuola di Bihzād, dimostrò la sua maestria nello stile persiano dell'epoca in un'illustrazione del *Nizāmī* datata 1569 (Patna, Khoda Bakhsh Library). Gli si attribuisce anche un dipinto su tela rappresentante Humāyūn e Tamerlano (Londra, BM); inoltre si crede di riconoscerne la mano in alcune pagine del *Amīr Hatnza* che si ricollegano alla tradizione persiana di epoca safavide e che contrastano nettamente con altre illustrazioni per il loro strano dinamismo. (*jfj*).

Miradori, Luigi → il Genovesino

Miran

Sul tronco meridionale della via della seta, a **M** (antica oasi del Turkestan cinese o Serindia) pitture murali del III sec. (frammenti al MN di Delhi e al BM di Londra) decoravano due camere circolari di un monastero buddista. Queste opere, eseguite in pochi colori vivi, sul fondo rosato o grigio del muro (che generalmente non è tinteggiato, nell'Asia centrale), rivelano un forte influsso occidentale mescolato a quello dello stile composito del Gandhara (nord-ovest dell'India). Temi come le leggende delle vite del Buddha e alcuni dettagli iconografici (acconciature, carro) sono tipicamente indiani; ma la composizione ariosa, la rigidezza dei personaggi, la goffaggine nel disegno di un elefante sono ben lontani dall'eleganza delle rappresentszioni artistiche indiane. L'importanza degli apporti occidentali si rivela soprattutto nel predominio conferito alla decorazione a ghirlanda festonata, da cui emergono personaggi a mezzafigura (stesso tema a Dura-Europo e nel Gandhara). I volti rotondi, l'accento visionario degli occhi spalancati ed i capelli laccati, richiamano i ritratti del Fayyum. Una figura reca un berretto frigio; le ali di un personaggio alato rispecchiano il riferimento occidentale.
Reminiscenze dell'Occidente classico compaiono anche nell'impiego del rosso pompeiano e negli effetti di chiaroscuro. Se queste opere – firmate da un certo Tita – sono portatrici di valori culturali del buddismo, nell'espressione stilistica rispecchiano invece l'influenza ellenistica; benché di discutibile valore estetico, sono di grande interesse, documentando la continuità ed il rinnovarsi degli influssi dell'Oriente ellenizzato. (*ea*).

Mirbeau, Octave

(Trévières 1848-Parigi 1917). Fu critico teatrale su «l'Ordre»; collaborò al «Figaro» e fondò nel 1882, con Hervieu, Groselande e Capus, «les Grimaces», opuscolo settimanale. In un primo tempo realista e cattolico, poi naturalista con simpatie per gli anarchici, sostenne con convinzione parecchi artisti moderni. Amico di Pissarro e di Monet, dedicò un importante articolo a van Gogh nel marzo 1891, quando si tenne la retrospettiva dell'artista agli Indépendants, contribuendo nello stesso anno al successo della vendita Gauguin con un articolo estremamente lusinghiero apparso su «l'Écho de Paris». I suoi articoli di critica d'arte vennero raccolti in *Des artistes* (1922). (*gv*)

Miró, Joan

(Barcellona 1893-1989). Figlio di un orefice e orologiaio, mostrò presto di essere dotato per il disegno (i primi risalgono al 1901). Iscritto nel 1907 ad una scuola commerciale, seguí nel contempo i corsi della Scuola di belle arti della Lonja a Barcellona. Si impiegò come contabile in una drogheria (1910), ma si ammalò e nel 1911 si stabilí nella fattoria di Montroig in Catalogna, che i genitori avevano appena acquistato e che restò uno dei luoghi privilegiati della sua ispirazione. Ottenne allora di potersi dedicare interamente alla pittura e frequentò a Barcellona l'Accademia di Francisco Galí, il cui insegnamento liberale lo stimolò; si legò, nello stesso periodo, ad artisti catalani, tra i quali il ceramista Llorens Artigas, suo futuro collaboratore. Nel 1912 la Gall. Dalmau espose impressionisti, fauves e cubisti, e quattro anni dopo Vollard organizzò a Barcellona una grande mostra di arte francese; ciò spiega come tra il 1916 e il 1919 **M** raccogliesse varie sollecitazioni: quella, piuttosto breve, di un fauvisme decorativo talvolta detto «catalano» (*Nord-Sud*, 1917: Parigi, coll. priv.); o quella, piú marcata, di un cubismo sintetico e deliberato, applicato in particolare al ritratto (*Ritratto di Ricart*, 1917: coll. priv.). Piú decisivi e rivelatori del temperamento originale dell'artista sono i paesaggi eseguiti a Montroig, Cambrils, Prades e Ciurana, e specialmente quelli di Montroig nel 1918 e 1919; chiamati «dettaglisti», rammentano l'ingenuità concertata di un Doganiere Rousseau. Un disegno preciso definisce, infatti, il soggetto, mentre tagli praticati secondo un me-

todo derivante dal cubismo sintetico svelano in uno spazio bidimensionale la vita segreta della terra; un colore acuto e freddo contribuisce al clima di una «surrealtà» già presentita (*Montroig, chiesa e villaggio*, 1919: coll. priv.). A Barcellona **M** conosce Maurice Raynal e Picabia ed espone per la prima volta alla Gall. Dalmau (1918); nella primavera del 1919 parte per Parigi, dove incontra Picasso. Dal 1920 **M** lavorò durante l'estate a Montroig e trascorse a Parigi l'inverno, avendo come vicino di studio, in rue Blomet, André Masson. Il *Nudo allo specchio* (1919: Dusseldorf, KNW), disegnato con crudele acutezza, annuncia la dissoluzione di una realtà che cede alle proprie tensioni interiori. La prima personale parigina di **M** ebbe luogo nell'aprile-maggio 1921 alla Gall. la Licorne. La frequentazione degli scrittori e degli artisti del gruppo surrealista confermò l'artista nelle sue audaci trasposizioni; il passaggio all'universo onirico, mezzo fantastico e mezzo familiare, ha luogo nel 1923. La proliferazione dei motivi, legati dall'arabesco e vivacemente colorati, caratterizza ancora la *Terra arata* (1923-1924: New York, Guggenheim) e il *Carnevale di Arlecchino* (1924-25: Buffalo, AG), ma la *Materítà* del 1924 (coll. priv.), per la sua esemplare economia e per il meccanismo sottile del suo simbolismo sessuale, porta direttamente al periodo surrealista di **M** (1925-27). L'imperativo dell'invenzione spontanea gli consente soprattutto di abbandonare momentaneamente l'investigazione metodica e prudente che, fino ad allora, lo aveva guidato. (*Testa di contadino catalano*, 1925: coll. priv.; dipinti sul tema del *Cavallo da Circo*). Per converso i quadri eseguiti durante i soggiorni estivi a Montroig (1926 e 1927) appartegono a una poetica piú concertata, insieme umoristica e tenera, di cui è espressione compiuta il *Cane che abbaia alla luna* (1926: Philadelphia, AM). **M** sfrutterà questa personalissima «figuratività», dopo che l'esperienza surrealistica gli avrà consentito di provare i propri mezzi in un'atmosfera carica di «elettricità mentale» (André Breton). I tre *Interni olandesi* (1928) e i quattro *Ritratti immaginari* (1929) sono il risultato di una genesi complessa; una trasposizione totale viene ottenuta partendo da «eccitatori», come un quadro di Jan Steen per l'*Interno olandese II* (Venezia, Fondazione Peggy Guggenheim), e numerosi studi disegnati. Si nota nei *Ritratti* k composizione del fondo a grandi zone di colore piatto, secondo una pratica derivata dall'astrattismo contemporaneo (*Ritratto di Mrs Mills*

nel 1750: coll. priv.). Nello stesso periodo è importante la produzione di «collages», esposti alla Gall. Pierre di Parigi nel 1930 e nel 1931; vi si ritrovano gli elementi costitutivi dello stile di **M**, ma la manipolazione delle textures e di oggetti diversi (legno, metallo, spago, carta) stimola la sua conoscenza diretta dei materiali scelti, sempre di grande austerità. Dal 1929 (anno del suo matrimonio) al 1936 soggiornò di piú in Catalogna e a Montroig; nel 1932 espose a New York presso Pierre Matisse, con cui da allora rimase in contatto. L'opera litografica, che si sviluppò soprattutto dopo la guerra, ebbe inizio nel 1930; **M** incise la prima acquaforte nel 1933.

II tema della donna, reso fortemente astratto, ricompare nei dipinti su carta Ingres a partire dal 1931. Nel 1932 (dipinti su legno), le forme si strutturano, mentre l'arabesco e la macchia, di una bella sonorità, ritmano i fondi delicati. Le «composizioni» si alternano a figure di una forza espressiva lirica violenta (*Donna seduta*, 1932: New York, coll. priv.). Sostenuti da un'abbondante produzione grafica (acquerelli, guazzi, nudi disegnati alla Grande-Chaumière a Parigi nel 1937), questi dipinti detti «selvaggi» (1937-38), di piccolo formato, col loro parossismo angosciato annunciano la guerra di Spagna, che costrinse **M** a stabilirsi in Francia fino al 1940. Nel 1937 il *Falciatore*, dipinto murale (scomparso) per il padiglione spagnolo all'Esposizione Universale di Parigi, appartiene alla stessa poetica di cui la *Testa di donna* (1938: Los Angeles, coll. priv.) è la testimonianza nel contempo piú aspra e piú compiuta.

Questa fase, ancora poco conosciuta, che può considerarsi uno dei culmini dell'espressionismo europeo, terminò piuttosto rapidamente. L'arte di **M** si dischiuse allora in una poesia aerea, particolarmente durante i suoi soggiorni a Varengeville (Seine-Maritime), luogo deputato del surrealismo, ove André Breton aveva già concepito il suo romanzo poetico *Nadja*. Qui **M** iniziò la serie delle 23 *Costellazioni*, completate a Palma di Majorca ed a Montroig nel 1941. Precedute da piccoli dipinti su tela di sacco, queste opere sono tra le piú alte espressioni della pittura onirica di **M**. La sua poetica si precisa: la stella, la luna, la donna, i personaggi e le creature sessuate conversano in termini di colori ridenti o gravi, di linee che si scambiano l'un l'altra il piú cortese e flessibile saluto. Nel 1942 **M** tornò a Barcellona. Fino al 1944 si dedicò a lavori su carta nei quali le conquiste delle *Costellazioni*

vengono sfruttate con piú leggera gaiezza, e il tema della *Donna, uccello, stella* prevale durante questo periodo. Nel 1944, **M** s'interessò di nuovo alla litografia e cominciò a collaborare col ceramista Artigas. Tre anni dopo si recò negli Stati Uniti per eseguire un dipinto murale destinato a un albergo di Cincinnati; nel 1950 l'Università di Harvard gli commissionò un'altra opera. Lo stile di **M** si adattò facilmente al monumentale, e tale esperienza incitò l'artista, un po' piú tardi, a dipingere in grande formato. Nei quadri di cavalletto, l'arabesco viene fortemente sollecitato, ed i suoi rapporti con lo spazio pittorico vengono modificati dal ruolo della chiazza, di colore, secondo il capriccio di un'invenzione feconda. Cosí, nel 1949-50, «dipinti lenti» e «dipinti spontanei» si alternano. I primi costituiscono una serie compiuta quanto quella delle *Costellazioni*. La cura di **M** per il disegno, per la qualità tattile e cromatica degli sfondi, e per il bilanciato equilibrio di questi due elementi, si dispiega soltanto su formati piú vasti e secondo un ritmo piú ampio (*Personaggi nel buio*, 1950: New York, coll. priv.). I secondi, tutti a chiazze e schizzi, in materiali diversi, attestano fini liberatori e preannunciano alcuni lavori dal 1952 e 1954, nei quali concrezioni granulose e tracciati opachi si accompagnano a un grafismo piú grezzo, quasi rustico. Questa semplificazione dei mezzi, in cerca di un'espressione nel contempo brutale e raffinata, trova compimento nell'opera ceramica eseguita con Artigas dal 1954 al 1959, nonché nei pannelli murali nel medesimo materiale per l'Unesco a Parigi (1958) e per Harvard (1960). Per converso, salvo periodici ritorni a schemi precedenti, dal 1960 i dipinti si caratterizzano per una nuova investigazione dello spazio immenso, spesso monocromo, appena animato dal movimento del pennello o da qualche incidente simbolico. **M** ha saputo talvolta conciliare felicemente le ricerche contemporanee (tachisme, espressione dello spazio totale, distruzione del supporto) con la sua scrittura personale (il *Sorriso della stella all'albero gemello della pianura*: coll. priv.); ma la sua grazia nativa e la perfezione del mestiere si ritrovano piú spesso nei piccoli formati (studi di *Testa*, 1974, ove dominano i neri, riccamente utilizzati). La ceramica impegna sempre molto l'artista, e cosí pure la scultura (marmo e bronzi dipinti: *Labirinto*, 1968: Saint-Paul-de-Vence, Fondazione Maeght). Due volte ha fornito scene per il balletto: nel 1926, Balletto russo, *Romeo e Giulietta*, in collaborazione con Max

Ernst; nel 1932, *Giochi di bambini*, di Léonide Massine. È pure autore di cartoni per arazzi, e la sua opera incisa (acqueforti, legni, litografie) è stata esposta nel 1974 al MAM di Parigi, completando cosí l'importante retrospettiva del Grand Palais. L'arte di **M** presenta una fecondità ed una varietà rare, entro un partito di irriducibile originalità. La libertà interpretativa, unita a quel bisogno costante di fonti nuove che, dopo Montroig, ne alimenta l'opera (lavoro come un giardiniere», confidò nel 1959), fa della sua camera una delle piú esemplari dell'arte moderna. Una Fondazione **M**, la cui sede fu costruita dall'architetto Luis Sert, progettista della Fondazione Maeght a Saint-Paul-de-Vence, si trova a Montjuich, presso Barcellona; raccoglie oltre cento tele donate dall'artista e il complesso delle sue litografie e sculture. **M** è rappresentato in tutti i grandi musei e coll. priv. d'Europa e degli Stati Uniti (New York, MOMA; Baltimore, AM; Philadelphia, AM, coll. Arensberg: Parigi, MNAM). (*mas*).

Mirou, Antoine

(Anversa 1570-dopo il 1661). Sembra sia presente sin dal 1586 a Frankenthal; vi dimorò fino al 1617 o 1621.I suoi paesaggi sono ascrivibili al periodo che va dal 1602 al 1661, se si accetta la data del *Paesaggio* della GN di Parma. La composizione e il colore di dipinti come la *Tentazione di Cristo* (1607: Monaco, AP) o il *Paesaggio con cacciatore* (1640 ca.: Mannheim, KH) attestano l'influsso di Gillis van Coninxloo. Le opere tarde di **M**, come il *Paesaggio con cacciatore* (1653: Berlino, SM, GG), manifestano nettamente l'impegno di imitare lo stile minuzioso e la policromia delicata di Bruegel dei Velluti, di cui l'artista doveva aver visto i dipinti sin dal 1614: *Paesaggio boschivo* (Gotha, Schlossmuseum). Alcune sue opere vennero incise da Mérian (Frankenthal, Erkenbert-Museum). (*jl*).

Miskin

(fine XVI sec.). Questo pittore è citato da Ab'ūl Fazl come uno dei pittori piú importanti dell'epoca di Akbar (1556-1605). Partecipò alla decorazione dei grandi manoscritti della fine del XVI sec., come il *Darab nāmeh* (Londra, BM) e l'*Akbar nāmeh* (Londra, VAM) e il suo nome figura d'altronde su alcune delle pagine piú riuscite di quest'opera, come *L'assedio di Ranthambhor* o la *Costruzione del Forte Rosso di Āgrā*. Collaborò anche alle illustrazioni

del *Baber-nāmeh* (Londra, VAM), del *Razm-nāmeh* (Jaipur, coll. del Maragià) e del *Bahāristan* di Djami (Oxford, Bodleian Library); una pagina di quest'ultimo manoscritto, interamente eseguita dall'artista (la *Donna infedele*) rivela il suo interesse per l'arte europea, in particolre per il paesaggio fiammingo, ed un notevole senso dell'animazione drammatica nelle scene con molteplici personaggi; per tale ragione gli viene spesso attribuita una miniatura dell'A*mir Khusrau Dihlavi*, la *Morte del pastore* (New York, MMA). (*jfj*).

Mistra

Antica capitale del despotato di Morea, **M** (città greca a sud del Peloponneso) fu tra i principali centri dell'arte bizantina durante il XIV e XV sec. Due gruppi di pittori lavorarono nella chiesa di Metropoli, costruita nel 1291-92. Le *Scene della vita della Vergine* e la *Storia di san Demetrio* sono dipinte in stile tradizionale. Le composizioni, delimitate da una stretta cornice, contengono pochi personaggi, rappresentati in atteggiamenti tranquilli dinanzi a semplici architetture. I pittori cui si devono i *Miracoli di Cristo* nella navata sud interpretarono la figurazione evangelica in uno stile piú libero. Le scene si sviluppano a fregi continui dinanzi a ricche architetture ed i personaggi, atteggiati in pose diverse, sono raggruppati secondo uno schema piú elaborato; dettagli realistici compaiono soprattutto nel *Giudizio universale* che decora il nartece. Le tendenze realistiche sono piú spiccate nella chiesa di San Teodoro, purtroppo però le pitture versano in cattivo stato. Una delle cappelle conserva parte delle *Scene della vita della Vergine*; e nell'abside compare l'immagine della *Vergine «fonte di vita»*. Nella chiesa, in parte crollata, del quartiere de Brontochion, posta sotto il titolo della Vergine Hodigitria (inizio XIV sec.) si nota la medesima libertà negli atteggiamenti ed una grande capacità di resa nella stesura del colore. La chiesa della Vergine Peribleptos (metà XIV sec.) ha serbato la maggior parte della sua decorazione. Lo stile di questi dipinti, nei quali il modellato viene reso mediante fini gradazioni, differisce dal modellato a chiazze, alla maniera impressionistica, dei dipinti precedenti. La ricerca di movimento è subordinata all'eleganza delle forme, l'espressione del movimento è moderata. Accanto a scene evangeliche tradizionali ed al ciclo della vita della Vergine compaiono

nuove composizioni, all'epoca dei Paleologhi. La scena piú bella è la rappresentazione della *Divina Liturgia* nella protesi. Essa simboleggia il momento liturgico della «grande entrata», quando preti e diaconi recano doni al l'officiante.
I dipinti della chiesa della Pantanassa (1420 ca.) accentuano le tendenze della Perigleptos: le decorazioni architettoniche ed i dettagli pittoreschi hanno qui un ruolo maggiore ed attenuano la solennità delle scene; piú marcato è anche il movimento ed il carattere patetico. (*sdn*).

Mitchell, Joan

(Chicago 1926). Educata in ambiente colto, praticò prestissimo l'acquerello. Quasi subito s'interessò al tema del paesaggio in pittura, e potè studiarlo attraverso le opere di van Gogh, Cézanne, Matisse e Kandinsky conservate a Chicago. Frequentato l'Art Institute di Chicago (1944-1947), ottenne una borsa di studio per l'Europa (1948-49), dopo la quale si trasferí a New York. Qui conobbe l'espressionismo astratto, che segnò i suoi esordi (1950, New Gall.; 1953, Stable Gall.). Tornò in Francia nel 1955 e nel 1969 si stabilí a Vétheuil, uno dei luoghi frequentati da Monet. Fa parte della seconda generazione degli espressionisti astratti, con cui ha in comune il gusto dei grandi formati, il senso del colore e della materia pittorica, l'importanza del gesto. Ma la sua pittura deriva dall'emozione avvertita nel contatto con la natura, col paesaggio riportato alla memoria e trasformato (*Il sole della mia Provenza*, *Blu blu il cielo blu*: esposti alle Gall. Dubourg e Lawrence di Parigi nel 1962). Le forme, circolari o evocanti una vaga geometria, emergono da fondi modulati in trasparenza, occupandoli in maggiore o minore misura (*Territorio blu*, 1972: Buffalo, AG). I titoli dei dipinti ricordano soprattutto la terra (*Territory*, *Field*) e l'acqua (la *Piena*, 1970: Parigi, coll. priv.). La disposizione a dittico (*La domenica di Sylvie*, 1976: Parigi, MNAM), a trittico o anche a quattro o cinque suddivisioni, interviene spesso nelle opere degli anni '70 (*Wet orange*, 1972: New York, coll. priv.; *Divieto di caccia*, 1973: Parigi, Gall. J. Fournier). Ha partecipato alla Biennale di Venezia del 1958, a Documenta 2 di Kassel del 1959 (*Al capitano di porto*, 1957: New York, Stable Gall.; *Auguste Daguerre*, 1957: Washington, Phillips Coll.), alla Biennale di San Paolo dello stesso anno; è rappresentata al MO-

MA di New York, alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, al Whitney Museum di New York, alla KH di Basilea e alla Fondazione Maeght di Saint-Paul-de-Vence. (*eca*).

Mitla

Questa antica città precolombiana del Messico (Stato di Oaxaca), costruita su una collina, fu sede di una cultura miteca. Offre uno degli esempi piú belli dell'architettura degli altipiani messicani ed è costituita da cinque gruppi di edifici protetti da una fortezza. Sembra che l'insieme sia stato realizzato senza un piano precostituito. Ciascun gruppo è formato da costruzioni simmetricamente perfette, aperte su una corte interna quadrata o rettangolare. Gli edifici sono interamente coperti da mosaici in pietre finemente tagliate, con motivi geometrici tra cui predomina il disegno della greca. All'interno, ciascuna camera era ricoperta di stucco rosso; ma la maggior parte delle pitture che dovevano decorarne le pareti è oggi scomparsa.
Nell'edificio addossato al quadrilatero nord del gruppo detto «di La Cura», una modanatura aggettante ha in parte conservato alcuni elementi della propria decorazione pittorica: lunghe fasce orizzontali dipinte su una parete liscia. Il fondo è rosso cupo, mentre le figure serbano il color bianco-grigio della parete; i dettagli sono eseguiti con diverse tinte che derivano dal miscuglio tra bianco e rosso. Il disegno è di grande finezza, e di notevole sicurezza nel tratto. I soggetti sono numerosi e complessi, simili a quelli dei codici mitechi. Si riconosce un disco solare – entro il quale s'indovinano i resti di una figura umana – circondato da teste umane e da segni frammentari indeterminati. Le figure dei sacerdoti, sovraccarichi di ornamenti, portano una maschera che rievoca il volto di una divinità; sono circondati da mostri, segni geroglifici e vari elementi ornamentali. La città di **M** venne conquistata all'inizio del X sec. dai Miztechi, il cui influsso fu predominante fino alla conquista spagnola. (*sls*).

Mitsunaga

(nome proprio Tokiwa, attivo intorno al 1158-1179). Membro dell'Ufficio della pittura della corte imperiale dei Fujiwara, è autore di una sessantina di rotoli illustrati (*Cerimonie annuali della corte*), distrutti in un incendio nel

1661, ma di cui sussistono copie (Tokyo, coll. Tanaka). Eseguí pitture murali per conto del palazzo con la collaborazione di Takanobu per i volti. Sembra non avesse rivali nella sua sapienza compositiva animata e vivace, in cui gruppi di personaggi vengono rappresentati in un'azione continua. Tale carattere rende molto verosimile l'attribuzione a **M** dei celebri rotoli del *Ban dai nagon*. (*ol*).

Mitsunobu

(nome proprio Kanō, 1565-1608). Pittore giapponese, da non confondere con Tosa **M**., che guidò l'Accademia ufficiale della corte degli Ashikaga. Allievo del padre, Eitoku, **M** assunse la direzione della scuola Kanō alla morte di quest'ultimo. Eseguí, in particolare, la decorazione murale del tempo Kangaku (monastero di Miidera a Ōtsu, *Camera dei Pini e degli Uccelli*, 1600), in uno stile raffinato il cui preziosismo, all'opposto della maniera vigorosa di Eitoku, è caratteristico del secondo periodo dello stile Momoyama. (ol).

Miztechi

Gruppo di tribú precolombiane del Messico, che occuparono gli attuali Stati di Oaxaca, Pueblo e Guerrero (800 ca.-1521). Venuti dal nord con altre popolazioni barbare, i **M** (il cui nome in lingua nahuatl significa «popolo del paese delle nuvole») si stanziarono nella regione di Pueblo conquistando Cholula verso l'800 d. C. Non avendo architettura propria, s'impadronirono di quella delle regioni conquistate arricchendola dell'apporto di una tecnica decorativa raffinata, costituita da elementi geometrici a mosaico di pietra coperto di stucco. Gli artisti **M** furono esperti nella fabbricazione di mosaici di piume e pietre preziose e abili orefici; lavorarono anche l'osso, il legno duro e l'alabastro. Le tombe si sono rivelate ricche di gioielli d'oro e d'argento decorati con figure mitologiche che rammentano quelle dei codici e che, insieme alla ceramica, sono da considerare il risultato artistico piú alto raggiunto dalle popolazioni **M**. La ceramica dipinta presenta, agli inizi, affinità con quella zapoteca di Monte Albán III. Si caratterizza in seguito per una monocromia a tonalità nera o grigia, evolve poi verso la bicromia bianca e rossa che si trova a Mitla, e sfocia, nell'ultima fase, in una ceramica cerimoniale tra le piú belle di tutto il Messico antico. Questa produzione di ceramica dipinta

è confrontabile con quella maya; le forme si diversificano ed i prodotti sono di grande finezza: giare a tripode, piatti, coppe, incensieri. La loro decorazione policroma, perfettamente rifinita e lucidata, comporta figurazioni mitologiche, narrate attraverso l'uso di simboli simili a quelli dei codici. Il vasellame di uso domestico presenta talvolta una decorazione dipinta in rosso su fondo crema o grigio scuro. I **M**, quantunque assoggettati dagli Aztechi, conservarono un indipendente carattere creativo ed influenzarono alcune opere dei loro invasori. (*sls*).

Mocetto, Girolamo

(Murano 1458-verso il 1531). Discendente da una famiglia di maestri vetrai di Murano, apprese anzitutto la tecnica della vetrata, come attesta la sua prima opera firmata, la parte inferiore della grande vetrata del transetto dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1473). Allievo di Alvise Vivarini, lo sostituí presso Giovanni Bellini nel 1507 per collaborare alla pittura della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale; e, secondo Vasari, fu incaricato di completare le opere lasciate incompiute da Alvise alla sua morte (1505). In questo periodo si accostò di piú a Bellini, incidendo il *Battesimo di Cristo*, che il maestro veneziano aveva dipinto per Santa Corona di Vicenza. Dopo aver dipinto, in stile incisivo, opere di piccole dimensioni come i due pannelli della *Strage degli innocenti* della NG di Londra, adottò un linguaggio piú ampio, che nelle opere eseguite per Verona mescola elementi provenienti da Bellini e da Cima: si veda il trittico di San Nazaro e Celso (*Madonna col Bambino, san Benedetto e santa Giustina*), la *Madonna tra due santi* in Santa Maria in Organo e gli affreschi del 1517 in Castel Vecchio. Come incisore oscilla tra l'influsso di Bellini e quello di Mantegna, praticando un linguaggio che si ritrova nelle *Allegorie* monocrome del soffitto a cassettoni conservato nel Museo Jacquemart-André di Parigi. Svolse anche attività di cartografo, disegnando piante dell'antica Noia, destinate ad illustrare un volume del nolano Ambrogio Leone. (*sde*).

Mochicas

Popolazione precolombiana della costa settentrionale del Perú (I sec. a. C.-X sec. d. C.), che occupò le vallate del litorale forse già prima dell'inizio dell'era cristiana. Mo-

che, che ne fu verosimilmente la capitale, presenta ancora importanti costruzioni in adobe (mattone cotto al sole): piramidi, terrazze, colonnati. Sotto alcune terrazze sono state scoperte cave le cui pareti, anch'esse in adobe, erano ricoperte da pitture decorate con arabeschi d'argilla in rilievo. La vita e la civiltà dei **M** sono state ricostruite grazie alle varie raffigurazioni presenti sulle ceramiche.
II vasellame era realizzato a stampo e cotto nel forno in pezzi unici a tinta nera o rosso scuro; la cottura a fuoco aperto forniva all'ingobbio un color mattone. I vasi di forma globulare, a pancia piatta, sono decorati con raffigurazioni a rilievo; i vasi a tutto tondo rappresentano teste animali e personaggi in piedi; alcuni dettagli (scudi, acconciature, vesti) sono dipinti in color rosso, nero o bianco sull'ingobbio crema o arancio, con soggetti realistici: combattimenti singoli o collettivi, cortei trionfali accompagnati da prigionieri, cerimonie religiose, riunioni politiche, attività agricole, pesca, caccia, scene erotiche ove l'equilibrio degli elementi figurativi è notevole. Benché ignorassero la prospettiva, gli artisti manifestarono un profondo senso del movimento e ne seppero riprodurre l'impressione. La ceramica ci presenta l'universo **M** dominato da una figura di felino antropomorfo divinizzato, che compare sotto diversi aspetti: sacerdote, guerriero in lotta con animali malefici, semplice agricoltore. Lo distinguono alcune caratteristiche particolari: viso profondamente segnato, zampe prominenti, acconciatura complessa. I personaggi della classe dirigente, nobili, capi, guerrieri, portano abiti sontuosi, diversi a seconda della circostanza. I motivi di animali rivelano una simbologia animistica: il puma, la volpe, il gufo, il serpente sono gli emblemi della classe dirigente. I guerrieri portano maschere di animali, simboli della loro qualità di combattenti. I messaggeri sono vestiti con costumi zoomorfi. Le figure animali o umane stilizzate, dipinte dopo la cottura con uno spesso tratto rosso, arancio o nero su ingobbio crema o color mattone, segnano la fine della civiltà **M**, che si estingue progressivamente fino a scomparire intorno al X sec. Testimonianze di quest'arte sono presenti nelle raccolte del MA di Lima e nel Musée de l'Homme a Parigi. (*sls*).

modello

Dal latino *modellus*, diminutivo di *modulus*, modulo. In architettura, la riproduzione fedele, a scala ridotta, di un

edificio o di parte di esso; in scultura, la forma che serve di base all'esecuzione dell'opera; in pittura e in scultura, la persona o l'oggetto da ritrarre; piú genericamente, qualsiasi esemplare da riprodurre o imitare. Nella storia della pittura il **m** presenta una forma definitiva e può essere tradotto in dimensioni maggiori anche da persona diversa dall'autore. Piú comuni nel Sei e nel Settecento, i **m** per pale d'altare o per decorazioni di volte o di cupole consentono al committente di prefigurarsi i dati iconografici, morfologici e proporzionali dell'opera da eseguire. Nell'antichità e nel Medioevo erano in uso libri di **m** per scultori e pittori, consistenti in repertori di schemi compositivi, decorativi o studi di particolari. Nel tardo Medioevo queste raccolte costituirono un importante tramite delle novità stilistiche e tecniche dall'arte gotica a quella del Quattrocento. Con le Accademie barocche continuò l'uso di libri di m che divennero maggiormente sistematici e analitici; la tradizione si è perpetuata nelle scuole d'arte dell'Ottocento.
Dei testi o prontuari ad uso degli artisti si ricordano soprattutto quelli impiegati nel settore delle arti decorative, come ad esempio le raccolte di G. Lauretiani (*Opere per Argentieri*, Roma 1632), di O. Scoppa (*Serie di stampe senza titolo*, Napoli 1642), di F. Passarri (*Nuove Inventioni d'Ornamenti di Architettura e d'Intagli Diversi Utili ad Argentieri Intagliatori Ricamatori ed Altri Professori delle Buone Arti del Disegno*, Roma 1698) e di G. Giardini (*Disegni Diversi Inventati e Delineati da Giovanni Giardini da Forlí Agentiere...*, Roma 1714). (*svr*).

Modena

La città emiliana passò nel XIII sec. sotto il dominio di casa d'Este, che, dopo la perdita di Ferrara (1598), ne fece la propria capitale e residenza fino alla costituzione del regno d'Italia. In campo pittorico la prima personalità importante fu Barnaba da Modena (documentato dal 1361 al 1383), la cui pittura è un originale impasto di accenti neobizantini, riminesi e bolognesi, con particolare riferimento a Vitale da Bologna. Barnaba operò soprattutto in Piemonte, in Liguria (da Genova inviò persino polittici a Murcia, in Spagna), poi a Pisa. Come lui, Tommaso da Modena ha lasciato le sue opere principali fuori della sua patria; i ritratti di monaci domenicani nelle loro celle, dipinti a fresco nella chiesa di San Nicolò a

Treviso, e il vasto ciclo delle *Scene della vita di sant'Orsola*, oggi nel Museo di Treviso, rivelano certo una formazione bolognese, caratterizzata da una sapida vena narrativa, tipica dell'arte della valle padana. Nel solco della pittura veneto-bizantina si colloca anche Serafino de' Serafini, la cui unica opera documentata e datata (1384) è il *Trittico* nel duomo di **M**, che presenta innegabili affinità con la cultura padovana fra Guariento e Altichiero. Uno dei maggiori esponenti della pittura tardo-gotica emiliana, Giovanni da Modena, svolge però la sua attività quasi interamente a Bologna (cartoni per le vetrate del duomo di **M**).
Per il Quattrocento è innanzitutto da ricordare la scuola di tarsia dei Lendinara, il cui principale esponente, Lorenzo da Lendinara, firmò le tarsie nel coro del duomo a **M** (1461-65); nella natura morta, nella prospettiva illusionistica *e* nel ritratto quest'artista, ammaestrato dai grandi modelli di Piero della Francesca, trae dal legno effetti di luce e di prospettiva comparabili per acutezza con quelli che egli trae dalla pittura. Tra gli artisti di **M** citiamo ancora Agnolo (documentato dal 1488 al 1482) e Bartolomeo degli Erri (documentato dal 1460), nella cui cultura figurativa l'influenza di Piero della Francesca si accosta a quella dei pittori padovani e ferraresi. Al modello di Piero risale anche il misterioso Bartolomeo Bonascia, pittore di cui ci è pervenuta una sola opera certa, la patetica *Pietà* (1485) della Pinacoteca Estense. Negli ultimi decenni del Quattrocento opera a **M** Francesco Bianchi Ferrari, nella cui *Crocifissione* (ivi, già a Mirandola) si avvertono, oltre che la familiarità con la grande tradizione lignaria modenese fra i Lendinara e Guido Mazzoni, influenze ferraresi (Roberti) e veneziane (Giovanni Bellini); piú tardi l'artista si orienterà, invece, verso la maniera di Francesco Francia, che ai primi del Cinquecento aveva dipinto per **M** alcune importanti opere. Analoghe componenti culturali si avvertono nel contemporaneo Pellegrino da Modena, prima del suo periodo romano accanto a Raffaello; al suo ritorno a **M** vi opera anche Gherardo dalle Catene che lascia in San Pietro una importante pala d'altare (1522-23), spesso considerata un tramite per la formazione di Niccolò dell'Abate. Da ricordare che anche opere di artisti della rilevanza del Dosso erano presenti in chiese modenesi (oggi nella Pinacoteca e nel duomo).
Niccolò dell'Abate, dopo gli affreschi giovanili eseguiti a

M (*Episodi della storia di Enea*: oggi nella Pinacoteca Estense) e poi a Bologna, nei quali veniva rivelando la sua verve descrittiva del costume del tempo, si trasferirà a Fontainebleau nel 1552, restandovi fino alla morte. Nato a **M**, Bartolomeo Schedone vi eseguí la decorazione del soffitto della Sala del Consiglio nel Palazzo comunale (1606-607), opera giovanile che riflette con chiarezza gli influssi sia di Niccolò dell'Abate sia di Annibale Carracci. Gli è affine il contemporaneo Giacomo Cavedoni. Divenuta capitale del ducato, **M** acquistò nuova vitalità artistica, grazie al mecenatismo di Francesco I d'Este, che vi richiamò celebri pittori italiani e stranieri, e fra di essi Velázquez, che vi lasciò un *Ritratto di Francesco I* (**M**, Pinacoteca Estense). Il Seicento è un secolo ancora molto vitale sia per l'attività dei pittori modenesi, sia per l'afflusso di opere, spesso di prima importanza, provenienti da Bologna, Milano, Firenze, Roma. Fra gli artisti modenesi, oltre ai già citati Schedone e Cavedoni, sono qui da ricordare: i discendenti di Niccolò dell'Abate, Ercole e Pier Paolo, di formazione ancora manieristica come Camillo Gavassetti; il raro Bernardino Cervi, sensibile agli sviluppi dell'arte carraccesca nella vicina Bologna; Ludovico Lana, di formazione ferrarese, poi decisamente classicista bolognesizzante; Jean Boulanger e il nipote Olivier Dauphin, che giungono da Troyes al servizio dei duchi estensi, presso i quali svolgeranno quasi per intero la loro attività soprattutto nella decorazione (Palazzo di Sassuolo), di un brillante eclettismo che utilizza anche fonti classiciste romane; Francesco Stringa, i cui interessi si orientano anche su artisti di forte espressività come il Garbieri e il Lanfranco, e che lascia numerose opere nelle chiese modenesi. Le chiese della città si arricchiscono di capolavori del Reni e del Guercino; da Bologna arrivano anche opere di Massari, Garbieri, Desubleo e di Flaminio Torre, che trascorrerà a **M** gli ultimi anni della sua vita; dei lombardi, sono presenti con opere di rilievo Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi, Francesco Cairo; dalla Toscana giungono tele del Ligozzi, del Lomi, del Passignano e del Curradi e, da Roma, di Antonio Circignani, del Brandi e di M. Preti.
Nel Settecento si può distinguere una cultura figurativa legata prevalentemente a Bologna (A. Consetti e F. Vellani) da una tendenza dei pittori modenesi, come Zoboli e il carpigiano Lamberti, ad aggiornarsi direttamente su fonti di primo classicismo romano. Può essere considerata

a parte la personalità di Fra Stefano da Carpi, con la sua composita e brillante formula neoguercinesca e fortemente intrisa di ricordi veneziani, oltre che naturalmente legata ai modelli locali del secolo precedente (*lcv + sr*).

La Galleria Estense Venne aperta al pubblico con regolare servizio di visita nel 1854 per opera del duca Francesco V, erede dell'antico patrimonio collezionistico del casato accumulato fino dagli anni gloriosi della signoria ferrarese. La quadreria riflette oggi solo in parte l'immagine di quella originaria di Francesco I e dei suoi successori. Per quanto diluita dai depauperamenti subiti (valga per tutti la sciagurata vendita del 1747 con la quale passarono all'Elettore di Sassonia 100 capolavori per 100 000 zecchini d'oro), l'attuale Galleria comprende opere di altissimo interesse storico e artistico provenienti non solo dal nucleo storico ducale, ma da chiese e conventi del modenese e del reggiano, da eredità, lasciti e acquisizioni anche di recente data. La sede storica, un'intera ala del Palazzo Ducale oggi occupata dall'Accademia Militare, riservava al visitatore una ricchissima raccolta di quadri, disegni, medaglie, bronzi, marmi ed altri oggetti di curiosità ed erudiziene, frutto di decenni e decenni di commesse, eredità e rapine, queste ultime compiute a danno di chiese e monasteri dei territori circonvicini.

Dal 1884 la Galleria ha trovato sistemazione nel Palazzo dei Musei, già grande Albergo dei Poveri, progettato dall'architetto Pietro Termanini per incarico di Francesco III e terminato nel 1771. Il Palazzo ospita altre istituzioni culturali e museografiche, tra le quali l'importantissimo Museo Lapidario disposto nel quadriportico. Dalla fine del 1800 le raccolte, ospitate all'ultimo piano dell'immobile, hanno subito diverse sistemazioni dettate da formule espositive diversificate. Da Adolfo Venturi, primo ordinatore della Galleria, a Serafino Ricci, a Roberto Salvini, a Rodolfo Pallucchini, fino ai conservatori piú recenti, solo una parte dei materiali ha potuto essere esposta al pubblico: ancora oggi, dopo la trasformazione ambientale degli anni Settanta, interi nuclei non sono infatti visibili per ragioni di spazio. Attualmente la Galleria, riqualificata razionalmente e munita di tutte le strumentazioni e gli impianti idonei alla migliore conservazione delle opere, comprende venti sale espositive dedicate alla pittura, alla scultura, all'arredo estense e alle collezioni specifiche quali i bronzetti, le maioliche, gli avori, gli strumenti musicali. (*sr*).

Musei Civici La fondazione dei Musei Civici modenesi risale al 1871 quando, su suggerimento di Carlo Boni, la città decise di dare ricovero pubblico ai reperti preistorici ed archeologici provenienti da alcune recenti campagne di scavo effettuate sul territorio di Modena e della sua provincia. Da museo archeologico l'istituto ampliò presto la propria fascia di interessi in dirczione dell'artigianato, cercando un rapporto diretto con la realtà produttiva della città e con le scuole di educazione artistica. Sono anni in cui la realtà modenese manifesta un notevole interesse per i temi della cultura artistico-industriale anche attraverso i contatti con il Museo di Roma diretto da Raffaele Erculei. Contemporaneamente, trovano ricovero in museo dipinti, sculture e arredi che provengono da importanti luoghi di culto e di residenza abbattuti nel corso delle trasformazioni urbanistiche di fine secolo. Nel 1886 il Comune si fa promotore di una nuova sistemazione per gli istituti culturali della città acquistando il settecentesco palazzo dell'Albergo delle Arti dove ancora oggi hanno sede oltre ai Musei Civici, la Galleria e la Biblioteca Estensi. Nei nuovi locali le raccolte vengono organizzate su basi piú razionali e si arricchiscono di prestigiose donazioni che arrivano dalle famiglie piú in vista dell'aristocrazia modenese. Tra queste, la collezione Gandini di tessili antichi, quella Valdrighi di strumenti musicali e quella di dipinti del marchese Matteo Campori. L'articolazione delle raccolte rispecchia la cultura da cui il museo è nato: accanto all'archeologia e all'etnografia, compaiono piccoli ma importanti nuclei di strumenti scientifici, ceramiche, vetri, cuoi, carte decorate, terrecotte architettoniche, oltre ad una vasta campionatura della pittura e della scultura modenese tra Otto e Novecento. I musei, nati su basi schiettamente positiviste, hanno mantenuto intatta la forma ottocentesca grazie anche ad un riordino globale conclusosi nel 1990 che ha rinnovato l'impianto espositivo senza intaccare l'antico assetto museografico. (*epa*).

Modem Style → Art Nouveau.

Modersohn-Becker, Paula

(Dresda 1876-Worpswede 1907). Frequentò successivamente, dal 1892 al 1897, le scuole d'arte di Brema, Londra e Berlino. Soggiornò una prima volta a Worpswede nel 1898, sposandovi nel 1901 il pittore Otto Moder-

sohn. Numerosi viaggi a Parigi (1900, in compagnia della scultrice Clara Westhoff, che doveva sposare R M. Rilke; poi 1903, 1905, 1906) le consentirono di liberarsi del realismo simbolico praticato a Worpswede (*Giovane ammalata*, 1901: Münster, museo); nei due ultimi anni della sua breve carriera, soprattutto per influsso di Gauguin, si orientò verso uno stile contraddistinto da una sobrietà di impaginazione e dal tono pacato del colore, al servizio d'un'espressione contenuta e meditativa (*Autoritratto con camelia*, 1907: Essen, Folkwang Museum). Alcuni aspetti del suo stile l'accostano talvolta a Die Brücke, di cui costituisce una sorta di componente femminile. L'artista è rappresentata nella maggior parte dei musei tedeschi, a Mannheim (Städtische KH, *Ragazza con collana verde*, 1904 ca.), alla SG di Stoccarda (*Ragazzo nella foresta di betulle*, 1904), alla KH di Amburgo (*Vecchia contadina*, 1903; *Ritratto di Clara Rilke-Westhoff*, 1905), alla KH di Brema (*Contadinello su una sedia*, 1905). Rainer Maria Rilke compose, in occasione della sua morte, il *Requiem per un'amica*. (*mas*).

Modigliani, Amedeo

(Livorno 1884-Parigi 1920). Di famiglia ebraica, ebbe una difficile adolescenza anche a causa della sua salute delicata. Nel 1898 entrò nella Scuola di belle arti di Livorno, e seguí il corso di Guglielmo Micheli, artista minore che continuava la tradizione dei macchiaioli. Nel 1902 frequentò la Scuola di belle arti di Firenze, e l'anno successivo quella di Venezia. Colto, amante della poesia (Dante e D'Annunzio in particolare), **M** ebbe assai presto la certezza che un destino fuori del comune esigeva un totale coinvolgimento, come attesta la sua corrispondenza nel 1901 con l'amico Oscar Chiglia: «Tieni per sacro tutto ciò che può esaltare ed eccitare la tua intelligenza. Affermati e superati senza tregua». Giunse a Parigi all'inizio del 1906, stabilendosi a Montmartre, in rue de Caulaincourt, presso il Bateau-Lavoir. I primi dipinti rivelano un interesse piuttosto modesto per il cubismo, allora agli esordi, ed indicano piuttosto una certa affinità con Steinlen, Lautrec ed i Picasso del periodo blu (l'*Ebrea*, 1908: coll. priv.). Intorno alla fine del 1907 conobbe il suo primo ammiratore, il dottor Paul Alexandre, di cui lasciò numerosi ritratti. Espose agli Indépendants nel 1908. Nel 1909 soggiornò per breve tempo a Livorno; dipinse il

Suonatore di violoncello (coll. priv.), dove la linea prevale già sul tocco e sul colore, e nel quale prende già forma il suo stile. Ma soprattutto, in quell'anno, trasferitesi nella cité Falguière, feudo degli scultori, a Montparnasse entrò in contatto con lo scultore Brancusi. Fino al 1913 la sua attività fu dominata da tentativi di opere plastiche, mentre i quadri sono scarsi (una trentina). In seguito rinuncerà alla scultura, per ragioni economiche e per le precarie condizioni di salute, incompatibili con la sua volontà di praticare solo l'intaglio diretto); le venticinque sculture che ha lasciato (Parigi, MNAM; Washington, NG), sono quasi tutte teste, per la maggior parte allo stato di abbozzo. Quest'esperienza costituí una tappa importante, poiché gli consentí di acquistare un disegno sicuro, capace di restituire con immediatezza la pienezza dei volumi, e nel quale si colgono sia la lezione dell'arte arcaica che dell'arte Baoulé (Costa d'Avorio): molte le variazioni sul tema della cariatide (New York, Guggenheim Museum; Parigi, MNAM). Nel 1916 fece amicizia con Leopold Zborowski, che contribuí poi a far conoscere e diffondere la sua opera; Paul Guillaume (*Ritratto di Paul Guillaume*: Parigi, MN, coll. Walter-Guillaume, e Milano, GAM) gli comperò quadri sin dal 1915. Tra il 1914 e il 1916 strinse una relazione con la giornalista inglese Beatrice Hastings con cui conduce una vita sregolata, che sarà causa di gravi problemi di salute. Con la ripresa della pittura si assiste ad un breve e singolare recupero del divisionismo, ora sfruttato in modo abbastanza maldestro (*Frank Haviland*, 1914: Milano, coll. Mattioli), ora integrato in una grafia ampia e morbida (*Diego Rivera*, 1914: Museo di San Paolo). Per influsso del cubismo, i ritratti (i cui modelli sono gli amici) del 1915-16 si distinguono per la composizione rigorosa, che articola grandi piani, e per la precisione del disegno (*Kisling*, 1915: Milano, coll. Jesi; *Max Jacob*, 1916: Düsseldorf, KNW; Cincinnati, AM). Al termine di questa fase **M** appare in possesso di un linguaggio maturo, nel quale l'arabesco contorna con maestria un volume nettamente suggerito, mentre una materia pittorica scabra presenta una gamma di colori generalmente sobri (ocra per le carni, bruni, grigi, neri, ravvivati di azzurro e di verde che tendono a schiarirsi negli ultimi anni (la *Serva*, 1916: Zurigo, KH). La riduzione, evidente, ad uno schema caratteristico non riduce la capacità di espressione della personalità, spesso spiccata, dei modelli (*Blaise Cendrars*, 1917: Roma, coll. priv.; *Soutine*, 1916: Washington, NG).

Dal 1916-17 i nudi, che venivano disegnati con un realismo maggiore di quello dei ritratti, si fanno piú frequenti. Il suo temperamento classico si manifesta soprattutto nella ricerca della melodia ritmica sviluppata dalle linee di un corpo (*Nudo coricato*, 1917: Milano, coll. Mattioli); nel 1918 e nel 1919 si attenua la plasticità del contorno, e si assiste alla rinuncia della gerarchia interna dei volumi in favore di una maggiore continuità (*Nudo accosciato*: Museo di Anversa; *Grande nudo*, 1917: New York, MOMA; *Elvira*, 1918: Berna, coll. priv.). Quando incontra, nel 1917, Jeanne Hébuterne, **M** ritrova sul principio un po' di stabilità. Jeanne ispira (con Lunia Czescowska) le piú belle opere degli ultimi anni; il carattere manierista dell'allungamento delle linee (in particolare del collo) diventa una costante e si accompagna ad un senso quanto mai sottile dell'effetto decorativo ed espressivo (*Jeanne Hébuterne coi gomiti su una sedia*, 1918: New York, coll. priv.; il *Maglione giallo*, 1919: New York, Guggenheim Museum; *Lunia Czecowska*, 1919: Milano, coll. priv.; la *Zingara*, 1919: Washington, NG; *Maria*, 1919: Basilea, coll. priv.), senza che peraltro venga dimenticata la lezione di Cézanne (il *Giovane apprendista*: Parigi, MN, coll. Walter-Guillaume; il *Contadinello*, 1918: Londra, Tate Gall.; il *Ragazzo con la giacca azzurra*, 1919: Museo di Indianapolis). Nel novembre 1918 nasce la figlia Jeanne e **M** soggiorna a Nizza (1918-19) per cercar di recuperare una salute ormai troppo compromessa; minato dagli eccessi e dalla tubercolosi, muore all'ospedale della Charité il 24 gennaio 1920; Jeanne Hébuterne si suicida il giorno dopo. L'arte di **M**, si colloca agevolmente nell'atmosfera culturale dell'inizio del secolo. Come tanti suoi contemporanei, egli trae ispirazione dalle espressioni arcaiche europee ed africane; ma suo scopo è esprimere, nel ritratto come nel nudo, un aspetto moderno della realtà, e non sperimentare una concezione nuova dell'opera d'arte, cui tendevano invece altri artisti suoi contemporanei. (*mas*).

Modigliani, Livio

(Forlí, documentato 1561-1606). Il Livio da Forlí spesso citato nel carteggio di Giorgio Vasari insieme con Foppi e Naldini tra il 1567 e il 1573 non è Livio Agresti, come a lungo si è creduto, ma Livio Modigliani, secondo una recente identificazione. Subito successivo a queste date è un gruppo d'opere forlivesi di livello sostenuto, vere no-

vità pittoriche: un'aria di ricercata eleganza le accomuna a quelle degli altri due ricordati allievi del Vasari, ma i riscontri stilistici dimostrano piuttosto un interesse per le rare opere fiorentine di Taddeo Zuccari *e* forse dirette informazioni romane (si ricordi l'*Annunciazione* nella sagrestia della chiesa del Carmine a Forlí). Nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento si forma nella bottega di Livio la notevole personalità del figlio **Gianfrancesco** (documentato Forlí 1598 e Rimini 1609) di piú moderna cultura, aggiornato sulla circolazione lungo la costa adriatica di pittura veneta e baroccesca, non senza la conoscenza di fatti toscani. (*acf*).

moghul

La dinastia **m**, di origine timuride, regnò sull'India dal 1526 al 1859. Il suo fondatore Baber (1482-1530), principe timuride dell'Asia centrale e sovrano di Kabul, fu un uomo di raffinata cultura e poeta in lingua turca; sopravvisse solo quattro anni dopo la conquista del sultanato di Delhi, lasciando il trono al figlio Humāyūm (1530-56). La successione fu difficile: infatti il secondo dei m venne costretto all'esilio. Rifugiatosi alla corte persiana, Humāyūm frequentò artisti e si fece dare lezioni di pittura e, tornato in India, fece chiamare presso di sé a Kabul due pittori persiani, Mir Sayyid 'Ali di Tabriz e Abd al-Samad di Shiraz, incaricandoli di illustrare un manoscritto, lo *Hamzānameh*. Tuttavia la ripresa di Delhi e la morte accidentale del sovrano ritardarono il progetto, che venne realizzato solo durante il regno seguente.
Akbar (1556-1605), erede a soli tredici anni di un trono ancora vacillante, grazie alla sua instancabile energia, alle sue qualità di uomo di stato e al suo spirito di tolleranza fu il vero creatore dell'impero **m**, che alla sua morte si estendeva dall'India settentrionale al Deccan. Pur non avendo ricevuto un'educazione approfondita – non è certo che sapesse leggere testimoniò sempre un amore vivissimo per le cose dello spirito. La sua biblioteca, che rifletteva l'universalità dei suoi interessi, si riempi di opere persiane di ogni sorta, di cronache storiche **m** e di traduzioni dei libri sacri dell'induismo, che amava farsi leggere. Per decorare tali manoscritti Akbar – che fin da giovanissimo, se si da credito al suo ministro e favorito Ab'ūl Fazl, si interessava di pittura – riprese al suo servizio i pittori del padre e ne reclutò molti altri.

I primi manoscritti (1560 ca.-1580) Si tratta anzitutto delle illustrazioni, commissionate da Humāyūm, di un *Hamza-nāmeh*, storia apocrifa di uno zio del Profeta; Ab'ūl Fazl, nel suo *Aini-Akbari*, elogia quest'opera «in dodici volumi, per la quale abili pittori hanno prodotto le illustrazioni piú straordinarie per non meno di mille e quattrocento passi del racconto». È noto dal *Tarikh-i-Akbari* dello storico Arif Qandaui che un gruppo di cento artisti lavorò su questo manoscritto; e, se si vuoi credere ad un altro storico, Badaui, nel suo *Muntakba al-Tawarikh*, il complesso sarebbe stato realizzato tra il 1562 e il 1582. Oggi ne rimangono soltanto un centinaio di pagine, la maggior parte delle quali è conservata a Vienna (Museum für Völkerkunde) ed a Londra (VAM). Lo stile di queste illustrazioni deve molto all'arte persiana, ma l'insolito formato dei fogli (cm 68 x 72 ca.) comporta un tipo di tecnica piú vicino all'affresco rispetto alle miniature della scuola di Behzad. Un espressionismo vigoroso, del tutto estraneo alla Persia, anima alcuni dipinti, che vanno considerati come uno dei risultati piú originali dell'arte **m**. Il lavoro di pennello è assai sciatto e i dettagli sono spesso trascurati, mentre un esasperato movimento anima le scene. Talvolta queste pagine tumultuose danno luogo a realistiche visioni del paese e della fauna indiana, ma la novità piú impressionante di alcune di esse è il nascere di un sentimento dello spazio e dei volumi che preannuncia i futuri sviluppi della pittura m. Le tonalità, piú calde, differiscono anch'esse dalle fantasmagorie colorate al modo persiano. Un altro manoscritto, *Libro dei talismani* (Rampur, Raza Library), opera dedicata ai segni dello zodiaco, è contemporaneo senza dubbio allo *Hamza-nāmeh*; Akbare è rappresentato, sulla pagina di risguardo, con le fattezze di un giovane e il grande formato dei fogli e il vigore del trattamento generale dei dipinti ricordano lo *Hamz-anāmeh*. Le composizioni sono però assai piú pacate e lo stile, nel complesso, deve poco alla Persia. Il realismo poetico della campagna indiana, popolata di animali, annuncia le raccolte di fiabe della fine del regno di Akbar. Si fa già avvertire un forte influsso europeo, tanto nei dettagli ispirati alla natività di Cristo o ad altri temi cristiani, che nei grandi paesaggi disseminati di costruzioni e popolati da piccoli personaggi. Due illustrazioni di un *Dewal Ranikhidr Khan* (Nuova Delhi, NM), datato 1567, sono da accostare a questo materiale, che rappresenta la fase formativa della scuola **m**.

Gli elementi costitutivi dell'arte della miniatura **m** si notano bene nel primo gruppo di pitture del regno di Akbar, nelle quali è determinante l'influsso persiano, cosa che non sorprende nella corte di un principe timuride che prendeva a modello la cultura persiana e che protesse gli artisti provenienti dall'Iran, come Mir Sayyid 'Ali, Abd al-Samad o Farrukh Beg. Tuttavia l'elemento indiano non è meno importante, in primo luogo nell'ambientazione delle scene che rispecchia tipologie indiane – natura lussureggiante, flora e fauna varie e ricche – e inoltre per il ruolo svolto dai pittori locali. Ab'ul Fazl riferisce che, se numerosi furono gli artisti che toccarono la perfezione, ciò fu specialmente vero per gli indú, «i cui quadri superano la nostra concezione delle cose». Esaminando la sua lista di pittori del laboratorio imperiale, vi si trova una forte maggioranza di artisti indú, che dovevano essersi formati nei laboratori di pittura rajput della prima metà del XVI sec. Non si deve infine trascurare il ruolo dell'arte europea, molto apprezzata all'epoca di Akbar, visto che Ab'ul Fazl dichiara che i migliori artisti m furono capaci di produrre capolavori «che possono reggere il confronto con le magnifiche opere dei pittori europei, di fama mondiale». Akbar nutriva nei riguardi dei problemi religiosi un interesse che lo spinse a collezionare le immagini devote cristiane conosciute attraverso l'opera degli incisori fiamminghi al servizio degli editori di Anversa, e le fece riprodurre dai propri artisti. Cosí, i pittori **m** ebbero modo di familiarizzarsi con l'arte occidentale, che offriva loro ricette tecniche: disegno minuzioso, cura del modellato, e tutto un repertorio di formule, dall'atteggiamento dei personaggi ai grandi paesaggi panoramici tipici della pittura europea del XVI sec. Tuttavia, per quanto forte possa apparire, quest'influsso occidentale tocca la pittura **m** solo superficialmente. Non vi si trova mai lo sforzo compiuto dagli artisti europei per giungere ad una soddisfacente rappresentazione prospettica: i piani del paesaggio **m** si succedono secondo un impianto puramente decorativo, e figure, talvolta direttamente riprese da un'immagine devota cristiana, vengono a sovrapporsi come collages a tipi persiani.

Il periodo dei grandi manoscritti storici (1580 ca.-1600)

Akbar, la cui autorità politica mise radici sempre piú profonde, disponeva di un laboratorio di pittori in grado di realizzare la decorazione delle opere importanti della biblioteca imperiale, ed in primo luogo quella dei mano-

scritti storici, destinati ad esaltare il sovrano ed i suoi avi. Un centinaio di artisti si pose dunque all'opera sotto il diretto controllo dell'imperatore per illustrare la storia della casa di Tamerlano, il *Tarikh-i-Khandan-i-Timūriak*, quella di Bāber, cioè il *Bāber-nāmeh*, e quella del sovrano stesso, l'*Akbar-nāmeh*. L'impresa fu collettiva; gli scribi imperiali hanno spesso scritto sul margine di un medesimo dipinto i nomi di due o tre artisti; sembra infatti che, all'epoca di Akbar, si ritenesse che l'unione di talenti diversi in una stessa opera consentisse di raggiungere una perfezione maggiore di quella di un lavoro individuale. Tale pratica non poteva che accrescere il carattere composito dell'arte **m** della fine del XVI sec. Se si confrontano le illustrazioni dei *Tarikh-i-Khandan-i-Timurīah* (Patna, Khodabakh Library), dei *Bāber-nāmeh* (Londra, VAM e MB; Delhi, NM; Parigi, Musée Guimet), o degli *Akbar-nāmeh* (Londra, VAM ed altre coll.) con quelle dello *Hamza-nāmeh*, si constatano grandi progressi tecnici; inoltre, il formato piú piccolo di queste pagine si andatta meglio all'arte della miniatura. Le sontuosità decorative persiane – architetture leggere, tappezzerie e tappeti, mattonelle di maiolica ed eleganti giardini fioriti – vengono trattate con maggiore minuzia descrittiva. Tuttavia, se le convenzioni persiane restarono sempre in auge (scene di battaglia nelle quali si mescolano cavalli di aspetto fantastico, con corazze d'oro, e guerrieri dai profili sinuosi), queste pagine con il loro gusto per la cronaca e per l'arabesco decorativo sono soggette alle esigenze della narrazione. La ricerca di chiarezza nel raccordo degli elementi del racconto, determina la costruzione diagonale della composizione – talvolta i personaggi, emergendo dal basso, percorrono una linea obbliqua che scompare in uno degli angoli superiori – e ciò consente all'occhio di seguire lo sviluppo della scena dal primo piano fino agli effetti di lontananza mutuati dalle soluzioni sviluppate in ambito europeo. Il dinamismo delle scene, i fuggevoli momenti di un'azione di cui si percepisce la continuazione oltre i lati del foglio, da la misura della grandiosità delle gesta imperiali. In quest'epoca si affermano anche le tendenze realistiche, comparse nello *Hamza-nāmeh* e nel *Libro dei talismani*: sottili fasce tratteggiate suggeriscono discretamente i volumi del corpo e lo spessore del drappeggio. I gesti e persino i volti si fanno piú espressivi. Talvolta compaiono veri e propri schizzi dal vero del mondo indiano, con gli asceti nei loro eremitaggi ai piedi di super-

bi banani, e altrove notevoli rappresentazioni di animali. A questo periodo dell'arte **m** risalgono anche parecchie raccolte di favole, versioni dell'*An-wār-i-Suhaili*, libro di buoni consigli illustrato con favole di animali; una delle piú belle è quella dipinta nel 1597 dagli artisti del laboratorio imperiale (Benares, Bharat Kala Bhavan). Essi offrono quadri viventi del mondo animale e della campagna indiana nella tradizione del *Libro dei talismani*. L'eleganza del disegno e la raffinatezza del colore attestano la maestria raggiunta dagli artisti **m** della fine del XVI sec. *L'Iyari-Danish* (Bombay, coll. sir Cowasji Jahangir; Dublino, Chester Beatty Library), è anch'esso una raccolta di favole, fornita di illustrazioni il cui realismo e le cui composizioni, piú pacate, preannunciano chiaramente lo stile dell'epoca di Jahāngīr.

Le copie dei manoscritti induisti Akbar, che s'interessava vivamente di induismo, fece tradurre per la sua biblioteca le grandi opere della letteratura sanscrita. Si possiedono cosí numerose versioni del *Mahābhārata*, o *Razm-nāmeh* (Libro delle battaglie). La copia piú celebre (Jaipur, coll. del Maragià) è opera del laboratorio imperiale degli ultimi anni del XVI sec. (altre illustrazioni si trovano nel Museo di Baroda ed a Bombay, Prince of Wales Museum). Tra i manoscritti piú famosi, va citato un *Harivamśa* (Lucknow, State Museum; Washington, Freer Gall.), opera visnuita, e lo *Jog Vashisht* (Dublino, Chester Beatty Library), che tratta dell'educazione di Rama da parte del saggio Vasistha. Tali illustrazioni, per le quali l'arte persiana non offriva alcun modello, contribuirono alla creazione di uno stile m originale; gli studi di religiosi indú, le scene di vita quotidiana son qui di sorprendente acutezza e finezza di disegno. Oltre a queste opere vennero prodotte delle raccolte di poesia persiana. Queste opere di piccolo formato e particolarmente preziose vennero decorate dai massimi artisti dell'epoca: Basawan, Daswanth, Miskin, Farrukh Beg, Farrukh Chela, Manohar; i loro nomi compaiono su lavori come il Diwan di Anwari, datato 1588 (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), il *Bahāristan* di Jami del 1595 (Oxford, Bodleian Library), il *Khamseh* dell'amir Khusrau Dihlavi (Baltimore, WAG), il *Diwan-i-Hafiz* (Rampur, Raza Library). Affrancati dalla tirannia del lavoro in équipe, di rigore per i grandi manoscritti, essi poterono dar libero corso alla fantasia, creando opere il cui spirito si accosta talvolta alla pittura di cavalletto europeo, annunciando chiaramente lo stile dell'epoca di Jahângïr.

L'epoca dei Grandi Moghul: il laboratorio di Jahāngīr ad Āgrā (1605-27) Con l'incoronazione di Jahāngīr ad Āgrā nel novembre 1605 termina l'età eroica della conquista e comincia quella dei Grandi Moghul, che diverranno in tutto il mondo simbolo di fasto e di potenza. Tale mutamento della situazione politica, già assai sensibile negli ultimi anni del regno di Akbar, esercitò forti ripercussioni sulla pittura del XVII sec. Al turbine di battaglie e di imprese di Akbar segue una vita di corte maestosamente regolata. Gli artisti rinunciarono alle composizioni dinamiche e vivacemente colorate tese all'esaltazione epica delle gesta imperiali vicine al linguaggio decorativo della pittura persiana; adottarono invece uno stile piú monumentale e piú stabile. La figura umana acquisí inoltre un'importanza mai raggiunta all'epoca di Akbar, periodo nel quale si dava importanza al movimento generale dell'azione in cui erano impegnati l'imperatore e le sue truppe. La personalità del nuovo sovrano favorí inoltre un mutamento dei temi della pittura **m**: Jahāngīr era un letterato, grande collezionista ed appassionato di curiosità di ogni genere; egli annotò accuratamente nelle sue *Memorie* tutto ciò che colpí la sua attenzione, incaricando i suoi pittori di farne schizzi dal vero. Fu inoltre un esteta, fiero delle sue conoscenze nel campo della pittura indiana, persiana ed europea. Ebbe d'altronde occasione di conoscere sempre meglio l'arte occidentale, approfittando di ambascerie come quella di sir Thomas Roe dal 1616 al 1618 in nome di Giacomo I d'Inghilterra, o di quelle del viceré portoghese di Goa; né mancano resoconti che descrivono il suo vivissimo interesse per le opere europee, in particolare i ritratti.
Gli artisti del laboratorio imperiale, approfittando sia di un patrocinio tanto illuminato, sia delle esperienze fatte sotto Akbar, abbandonarono il sincretismo delle formule artistiche, tentando una sintesi originale che determinò senza dubbio l'età d'oro della pittura m. I progressi tecnici furono notevoli. Il disegno, di eccezionale finezza, richiama, per alcuni dettagli analizzati con grande minuzia, il bulino degli incisori olandesi; anche gli effetti di colore si raffinano rispetto all'epoca di Akbar; la policromia cangiante delle miniature della fine del XVI sec. cede il posto ad una tavolozza piú sfumata, nella quale le tonalità intermedie assicurano transizioni senza contrasto in un insieme soggetto a un'armonia predominante. Le composizioni divengono piú ricercate e le varie parti del

racconto si dispongono in relazione le une con le altre secondo uno schema generale che tende, in particolare nelle scene di vita di corte, a un equilibrio monumentale. Questi progressi tecnici si accompagnano a un piú spiccato gusto per quel realismo che già si avvertiva nelle prime opere della scuola **m** e che venne anch'esso incoraggiato dagli esempi dei maestri europei.
Il realismo non sfociò, presso gli artisti **m**, nelle ricerche prospettiche e luministiche degli artisti occidentali, poiché essi mirarono soprattutto a descrivere i propri soggetti nel modo piú chiaro possibile, e, trascurando gli effetti effimeri, s'impegnarono nell'individuare l'aspetto sostanziale di ciascun elemento. In alcune pagine che sembrano obbedire alle leggi prospettiche, gli artisti dell'epoca non esitarono a ridurre in scala la grandezza del paesaggio o dei personaggi in primo piano per garantire una visione perfettamente chiara dell'evento descritto. Non si interessarono però di osservare l'unità della luce; se è vero che il modellato è suggerito da fini tratteggi, gli artisti non si preoccuparono degli effetti d'ombra e di luce, poiché tutti gli elementi importanti della composizione dovevano restare ben visibili. Pur permettendosi sorprendenti studi di movimenti e atteggiamenti nelle loro rappresentazioni di religiosi o di mendicanti, gli artisti tennero conto dell'etichetta nella rappresentazione dei dignitari **m**. Nelle scene di corte, sono presenti penetranti studi di volti, pur mantenendo la disposizione in strati successivi dei cortigiani, in modo assai artificiale, a seconda della loro importanza; la corpulenza e l'impassibilità manifestano la dignità personale, riflesso di quella del sovrano, piú che la reale partecipazione dei personaggi ad un evento.
I temi I soggetti, venivano in gran parte determinati da Jahāngīr, dato che molte miniature di questo periodo erano destinate a costituire una raccolta di illustrazioni per le *Memorie* dell'imperatore. Vi si trovano dunque tutti i principali temi legati agli interessi dell'imperatore. Artisti come Ab'ūl Hasan, Manohar e soprattutto Mansur hanno lasciato notevoli studi di animali – sintesi di senso dell'osservazione e stilizzazione elegante – e di piante, come il superbo *Narciso e farfalla* (Bombay, coll. sir Cowasji Jehangir). Sono presenti poi i temi atti ad alimentare le meditazioni talora morbose di Jahāngīr, come quella sui danni della dissolutezza, di cui è documento la soprendente miniatura di *Inayat Khan ammalato* (Oxford,

Bodleian Library): l'artista, per ordine dell'imperatore, descrive minuziosamente il corpo roso dalla droga, cadente, tra un letto bianco e tre grandi cuscini dai vivi colori, che ad occhi occidentali, costituiscono una figura geometrica di stupefacente modernità. Altrove si tratta delle devastazioni della vecchiaia, con ritratti di rugosi vegliardi che si trascinano penosamente appoggiati a un bastone, e che la morte coglierà ben presto; raffigurazioni parallele a quelle dell'*Asino che muore per il suo padrone*, già beccato dai corvi (Bombay, coll. sir Cowasji Jehangir). L'interesse si appunta talvolta sullo scatenamento di forze selvagge in numerosi combattimenti di animali, elefanti e cammelli. Ma ciò che naturalmente soprattuto interessa Jahāngīr, affascinato dall'immagine, è la rappresentazione della propria persona, tanto negli atti della sua vita privata che in quelli della vita pubblica; cosí egli compare in ritratti a busto con una coppa di oppio (Rampur, Raza Library), miniatura di emozionante semplicità, oppure mentre contempla il ritratto del padre (Parigi, Musée Guimet), o ancora mentre guarda un quadro della Vergine (Nuova Delhi, NM). Sulle pagine dei superbi album di Rampur (Raza Library), di Berlino (Nationalbibl.), di Dublino (Chester Beatty Library), non è trascurato alcun aspetto della vita di Jahāngīr: pellegrinaggi, distribuzione di elemosine, cerimonie religiose, curiosità, incidenti di viaggio, colloqui. Nelle scene all'aperto i paesaggi fantastici al modo di Akbar, ancora visibile nel *Pellegrinaggio ad Ajmer* di Rampur, vanno scomparendo lasciando il posto a panorami di colline le cui serene ondulazioni corrispondono meglio all'espressione di dignità della figura imperiale, valorizzandola. Le udienze (*darbar*) presentano all'inizio del regno un aspetto un poco disordinato *(Dardar di Jahāngīr.* Boston, MFA, attribuito ad Ab'ulHasan), ma presto le composizioni assumono un impianto piú severo *(Jahāngīr riceve il pincipe Kburram*: Londra, India Office Library, e Boston, MFA); mentre i dettagli, come stoffe, tappeti, tappezzerie, danno luogo ad affascinanti effetti decorativi. Verso la fine del suo regno Jahāngīr compare nel'atteggiamento di padrone del mondo; la sua dimensione, senza curarsi della scala, supera quella dei suoi sottoposti, ed egli si circonda di tutto un simbolismo ripreso dalla pittura religiosa europea: angioletti scendono dalle nubi verso l'imperatore che ha il piede sul globo terrestre; talvolta la sua testa spicca sull'aureola costituita dal disco del sole o dalla falce della lu-

na, il tutto su un vasto fondo monocromo azzurro o verde pallido. Questi dipinti figurano in particolare nell'*Album* di Dublino firmati da Ab'úl Hasan e da Bichitr, autori anche di miniature di spirito consimile (Washington, Freer Gall.) che rappresentano Jahāngīr e Shah Abbas, come pure *Jahāngīr che preferisce un sufi ai re*, tra i quali si trova anche Giacomo I d'Inghilterra, copiato di sana pianta da un originale europeo.

Shāh Jahān (1627-58) ad Āgrā e a Delhi Sotto il regno di Shāh Jahān la civiltà m conobbe un lusso e una raffinatezza ineguagliati; le grandi città come Lahora, Agra e Delhi, che diviene capitale, si coprono di monumenti marmorei. Ma il costruttore del Taj Mahal, impegnato nelle sue grandi realizzazioni architettoniche, s'interessò di pittura assai meno del padre mentre lo stile di vita di corte sempre piú opulento, favorí lo sviluppo della committenza nobiliare: in primo luogo Darā Shikoh, figlio maggiore di Shāh Jahān. La pittura ufficiale, riprendendo quelle dell'epoca di Jahāngīr, rappresenta il sovrano come un essere divino; cosí Bichitr non si perito, in un ritratto dell'imperatore in piedi, di riprendere i dettagli iconografici di un'incoronazione della Vergine (Dublino, Chester Beattty Library). Le scene di *darbar* di Shāh Jahān sono invece soggette a una geometria piú rigorosa; posto nel punto di convergenza delle linee della composizione, il sovrano appare inaccessibile e la finezza degli elementi decorativi e delle ricche dorature si armonizza con il tono del risultato complessivo teso a rafforzare la stabilità monumentale delle composizioni, che è sottolineato anche dalle architetture marmoree.

Si moltiplicano le scene di genere, già comparse durante il regno di Jahāngīr; uno dei temi favoriti è quello della potenza politica che fa omaggio ad una potenza spirituale, il cui modello è fornito dalla *Visita di jāhāngir a un asceta* (Parigi, Musée Guimet), ed è ripreso in visite di Shāh Jahān e di nobili della corte a religiosi e santi uomini nei loro eremitaggi (Londra, BM e varie coll.). Molto in auge sono i consessi di asceti o di religiosi, come anche le raffigurazioni di gruppi di fumatori d'oppio, di fachiri o di musici. I personaggi sono disegnati con un realismo che giunge talvolta alla caricatura, in mezzo a sfumati paesaggi; spesso, la scena ha luogo di notte, sotto la luce diffusa e fredda della luna, usata talvolta anche nelle prime figurazioni galanti di innamorati su terrazze, che ebbero piú tardi una voga immensa. È da notare la

cura per alcuni particolari come l'ombra della palpebra tesa a dare maggiore sensualità allo sguardo, o ancora il disegno delicato delle forme femminili. Il ritratto è sempre molto diffuso: nobili a piedi o a cavallo su grandi fondi monocromi, disegnati con finezza incomparabile, ed anche alcuni bei ritratti femminili.

Aurengzeb (1658-1707) Con Aurengzeb, l'impero **m** conosce la sua ultima fase di grandezza, dovuta alla conquista dei regni del Deccan; la vittoria sulle truppe maratti nel 1689 sembra contrassegnarne l'apogeo. Ma tutti questi successi si rivelano effimeri quando l'ultimo dei Grandi **m** muore nel 1707. Uomo devoto e austero, Aurengzeb considerò le arti interessi indegni per un buon musulmano, fattore questo che provocò un rallentamento nell'attività del laboratorio imperiale. Tuttavia il sovrano accettò di obbedire alle esigenze del ritratto di corte; se ne hanno cosí numerosi ritratti, che rispetto a quelli dei dignitari dipinti durante l'epoca di Shāh Jahān, dimostrano una piú spiccata tendenza all'idealizzazione impersonale. Aurengzeb compare persino, come il suo avo Akbar, in scene di battaglia: *Assedio di Bijapur e di Golconda* (Calcutta, Victoria Memorial; Delhi, Museo del Forte Rosso), di un epico romanticismo. Emozionanti ritratti lo presentano vecchio, mentre legge il Corano (Rampur, Raza Library), tema che verrà ripreso per tutto il XVIII sec. Mentre le scene galanti, nello spirito dell'epoca di Shāh Jahān, sono predilette dalla clientela privata. La morte di Aurengzeb segna l'inizio del declino dell'impero **m**; sotto Muhammad Shāh (1719-48), prigioniero delle fazioni di corte, viene presa e saccheggiata la sua capitale da parte di Nader Shāh nel 1739. Ma paradossalmente Delhi, priva di reale potere politico, nel XVIII sec. diviene il centro di diffusione di modelli copiati poi ovunque: di modelli presso i nababbi di Udh o di Moradabad, presso i maragià e negli ambienti degli affaristi, nuovi ricchi dell'epoca. Cosí lo stile dei dipinti di Delhi si diffonde in gran parte dell'India. Il ritratto di corte si trasforma, il profilo ieratico e monumentale viene trattato pressoché senza rilievo alcuno, e il volto diventa una maschera impassibile, secondo convenzioni che si accostano alla miniatura *rājput*. Si sviluppa il gusto dell'enfasi, anche nelle scene di *darbar* e nelle grandi scene di caccia imperiali, ultima creazione originale della pittura **m**, con i loro immensi paesaggi stilizzati disseminati di cacciatori e di animali, senza alcuna cura del paesaggio o

del rilievo. Ma la produzione piú affascinante del XVIII sec. è legata allo sviluppo dei temi galanti per la committenza privata anche se questo tipo di pittura presenta qualità assai ineguali. Si sviluppano cosí immagini poetiche – su vaste superfici vuote, terrazze, vasche dominate da cicli immensi ed effetti di lontananza – di incontri amorosi, scene di donne nude sdraiate vicino all'amante, scene di vita dell'harem (toelette, concerti, danze), principi che raggiungono l'amante a cavallo nella notte sotto una luce lunare che fa risplendere il bianco delle architetture. Sotto Shāh Alam (1759-1806), ed alla corte dei nababbi da Udh a Lucknow, si continuarono a dipingere scene galanti e si continuò ad illustrare sia manoscritti persiani che *Rāgamālā*; i personaggi si ripresentano in genere piú raccolti e gli artisti amano le tonalità brune della notte, gli effetti di chiaroscuro, oppure il dardeggiare del sole calante.
La produzione originale della pittura **m**, andò esaurendosi col XIX sec. malgrado la presenza di alcune opere di qualità che riprendendo la tradizione del XVIII sec., la interpretano però alla luce dell'influenza occidentale; incapaci di lottare contro la distruzione dei valori artistici indiani dovuta all'influsso degli invasori europei, gli artisti **m** si accontentarono, nella seconda metà dell'Ottocento, di pastiches e di copie da opere antiche. (*jfj*).

mo gu hua

Termine della pittura cinese, che significa letteralmente «tracciare senza ossa»; designa una tecnica eseguita con l'ausilio di un pennello a punta spessa e tagliata obliqua, che si adatta essenzialmente ad una pittura a colori i cui contorni non siano stati preliminarmente tracciati in nero (benché talvolta possano essere stati tracciati in un colore della medesima natura di quello della campitura). Per estensione, il termine di «pittura senz'ossa» può designare una pittura a inchiostro nero monocromo, senza contorni preliminarmente tracciati. L'espressione ha il vantaggio di evitare l'impiego del termine *po mo*, «inchiostro disteso», omofono dell'altro termine *po mo*, «inchiostro spezzato». (*ol*).

Mohedano, Antonio

(Lucena 1563-Antequera 1626). Originario della regione di Cordova, in questa città fu brillante allievo di Pablo

de Céspedes, quando questi tornò da Roma. La sua carriera si svolse in seguito tra Siviglia e Antequera, dove si sposò e visse fino alla morte. Pacheco, suo amico, lo considerò uno dei migliori pittori del suo tempo. **M** fu anche umanista e poeta. Gli affreschi che lo resero celebre, come le decorazioni del chiostro di San Francisco di Siviglia e della cattedrale di Cordova, sono purtroppo scomparsi. Le sue opere oggi conosciute sono i grandi quadri conservati nella chiesa dell'Università, antica casa dell'ordine dei Gesuiti (*Annunciazione con coro d'angeli*, del 1606, nella cimasa del retablo la cui celebre *Circoncisione* di Roelas occupa la fascia principale), e nella collegiata di San Sebastián d'Antequera (*Trafigurazione*, *Assunzione*, *Angelo che presenta alla Vergine un fanciullo*). Ancora vicine ai manieristi dell'Escorial, per i toni chiari e lo stile compassato, queste opere preannunciano già il realismo misurato di Sanchez Cotán e di Zurbarán, sia per gli accordi tra azzurri vivi e bianchi, che per i leggiadri gruppi di angeli. (*pg*).

Moholy-Nagy, László

(Borsod 1895-Chicago 1946). Dopo la prima guerra mondiale, nella quale rimase ferito nel 1917, si dedicò alla pittura. Attratto dalle concezioni plastiche dell'avanguardia sovietica (in particolare da Malevič), nel 1919 fondò a Budapest il gruppo *Ma* (Oggi), di cui diresse l'omonima rivista. Dopo un soggiorno a Vienna nel 1920, dove dipinse i suoi primi quadri astratti (*Composizione 19*, 1920: Cambridge, Mass., Busch-Reisinger Museum), l'anno seguente incontrò Lissitskij a Düsseldorf. Entrambi si stabilirono a Berlino (1921-23), città in cui il pittore ungherese espose nella Gall. Der Sturm e pubblicò insieme a Lajos Kassak: *Buch Neuer Künstler*. Nel 1923, chiamato da Gropius al Bauhaus di Weimar, **M-N** diresse in questa scuola il corso preliminare e il laboratorio metalli, svolgendo inoltre un importante ruolo nella pubblicazione dei *Bauhausbücher*. Nelle tele di questo periodo gli elementi geometrici appaiono organizzati in uno spazio tridimensionale (*A 7*, 1922: Düsseldorf, KM; *A XX*, 1924: Parigi, MNAM; *A 18*, 1927: Cambridge, Busch-Reisinger Museum). Nel Bahuaus l'artista concepisce e realizza inoltre un'attrezzatura per una scena elettrificata, il *Modulatore luce-spazio* (1922-30: ivi), vero quadro-oggetto tridimensionale che comporta elementi colorati in-

tercambiabili. Nel 1928 intraprese ricerche sulla luce e il colore (a Berlino) realizzando inoltre numerose scenografie per l'Opera di Stato e il teatro di Piscator. Dopo un soggiorno a Londra (1935-1937), si stabilí a Chicago, dove con Gropius fondò il New Bauhaus, che nel 1939 diverrà l'Institute of Design. Le sue teorie sono affidate a due scritti, intitolati *The New Vision* (New York 1946) e *Vision in Motion* (Chicago 1947). Instancabilmente curioso, sempre in cerca dell'inedito, s'interessò in questo periodo essenzialmente di arte grafica, di fotografia e di materiali nuovi, sui quali ha esposto le proprie teorie in due testi apparsi tra i *Bauhausbücher*: *Malerei, Fotografie, Film* (München 1925; trad. it. Torino 1987) e *Von Material zu Architektur* (München 1929). (*dp*).

Moilliet, Louis

(Berna 1880-Vevey 1962). Fu allievo di Fritz Mackensen a Worpswede, poi di Hans Olde a Weimar. Nel 1904 s'iscrisse ai corsi del conte Leopold de Kalckreuth all'Accademia di Stuttgart. L'amicizia con Klee, che conobbe al ginnasio di Berna, durò dal 1903 alla fine della sua vita ed influí sulle sue scelte artistiche. Insieme, i due artisti eseguirono disegni allegorici e satirici, interpretando figure del *Giorno* di Hodler (conservato a Berna). Dal 1906 al 1907 **M** eseguí la prima commissione in Germania decorando le «Hallen» di Pfullingen, sotto la direzione di Adolf Hölzel. Nel 1911-12 accompagnò Klee a Monaco, e fece la conoscenza di Kandinsky e Marc. L'anno successivo partecipò al Salone d'autunno a Berlino e dipinse con August Macke *Berliner Variété* (1913: ivi). Nel 1914 intraprese con Klee e Macke un viaggio in Tunisia. Il paesaggio mediterraneo, già scoperto durante un primo soggiorno nel 1907-909, lo colpí vivamente per la sua luminosità. L'artista impiegò una gamma di toni piú caldi, ed i suoi quadri si articolarono in forme vibranti di luce e colore contrastati, stabilendo armoniosi rapporti tra i paesaggi, i personaggi e le superfici astratte (*Al circo*, 1914-15: conservato a Basilea). Nel 1917 abbandonò la pittura a olio per l'acquerello; il suo stile si accostò all'orfismo poetico ereditato da Macke e dai Delaunay (*Hammamet*, 1929, acquerello: Berna, coll. Pierre Moilliet-Escher). Dal 1915 alla fine della sua vita l'attività artistica di **M** si divise tra i successivi viaggi nel Mediterraneo (Marocco 1921-23: *Città marocchina*: Bremgarten,

coll. priv.; Maiorca 1926; Tunisi 1928; Spagna 1930-35) e incarichi di vetrate per chiese svizzere (Lucerna, Lukaskirche; Winterthur, Zwinglikirche). Proseguí con la pittura su vetro le ricerche fatte ad acquerello sulla trasparenza della materia e la fluidità dei colori sublimati dalla luce. Sue opere sono presenti in particolare nei musei svizzeri, a Basilea, Berna, Winterhur (Fondazione Oskar Reinhart) e in coll. priv. (specialmente la coll. Max Wassmer a Bremgarten, presso Zurigo). (*er*).

Moillon, Louise

(Parigi 1610-96). Apparteneva a un'importante famiglia di pittori protestanti; sin da giovanissima si specializzò nel genere della natura morta. Oggi è considerata come uno dei piú celebri artisti francesi della specialità ed una delle pittrici piú famose del XVII sec. Attualmente si conoscono una quarantina di dipinti, in parte eseguiti tra il 1630 e il 1640 (Parigi, Louvre; Strasburgo, MBA e Dessau; Chicago, Art Inst.; Lugano-Castagnola, coll. Thyssen); lo stile di queste opere risulta omogeneo e non rispecchia particolari evoluzioni nel linguaggio (due dipinti al MBA di Tolosa, realizzati a quanto sembra nel 1672 e nel 1674, sono particolarmente arcaici, posto che le date siano esatte). Rigide e goffe, di semplicissima concezione ma non prive di poesia, le sue *Coppe di frutta*, poste in generale su stretti blocchi di pietra, si salvano per l'ingenuità accattivante e il fascino acido del colore. L'artista dipinse anche composizioni piú ambiziose: la *Colazione* (Francia, coll. priv.), la *Venditrice di frutta e legumi* (1630: Parigi, Louvre), la *Fioraia* (coll. priv.), con figure altrettanto ingenue, in realtà un pretesto per un'ostentazione di frutta, fiori o legumi (alcuni di questi quadri compositi devono d'altronde essere stati tagliati da mercanti poco scrupolosi per ottenere numerose nature morte). (*pr*).

mōkoshūrai ekotoba

Letteralmente «Rotoli illustrati delle invasioni mongole». Si tratta di un dipinto giapponese di due *makimono* a inchiostro e colori su seta (Giappone, coli, imperiale). Commissionati nel 1293 da un guerriero per illustrare le sue imprese contro gli attacchi mongoli del 1274 e del 1281, i due rotoli, attribuiti a un rappresentante della scuola Tosa, hanno soprattutto valore documentario, benché il carattere estremamente movimentato e impetuoso

dell'azione garantisca loro un posto a parte nelle serie realistiche dei rotoli marziali dell'epoca di Kamakura. (*ol*).

Mokuan

(nome d'arte del monaco zen Reien, intorno al 1340). Pittore giapponese, si recò in Cina per studiarvi il buddismo *chan* verso il 1333, e vi morí. Veniva considerato la reincarnazione di Mou-k'i, di cui sembra abbia tanto fedelmente seguito lo spirito che numerose opere attribuite a Mou-k'i potrebbero essere benissimo di sua mano. In ogni caso, **M**, come i suoi confratelli Kaom e Ryozen, fu tra i primi a introdurre nella sua patria d'origine della pittura *chan* monocroma, che, disprezzata in Cina, in Giappone diede luogo alla pittura zen di personaggi (*Hōtei*: coll. Sumitomo). (*ol*).

Mokubei

(nome d'arte di Aoki Yasohachi, 1767-1833). Fu tra i massimi ceramisti giapponesi del suo tempo, e fece parte della cerchia di letterati comprendente Gyokudō e Chikuden; passò a Kyoto tutta la sua vita. Influenzato da Taiga, fu uno dei piú eminenti rappresentanti del *nanga* per la freschezza dell'ispirazione e la naturale sensibilità, che si manifesta nei suoi spogli schizzi di fiori o di paesaggi pieni di libertà, nei quali predominano toni bruni e azzurri di eccezionale trasparenza. (*ol*).

Mol, Pieter van

(Anversa 1599-Parigi 1650). Cominciò l'apprendistato sin dal 1611 ad Anversa, dove divenne maestro nel 1622. A Parigi dal 1631, ricevette nel 1635 l'incarico di eseguire affreschi nella cappella del Sacro Cuore della chiesa dei Carmelitani, e nel 1648 partecipò alla fondazione dell'Accademia reale di pittura. Ritrattista stimato, fu anche pittore di storia fedele alla tradizione rubensiana, come attestano alcune sue opere certe al Louvre di Parigi (*Deposizione dalla croce*) e nei musei di Marsiglia (*Adorazione dei Magi*), Reims (*Deposizione dalla croce*) e Rouen (*Generosità di Scipione l'Africano*). (*jl*).

Mola, Pier Francesco

(Coldrerio 1612-Roma 1666). Originario del Canton Ticino e figlio dell'architetto Giovan Battista, si trasferí a

Roma con il padre nel 1616. Sembra frequentasse dapprima la bottega del Cavalier d'Arpino e di Prospero Orsi, in seguito viaggò nell'Italia settentrionale (fu a Milano, Venezia e Bologna, soggiornando per breve tempo presso l'Albani); le notizie sulla sua prima attività sono però scarse e imprecise. Il suo lungo itinerario al nord ebbe luogo tra il 1633 e il 1647 (tranne un breve ritorno a Roma nel 1641); nel 1637 era a Lucca, dove incontrò Pietro Testa, e nel 1641 a Coldrerio. Qui eseguí la sua prima opera nota, gli affreschi della Madonna del Carmelo, ricchi di citazioni dalla pittura lombarda (Cerano) e veneta (Tiziano). Nel 1647 si stabilí definitivamente a Roma. Il suo catalogo comprende affreschi (*Bacco e Arianna*, 1647-1948: in Palazzo Costaguti; *San Pietro battezza il centurione Cornelio* e *Conversione di san Paolo*, 1649-51: al Gesú), dipinti d'altare (*Predica di san Barnaba*, 1652 ca.: in San Carlo al Corso; *San Domenico a Soriano*: Santa Caterina a Magnanapoli; *San Giovanni Battista*: Sant'Anastasia) e di destinazione privata (*Il Pirata*, 1650: Parigi, Louvre: la sua sola opera firmata e datata ed indubbiamente uno dei suoi capolavori). Il suo prestigio ricevette la definitiva consacrazione con l'affresco *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (1657 ca.) nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Nel 1655 era stato accolto nell'Accademia di San Luca. Dal 1650 ca. fu pittore ufficiale del principe Pamphilj, per il quale decorò i palazzi di Nettuno (1651-52) e Valmontone: ma in questo secondo luogo i suoi affreschi (*L'Aria*, in un programma che prevedeva *I quattro elementi)* vennero cancellati in seguito a controversie con il principe e sostituiti da altri di Mattia Preti e Francesco Cozza. Protagonista, accanto a Pietro Testa e ad Andrea Sacchi, della corrente neo-veneziana a Roma, ma talvolta ripetitivo e monocorde o superficialmente eclettico, non sempre conseguí risultati qualitativamente validi. Alcune tra le sue opere migliori (*Adorazione dei pastori*: Vienna, KM; *Riposo in Egitto*: San Pietroburgo, Ermitage; *Predica del Battista*: Parigi, Louvre) fondono gli spunti neoveneziani con l'attenzione per Guercino e un sentimento del paesaggio «alla Dughet». Con quest'ultimo collaborò infatti nel *San Giovanni Battista* (1652 ca. oggi a Milano, Brera). Ma piú che dai quadri d'altare o dalle grandi decorazioni murali, la sua fortuna anche commerciale fu determinata dai numerosi dipinti «da camera» di soggetto biblico (*Il figliol prodigo*: Rotterdam, Boymans Museum), cavalieresco (*Erminia in-*

namorata, *Erminia cura Tancredi*: entrambi a Parigi, Louvre) o mitologico (*Bacco e Arianna*: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *Endimione*: Roma, Pinacoteca Capitolina), nei quali – libero dall'impaccio del comporre «alla grande» – si esplicano al meglio le sue qualità pittoriche. Ancor piú felice e inventivo appare nella ricca produzione grafica, che comprende anche una brillante serie di caricature nelle quali rivela un insospettato temperamento caustico. (*sde + sr*).

Molanus, Mattheus

(† Middelburg 1645). Attivo nella prima metà del XVII sec., venne nominato nel 1626 decano della gilda di San Luca di Middelburg. Paesaggista, fu influenzato da Jan Bruegel: *Veduta di paese* (1635: Dresda, GG); *Paesaggio* (Vienna, KM). (*jv*).

Molaram

(fine del XVIII sec. e inizio XIX sec.). Pittore e poeta indiano, attivo nel Garhwāl, piccolo stato dell'India settentrionale (*Pahārī*), occupò un'importante posizione ufficiale nel campo delle arti e delle lettere, e divenne tanto celebre che gli sono state attribuite le miniature piú belle della raccolta del raja di Garhwāl; ma ci si è poi accorti che i dipinti che recano il suo nome, tanto nella collezione del rāja che in quella dei suoi eredi a Tehri-Garhwāl, erano eseguite senza grande originalità nello stile standard di Kāngrā: per esempio *La damigella e la pernice* (1795: Benares, Bharat Kala Bhavan). (*jfj*).

Moldovan, Kurt

(Vienna 1918). Dopo aver frequentato a Vienna la Scuola di arti decorative dal 1937 al 1940 e l'Accademia dal 1945 al 1948, s'iscrisse nel 1950 all'Ecole des beaux-arts di Parigi, di cui seguí i corsi per un anno. Nel 1950 aveva già trovato la sua personale scrittura, influenzata profondamente da Goya, Ensor, Beckmann e Picasso. Le sue opere, in cui si riscontra un impeto barocco, fanno anche pensare ai vasi attici, e rammentano talvolta Chagall e Grosz. Scene di guerra e di circo, o temi dell'antichità si accostano a rappresentazioni di cortei, di animali, di coppie di amanti o di scene di strada. I suoi fogli traboccano di dinamismo e di aggressività. Quanto ai pa-

norami urbani, essi formano un complesso animato da intensa vitalità. La prima mostra di **M**, nel 1952, rivelò la sua opera come disegnatore; quella del 1962 ha consentito al pubblico di scoprire i suoi acquerelli. Al dinamismo delle linee si è aggiunto quello del colore per fissare il carattere essenziale delle città e delle loro periferie. (*jmu*).

Molenaer, Cornelis, *soprannominato* De Scheele Neel

(Anversa 1540 ca.-1589 ca.). Fu allievo del padre, sconosciuto come artista; divenne libero maestro della gilda di San Luca ad Anversa nel 1564. Si ispira, nelle sue composizioni, allo stile di paesaggisti italo-fiamminghi come Paolo Fiammingo (il *Paesaggio col buon Samaritano*: conservato a Berlino, SM, GG; l'*Inverno*: Montpellier, Museo Atger). La rarità delle sue opere si spiega col fatto che **M** prestava la propria opera ai colleghi, come Gillis Congnet, per eseguire i paesaggi dei loro dipinti. (*wl*).

Molenaer, Jean Miense

(Haarlem 1609/10-1668). Marito di Judith Leyster, che sposò nel 1636, **M** lavorò soprattutto ad Haarlem, salvo dopo il 1648, data in cui si stabilí ad Amsterdam, ospitandovi il pittore Jan Lievens il Vecchio. Dipinse alcuni ritratti (*Ritratto di famiglia*; *Riunione di famiglia*, 1637: Amsterdam, Rijksmuseum), ma è soprattutto noto per le scene di genere, influenzate dal suo maestro Frans Hals e molto simili a queue di Leyster per il realismo pittoresco, gli sfondi grigio-chiaro, gli accordi di colori vivi. Nei suoi quadri di interni si manifesta soprattutto l'influsso di Adriaen van Ostade: la *Bottega del pittore* (1631: Berlino, Bode Museum), l'*Allegoria dei cinque sensi* (1637: L'Aja, Mauritshuis), il *Tatto* (Phoenix, AM), il *Fumatore* (Francoforte, SKI), il *Cavadenti* (Firenze, Uffizi), *Scena pastorale* (Parigi, Louvre) e soprattutto le sue *Feste paesane* (1644; in museo a Gand; Haarlem, Museo Frans Hals; 1653: L'Aja, Mauritshuis), cosí come le sue scene di soggetto musicale (la *Giovane donna al clavicembalo*: Amsterdam, Rijksmuseum; il *Suonatore di clarinetto*: Rotterdam, BVB; il *Passatempo musicale*: Londra, NG). La sua arte ebbe un'influenza decisiva su Harmen Hals ed anche sui suoi due fratelli: **Bartholomaeus** (morto ad Haarlem nel 1650), iscritto nel 1640 alla gilda da San Luca di Haarlem, che dipinse scene di vita assai vivaci simili a quelle

di Jan Miense e di van Ostade, di cui fu debole imitatore; e soprattutto **Claes** (Haarlem prima del 1630-76), iscritto nel 1651 alla gilda di Haarlem, che eseguí scene di genere e numerosi paesaggi, in particolare invernali, in cui le figure venivano spesso dipinte da Jan Miense; citiamo la *Veduta di villaggio* del Museo Frans Hals di Haarlem, la *Spiaggia* e la *Lavanderia* di Rotterdam (BVB). (*jv*).

Molineri, Giovanni Antonio

(Savigliano (Cuneo) 1577-1631). Di formazione tardomanieristica, fu a Roma fin dai primi anni del Seicento. Dal 1618 è documentato nella città natale; nel 1619 ricevette numerosi incarichi dai Savoia (appartamenti di Vittorio Amedeo I e di Cristina di Francia). Queste pitture, perdute, non consentono di verificare l'impatto dell'ambiente romano sul suo stile, le cui piú antiche testimonianze sono costituite dagli affreschi della chiesa di San Pietro a Saviguano (1621: *Martirio dei santi Pietro e Paolo* e *Santi*) e forse da alcune tele (*Cristo nell'orto*, *Madonna e santi*) in Santa Maria della Pieve nella medesima città. La lezione caravaggesca, ma in un'accezione contenuta e regolata sull'esempio dei toscani attivi a Roma all'inizio del secolo, vi appare assai piú evidente che non nell'Ultima *Cena* (1627: Savigliano, Santa Maria della Pieve) e nelle numerose pale per chiese della regione, dove la sua attività riscosse largo consenso, probabilmente grazie a quei caratteri di decoro e di devota religiosità elaborati negli anni romani (dipinti a Carignano, Cuneo, Bra, Villafranca, Carmagnola). A Savigliano eseguí il grandioso apparato decorativo in Palazzo Taffini d'Acceglio (*Imprese militari di Vittorio Amedeo I*), i cui riferimenti culturali possono essere individuati ancora in area romana (la Sala degli Orazi e Curiazi nel Palazzo dei Conservatori, la Sala Regia nel Quirinale). (*sr*).

Molise

Il **M** ha seguito le vicende storiche che hanno caratterizzato il Mezzogiorno d'Italia fin da quando, in epoca longobarda, era sottoposto al ducato di Benevento; per altro la regione nella sua configurazione territoriale non ha subito modifiche di rilievo rispetto a quella attuale. La consistenza delle testimonianze, dopo i gravi terremoti che hanno ripetutamente colpito la regione nel corso dei se-

coli, è sicuramente inferiore a quanto documentato dalle fonti e questo, unitamente ai non abbondanti dati cronologici relativi alle opere che è possibile prendere in considerazione, crea non poche difficoltà all'analisi delle vicende artistiche della regione. Diversamente da quanto è accaduto per l'architettura, di cui sono sopravvissuti soltanto pochi elementi risalenti al IX e X sec. e per lo piú compresi entro contesti fortemente rimaneggiati nel loro assetto originario, in una delle chiese piú antiche di Isernia, Santa Maria Assunta nota anche come Santa Maria delle Monache, molto danneggiata durante l'ultima guerra, sono riemerse preziose tracce di affreschi appartenenti presumibilmente all'epoca della costruzione piú antica risalente al VII sec. Ma il fatto che piú incisivamente caratterizza il momento storico compreso tra l'VIII e il IX sec. è la fondazione dell'abbazia benedettina di San Vincenzo al Volturno che segna per la regione un importante momento di partecipazione alle piú complesse e aggiornate culture dell'epoca. Del vasto complesso, distrutto da un'incursione saracena nell'881, d'antico non rimane altro che la cripta-oratorio a pianta cruciforme della chiesa di San Lorenzo in Insula, interamente decorata da affreschi dell'epoca dell'abate Epifanio. È questo un originalissimo episodio pittorico che da un seguito vitale, a circa un secolo di distanza, alle premesse culturali degli affreschi della chiesa beneventana di Santa Sofia. L'influenza esercitata da quegli affreschi fu tale che non è sembrato inverosimile ipotizzare l'esistenza di un vasto movimento artistico da essi originato, assimilabile per estensione temporale e territoriale all'area storica della «scriptura beneventana» che aveva interessato, con l'arte dei cenobi benedettini di San Vincenzo e di Montecassino – allora strettamente legati a Benevento, come bene documentano le fonti, da relazioni molteplici, di carattere politico e religioso – , anche i piú tardi episodi delle miniature beneventane del X sec. Un raro documento dell'attività dello scriptorium volturnense, insieme al codice dei Vangeli dell'abate Attone (739-60), uno dei piú antichi superstiti della produzione miniatoria dell'Italia meridionale, è il *Chronicon volturnense* (codice barberiniano latino 2724 della Biblioteca Apostolica Vaticana) compilato dal monaco Giovanni tra il 1111 e il 1139. Il codice si rivela prezioso soprattutto per ricostruire le vicende del monastero dall'epoca della sua fondazione fino ai primi decenni del XII sec., giacché la parte propriamente il-

lustrativa, affidata alla mano di miniatori appartenenti ad un medesimo indirizzo culturale sviluppatesi nell'ambito locale di San Vincenzo, mostra una qualità sensibilmente inferiore rispetto a quella di analoghi esemplari prodotti in ambito cassinese come il *Chronicon Santae Sofiae*. Mentre sulla costa, nella cattedrale di Termoli, è possibile avvertire qualche risonanza delle novità d'orientamento fridericiano, che se non furono direttamente attinte sono state mediate con molta probabilità dai vicini esempi pugliesi, gli affreschi di Santa Maria delle Grotte a Rocchetta al Volturno (*Storie del Nuovo Testamento* e figure di *Santi* e *Sante*), in una zona interna non lungi da San Vincenzo, si collocano invece nell'ambito di quella attardata koinè bizantineggiante, di cui numerosi sono i documenti in tutta l'area centro-meridionale. La piccola chiesa, composta di due ambienti principali e di altri tre vani minori, risalenti a differenti fasi costruttive, doveva essere interamente ricoperta di affreschi, databili per lo piú al XIII sec., purtroppo danneggiati in seguito alle molteplici ricostruzioni dell'edificio. È comunque significativa la sopravvivenza quasi miracolosa di questi affreschi a poca distanza da San Vincenzo, giacché essi possono costituire un punto di riferimento per il tipo di decorazione che doveva ornare la basilica volturnense al momento della sua ricostruzione nell'XI sec. e dei successivi interventi. Benché le fonti documentino l'esistenza di numerose chiese, il grave terremoto del 1349 ha risparmiato soltanto una piccola parte del patrimonio figurativo molisano due-trecentesco. Di qualità modesta, rispetto alla rappresentazione di analogo soggetto in uno degli ambienti di Santa Maria delle Grotte, è la teoria di *Apostoli* affrescata, insieme ad un *Cristo benedicente* e ad una *Crocifissione*, nell'abside di San Lorenzo a Santa Maria Oliveto presso Venafro, da attribuire ad un periodo di declino dell'attività del monastero benedettino tra la fine del Duecento e gli inizi del secolo successivo. In condizioni gravemente lacunose si presentano la decorazione della cripta di San Casto nella cattedrale di Trivento, ormai limitata ad una *Crocifissione* e ad una figura di un *Santo diacono* e di un *San Benedetto*, e quella dell'abside di Santa Maria del Canneto.

Al principio della seconda metà del Trecento si situano gli ormai evanescenti affreschi con *Storie evangeliche di Cristo* della chiesa dell'Annunziata di Ielsi, caratterizzati dal linguaggio di matrice toscana diffuso a Napoli e di

qualche anno anteriori ad un altro ciclo andato interamente distrutto durante l'ultima guerra, nella già ricordata chiesa di Santa Maria delle Monache ad Isernia, del quale rimane soltanto una riproduzione fotografica di un particolare del *Giudizio Universale*. Per questo stesso periodo altre preziose testimonianze sono gli affreschi della navata destra della cattedrale di Larino, riemersi dopo il restauro del 1952 – per i quali si è pensato ad un'analogia di gusto con la produzione miniatoria abruzzese e in genere con la pittura di orientamento angioino diffusa da Napoli – e il ciclo delle *Sette opere di misericordia*, dipinto da un ingenuo artista provinciale con una spiccata vena popolaresca nella cripta della chiesa di San Pietro in Vincoli a Sant'Angelo in Grotte. Allo stato attuale delle conoscenze il Quattrocento si presenta come un secolo estremamente carente di dati e di informazioni di cui peraltro è pervenuto soltanto un esiguo numero di opere. Oltre all'affresco, di fattura discretamente fine e misurata, con la *Madonna e il Bambino ai cui piedi è ritratta sul letto di morte Cobella dei Mancini* della cattedrale di Venafro, alle tracce che ancora si conservano nella controfacciata e nella cripta (*San Nicola* e *San Demetrio che combatte un turco*) della chiesa di Santa Maria a Mare a Campomarino, e alla tavoletta con *Santa Chiara* della chiesa di Santa Maria in Pantano presso Macchiagodena, non è infatti possibile ricordare altre opere di rilievo. Con il Cinquecento ha inizio una fase di deciso orientamento verso Napoli che connoterà la cultura figurativa molisana dei secoli successivi. Pur rimanendo relativamente ai margini rispetto ad altre regioni meridionali, come la Calabria o la Basilicata, il **M** partecipa a quel fenomeno di vaste proporzioni, che aveva cominciato a delinearsi già dallo scorcio del XV sec., di diffusione in tutta l'area del Viceregno delle scelte formali e di gusto elaborate a Napoli: questo, se da un lato si rivelava positivo per il processo di aggiornamento di queste aree sulle novità della capitale, dall'altro impediva sostanzialmente la formazione di scuole locali autonome, favorendo allo stesso tempo il proliferare di una produzione in serie, destinata alla provincia, delle formule di maggior successo delle botteghe artistiche piú affermate. E ciò è tanto piú vero per il **M** dove si riscontra una decisa tendenza ad importare opere da Napoli. Tra le prime del secolo è la *Madonna delle anime purganti* della chiesa di San Giovanni in Gelsi a Campobasso eseguita da un anonimo

maestro continuatore, nel contesto provinciale, di Faffeo e del Pagano, ovvero di quella corrente centro-italiana, di marca umbro-romana, che aveva incontrato particolare favore nella città partenopea durante il primo decennio del Cinquecento. Notevole diffusione ebbero anche le principali tendenze che compongono il variegato panorama tardo manierista napoletano mediocinquecentesco: il filone del manerismo tosco-romano della seconda generazione, rintracciabile nelle quattro tavole di *Santi* della chiesa di Santa Maria Maggiore a Guglionesi, opera di un modesto seguace di Marco Pino, a cui è possibile avvicinare anche l'*Adorazione dei pastori* della parrocchiale di Casacalenda – copia da Marco Pino – di Fabrizio Santafede, che rappresenta, nel percorso del pittore, quella fase iniziale, tra la fine degli anni Settanta e i primi del Novanta, di stretta osservanza piniana, precedente al cambiamento in senso naturalisticamente devoto cui sembra invece accostarsi di piú la *Madonna e santi* della parrocchiale di Lucito, ora all'Aquila; l'apporto dei fiamminghi, centrale per la cultura napoletana e piú in generale meridionale dell'epoca, documentato sia dalle tavole nella parrocchiale di Montorio dei Frentani (*Assunta* e *Annunciazione*) e in San Nicandro a Venafro (*Madonna col Bambino e i santi Nicandro, Francesco e Marciano*), assegnate dal Previtali a Teodoro d'Errico e pervase da quella «maniera tenera intrisa di baroccismo propria delle opere dello Hendriksz tra l'80 e il '90, e sia dal *San Germano* di San Giovanni in Galdo e dalla *Madonna e santi* di San Pietro a Ripalimosani, entrambe risalenti al 1593, attribuibili alla bottega di un altro fiammingo, Cornelis Smet; e ancora gli echi di quella tendenza devozionale, capeggiata da Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama, di cui è esempio l'*Adorazione dei pastori* (Larino, Convento dei Cappuccini) di Pompeo Landulfo, il maggiore aiuto di Lama; e infine la corrente baroccesca che aveva in Girolamo Imparato uno dei protagonisti, al quale sono state attribuite la bella *Allegoria dei Sacramenti*, di Sant'Elia a Pianisi e la guasta *Madonna e santi* della cattedrale di Campobasso. A Napoli si svolge anche la vicenda del solo pittore molisano di un certo spessore, Giovan Vicenzo Forlí, che diventerà, tra il penultimo decennio del Cinquecento e il primo del Seicento, uno dei piú attivi esponenti dell'ambiente artistico napoletano e del quale è andata perduta l'unica opera molisana, documentata ad Isernia, del 1603. Se i pochi

esempi della produzione locale, come la *Madonna e santi* di Sant'Antonio a Gildone (1542) o l'*Assunta* di San Francesco ad Agnone, denunciano un chiaro ritardo culturale, segnali di genere diverso provengono dai due maggiori cicli ad affresco della regione: la decorazione degli ambienti del castello di Gambatesa, voluta nel 1550 da Vincenzo de Capua duca di Termoli e riferibile alla mano di Donato Decumbertino e quella che adorna alcune volte della cripta ed un vano adiacente nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Guglionesi (1587), per le quali non si deve piú ricercare a Napoli il modello di riferimento ma nell'ambito di quelle formule elaborate dagli artisti che operavano a Castel Sant'Angelo e nelle altre maggiori imprese del manierismo romano. La circolazione dei testi pittorici napoletani nella regione si mantiene viva anche nà secolo successivo, tanto che non appare casuale l'orientamento verso il gusto della capitale del Regno manifestato dalla comunità di Sant'Antonio Abate a Campobasso nel momento di affidare, intorno al quarto decennio del secolo, la realizzazione delle tele che ornano tre delle quattro ancone lignee collocate nelle navate laterali della chiesa a Francesco Guarino (altare di san Benedetto: *San Benedetto che esorcizza un ossesso*, *Pietà*; altare di sant'Antonio Abate: *Tentazioni di sant'Antonio*) e a Paolo Finoglia (altare già dedicato alla Madonna della Candelora: *Pietà*), ovvero a due artisti che pur trovandosi ad operare in un contesto prevalentemente provinciale compreso tra Campania, Molise e Puglia, mostrano di aver recepito appieno e ad un livello di qualità alta, il complesso lessico figurativo della cultura napoletana degli anni Quaranta che stava già vivendo i «presupposti dell'ascesa di Giordano». Di analogo interesse è la galleria pittorica della parrocchiale di San Michele Arcangelo a Baranello formatasi soltanto nell'Ottocento a seguito di una cospicua donazione di opere di pittori napoletani del conte Giuseppe Zurlo, nativo di Baranello e Ministro del Regno dal 1809 al 1815. Vi si trovano tra l'altro una tela con il *Compianto di Cristo*, di recente restituita alla fase di influenza caraccesca di Battistello Caracciolo dopo il suo soggiorno romano tra il 1618 e il 1620; un'*Addolorata*, per la quale, di recente, è stato suggerito il nome di Francesco de Mura, un'*Annunciazione* e una *Visitazione*, attribuite a Domenico Vaccaro e un *Ecce Homo* che si accosta ai modi di Battistello. Nativi della regione, precisamente di Oratino, sono i

Brunetti, una famiglia di artisti dei quali è possibile seguire l'attività, durante il Sei e il Settecento, dapprima attraverso l'opera di Benedetto (morto nel 1698), distribuita in massima parte nei centri molisani al confine con la Puglia (Deliceto, Macchia Valfortore, Celenza Valfortore, Castelnuovo della Daunia) e fortemente segnata dagli esiti pugliesi di Finoglia, del Guarino e dall'influenza di Cesare Fracanzano e Francesco Solimena, piú tardi attraverso l'attività ormai in pieno Settecento di Ciriaco e Stanislao. La parte di maggior rilievo della loro produzione, dato che opere di grandi dimensioni, come gli affreschi della chiesa oratinese di Santa Maria di Loreto (1757), sono pressocché perdute, è costituita da un gruppo di disegni contenuti in tre taccuini, provenienti dalle raccolte Iannadrea e Tirabasso di Oratino, con schizzi, studi di figure e studi preparatori per ornamentazioni di vario genere, dominati da una vena spiccatamente «rocaille», certamente derivata dal clima culturale napoletano della seconda parte del secolo. Ancora legata a Napoli ed in particolare a Francesco Solimena – il quale esegue tele per la parrocchiale di Ripabottoni, nel duomo di Larino, e per Castelpretoso – presso la cui bottega si trattenne per qualche tempo, è la figura di Paolo Gamba, un altro pittore molisano, nativo di Ripabottoni, che ci ha lasciato nelle chiese della stessa Ripabottoni, di Montorio dei Frentani, Sant'Elia a Pianisi, Larino, Agnone, Matrice, Campodipietra, Fossalto, un folto gruppo di opere. Sono da segnalare inoltre tre belle pale d'altare di Giacinto Diano nella chiesa della Santissima Annunziata di Venafro (*Madonna col Bambino e santi*; *La Croce in gloria con i santi Ignazio, Saverio, Cosma e Damiano*; *La Vergine bambina in gloria e santi*), di forte ascendenza demuriana, collocabili tra la fine del sesto e gli inizi del settimo decennio del secolo, e quelle piú tarde e di qualità meno elevata nella chiesa dell'Assunta di Frosolone (*Madonna del Rosario e santi*; *Madonna del Carmelo e le anime purganti*); una *Madonna col Bambino e i santi Simeone e Caterina d'Alessandria* del raro Alessandro Fischetti, firmata e datata 1773, e un'*Annunciazione* che reca la firma di Giovanni Maria Griffoni e la data del 1785, entrambe conservate nell'Annunziata di Venafro; infine una *Madonna col Bambino e san Nicola da Tolentino*, già nella chiesa di Sant'Agostino ancora a Venafro, datata 1736 e firmata da Nicola Mario Rossi. (*rt*).

Moll, Carl

(Vienna 1861-1945). Frequentò nel 1880-81 l'Accademia di Vienna; nel 1897 fu tra i fondatori della Secessione, che abbandonò nel 1905 come Klimt ed i suoi amici, benché ne avesse organizzato le esposizioni internazionali di maggiore risonanza. Aderente agli inizi allo stile impressionista del suo maestro Schindler, il cui influsso è ancora sensibile in un quadro con molti personaggi, *Naschmarkt* (1894: Vienna, ÖG), presto si orientò verso una scrittura chiara, ordinata e luminosa (*Sulla terrazza*, 1903: Vienna, HM; la *Colazione del mattino*, 1906 ca.: Nürnberg, GNM). A partire dal 1917, aderí al gruppo di Kokoschka e di Anton Kolig. I quadri che eseguí tra le due guerre, come *Beim Eichelhof in Nussdorf* (Vienna, ÖG), rivelano un cromatismo piú pieno, un tocco piú veemente ed una piú robusta fattura. La sua *Veduta di Mödling* (1940 ca.: Vienna, HM), è tra gli ultimi quadri di questo stile. Le sue incisioni su legno a colori del periodo secessionista hanno per tema Vienna: una serie è dedicata alle case di Beethoven. **M** ha inoltre pubblicato nel 1930 una monografia su Schindler, di cui sposò la vedova. (*jmu*).

Molmenti, Pompeo Marino

(Motta di Livenza 1819-Venezia 1894). La formazione presso Politi e Lipparini all'Accademia di Venezia e gli anni giovanili trascorsi tra Firenze e Roma costituiscono la base del suo gusto per le forme pulite e ben disegnate. Prevalentemente noto per i quadri di soggetto storico (*Arresto di Filippo Calendario*, disperso ma noto attraverso stampe, conservate a Venezia, Museo Correr; *Morte di Otello*, 1866-80: Venezia, Ca' Pesaro), che elabora con grande minuzia formale e lentezza di esecuzione, appartiene appieno alla tradizione storico-romantica e si trova spesso in posizione attardata. Qualche novità (*Morte di Otello*) si legge nell'impianto scenografico e nell'uso teatrale della luce. Molto importante è la sua attività didattica presso l'Accademia; tra i suoi allievi si ricordano Tranquillo Cremona, Giacomo Favretto e Luigi Nono. (*elr*).

Molteni, Giuseppe

(Affori 1800-Milano 1867). Per alcuni anni studiò disegno all'Accademia di Brera sotto la guida di Giuseppe Longhi, ma per assenza di mezzi fu costretto a scegliere

il mestiere di restauratore, recandosi quindi a Bologna per seguire le lezioni di Giuseppe Guizzardi. Visitò poi per ragioni di studio Parma e Roma, dove strinse amicizia con Giuseppe Poldi Pezzoli, iniziando così un'attività, oltre che di restauratore, di consulente per Gian Giacomo Poldi Pezzoli, per il Louvre, per il British Museum di Londra. Alle Esposizioni di Brera fu presente negli anni 1828-35, 1837-47, 1850-53, 1855,1859. Socio d'arte dell'Accademia dal 1839, poi consigliere ordinario dal 1851, nel 1854 fu nominato conservatore della Pinacoteca di Brera: in tale ruolo ebbe l'incarico di restaurare tra l'altro lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e il *Cristo morto* del Mantegna. Ritrattista alla moda dell'aristocrazia e dell'alta borghesia lombarda (suoi, tra gli altri, sono il *Ritratto di Carlo Vassalli*: Milano, Museo del Risorgimento, di *Rosa Poldi Pezzoli*: Milano, MPP, del *Marchese Giorgio Guido Pallavicino Trivulzio*, 1847: Milano, coli, priv., della *Marchesa Anna Pallavidno Trivulzio Koppmann*, moglie del precedente, 1847: Milano, coll. priv., della *Marchesina Anna Pallavicino Trivulzio*, figlia del precedente, 1848: Milano, coll. priv.), fu criticato soprattutto per l'importanza data agli «accessorj». «**M** balzò fuori improvvisamente a fermare l'attenzione universale col suo pennello di prestigiatore. La fedele somiglianzà dei suoi ritratti, il lusso degli accessorj, l'imitazione dei panni, dei velluti, dei rasi, degli ori, dei talchi, la tavolozza che fa specchietto ed abbaglia, soprattutto l'arte adulatoria che lusinga l'altrui vanità, o migliorando l'originale bellezza o dissimulando gli sfregi della natura matrigna, sono le doti a cui questo pittore deve la sua straordinaria fortuna [...]. Quasi tutto il bel mondo patrizio della città nostra si fece rimbiondire da questo re della moda, il quale per anni parecchi, ad un ceto speciale di persone, parve il *Matador* delle Esposizioni di Brera» (G. Rovani, *Le tre arti*, Milano 1874). Può sembrare paradosso che il ritrattista delle «classi alte» lombarde abbia per primo portato alla ribalta delle Esposizioni di Brera l'immagine del popolo: lo *Spazzacamino*, eseguito in due versioni, una presentata a Brera nel 1837 per il conte di Kolowrat (dispersa), l'altra per il conte Giulio Litta, 1838 ca., in casa privata, *Soccorso a un rovescio di fortuna* o *La derelitta* o *La signora decaduta*, 1844 (Brescia, GAM). Nella ritrattistica mostrava una notevole capacità di adesione al modello, che conferma la validità del giudizio di Hayez sul **M**: «Si parlava anche molto di alcuni ri-

tratti dipinti con molta somiglianza ed effetto da **M**, il quale avendo studiato il disegno nella scuola dell'Accademia, si dedicò tosto, per necessità di lucro, al ristauro dei quadri antichi, ma aveva molta attitudine all'arte, e specialmente come ritrattista, riuscí a piacere tanto che ebbe molte commissioni. I suoi ritratti, e alcuni quadri di genere, anche con figure grandi al vero, che ebbe il coraggio d'eseguire, fidandosi dei pochi studi fatti, mostrarono che egli aveva molta attitudine all'arte. I ritratti che riuscivano d'una perfetta somiglianza e di buon effetto, mostravano una maestria di pennello non comune, benché vi fosse qualche durezza, secondo il mio parere, alcuni difettavano nel disegno. Questo giovane artista, quantunque assai lodato (specialmente dai suoi amici, ch'egli sapeva ben coltivare, perché allegro) era però docile ai suggerimenti che gli venivano dati, e posso dire che sentiva i miei con certa riconoscenza, ed io, come amico, non glieli risparmiavo, ben inteso quand'egli me ne interrogava» (F. Hayez, *Memorie* ms, 1867). (*mcg*).

Molyn (Molijn) Pieter, de

(Londra 1595-Haarlem 1661). Fu attivo ad Haarlem, dove era maestro nel 1616 e dove sembra esser stato allievo di Frans Hals. Con Salomon van Ruysdael, è uno dei primi maestri del paesaggio olandese del secolo d'oro; concepí in un primo tempo le sue opere come integrazione della scena di genere nel paesaggio: *Scena notturna* (1625: Bruxelles, MRBA), *Kermesse* (1626: conservato a Dessau), opere che lo accostano a Esaias van de Velde, In seguito, **M** semplificò il suo stile adottando il «paesaggio in diagonale»: la *Fatloria* (1629: New York, MMA), la *Sera* (1627: Berlio SM, GG). Quest'ultimo aspetto lo avvicina a pittori come van Goyen e Ruysdael, che del resto ne superarono il livello sin dal 1630. **M** fu maestro di Allaert van Everdingen, Christiaen de Hulst e Gérard Ter Borch, tra il 1623 e il 1635. (*yv*).

Mommers, Hendrick

(Haarlem 1623 ca.-Amsterdam 1693). Divenne nel 1647 membro della gilda dei pittori di Haarlem. È probabile che abbia compiuto il primo apprendistato presso Berchem, compiendo poi un viaggio di studio in Italia. Allo stato attuale delle conoscenze si suppone che abbia abitato per lungo tempo ad Haarlem. Tra i paesaggisti olan-

desi che risentirono dell'influenza italiana, **M** è una personalità minore. Si ispirò soprattutto all'opera di Berchem, in paesaggi animati da pastori e greggi (*Paesaggio con pastori in riposo*: Stoccolma, NM) . Inoltre si specializzò nella rappresentazione di mercati italiani (Bruxelles, MRBA; MBA di Bordeaux e di Amiens). Taluni impacci nel disegno, l'utilizzo di colori vivaci conferiscono alle sue opere una singolare spontaneità, quasi naïf. (*ahi*).

Momoyama

Questo periodo della storia del Giappone (1573-1638) trae nome da un castello nei pressi di Kyoto. L'età d'oro ed elegante degli Ashikaga, grandi signori ed esteti, sprofondò nel periodo convulso di guerre civili di provincia, da cui emersero gli energici personaggi di Nobunaga, Hideyoshi e Ieyasu, che fecero di quest'epoca tormentata una delle piú fastose della storia giapponese. Essa fu caratterizzata sul piano pittorico dall'accresciuta importanza della scuola Kanō, chiamata a decorare i vasti interni delle piazzeforti dei nuovi signori, inclini al realismo monumentale. L'aumento degli scambi con l'estero favorí lo sviluppo della classe dei mercanti, che assunsero grande importanza nel successivo periodo di Tokugawa, ma che anche precedentemente furono avidi clienti di scene esotiche e di genere, in particolare raffigurazioni di barbari occidentali (*nanban byōbu)*. Tuttavia, alla fine dell'epoca **M** si delineerà una reazione contro la pittura aneddotica e contro il predominio dei Kanō, contrassegnata dal ritorno di un Tōhaku alla pittura a inchiostro monocromo e da quello di un Kōetsu al gusto aristocratico dell'antica corte di Heian. (*ol*).

Momper, Joannes (Jan, Giovanni) de

(? 1640/45 ca.-Roma dopo il 1700). Personalità pittorica ricostruita da Roberto Longhi, che lo chiamò «Monsú X», **M** sarebbe venuto a Roma attorno al 1660 (un conto del 1665 ne conferma la presenza) e vi sarebbe stato allievo di Vincenzo Adriaensz. Nella sua opera sono evidenti la formazione nordica e l'influsso rembrandtiano, che ha potuto farne supporre una parentela con Pieter de **M** (attivo nel 1648 ad Anversa, poi ad Alkmaar in Olanda); ma egli interpreta, secondo la poetica barocca romana, Joos de **M** o van Goyen, con una fattura energica e fremente del tutto personale: *Paesaggi* (Liverpool, WAG;

Nantes, MBA; Roma, GNAA, Gall. Corsini), l'*Arrivo di un principe dinanzi al suo castello* (Roma, Accademia di San Luca), due *Paesaggi di caccia* (Madrid, Prado). (*hl*).

Momper, Joos II (Joost, Jodocus) de

(Anversa 1564-1635). Appartenne a una famiglia di pittori il primo dei quali, Jan I, aveva lavorato a Bruges nel XVI sec. Allievo del padre Bartholomaeus, si iscrisse alla gilda sin dal 1581; nel 1611 ne divenne decano. Dopo il 1581 e prima del 1591, data in cui prese degli allievi presso di sé, egli fece probabilmente un viaggio in Italia, fatto che sembra trovare conferma nel suo stile pittorico libero ed energico, vicino alla maniera del discepolo di Tiepolo, Toeput (Pozzoserrato), cosí come nei suoi grandiosi paesaggi alpini. Nel 1594 partecipò con C. Floris alla preparazione degli apparati per l'ingresso dell'arciduca Ernesto e nel 1595 compose cartoni per arazzi, per Alberto d'Austria. Si liberò progressivamente dalle convenzioni del paesaggio rinascimentale, e in particolare da Bruegel, di cui aveva inizialmente subito l'ascendente. Le sue prime opere note, che raffigurano paesaggi alpini (*Paesaggio montano*: Bruxelles, MRBA), presentano i medesimi caratteri: fuga obliqua dello spazio entro quinte disposte in piani successivi per suggerire la profondità, articolazione del colore in tre toni, forte contrapposizione cromatica in primo piano, mentre le lontananze si fondono in una luce bluastra. Proseguendo le sue ricerche luministiche e modellando solidamente le forme mediante violenti contrasti d'ombra e di luce, visibili nel *Paesaggio con cascata* (Dresda, GG), il cui monogramma I.D.M. è probabilmente suo, si orienta verso una maggiore unità cromatica (*Santa Messa in una grotta*: Aschaffenburg). Alla fine della sua camera, l'unità tra i piani viene assicurata da una certa omogeneità cromatica, lo spazio non presenta piú tagli diagonali e quinte prospettiche. I temi si trasformano: compaiono le vaste pianure del nord, accanto a paesaggi italiani. Questi ultimi hanno fatto supporre un nuovo soggiorno nella penisola, tanto piú che la fattura pittorica si è modificata, passando dai tocchi nervosi, alle velature che si accostano all'ultimo stile di Paul Bril. **M** avrebbe peraltro potuto vedere anche ad Anversa opere di questo pittore o di Elsheimer, che egli sembra aver conosciute. Il *Grande paesaggio montano* del 1623 (Neer-Heylissen, coll. del Conte A. d'Oultremont),

le *Quattro stagioni* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) o la *Roccia* (1634: Università di Würzburg) riflettono quest'ultimo stile.
Posto tra Bruegel e Rubens, di cui annuncia la concezione dinamica e lirica dello spazio, **M** lascia prevedere una visione «barocca» del paesaggio decorativo fiammingo. Influenzerà non soltanto il figlio Philips I o il nipote Frans, ma anche i due David Teniers e T. Verhaecht, maestro di Rubens. Fu pittore fecondo ed è rappresentato in tutti i grandi musei del mondo, particolarmente al Prado di Madrid (cinque *Paesaggi* all'Ermitage di San Pietroburgo, a Chicago (Art Institute), Monaco (AP), Amburgo (KH), Kassel (GG: due *Paesaggi*), Dresda (GG: quattro *Paesaggi*), Vienna (KM), Copenhagen (SMFK: cinque *Paesaggi*), nei musei di Douai, Nancy, Nantes e Valenciennes, al Rijksmuseum di Amsterdam (quattro *Paesaggi*) e al Louvre di Parigi (cinque *Paesaggi*). Egli assume una grande importanza anche in rapporto a Bruegel dei Velluti, con il quale collaborò: i suoi quadri datati permettono infatti una maggiore conoscenza della cronologia di quest'ultimo.
Il nipote **Frans** (Anversa 1603-60), paesaggista come lo zio Joos II e il padre Jan II, presso il quale studiò, fu ammesso tra i maestri nel 1629. Nel 1647 era ad Haarlem e nel 1648-49 ad Amsterdam. Tornato ad Anversa nel 1650, immerge in un'atmosfera monocroma che riprende da van Goyen le vaste distese e i siti montani ispirati allo zio, o persino motivi ereditati dal XVI sec., come quello della «Torre di Babele» (esempi alla KH di Amburgo). Influenzata forse anche da van de Velde, la sua pittura è spesso piú intimista di quella di Joos de M: *Pesca notturna* (Lipsia, Museum der bildenden), *Paesaggio d'inverno*, *Veduta di Campo Vaccino*, *Paesaggio d'inverno a Breda* (Copenhagen, SMFK). (*hl*).

Mompó, Manuel H.

(Valenza 1927). Studiò alla Scuola di belle arti di Valenza tra il 1942 e il 1949. In seguito visse a Parigi (1951), in Italia (1954) e in Olanda (1956). La sua pittura, all'inizio figurativa, venne in breve tempo influenzata dall'astrattismo geometrico. **M** ha ridotto progressivamente la figura umana e il contorno degli oggetti ad ideogrammi sempre piú semplici ed astratti, elaborando cosi una specie di alfabeto. Tutte le sue opere hanno come punto di

partenza un aneddoto umoristico, un'impressione che egli decanta e di cui conserva la poesia. Essenzialmente ottimistica e popolare, la pittura di **M** impiega colori chiari e trasparenti, introducendo talvolta nella tela testi poetici. L'aspetto naïf di alcuni dipinti attesta l'assimilazione dell'opera di Klee, ma soprattutto l'originale capacità di osservazione dell'artista. **M** ha ricevuto nel 1968 il premio Unesco della Biennale di Venezia. Nel 1973 è stato invitato da gallerie californiane. Le Gall. Trece di Barcellona, Mordò di Mondral, Joan Prats di Bacellona gli hanno dedicato delle personali nel 1916,1977 e 1984. **M** si è trasferito nel 1974 a Majorca, lasciandola poi per stabilirsi a Madrid nel 1983. L'artista è rappresentato al Museo di Cuenca, a Madrid (MAC); a Cambridge, Mass. (Fogg Museum); Siviglia; Valenza; MAMV di Parigi; MB di Londra, e al MAM di Göteborg (Svezia). (*abc*).

Monaci (i Quattro)

Nella pittura cinese, quest'appellativo tradizionale designa quattro pittori letterati dell'inizio della dinastia Qing Ts'ing (fine del XVII sec.), i quali, sia per autentica vocazione, sia per sfuggire al giogo dei Manciú, si fecero monaci buddisti o taoisti: l'abito non impedí loro di viaggiare attraverso il paese. Tra i piú importanti si citano Bada Shanren, Shi Tao e Kun Can, cui si aggiunge Hong Zhi (alias Fang Dizhi), personalità con caratteristiche piú dilettantesche rispetto agli altri. Vengono talvolta aggiunti ai Quattro **M** i personaggi minori, ma analoghi, di Fu Shan e di Zhang Feng. Quanto a Hong Ren, è ben vero che fu anch'egli monaco, ma è di solito classificato tradizionalmente tra i «Maestri dello Anhui». (*ol*).

Monaco di Baviera

Residenza dei duchi (divenuti in seguito principi, poi re) di Baviera dal XIII sec., **M**, capitale della Baviera, acquisí vera importanza come centro artistico solo nel XIX sec., quando, grazie agli sforzi del re Luigi I che voleva farne l'Atene dei tempi moderni, la sua scuola di pittura acquistò fama internazionale, ed essa divenne il centro piú attivo dopo Parigi. Sin dal medioevo vi era presente una corporazione di pittori; ma l'unico artista importante dell'epoca di cui ci siano noti sia il nome che l'opera è Jan Polack, di origine polacca, pittore della città dal 1488 alla morte (1519), ed incaricato, a questo titolo, di nume-

rosi affreschi ed altari. In seguito, e fino all'Ottocento, la città,priva di importanti attività economiche, non potè alimentare una vita pittorica confrontabile con quella di centri commerciali come Amburgo, Francoforte o persino Augusta, con la sua forte tradizione artistica. Ancora alla fine del XVIII sec. un ritrattista di talento come Edlinger viveva in precarie condizioni economiche. Da parte loro i duchi, poi principi, di Wittelsbach non seppero o non poterono attirare al proprio servizio artisti di grandissimo valore. Guglielmo IV (duca dal 1508 al 1550) impiegò pittori come H. Müelich, che inviò a Roma nel 1541, e B. Beham, buon allievo di Dürer, bandito da Norimberga nel 1525; ma, quando fece eseguire (forse per decorare un belvedere, scomparso, nel giardino della sua residenza) la serie dei dipinti di battaglie e di storia costituente il nucleo primitivo delle collezioni di pittura dello Stato bavarese, dovette rivolgersi ai pittori Burgkmair e Breu di Augusta, nonché ad A. Altdorfer, di Ratisbona. Alla fine del secolo sono presenti alla corte di Baviera un certo numero di artisti stranieri, tra cui Pieter de Witte, detto Pietro Candido, nominato nel 1598 pittore di corte dal principe elettore Massimiliano I.
Nel periodo successivo non viene attuata alcuna realizzazione importante. Nel XVIII sec. la prodigiosa fioritura della pittura a fresco che accompagnava l'architettura in tutta la Germania meridionale toccò anche M: J. B. Zimmermann lavorò alla decorazione della residenza estiva di Nymphenburg, e C. D. Asam dipinse le volte delle chiese costruite col fratello nella città: San Giovanni Nepomuceno e Santa Maria del Lehel (distrutta nel 1945). Tuttavia, solo alla fine del XVIII sec. **M** diviene centro di una vera e propria scuola di pittura: quando nel 1777 la corona di Baviera passa al ramo palatino dei Wittelsbach, nella persona di Carlo Teodoro, questi ricorre a pittori di Mannheim e di Düsseldorf (il ritrattista Kellerhoven, la famiglia dei Quaglio, il paesaggista W. Kobell). Il successore di Carlo Teodoro, divenuto re nel 1806 col nome di Massimiliano I, segui la medesima strada, chiamando a **M** il ritrattista Stieler, che impose nella città lo stile mondano di Gerard, ed assegnando la direzione dell'Accademia (creata nel 1808), che doveva riflettere il suo gusto classicheggiante, al direttore di quella di Düsseldorf, P. Langer. **M** dovette però la propria fama e l'accrescersi del suo ruolo internazionale a suo figlio Luigi, salito al trono nel 1825. Sin dal 1819 il futuro Luigi I chiamò Cornelius,

che divenne nel 1826 direttore dell'Accademia. Cornelius impose uno stile pittorico idealizzante affrescando insieme agli allievi, le pareti dei grandi edifici che si venivano realizzando, come la Glittoteca (distrutta nel 1945) e la chiesa di San Luigi. Il suo emulo J. Schnorr von Carolsfeld narrò la leggenda dei *Nibelunghi* nelle nuove sale della residenza, ed il paesaggista C. Rottmann decorò con affreschi (oggi ridipinti) le arcate del giardino della corte (Hofgarten). Nel 1841 Cornelius, entrato in contrasto con Luigi I, lasciò Monaco e fu sostituito nel ruolo da Kaulbach, che ebbe con la *Battaglia degli Unni* (conservato a Poznan) nel 1834 un folgorante successo, facendo trionfare una concezione della grande pittura legata alla celebrazione di avvenimenti storici; quest'ultimo venne egli stesso eclissato dopo il 1850 da Piloty, il cui stile brillante (che risente dell'influsso di Delaroche) era stato preparato a **M** dalla strepitosa mostra, nel 1843, delle grandi composizioni di Gallait e di Biefve, che suscitarono qui le stesse polemiche risvegliate nelle altre città tedesche dove furono presentate; nonché dal passaggio nella città dell'austriaco K. Rahl.
Piú discreti, incoraggiati da Massimiliano I ma messi da parte dopo la sua morte, i paesaggisti ed i pittori di genere non furono per questo meno attivi. Il Kunstverein (Società delle belle arti), fondato nel 1823 malgrado l'ostilità dell'Accademia (il laboratorio di paesaggio venne soppresso nel 1826), consentí loro di esporre e di avere mercato. Tuttavia, la tradizione settecentesca, tuttora riflessa nei deliziosi dipinti di G. Dillis, si andava perdendo, e la gran parte della produzione denunciava un'assenza di formazione e di perizia tecnica riscattata di rado dal fascino dell'ingenuità. Emersero soltanto le figure del paesaggista Schleich e soprattutto, dopo il 1850, la personalità dello spirituale C. Spitzweg.
Malgrado la grande mostra nazionale del 1858, destinata ad affermare la preminenza culturale della capitale bavarese in Germania, la situazione della pittura monacense era piuttosto confusa, ed incerta, quando l'esposizione internazionale del 1869, con la massiccia partecipazione della Francia, provocò la radicale scissione tra i sostenitori della grande pittura di storia e gli esponenti del realismo trionfante, alla cui testa si posero il giovane Leibl e presto Liebermann. Vennero allora a studiare a **M** i giovani pittori di tutta la Germania. Dopo un soggiorno monacense, i rappresentanti dell'impressionismo tedesco,

Liebermann, Corinth e Slevogt, si stabilirono però a Berlino, divenuta capitale dell'impero ed in pieno sviluppo. **M** ha conosciuto in seguito peraltro una brillante, benché agitata, attività artistica, il cosmopolitismo delle gallerie e dei pittori d'avanguardia vi si scontrò con un tradizionalismo fortemente tinto di spirito nazionalista; nel 1892 vi si afferma la Secessione, precedendo quelle di Vienna e di Berlino. Vi trovò favorevole accoglienza lo Jugendstil, rappresentato in pittura da F. von Stuck. Nel 1912 si forma il gruppo di Der Blaue Reiter. Dopo la prima guerra mondiale, si assiste al ritorno alla tradizione, e il ruolo della città declina fino al III Reich, periodo durante il quale le spetta il dubbio onore di ospitare nel 1937 la grande mostra dell'«arte degenerata», coronante la lunga campagna ideologica intrapresa contro le opere moderne presenti nei musei tedeschi. (*pv*).

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Neue Pinakothek und Staatsgalerie Moderner Kunst Le raccolte di pittura dello Stato di Baviera (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), la cui amministrazione si trova a **M**, raccolgono una parte delle opere acquistate nel corso dei secoli dalla famiglia regnante dei Wittelsbach, con l'aggiunta di acquisizioni piú recenti.

Il nucleo primitivo è costituito dalla serie di battaglie e di azioni eroiche di donne celebri, commissionata dal duca Guglielmo IV, che regnò dal 1508 al 1550 (Altdorfer, *Battaglia di Alessandro*; H. Burgkmair il Vecchio, *Ester dinanzi ad Assuero*). Il maggior collezionista della famiglia fu il principe elettore Massimiliano I (duca nel 1597, principe dal 1623 al 1651). A lui la AP deve il complesso pressoché unico di opere fiamminghe del XVI sec. (in particolare di Jan Bruegel il Vecchio). Collezionista appassionato di Dürer, e in ciò rivale dell'imperatore Rodolfo II, acquistò alcuni dipinti di fondamentale importanza di questo maestro (i *Quattro Evangelisti*, tavola centrale della *Pala Heller*, bruciato nel 1729), e volle persino acquistare l'Altare di Issenheim, che in quell'epoca gli veniva attribuito. Nel 1632 gli svedesi saccheggiarono la città portando via un certo numero di opere d'arte (tre quadri della serie commissionata da Guglielmo IV si trovano oggi al NM di Stoccolma). Il nipote di Massimiliano I, il principe elettore Massimiliano Emanuele (1679-1726), che fu governatore dei Paesi Bassi, acquistò l'eredità di Rubens ad Anversa nel 1698. Nel 1777 la corona di Baviera passò all'elettore palatino Carlo Teodoro, che

possedeva le gallerie di Mannheim e di Düsseldorf, e, alla sua morte (1799), a Massimiliano Giuseppe del Palatinato Deux-Ponts, possessore della galleria di Deux-Ponts. A causa delle guerre le tre gallerie vennero trasferite a **M**; quella di Düsseldorf, costituita in gran parte dall'elettore palatino Giovanni Guglielmo (1690-1716), era allora, con le sue 348 tele, una delle piú celebri d'Europa, grazie ai suoi Rubens, ai van Dyck e ai Rembrandt. La secolarizzazione del 1803 ebbe come conseguenza l'ingresso nelle collezioni della corona di circa 240 opere, quasi unicamente di pittori tedeschi del XV sec. e del rinascimento (Cranach, *Crocifissione di Schleissheim*; Grünewald, *Sant'Erasmo e san Maurizio*). Prima ancora di salire al trono, il futuro Luigi I (re dal 1825 al 1848) fece importanti acquisti di opere di primitivi italiani. Divenuto re, acquistò nel 1827 la celebre collezione di primitivi tedeschi e fiamminghi raccolta dai fratelli Boisserée (van der Weyden, *Trittico di santa Colomba*). Guidato meno dal gusto per l'arte che dal nazionalismo, concentrò in seguito il proprio interesse sulla pittura tedesca contemporanea, realizzando in questo settore acquisizioni importanti. L'indifferenza verso i maestri antichi giunse a tal punto, che nel 1852 vennero venduti quasi mille dipinti, ritenuti privi di valore, tra i quali un Dürer (*Sant'Anna*: oggi a New York, MMA) ed un Grünewald (il *Miracolo della neve*: oggi al Museo di Friburgo i.B.). La situazione migliorò dopo il 1875. Hugo von Tschudi, che aveva dovuto dimettersi a Berlino a causa dei suoi acquisti di quadri di artisti francesi moderni, venne nominato nel 1909 direttore delle collezioni di Baviera; e nei due anni che gli restavano da vivere, applicò la medesima politica, non senza incontrare resistenze, ma con tale energia che il museo di **M** gli deve il possesso di alcune opere ammirevoli di Manet, Gauguin, Cézanne, Matisse. Una parte dei dipinti che compongono le collezioni di pittura dello Stato di Baviera sono conservati nei depositi. I piú importanti sono esposti nell'AP: (dal XV al XVM sec.), nel castello di Schleissheim a nord di **M** (pittura barocca), nella NP e nella Nuova Galleria di Stato. Alcuni sono in deposito in altri musei bavaresi, ugualmente afferenti alle raccolte dello Stato di Baviera.

Alte Pinakothek Venne costruita dal 1826 al 1836 su progetto dell'architetto Leo von Klenze; si trattò di un museo fondato su principî per quel tempo totalmente nuovi. Edificato su una vasta area libera, allora fuori del-

la città, l'edificio è stato fortemente danneggiato nel 1945; è stato restaurato, ma ha perduto la decorazione originaria.
La costruzione di una pinacoteca, dopo la gliptoteca, è dovuta alla volontà di Luigi I. Doveva consentire l'esposizione di una vasta scelta dei migliori dipinti delle collezioni reali, che raccoglievano circa 9000 pezzi. Ancor oggi, è esclusivamente una galleria di pittura. Offre al visitatore, grazie ad opere di straordinaria importanza (la *Crocifissione* del monastero di Tegernsee, l'*Altare dei Padri della Chiesa* di Michael Facher) una rassegna pressoché completa, unica nel suo genere, della pittura tedesca del XV sec., da Colonia al Tirolo e dall'Alsazia all'Austria. Vi è ben rappresentato anche il rinascimento – ancor meglio che al KM di Vienna – con opere fondamentali di Dürer, Grünewald, Cranach, Baldung Grien, Burgkmair, Altdorfer. Il complesso di opere di pittori fiamminghi del XVI sec. è il piú importante che si possa visitare dopo quelli del Prado e del KM di Vienna (P. Bruegel il Vecchio, il *Paese di Cuccagna*). La serie dei Rubens (*Combattimento delle Amazzoni*, schizzi per la Gall. del Lussemburgo a Parigi, *Ritratto del pittore e di sua moglie*) quella dei van Dyck e quella dei Rembrandt sono notevoli. Le altre scuole sono rappresentate in misura minore, malgrado la presenza di opere di Botticelli, Raffaello, Tiziano (l'*Incoronazione di spine*), Tiepolo (*Adorazione dei re*), e di alcuni notevoli dipinti di pittori spagnoli e francesi.
Neue Pinakothek La NP è nata per volontà di Luigi I, che ne curò il progetto, ma venne inaugurata soltanto nel 1853, sotto il regno del suo successore, Massimiliano Giuseppe. Distrutta sotto i bombardamenti del 1945, è stata ricostruita a fronte dell'AP su progetto dell'architetto bavarese Alexander von Branca (1967) ed inaugurata nel 1981. Ospita gran parte delle collezioni bavaresi di impressionismo, postimpressionismo e di pittura romantica francese – offrendosi cosí quale pendant della Neue Staatsgalerie – , ma piú in generale intende offrire una vasta panoramica della pittura tra 1780 e 1910 ca., soprattutto tedesca e austriaca in particolare, dal classicismo e dal tardo barocco al genere Biedermeier, dalla produzione tardo romantica a quella simbolista, privilegiando nell'esposizione piú l'avvicendarsi degli stili e delle correnti artistiche che la presentazione monografica di ciascun autore presente in museo. Vi si trovano opere di Gericault (*Paesaggio eroico con pescatori*, 1818), Gainsbo-

rough, C. D. Friedrich (*Estate*, 1807; *Visione di una chiesa*, 1820 ca.), Overbeck (*Italia e Germania*, 1828), Morris von Schwind (*Musicante in un eremitaggio*, 1846 ca.), A. Koch, Monet, Manet, van Gogh (*Il tessitore*, 1884; *Veduta di Arles*, 1889, *La piana di Auvers*, 1890), Gauguin (*La Natività*, 1894), Daumier (*Il Dramma*, 1840 ca.), Proud'hon, Feuerbach (*Medea*, 1870) Waldmüller, Spitzweg, Blechen, Menzel, Leibl, Makart, Böcklin (*Pan*, 1859), Hans von Marées, Kodier (*Stanchi di vivere*, 1892), Thoma, Klimt, Klinger.

Neue Staatsgalerie Moderner Kunst Distrutta anch'essa nel 1945, la Nuova Galleria di Stato per l'arte moderna fu ospitata, insieme alle collezioni della NP, presso la Casa dell'Arte (Haus der Kunst), colossale edificio realizzato durante il III Reich, che tuttora ospita le grandi mostre d'arte contemporanea e importanti fiere d'arte e antiquariato; circa i due terzi di entrambi i musei furono cosi esposti al pubblico in un'ala apposita del palazzo, comprendente due piani, rimanendovi sino all'apertura della NP. Da allora la collezione della Neue Staatgalerie ha trovato una piú accurata e corretta collocazione, proponendosi quale completamento ideale della NP. Grazie anche alla importante donazione «Sophie e Emanuel FohnSchenkung» (1965), ricca anche di opere grafiche e plastiche, essa presenta opere impressioniste (Manet, *Colazione nello studio*), postimpressioniste (Cézanne, van Gogh, Gauguin), di Maillol, Matisse, dell'espressionismo tedesco (Kokoschka: *L'emigrante*, 1916-17), August Macke (*Fanciulle sotto gli alberi)*, Franz Marc, Ensor, Munch, Lehmbruch, Beckmann, dei Deutsch-Römer, sino a Nolde, Picasso, Matisse, Chagall, Klee (*Giardino d'inverno*), Feinin-ger, e ai maestri contemporanei. (*sr*).

Bayerisches Nationalmuseum Fondato nel 1855 da Massimiliano II e collocato nell'attuale edificio dal 1900, il Museo nazionale bavarese possiede importantissime collezioni d'arte, principalmente ma non esclusivamente bavaresi, dall'alto Medioevo all'inizio dell'Ottocento (scultura, pittura, vetrate, arazzi, arredi, porcellane). Benché secondarie, le raccolte di pittura comprendono alcune opere importanti: l'*Altare di Pähl* (1140 ca.), tavole della pala del pittore monacense Jan Polack (fine del XV sec.), diversi ritratti di Wertinger (1510-20 ca.), una collezione di bozzetti di frescanti bavaresi del XVIII sec., dipinti di ritrattisti e vedutisti monacensi intorno al 1800 (Edlinger, Stieler, D. Quaglio).

Städtische Galere im Lenbachhaus Questa vasta dimora, che il ritrattista mondano Lenbach si fece edificare nel 1883 nello stile delle ville italiane, ricorda altre residenze di pittori dell'epoca (villa di Franz von Stuck a **M**, casa di T. Aman a Bucarest, oggi musei). Alla sua morte nel 1904 venne acquistata dalla città con l'intero arredo e le collezioni di opere d'arte, ed ampliata per accogliere la Galleria dei pittori di **M** (aperta nel 1929). Comprende ora la Gall. Lenbach (opere del pittore, esposte nei lussuosi appartamenti della villa, ripristinati dopo la loro distruzione nel 1945), e la Gall. municipale (Städtische Galerie). Essa presenta un panorama della pittura monacense dal XVI sec., ma il suo interesse principale sta nell'incomparabile complesso di opere di artisti di Der Blaue Reiter, costituito grazie alla donazione Gabriele Munter (venticinque dipinti dell'artista, disegni di Kubin, opere giovanili di Klee e soprattutto un'importantissima raccolta di opere di Kandinsky dal 1900 al 1914), ed alla fondazione Bernhard Koehler (raccolta senza pari di dipinti di Marc e di Macke).
Schack-Galerie Quest'antica collezione del conte von **Schack,** composta di opere tedesche del XIX sec., nonché da copie di opere antiche, venne lasciata in eredità dal proprietario all'imperatore di Germania, il quale decise di farla rimanere a **M**, acquistando dagli eredi la galleria che l'ospitava (1894). Nel 1907 venne costruita una nuova galleria (l'edificio attuale). Confiscata nel 1918 con i beni della corona, la Schack-Gall. divenne proprietà dello Stato prussiano (1932), e venne poi annessa (1939) alle collezioni di pittura dello Stato di Baviera (Bayerische Staatsgemäldesammlungen). (*pv*).

Monamy, Peter

(Jersey 1670 o 1689-Londra (Westminster) 1748/49). Nel 1731 era considerato «il primo pittore di navi e di marine dopo van de Velde»; conosceva perfettamente le navi ed eccelleva nella resa delle acque calme; le sue rappresentazioni del mare in tempesta sono invece meno felici. Dopo il 1739 ca. assunse come soggetto battaglie contemporanee o combattimenti navali. È rappresentato a Londra (VAM), e soprattutto a Greenwich (NMM); il suo capolavoro, già attribuito a van de Velde, è conservato nella NG di Dublino (*Imbarco di Carlo II per l'Inghilterra dopo la Restaurazione*). (*jns*).

«Monatshefte für Kunstwissenschaft»

La rivista uscí a Lipsia dal 1908 al 1922 redatta da G. Bierman dopo che erano cessate le pubblicazioni del periódico «Kunstwissenschaft Literature» (1906-908), che era stato diretto da E. Jaffè e C. Sachs. Con «Monatshefte» si tentò di proseguirne l'opera e di accentuarne il carattere di punto di riferimento per ricerche rigorosamente scientifiche a livello internazionale; gli articoli dei collaboratori stranieri, tra essi i piú importanti studiosi europei, venivano spesso pubblicati nelle lingue originali. Gli argomenti trattati comprendevano l'archeologia e la storia dell'arte, inclusa quella contemporanea, ma sempre secondo un approccio di tipo storico. Tra i numerosi collaboratori si ricordano W. Bode, E. Panofsky, W. Suida, H. Voss. (*came*).

Moncalvo (Guglielmo Caccia, *detto*)

(Montabone (Asti) 1568-Moncalvo 1625). Nel 1585 **M** firmava una grande pala d'altare (l'*Annunciazione*) per la chiesa di Guarene. Dipinse a fresco la cappella del Rosario nella chiesa di Candia Nomellina (1593), collaborò con Francesco Lanino (1593) ed ebbe ampia parte nella decorazione del santuario di Crea (1590 e 1593), che gli diede notevole fama. Al 1602 datano due pale nella parrocchiale di Cioccaro (Asti). Fu chiamato a Torino nel 1605, dove collabora con Federico Zuccari alla decorazione della Grande Galleria di Carlo Emanuele I (distrutta nel 1695) e ottiene numerose commissioni: Acqui, San Francesco, *Immacolata Concezione*; Vercelli, San Bernardino, *Cristo inchiodato sulla croce*; Casale Monferrato, San Michele, sei tele fra il 1608 e il 1617; Novara, affreschi dell'abside di San Marco, 1613-15; Chieri, San Domenico, affreschi, 1615-16. Nel 1617 ha inizio il suo soggiorno milanese, in cui **M** da probabilmente il meglio di se stesso con una intensa attività sia nell'affresco (San Vittore in Corpo, con Daniele Crespi; Sant'Alessandro; Pavia, Carmine, 1618, ecc.) sia nella pittura d'altare (Santa Maria di Canepanova, con affreschi; Valenza Po, duomo). L'ultimo quinquennio della sua vita è segnato dal ritorno a Torino, dove svolge una attività altrettanto intensa per chiese della città e del territorio. Il caso di **M** somiglia a quelli di altri artisti della sua generazione, formatisi in dignitosa continuità con la tradizione regionale – per quanto lo riguarda, nella linea di Gaudenzio, Gio-

venone, Lanino – e in seguito interessati dai risultati conseguiti in altri ambiti di scuola, come quello cui appartengono i bolognesi prima dei Carracci, e da esperienze di piú generale significato, in particolare in relazione ai processi di «normalizzazione» tardocinquecentesca avvistabili quasi ovunque nell'arte sacra. Da questo punto di vista l'incontro con Federico Zuccari deve aver avuto un ruolo assai importante. (*cmg* + *sr*).

Mond, Ludwig

(Kassel 1839-Londra 1909). Ingegnere chimico e industriale, tra il 1884 e il 1894 costituí, attraverso J. P. Richter, una collezione di cento dipinti italiani (per la maggior parte veneziani), principalmente del XVI e del XVII sec. Quasi la metà della collezione venne lasciata alla NG di Londra nel 1924, in particolare i due pannelli della *Vita di san Zanobi* di Botticelli, la grande *Crocifissione* di Raffaello, la *Pietà* di Bellini e la tarda *Madonna* di Tiziano. (*jh*).

Mondo, Domenico

(Capodrise 1723-Napoli 1806). Muovendo dalle ultime esperienze del Solimena, dai cui modi dipendono alcuni dipinti giovanili (1747) per il suo paese natale (Capodrise, Sant'Andrea, *San Marco e la Fede*; *Ultima Cena*), ritrovò, anche per la mediazione di Giacomo del Po e di Corrado Giaquinto, nel libero pittoricismo di Luca Giordano i modi piú consoni alla sua sensibilità. Fu autore di dipinti di sapore intimamente arcadico, dove accordi tenerissimi, eppur vibranti, di colore suggeriscono atmosfere dense di vapori iridescenti: qualità evidenti soprattutto nei numerosi bozzetti di sua mano, tuttora in collezioni private. Pur non ignorando l'esempio di Francesco de Mura, si espresse sempre – nel linguaggio sostanzialmente neobarocco della sua pittura di decorazione – in brillante opposizione alle nuove tendenze tra accademismo e classicismo allora presenti in ambito napoletano (*Mercurio e Didone*; *Il sogno di Enea*: entrambi in coll. priv. napoletane). Sono di questo periodo, che inizia dopo il 1760, le tele per la congregazione di Sant'Aspreno ai Crociferi a Napoli, le sovrappone e i sovraspecchi con *Allegorie* e *Scene mitologiche* nella Sala delle dame della Reggia di Casetta. Agli anni '70 sono databili le otto tele per la chiesa dell'Annunziata di Marcianise. L'ultima opera co-

nosciuta è l'affresco (1787) sul soffitto della Sala degli alabardieri nella Reggia di Caseria, raffigurante *Le armi della casa di Borbone sostenute dalle Virtú* (bozzetto a Parigi, Louvre), nel quale il pittore ritorna a prototipi solimeneschi. Dal 1789 fino alla morte **M** fu direttore della Regia Accademia di pittura di Napoli. Assai notevoli sono anche i suoi disegni, conservati per la maggior parte all'Albertina di Vienna, presso la Società Napoletana di Storia Patria e il Museo di San Martino a Napoli, oltre che in numerose collezioni private. In essi il segno rapido e scorrevole, inteso piú a fermare sulla carta un'idea che a precisarne le forme, conferma l'inclinazione al fantastico dell'artista. (*ns + sr*).

Mondrian (Mondriaan), Pieter Cornelis *detto* **Piet** (Amersfoort 1872-New York 1944). Considerato, con Kandinsky e Malevitč, uno dei pionieri dell'astrattismo, ha profondamente influenzato molta della pittura occidentale contemporanea sia con la sua produzione che con gli scritti teorici. Dopo aver ottenuto il diploma di disegno (1892), rinunciò all'insegnamento e s'iscrisse all'Accademia di Amsterdam, allievo di Auguste Allebé per tre anni; poi, dal 1895 al 1897, frequentò dei corsi serali. Spesso dipingeva all'aperto, sulle rive di un fiume o di vasti polder, paesaggi di gusto accademico (*Mulino in riva all'acqua*, 1900 ca.: New York, MOMA). Educato da genitori calvinisti, il giovane **M** aveva esitato, prima di entrare in Accademia, tra la vocazione di pittore e quella di predicatore; quando, nel 1899, incontrò un giovane adepto della teosofia, Albert van den Briel, le idee di quest'ultimo lo infiammarono tanto profondamente da farlo divenire, dieci anni dopo, membro della Società teosofica olandese. Queste teorie svolsero, nell'evoluzione del pittore, un ruolo importante. Deciso a stabilirsi nel Brabante, nel 1904 prese residenza nel piccolo villaggio di Uden. «Mi colpí, nelle fattorie del Brabante, un certo equilibrio di scompartizione architettonica», scriverà piú tardi in *Realtà naturale e realtà astratta*; nei suoi dipinti di quel tempo questo equilibrio formale è avvertibile nell'allineamento e nella ripetizione di forme ed elementi identici (porzioni di tetti o alberi), ed è spesso rafforzato da un impiego, di tipo «espressionista», del colore: blu profondo accanto, per esempio, ad un malva (*Paesaggio serale*, 1904 ca.; *Fattoria a Nistelrode*, 1904 ca: L'Aja,

GM). Tornato ad Amsterdam (1905), **M** comincia a vendere qualche tela; ma, ancora, deve mantenersi dando lezioni. Nel 1908 soggiorna una prima volta a Domburg in Zelanda. Qui, dopo importanti composizioni come *Nuvola rossa* (1907-909: L'Aja, GM) o quella – piú strutturata nella contrapposizione tra linee verticali e orizzontali, e nell'impiego di colori non mescolati – del *Bosco presso Oele* (1907-909: ivi), procederà per serie tematiche: le chiese, gli alberi, le dune, il mare. A Domburg, **M** si accostò anche a Jan Toorop e al suo «cenacolo» di pittori, cui senza dubbio dovette lo schiarirsi della tavolozza e il divisionismo di alcune tele. Ma durante questo primo periodo zelandese, non si sofferma su alcun procedimento particolare: la stilizzazione (*Duna V*, 1909-10: L'Aja, GM), poi la schematizzazione delle forme furono la sua principale preoccupazione. Una prima serie di alberi, che sfocia nell'*Albero d'argento* (190: ivi), lo distingue dal «sintetismo» dei Nabis, conosciuto tramite Sluyters: vi si individua la diminuzione delle curve a vantaggio dei tratti orizzontali e verticali, ma questi vengono di solito interrotti da linee oblique: linee che **M** condannerà nel 1914. A quest'epoca risale anche il trittico dell'*Evoluzione* (1910-11: ivi), in cui il simbolismo teosofico si esprime nella rigidezza delle linee. Dopo una mostra, allo SM di Amsterdam, del Circolo d'arte moderna (che fondò con Sluyters, Toorop e Kickert), **M** si reca a Parigi, senza dubbio nel gennaio del 1912. Per oltre due anni lavora da solo nello studio di rue du Départ, interessandosi al cubismo di Picasso; proseguendo le variazioni sul motivo dell'albero (*Melo in fiore*, 1912: ivi) giunge a privilegiare l'elemento grafico accordando al colore un ruolo di secondaria importanza, a somiglianzà della grisaille cubista. Un *Nudo*, una *Figura femminile* e le due *Nature morte con vaso di zenzero* (1912: ivi) confermano quest'evoluzione ed il crescente predominio dell'angolo retto. Poi, negando ogni tridimensionalità agli oggetti che dipinge, **M** li riduce a semplici pretesti per composizioni in cui conta unicamente l'organizzazione di linee in rapporto alla superficie della tela (*Composizione n.* 7,1913: New York, Guggenheim Museum; *Composizione in ovale*, 1913: Amsterdam, SM). Poco prima di lasciare Parigi reintroduce il colore in quanto tale, particolarmente in *Composizione ovale con colori chiari* (1913: New York, MOMA) e *Composizione n.* 9 (*la Facciata azzurra*), 1913: ivi. Da allora lo impegnano due direzioni di ricerca: la divisione

della tela e la partizione dei piani colorati. Infatti, il livello di astrazione raggiunto non lo soddisfa ancora. Tornato in Olanda, intraprenderà presto la ricerca di un «linguaggio pittorico universale». A Domburg riprende le antiche serie (facciata di chiesa, mare), trattate questa volta mediante i segni + e –: ritmo orizzontale-verticale che esprime l'unità dei principi universali del maschile e del femminile, dello spirituale e del materiale (*Diga e oceano*: 1914: New York, MOMA) . Nel 1916 è decisivo l'incontro con Bart van der Leck, che «dipinge a piani uniti e colori puri»: «La mia tecnica, – scriverà **M** piú tardi – piú o meno cubista, dunque ancora piú o meno pittorica, subí l'influsso della sua tecnica, esatta». Mentre si conclude, con la *Composizione con linee* (1917: Otterlo, Kröller-Müller), la serie dei piú-meno, **M** comincia a dipingere a colore piatto, utilizzando piani rettangolari di colori puri (*Composizione n. 3 con piani colorati*, 1917: L'Aja, GM) che talvolta si sovrappongono: ma i limiti sono ormai precisi, cioè sottolineati da brevi linee nere e spesse, sparse anche su tutta la tela (*Composizione in blu B*, 1917: Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum). Un passo importante viene compiuto l'anno seguente con *Composizione, piani colorati a contorni grigi* (1918: Zurigo, coll. Max Bill), ove le linee nere o grigie si uniscono, contornando cosi ogni piano di colore; il quadro è «aperto» ed appare un frammento di un piú vasto insieme. Intanto **M** ha incontrato van Doesburg, che prepara la rivista d'avanguardia «De Stijl»: il primo numero appare nell'ottobre 1917. I pittori Vilmos Huszar e Bart van der Leck, gli architetti Oud, Wils, Van't Hoff e Rietveld, lo scultore Vantongerloo si raggrupperanno attorno alla rivista; gli articoli di **M**, pubblicati tra il 1917 e il 1922, ne costituiranno l'elemento dottrinario essenziale. La serie di composizioni a losanga viene inaugurata nel 1918 con *Composizione. Losanga a linee grigie* (1918: L'Aja, GM), in cui un doppio sistema di perpendicolari determina moduli che verranno utilizzati in ulteriori tele per l'equilibrio «ritmico» dei piani (*Composizione. Piani di colori chiari con linee grigie*, 1919: Otterlo, Kröller-Müller). Ma quest'equilibrio non comporta mai simmetria, che spezzerebbe tutto il sistema dei rapporti di opposizione, fondamento delle teorie esposte da **M** nel 1919-20 in *Realtà naturale e realtà astratta*. Queste teorizzazioni presero poi il nome di «neoplasticismo»: opposizione dei colori (detti «primari»: rosso, blu, giallo) / non-colori (nero, grigio,

bianco), opposizione orizzontale/verticale, opposizione dimensionale (mediante un rapporto di equivalenza). Tornato a Parigi nel luglio 1919, **M** mette progressivamente a punto un sistema di bande nere, perpendicolari e dagli spessori generalmente disuguali, che determinano piani di colori puri la cui importanza, in relazione alla tela, varia secondo il colore. In dodici anni vengono cosí eseguiti una settantina di quadri, talvolta con variazioni importanti: riduzione delle superfici colorate, confinate inoltre alla periferia della tela (*Composizione con rosso, giallo e blu*, 1921: L'Aja, GM); impiego di «non-colori» da soli (*Composizione in bianco e nero*, 1926: New York, MOMA); variazione nello spessore delle bande nere (*Composizione I con linee nere*, 1930: New York, coll. J. L. Senior jr); ciascuna di queste innovazioni viene ripresa e modificata nelle tele successive. Un nuovo ciclo ha inizio nel 1932 con l'introduzione di due linee parallele e ravvicinate che traversano l'intera superficie della tela (*Composizione con blu e giallo* 1936: Düsseldorf, KNW).

Dopo la pubblicazione di *Neoplasticismo* (Léonce Rosenberg, 1920), **M** partecipa a numerose collettive a Parigi, L'Aja, Amsterdam e Londra; nel 1922, il Circolo d'arte olandese organizza una retrospettiva del suo lavoro allo SM di Amsterdam e, l'anno seguente, egli espone col gruppo De Stijl presso Léonce Rosenberg, dove incontra Michel Seuphor, suo primo biografo. In seguito a un disaccordo sulle teorie «elementariste «di van Doesburg, **M**, il cui influsso continua ad aumentare, lascia il gruppoDe Stijl (1924). Nel 1929 aderisce al gruppo *Cercle et Carré*, fondato da Seuphor e Torrès-Garcia, poi, nel 1932, all'associazione *Abstraction-Création*, che gli è subentrata. La nascita in quell'anno di un nuovo ciclo (moltiplicazione delle bande nere parallele) viene seguita nel 1933 da un'opera chiave: *Composizione con linee gialle* (L'Aja, GM), in cui quattro linee colorate di spessore variabile attraversano, senza tagliarsi, una losanga bianca. Da allora **M** dispone di tutti gli elementi che presto entreranno nel suo sistema combinatorio; gli occorreranno peraltro nove anni per farne la sintesi. Dopo la serie delle composizioni nel quadro (o «a losanga») si ha dunque quella delle griglie, dalle linee sempre piú serrate, nella quale il colore si riduce e spesso viene respinto sul bordo della tela (*Composizione II con rosso e blu*, 1937: Parigi, MNAM). Nel settembre 1938, sentendo approssimarsi la guerra, **M** lascia Parigi per Londra, dove inizia

vaste composizioni dalle linee numerose (*Trafalgar Square*, 1939-43: New York, MOMA; *Place de la Concorde*, 1938-43: Dallas, AM). Ma la maggior parte di esse verranno condotte a termine solo a New York, dove egli giunge, sfuggendo ai bombardamenti di Londra, nel settembre 1940. Ben accolto e molto ricercato nella capitale artistica degli Stati Uniti, espone alla Gall. Dudensing (gennaio 1942 e marzo 1943), mentre la stampa lo presenta come «uno dei grandi rifugiati europei». A New York, che sembra lo impressionasse moltissimo, egli modificò le sue combinazioni: alle griglie di linee nere vengono ad aggiungersi – sul bordo della tela – alcune linee colorate (*New York*, 1941-42: New York, coll. priv.); poi la griglia si compone soltanto di linee colorate: i neri sono scomparsi (*New York City I*, 1941-42: Parigi, Centre G. Pompidou, MNAM). Derivate da questo principio, le ultime opere di **M** – dal ritmo sincopato, come quello del ballo da cui prendono nome – comportano sensibili modifiche: alle intersezioni compaiono quadratini di vario colore, moltiplicati sulle linee, mentre, al margine di queste ultime, rettangoli grigi o gialli s'inscrivono entro altri rettangoli blu o rossi (*Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43: New York, MOMA). Infine, l'incompiuto *Victory Boogie-Woogie* (1943-44: Meriden, Connect., coll. B. Tremaine), sviluppo della tela precedente, è attraversato da linee composte da quadrati. Morto il 1° febbraio 1944, **M** conobbe gloria postuma immediata: retrospettive della sua opera vennero organizzate al MOMA di New York nel 1945, allo SM di Amsterdam nel 1946, al Museo di Basilea nel 1947. Il GM dell'Aja, lo SM di Amsterdam, il MOMA di New York ed il KH di Zurigo, conservano la parte esseziale della sua opera. (*em*).

Monedas (Las)

Scoperta nel 1952, la grotta di Las **M** in Spagna (provincia di Santander, presso il villaggio di Puente Viesgo sul monte Castillo) presenta una serie di pannelli decorati ricavati entro un groviglio di stalagmiti, in una grande sala a 45 m dall'ingresso. Al piede della parete, una grande pietra piena di fessurazioni naturali è sormontata da una zona di graffiti lineari neri che ricordano vagamente teste umane; di fronte, le linee dorsali di un cavallo e di un mammut sono seguite da un complesso ove figure dello stile IV antico, mescolate ad altre dello stile

IV recente, rivelano un periodo di transizione. Un cavallo, una renna assai bella, un bisonte e uno stambecco sono raggruppati in una composizione che precede il pannello principale; quest'ultimo orna il fondo della sala e sviluppa, intorno a un cavallo e ad un bisonte, una serie di animali trattati a linee nere; renne, un bisonte verticale e cavalli sono accompagnati da bastoncelli; un felino è dipinto in un camino naturale. I segni complementari sono tracciati a sinistra di tale pannello: segni seghettati o claviformi e punti. Nel mezzo della sala, in fondo ad una nicchia è dipinto un cavallino con la criniera. Un altro cavallo, la cui testa non è stata eseguita dai paleolitici, è collocato in una zona di transizione tra due pannelli grandi, con una serie di linee nere che imitano curiosamente le fessurazioni della pietra all'ingresso. Di fronte, un gruppo di cinque cavalli, accompagnati da segni diversi e da un cervide senza testa, precede gli animali di solito presentati al termine delle grotte ornate: orsi, stambecchi, cervidi, tracciati con contorni neri spessi. Il santuario sembra sia stato realizzato in una sola epoca, poiché non si hanno strati sovrapposti. Le esitazioni stilistiche e la presenza del mammut e della renna indicherebbero la fine del Magdaleniano medio e gli inizi del Magdaleniano recente; la grotta di Las **M** appare cosí la piú recente del gruppo di grotte ornate del monte Castillo (Castillo, Las Chimeneas, La Pasiega). (*yt*).

Monet, Claude

(Parigi 1840-Giverny 1926). Trasferitosi con la famiglia a Le Havre, verso il 1845, frequenta il collegio di La Meilleraye; giovanissimo, tra il 1856 e il 1858, acquisisce una discreta reputazione come caricaturista. Verso il 1858, incontra Eugène Boudin che, riconoscendone il talento, lo incoraggia allo studio del paesaggio dal vero, all'aperto, secondo la tradizione olandese; lo stesso **M**, nei suoi ricordi, sottolinea il ruolo decisivo che questi insegnamenti ebbero su di lui. Nonostante il rifiuto della municipalità di Le Havre di concedergli una borsa di studio, **M** si reca a Parigi nel 1859, dove riporta una forte impressione dai paesaggi di Daubigny e di Corot esposti al *salon*. Nella capitale entra in contatto con Amand Gautier, artista di ispirazione realista, e Constant Troyon, affermato animalista, ma di cui egli apprezza soprattutto le

capacità paesaggistiche. Lo stesso Troyon insiste perché egli si iscriva all'atelier di Couture, ma **M** opta invece per l'Académie Suisse, atelier libero, dove incontra Pissarro. Contemporaneamente frequenta la Brasserie des Martyrs, ritrovo di artisti e intellettuali. Il soggiorno parigino viene interrotto nel 1861, quando **M** è costretto a partire per l'Algeria per assolvere agli obblighi militari; problemi di salute ne impongono il rimpatrio alla fine del 1862. Ritornato a Le Havre, **M** stringe amicizia con l'olandese Jongkind, la cui cultura artistica segna in maniera determinante la sua formazione. Superati alcuni contrasti con la famiglia, ottiene il consenso a ritornare a Parigi, dove entra nell'atelier di Gleyre, e vi incontra J. F. Bazille, P. A. Renok e A. Sisley. In compagnia di Bazille soggiorna nel 1863 a Chailly-en-Bière, località della foresta di Fontainebleau, dove esegue paesaggi prossimi alla tradizione di Barbizon e di Daubigny. In un nuovo soggiorno a Chailly, nel 1865, conosce Gustave Courbet, che poco dopo si trasferisce a Trouville, dove vive Daubigny; **M** affascinato dalle opere courbettiane ne studia con passione la tecnica. L'influenza di Courbet si intreccia con quella di Manet, che proprio in quegli anni aveva posto con evidenza il problema della rappresentazione di figure *en plein air* con il suo *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), opera che aveva avuto ampia risonanza nella cerchia frequentata da **M**. Tale preoccupazione si riflette nel dipinto omonimo (1865: Parigi, coll. priv. e MO), esplicito omaggio al soggetto manettiano, di cui **M** tenta una «reinterpretazione nella natura». Alcune critiche di Courbet causano l'abbandono dell'opera, che nelle definitive dimensioni monumentali perde la freschezza dello schizzo originario (Mosca, Museo Puškin). Dopo la discussa *Camille in abito verde* (1866: Brema, KH), di stretta ascendenza courbettiana, presentata al Salon del 1866, **M** realizza *Donne in giardino* (1866-67: Parigi, MO), dipinto abbozzato direttamente *en plein air* con l'intento di preservare le qualità naturali di spontaneità e luce della scena: l'opera viene però rifiutata dalla giuria del Salon del 1867. Gravi difficoltà economiche costringono l'artista a lasciare Parigi tra il 1868 e il 1869: in questo periodo realizza alcuni scorci della Senna, volti alla resa dei riflessi della luce sull'acqua e considerati dalla critica compiute anticipazioni della pittura impressionista: tra gli altri *Au bord de l'eau*, *Bennecourt* (1868: Chicago, Art Institute) e *La Grenouillère* (1869: New York, MMA). Nel

1870, un nuovo rifiuto del Salon ad accettare le sue opere induce Daubigny a dimettersi dalla giuria. Da Trouville, dove risiede, **M** apprende la notizia dello scoppio della guerra franco-prussiana: sollecitato da Daubigny, si trasferisce a Londra (1870-71), dove si sono rifugiati anche Pissarro, Bonvin e Sisley. Con Pissarro, **M** approfondisce la conoscenza della pittura di Gainsborough, Constable e Turner. Al termine del conflitto e dopo la repressione della Comune, **M** rientra in Francia attraverso l'Olanda, dove esegue alcuni scorci della cittadina di Zaandam, località pittoresca presso Amsterdam.
Nel 1872, si stabilisce ad Argenteuil; i dipinti di questo periodo si segnalano per la particolare luminosità e brillantezza delle superfici, come in *Regate ad Argenteuil* (1872: Parigi MO). Manet lo aiuta a superare nuovi problemi finanziari e lo ritrae nel suo famoso atelier galleggiante, realizzato sull'esempio di quello di Daubigny. Per superare nuove difficoltà economiche, **M** propone un'esposizione collettiva di artisti indipendenti, che ha luogo nel 1874, presso lo studio del fotografo Nadar; con intenti sarcastici, la mostra viene definita «impressionista» (Leroy), neologismo che trae spunto dal dipinto di **M** *Impression. Soleil levant* (Parigi, Musée Marmottan). In quell'occasione l'artista presenta diversi lavori, tra i quali *I papaveri* (1874: Parigi, MO), in cui si esemplifica l'idea, propria della pittura impressionista, della natura come fonte diretta di sensazioni pure. Per restituire la freschezza dell'impressione visiva, **M** si avvale di una stesura per brevi pennellate e utilizza colori pressoché puri. Nel 1876, alla seconda esposizione impressionista, **M** riscuote successo con la grande tela *La Japonaise* (Boston, MFA). L'anno successivo dipinge una serie di vedute della stazione di Saint-Lazare (1877: Parigi, MO), con l'intento di rendere pittoricamente il fumo delle locomotive, soggetti che saranno esposti alla terza mostra impressionista. Nel 1878 si trasferisce a Vedieuil, che lascia per stabilirsi definitivamente a Giverny nel 1883. A partire dal 1880, **M** è affascinato dall'idea di rappresentare l'effetto della luce sul paesaggio ad ore diverse del giorno; per raggiungere questo obiettivo, elabora delle serie di dipinti, tra le quali è celebre quella dedicata alla cattedrale di Rouen. Realizzata tra il 1889 e il 1894, questa serie comprende cinquanta *Cattedrali* (molte delle quali al MO di Parigi), percepite unicamente in funzione delle variazioni di atmosfera e luce. Tra il 1909 e il 1926, **M** rea-

lizza la serie delle *Ninfee*, definita «grand poème de l'eau»: l'esecuzione di queste grandi tele, in cui l'artista si prefigge «di rendere l'acqua con l'erba che si muove sul fondo», si accompagna ad un progressivo peggioramento della vista. Donata dall'artista allo Stato, questa serie è stata collocata nelle sale dell'Orangerie alle Tuileries, e la critica ne ha sottolineato l'influenza sul fauvismo, sull'espressionismo, sino ai piú lontani sviluppi della pittura informale. (*vbe*).

Monferrato

Il nome identifica una zona del Piemonte orientale, già attestata in relazione alla dinastia degli Aleramici tra x e xi sec., che avrà una progressiva definizione geopolitica soprattutto con lo strutturarsi dell'omonimo marchesato, a partire dal 1305 con la dinastia dei Paleologhi. Nel corso del sec. xiv, fino all'annessione di Casale nel 1404, il marchesato assume la sua configurazione definitiva, che manterrà anche con il passaggio ai Gonzaga, fino all'assorbimento nel ducato sabaudo, completato nel 1708. Al centro di quest'area, ma politicamente indipendente, si trova la città di Asti, che mantiene costantemente una stretta interrelazione di rapporti culturali con il marchesato. Pur con qualche difficoltà, e non senza eccezioni di rilievo, si può leggere, nelle vicende pittoriche che interessano quest'area nella sua globalità, una omogeneità stilistica, almeno a partire dalla seconda metà del Quattrocento; si tratta di un orientamento filo-lombardo, poco sensibile alle esperienze del Piemonte nordoccidentale, assestato sulle acquisizioni della cultura jaqueriana, e alle influenze liguri che caratterizzano la zona del cunéese. Ad Asti, dove alla dominazione viscontea e orleanese si contrappone, già nel corso del Trecento, la crescita economica e politica delle grandi famiglie locali, l'orientamento pittorico lombardo è riscontrabile a partire dagli esempi trecenteschi forniti dalla miniatura: sono esempi preziosi in questo senso sia l'opera del monaco Damiano Borelli (che illustra nel 1332-1333 due corali conservati nella Biblioteca del Seminario di Asti), che le miniature del Codice Malabaila (ordinato nel 1353 da Giovanni Visconti, il quale sommava le cariche di signore di Asti e vescovo di Milano). Altro episodio, nel territorio astigiano, che testimonia un rapporto con la pittura lombarda (e che sembra corrispondere al dominio visconteo tra il

1342 e il 1387) è quello del cosiddetto Maestro di Montiglio che affresca la cappella del castello di Montiglio e la seconda campata del chiostro dell'abbazia di Santa Maria di Vezzolano. Questo maestro, subito dopo la metà del Trecento, pare in grado di rielaborare le proposte lombarde con decisa autonomia. Ma è soprattutto a partire dalla seconda metà del Quattrocento che si delinea una specificità stilistica di quest'area. È in questa fase infatti che cresce il ruolo guida di Casale come città capitale del marchesato, nella quale alle committenze di corte fa riscontro l'attività di botteghe stabili e affermate. Qui arriva, nel 1467, Cristoforo Moretti, che, bandito dal ducato milanese, riceve la commissione per la decorazione della cappella del castello paleologo; ma si tratta di un arrivo legato ai rapporti tra le corti, che non incide se non in modo superficiale sul reale contesto artistico locale. Diverso è invece il discorso per gli artisti che si insediano stabilmente in città, come avviene per la famiglia Spanzotti per la quale i documenti ricordano l'origine lombarda: il capostipite Pietro, nel 1470, è detto «magistro Petro pittori de Campanigio de Varexio», e anche il figlio Giovanni Martino, dieci anni dopo, è ricordato come «magister de Spanzoto Mediolani». Il ruolo centrale di questa bottega potrà essere ulteriormente valutato quando si riuscirà a sciogliere in modo definitivo il dubbio tra Pietro e Francesco Spanzotti per l'identificazione di quel Maestro di Crea che, in un momento tra il 1474 e il1483, affresca la cappella di Santa Margherita nel santuario di Santa Maria Assunta di Crea, in cui compaiono Guglielmo VIII Paleologo, la moglie e le figlie. Ancora nei primi decenni del '500, nonostante l'assenza di Giovanni Martino, la bottega degli Spanzotti rimane legata alla città attraverso il fratello Francesco, ed una «strategia» di legami matrimoniali che coinvolgono sia l'altra importante bottega del momento (quella di Balzarino e Aimo Volpi, che sposa Dorotea, sorella di Francesco e Martino), sia Pietro Grammorseo, che sposa nel 1521 la figlia di Francesco, Caterina. Molto piú vincolato al ruolo di pittore di corte, con una attività esterna al marchesato significativamente limitata ad Asti e Pavia, è invece Macrino d'Alba, che propone un linguaggio piano, costante nel tempo, orientato su modelli lombardi riecheggianti una maniera centro italiana adeguata alle richieste della corte. Per sostituirlo, nel 1515, è chiamato a Casale il veronese Giovanni Francesco Ca-

roto, il cui aggiornamento sui modi bramantineschi e leonardeschi rimane però senza sviluppo per la pittura del Monferrato.
Nella vicina Asti, nel frattempo, si impernia tutta l'attività di Gandolfino da Roreto, anche se alla luce degli studi piú recenti le sue opere astigiane vanno riconsiderate all'interno di un percorso complesso che va dagli esordi «mediterranei» a contatto con la pittura ligure sulle tracce di Brea, al suo continuo rimeditare su fatti lombardi, soprattutto cremonesi: complessità che si rileva ad esempio nello *Sposalizio della Vergine* e nella *Madonna in trono* Solaro (entrambe nel duomo di Asti). La persistenza di una unità stilistica nell'area in esame è garantita dall'avvicendarsi delle due generazioni di pittori attivi dopo l'estinguersi della dinastia paleologa e il passaggio del marchesato ai Gonzaga (1533). Entro la prima metà del secolo sono infatti attivi Ottaviano Cane e Sebastiano Novelli, nella seconda metà Boniforte Oldoni (di cui si conserva una pala a Trino, in San Pietro martire) e Ambrogio Oliva, suocero e probabile maestro di Guglielmo Caccia. Questa persistenza, nel continuo e proficuo confronto con la Lombardia e le botteghe vercellesi (soprattutto con gli esempi normativi di Gaudenzio Ferrari), è evidente nella produzione del Moncalvo. È lui, infatti, che risulta monopolizzare, tra Cinquecento e Seicento, le commissioni nella regione (anche al santuario di Crea, che continua ad essere luogo privilegiato per la rappresentazione del potere locale), pur dovendosi confrontare con un casalese «eccentrico» nel suo caravaggismo come Nicolò Musso. (*sba*).

Mongolia

La pittura di questa regione dell'Asia centrale (XI-XIII sec.) è conosciuta soltanto per rari dipinti murali o per alcuni stendardi dipinti o manoscritti illustrati, prodotti in alcuni centri religiosi. In queste opere si riscontra la presenza di influssi dell'Asia centrale (in particolare, Tuen-huang), della Cina e del Tibet, associati a tendenze locali di accento rude e realistico, che ne modificano gli apporti. Gli stendardi dipinti, o *thanka*, eseguiti nei conventi dei monaci buddisti, restano assai vicini ai loro modelli tibetani. Nel suo complesso l'arte della **M** è tuttora mal definita; il suo carattere può indovinarsi da fram-

menti ritrovati nel Karakorum, a Kara-khoto e nei complessi di Ts'ing-ling. (*mha*).

Mongollon-Mimbres

Questi popoli precolombiani vissero nel sud degli Stati Uniti (stati dell'Arizona e del Nuovo Messico) tra il 400 e il 1200. La civiltà **M** insediata nelle zone aride e montagnose del sud-est dell'Arizona e del sud-ovest del Nuovo Messico, denuncia la vicinanza con gli indiani Pueblos, di cui essa subí un certo influsso. La prima ceramica, grezza e senza decorazione, compare attorno al 400-500. Nel corso del periodo detto dei *Three-Circles* (900-1050) coppe, vasi e brocche sono decorati interiormente con semplici motivi dipinti in nero su fondo bianco. La ceramica *mimbres* propriamente detta raggiunge il culmine tra il 1050 e il 1200. Figure umane, uccelli, quadrupedi, insetti sono dipinti in rosso-bruno sul fondo bianco delle coppe, mentre le pareti interne ed i bordi sono ornati con linee curve e circolari. Al periodo Chihuahua (1200-1450; dal nome dello stato messicano che ne fu il centro) risalgono vasi globulari, spesso ornati a motivi geometrici, simili a quelli del periodo precedente, ma dipinti sulle pareti esterne. La policromia si fa piú frequente; la decorazione nera e rossa è applicata su fondo crema. Il collo di alcuni vasi è ornato con protuberanze cefalomorfe. Dopo il 1450, gli indiani **M** vennero a poco a poco respinti o assimilati da altre tribú provenienti dal nord. Ceramiche **M** si trovano al Museum of Amerian Indian Art a New York. (*sls*).

Moni (de), Louis

(Breda 1698-Leida 1771). Allievo di F. van Kessel e Philip van Dyck all'Aja (1721-25), fu maestro all'Accademia della stessa città nel 1725. Dipinse scene di genere: *Donna in un interno* (L'Aja, Museo Bredius), la *Pescivendola* (Rotterdam, BVB), *Scena di famiglia* (Parigi, Louvre) nel gusto di Mieris e di Gerrit Dou). (*jv*).

Monnier, Henry

(Parigi 1799-1877). Personaggio complesso, dopo aver lasciato l'amministrazione statale si dedicò alla pittura (frequentò gli studi di Gros e di Girodet), ma fu soprattutto caricaturista, oltre che scrittore, critico e attore. Creò il

celebre tipo di Monsieur Joseph Prudhomme (*Monsieur Prudhomme, Madame Prudhomme*, 1860: conservato a Bayeux, Museo Baron Gérard), stigmatizzando il borghese (*Grandezza e decadenza di* M. *Joseph Prudhomme*, 1853; *Memorie di Joseph Prudhomme*, 1857). Senza raggiungere le qualità espressive e sintetiche di Daumier, di cui fece il ritratto (Parigi, Museo Carnavalet), né il talento di Cavami, lasciò numerose serie litografiche di spirito consimile. Il suo tratto disegnativo (esempi al Louvre di Parigi), richiama quello del disegnatore umoristico inglese Cruicshank, suo amico. Illustrò le *Chansons* de Béranger e le *Fables* di La Fontaine, e collaborò regolarmente a «la Silhouette» ed a «la Caricature». (*hi*).

Monnoyer, Jean-Baptiste

(Lille 1634-Londra 1699). Principale specialista del suo tempo nella pittura di fiori, venne accolto all'Accademia nel 1665 (lavoro di ammissione al MBA di Montpellier). Collaboratore di Le Brun, lavorò per i Gobelins (bordure di arazzi) e dipinse numerosi vasi di fiori per gli appartamenti di Versailles (alcuni conservati), Marly, Chaville. La fine della sua carriera si svolse a Londra, dove, chiamato da lord Montagu, fece apprezzare il suo stile decorativo, i suoi fiori e i suoi vasi preziosi spesso collocati in una cornice di drappeggi e architetture, assai lontano dalla semplicità delle nature morte francesi precedenti. Innumerevoli dipinti, per la maggior parte nature morte con fiori, gli sono a torto attribuite; il Louvre, il MAD di Parigi, i MBA di Nancy e di Lille conservano opere di sua mano. Il figlio di **M**, **Antoine** (Parigi 1672-Saint-Germain-en-Laye 1747), ne imitò lo stile (*Nature morte di fiori* al NM di Stoccolma; nei musei di Narbonne ed al MAD di Lione), che trovò infine l'interprete piú brillante in Belin de Fontenay. (*as*).

Monogrammista

Artista che si sigla con il monogramma, ovvero un segno unico, formato da lettere incrociate, che ne indica o simboleggia il nome; oppure artista specializzato nella composizione e nel disegno di monogrammi. Per opportunità tecnica l'uso del monogramma è proprio soprattutto degli incisori, termine di cui **M** è stato spesso adottato quale sinonimo: tanto che G. C. Nagler intitolò *Die Monogrammisten* il suo grande dizionario degli incisori (5 voll.,

1859-81). In senso stretto la denominazione si riferisce agli artisti dei quali la critica non ha potuto identificare il nome e che pertanto sono contraddistinti dal solo monogramma; non è raro, comunque, il caso di celebri maestri che abbiano utilizzato anche il monogramma, ad esempio Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Frans Hals, Giovan Battista Tiepolo.
Tra i **M** di rilievo si ricordano il Maestro E.S., incisore tedesco-renano, orefice e disegnatore (1440-1468 ca.), di cui restano cinquecento fogli con temi sacri o profani (carte da gioco), il **M** di Brunswick (Jan van Amstel), pittore di Amsterdam attivo tra il 1500 ca. e il 1542 e il **M** I.B. con l'uccello, riconosciuto come G. B. Palumba, incisore italiano che operò nel primo quarto del XVI sec. (*svr*).

Monogrammista I.W.

(attivo in Boemia nella prima metà del XVI sec.). Allievo di Cranach il Vecchio, diresse tra il 1520 ed il 1550 una bottega nel nord-ovest della Boemia. La piú antica delle sue opere della maturità (tutte siglate e datate), è il *Suicidio di Lucrezia* (1525); l'*Altare di Zelina* (conservato a Chomutov), è datato 1526. Nell'ex-voto della chiesa di Sopka raffigurante *Cristo e un donatore* (1530), si fa piú evidente la sua tendenza al manierismo. Fra le sue opere migliori sono da citare: il quadro votivo di Kasnar Kasparek rappresentante la *Vergine* (1537: conservato a Plzen) ed il *Cristo dolente* (1541: Dresda, GG). La produzione della sua bottega (quadro votivo di Most del 1538; *Morte di san Venceslao*, 1543: Praga, cattedrale di San Guido; *Altare d'Osek*, dopo il 1540: Praga, NM), è abbondante, soprattutto negli anni antecedenti al 1540. Tra gli allievi di Cranach il Vecchio, **M** è il piú dotato ed il piú fedele; rispetto al maestro il suo stile si rivela piú sensibile e incline al lirismo, ma rimane nondimeno piú debole nella struttura complessiva delle composizioni per l'incapacità di rielaborare creativamente i propri modelli. (*Jho*).

Monory, Jacques

(Parigi 1934). L'artista è stato il principale rappresentante francese – insieme a Gilles Aillaud – della corrente della Figurazione narrativa che si oppose negli anni '60 alla pittura astratta, cinetica, informale ed alla corrente dei

nuovi realisti ed alla Pop Art. Dalla prima personale del 1955, **M –** espose mobili, porte ed oggetti diversi – andò caratterizzando la sua personalità in varie mostre parigine. All'inizio del 1965 l'artista espose tele in cui la figurazione tradizionale è alterata dalla disposizione simbolica degli oggetti attraverso il procedimento del collage e l'uso del monocromo. Questo tipo di impostazione raggiunge piena maturità stilistica con la ripresa delle immagini di base della fotografia e nelle opere monocrome o bicrome (azzurro in particolare, rosa, malva, giallo), oltre che nella composizione sincopata, nell'uso della metafora e nel gioco di specchi. I soggetti ermetici, sono in gran parte autobiografici. Intorno al 1966 **M** è passato al taglio del quadro, al collage di materiali – corda, tubo flessibile della doccia – per poi tornare a lavorare sul campo rettangolare della tela (*Assassini*, 1968; *Velvet Jungle*, 1969-71), serie presentata nel 1971 all'A.R.C. (Parigi, MAMV). Contemporaneamente ha lavorato a figure di donne e bambini ed a immagini di New York. **M** ha anche realizzato dei films (*Ex*, 1968; *Brighton Belle*, 1974; *Ladra*, 1986); libri (in particolare *Deux*, 1973, testo di Franck Venaille che riprende la tipologia del fotoromanzo). Sue opere sono presenti al MNAM di Parigi, a Saint-Etienne, Marsiglia, Pau, a Grenoble. Nel 1984 **M** ha esposto le sue opere all'A.R.C., MAMV di Parigi. (*gg*).

Monreale

Mosaici del duomo Decorato da un vastissimo ciclo musivo, secondo per estensione soltanto a quello della cattedrale di Santa Sofia di Costantinopoli, il duomo di **M** fu fatto costruire da Re Guglielmo II il Buono (053-89) a partire dal 1174 e fu terminato nella seconda metà del Duecento. La pianta è a croce latina e l'interno è a struttura basilicale con tre navate, crociera bizantina a pianta quadrata, triabsidata e priva di cupola. Mosaici a fondo oro rivestono le pareti delle navate, della controfacciata e delle absidi. Furono eseguiti probabilmente da maestranze locali dirette da artisti bizantini chiamati direttamente da Guglielmo II, per la maggior parte tra il 1180 e il 1190 circa; ma l'impresa occupò l'arco di vari decenni con riprese in tempi diversi. È probabile che alla morte di Guglielmo, nel 1189, i lavori abbiano subito un'interruzione per difficoltà economiche; né era ancora terminato, a quella data, l'edificio stesso del duomo (mancavano

i pavimenti delle tre navate, i marmi nella parte inferiore delle pareti ed alcune colonne erano ancora grezze). La decorazione fu ripresa agli inizi del XIII sec., grazie ai contributi di Innocenzo III (1098-1216) e Onorio III (1216-27). È a questi pontefici che viene attribuito l'invio a Monreale di maestranze veneziane, che operarono per alcuni decenni del Duecento. Comunque, nel 1267, tutti i lavori erano sicuramente finiti poiché, in quell'anno, il vescovo di Albano, Rodolfo, incaricato da Papa Clemente IV, consacrò la chiesa che, da allora, venne chiamata Santa Maria Nuova.
Nel ciclo musivo sono raffigurate la storia del mondo secondo la Bibbia e quella della Missione degli Apostoli e della Chiesa dei Santi, accompagnate da legende in latino e greco. La decorazione è costituita da centrotrenta grandi riquadri a fondo oro e da numerose figure di santi, apostoli, profeti, martiri, patriarchi, vergini e confessori. Chi ideò l'iconografia del ciclo (probabilmente un abile teologo) privilegiò la raffigurazione dei santi maggiormente venerati da Guglielmo II, o nelle regioni da lui recentemente conquistate (largo spazio occupano santi meridionali come San Casto e San Cassio, vescovi della Campania sotto Decio, e San Nicola di Bari), secondo precise scelte politiche e necessità cultuali. Al centro dell'arcone di ingresso al presbiterio è raffigurata la *Divina Sapienza*, sotto l'aspetto di una donna, a mezzo busto, in abbigliamento regale, fra gli arcangeli Gabriele e Michele. Di qui si diparte il ciclo dei quadri con la *Storia della Creazione*, del *Peccato Originale* e dei patriarchi *Noè*, *Abramo*, *Isacco* e *Giacobbe*. Sopra i due ordini di riquadri corre un largo fregio ad anelli intrecciati (che si dispiega lungo tutta la navata centrale), al centro dei quali sono raffigurati cinquantadue angeli. La serie narrativa inizia dalla destra, guardando l'altare, in alto, dove è l'arco di ingresso al presbiterio. Il primo episodio raffigurato è *La Creazione del Caos*. Piú avanti, nella controfacciata, è *La Creazione di Eva*. Nella parete sinistra, le storie rappresentate vanno dalla *Tentazione del serpente* a *Dio che avverte Noè del diluvio e gli ordina di costruire l'arca*; nella parete destra, nel secondo ordine, proseguono con *Noè che costruisce l'arca*, fino ad *Abramo che serve i tre angeli*. Nel secondo ordine del portale maggiore vi sono gli *Angeli che vanno contro Sodoma* e *L'incendio di Sodoma*. Sulla parete sinistra, nel secondo ordine, gli episodi rappresentati vanno dalla *Dio comanda ad Abramo di sacrificare*

Isacco, fino a *Giacobbe che lotta con l'Angelo per la Benedizione*.
Nei mosaici del presbiterio si svolgono le scene della vita di Gesú; hanno inizio con l'*Annuncio dell'arcangelo Gabriele a Zaccaria* e si concludono con il *Battesimo*. Le storie proseguono poi sulle pareti delle navate laterali, dove sono narrati i *Miracoli di Cristo*, e sulle ali sinistra e destra del presbiterio. I mosaici delle absidi minori raffigurano la *Storia della Chiesa* e episodi della *Vita di san Pietro e di san Paolo*. Il centro focale verso cui converge tutta la decorazione musiva è la colossale figura a mezzo busto del *Cristo Pantocratore* benedicente, nel catino dell'abside centrale. Al di sotto, nella conca dell'abside, è la *Madonna in trono col Bambino* benedicente, circondata da angeli e da apostoli. Sempre nel presbiterio, due pannelli raffigurano Guglielmo II: sopra il trono reale, a sinistra, *Guglielmo II riceve da Cristo la corona regale*; a destra, al di sopra della cattedra episcopale, *Guglielmo II offre il modello del duomo alla Vergine*. Concludono il ciclo tre riquadri sulla porta centrale: i primi due, a partire dal secondo ordine sotto la finestra, illustrano episodi della *Vita dei santi Cassio e Casto*; nel terzo, due *Miracoli di san Castrense*, patrono della città di Monreale. Piú tardi di quelli del duomo di Cefalú, della chiesa della Martorana e della cappella palatina di Palermo, i mosaici di **M p**resentano analogie soprattutto con quest'ultimo ciclo. Le pareti sono decorate secondo uno schema identico, governato dal medesimo rapporto di scene omologhe e soggetti contrapposti. Secondo alcuni studiosi, anche se non mancano opinioni di segno opposto, si rilevano caratteri bizantini assai piú marcati che a Palermo, che farebbero pensare all'opera di artisti giunti direttamente da Costantinopoli. A maestranze locali sarebbero dovute solo le parti ornamentali, i fondi e forse alcune figure: le differenze stilistiche appaiono relativamente marcate, soprattutto se si conconsidera l'ampiezza del programma decorativo. Le proporzioni slanciate, l'esecuzione raffinata, le pieghe sinuose dei panneggi, la vivacità delle composizioni sono caratteristiche dell'arte bizantina della seconda metà del XII sec., senza tuttavia incorrere in manierismi o annullare la plasticità della figura umana. L'armonia degli accordi cromatici, l'assenza di toni contrastanti e stridenti contribuisce ugualmente a conferire unità all'insieme. Tuttavia, alcune discrepanze stilistiche nella decorazione hanno indotto parte della critica ad

attribuire i mosaici della controfacciata (soprattutto quello nella lunetta del portale maggiore, dove è raffigurata la *Madonna con il Bambino*) ad una fase piú tarda (seconda metà del XIII sec.) e all'intervento di maestranze veneziane. (*si*).

Monrealese Novelli, → Pietro Giovanni

Monsiau, Nicolas-André

(Parigi 1754-1837). Allievo di Peyron, soggiornò per quattro anni a Roma dal 1776; accolto nell'Accademia nel 1789, espose al Salon dal 1787 al 1833. Nella sua opera l'ispirazione dall'antico che ripercorre gli insegnamenti di Peyron, rispecchia ancora nei tratti stilistici i moduli della pittura del XVIII sec.: *Filottete a Lemnò* (1810: in museo ad Amiens), *Fulvia e Cicerone* (1822: Lille, MBA). Ma, in un soggetto di storia moderna come *La Consulta della repubblica Cisalpina delibera la presidenza a Bonaparte* (1808: Versailles), **M** rivela un gusto del pittoresco e dell' aneddotico che lo avvicina a Boilly, con una gamma di colori che gioca sui grigi ed i malva, e che si ritrova spesso nei suoi quadri *(Devozione di Monsignor de Belzunce*, 1819: Parigi, Louvre). Fu anche ritrattista *(Autoritratto*, 1827: ivi) e illustratore. (*fm*).

Monsú Bernardo → Keil, Bernardo

Monsú Desiderio → Barra, Didier

Montagna, Bartolomeo Cincani, *detto* il

(Orzinuovi (Brescia) ca. 1449 - Vicenza 1523). Compiuto il primo apprendistato in qualche bottega vicentina, Bartolomeo dovette essersi reso conto dei limiti della vita artistica della provincia e aver sentito l'urgenza di esperienze piú ricche: parte per Venezia nel 1469 e vi si ferma sino al 1474, anno in cui rientra a Vicenza. Le opere che si possono ritenere primitive, un gruppo di *Madonne* del Museo di Vicenza, della coll. Cini di Venezia e della KH di Brema, mostrano i segni del soggiorno veneziano nell'evidente attenzione all'insegnamento di Giovanni Bellini e in certi accenti che richiamano Bartolomeo Vivarini. È ancora cosí nel frammento di una *Madonna col*

Bambino, affrescata nella chiesa di Magri di Schio nel 1481, oggi a Londra (NG).
Nel 1482 Bartolomeo è invece nuovamente a Venezia, per dipingervi nella Scuola Grande di San Marco su invito dei Reggitori della Serenissima segno di una carriera ormai consolidata (gli affreschi furono distrutti da un incendio tre anni dopo), ma che non disdegna impegni piú corsivi, legati agli impegni quotidiani di bottega, come la fornitura di cartoni per le tarsie del coro di Monte Berico. Intorno a questi anni le sue opere sono caratterizzate, accanto ai precisi ricordi belliniani, da un classicismo di ascendenza antonellesca; ancora timido nella bella tempera con la *Vergine in atto di adorare il Bambino tra santa Monica e santa Maria Maddalena* (Vicenza, MC), che mostra una minuzia e una asprezza derivate dal Mantegna e dalla vicina scuola di Padova, oltre che dalla confidenza con Bartolomeo Vivarini. La *Madonna col Bambino* (Belluno, Museo) dal volto cosí chiuso e intenso, indica nel contesto belliniano, una piú risoluta coscienza della misura antonellesca. Alla rielaborazione di forme antonelliane si deve il bloccarsi in un volume piramidale del gruppo della *Madonna col Bambino* (ca. 1482: Bergamo, Accademia Carrara), ove la luce realizza uno spazio, dal quale è bandito ogni compromesso chiaroscurale; la grande pala con la *Madonna col Bambino in trono e angeli musici tra i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano* (ca. 1487: Vicenza, MC) schiera le figure nella spazialità solenne della grande abside aperta contro il cielo. Nel 1488 Bartolomeo è di nuovo a Padova; ove, sino al 1492 lavora in San Giovanni di Verdera; prende forza, in questo ultimo decennio, l'interesse per le sperimentazioni prospettiche, spinte sino alla forzatura illusionistica sugli interventi bramanteschi alla certosa di Pavia, ove è probabile che **M** si fosse recato nel 1490, quando completa la pala (oggi in museo) per la certosa stessa. Lo sbalzo plastico delle figure di quest'opera deve invece certamente qualcosa all'impianto volumetrico, tagliente e a volte astratto, di scultori quali l'Amadeo e il Mantegazza.
Tali suggestioni, che sono d'altronde diffuse in tutto il ducato milanese, e l'intenzionale geometrizzazione dell'ambiente rappresentano tuttavia sempre un pericolo per Bartolomeo, che raggiunge l'assoluto poetico quando torna a comporre le solenni figure in un contesto paesaggistico. La *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e*

san Francesco (Venezia, coll. Cini) ne è un esempio: la luce fredda sbalza nel metallo il volto fermo di Maria e sfaccetta in piani taglienti le vesti dei due Santi, esaltati dallo squadrarsi plastico contro il cielo di ghiaccio. Un altro episodio altissimo di questo momento è l'affresco con la *Pietà* (1500) di Monte Berico (Vicenza), ove il gruppo grandioso della Madonna col Figlio è contenuto dentro un volume a netti e rigidi piani cromatici. Nel 1499 il **M** firma la *Madonna col Bambino in trono e angeli musici tra i santi Andrea Monica Orsola Sigismondo* (pala Squarzi, già in San Michele di Vicenza ed oggi a Brera), nella quale il rovello di panneggi e lo sbalzo delle figure commentano e misurano strutture architettoniche in iperbolica successione. La grande *Pietà* di Monte Berico, datata 1500, scopre, livida ed esasperata, l'esperienza della cultura tedesca, come il *San Girolamo* (Milano, Brera), che deve esserle coevo. Ma, mentre la pittura veneziana si andava splendidamente rinnovando, il pittore ridottosi ad operare in provincia non volle liberarsi dagli schemi quattrocenteschi, né sciogliere masse e volumi nei morbidi toni giorgioneschi. Cosí si manifesta nella pittura del vecchio maestro un processo di malinconica involuzione, che lo spinge a utilizzare i motivi della sua giovinezza in una cifra stanca e monotona mentre la sua bottega era lasciata nelle mani del figlio Benedetto. (*mcv*).

Montallier, Alexandre

(documentato a Parigi tra il 1637 e il 1644). Gli si può attribuire un unico quadro: le *Opere di misericordia*, firmato (San Pietroburgo, Ermitage), la rappresentazione della realtà trova paralleli stilistici con l'opera di Sweerts pur non raggiungendo gli apici della resa obiettiva del maestro olandese. Il quadro veniva, fino a poco tempo fa, attribuito a Pierre **M**, nato intorno al 1643 e morto a Parigi nel 1697, probabilmente figlio di Alexandre. (*sr*).

Montalto, Giovanni Stefano Danedi, *detto* il

(Treviglio 1612-Milano 1690). Principale esponente di una famiglia di pittori, condivise con il fratello **Giuseppe** (Treviglio 1609-*post* 1679) il soprannome di **M**, con il quale si firma ed è ricordato nei documenti a partire dal 1650. L'operosità dei due fratelli coincide con la ripresa dell'attività artistica a Milano, dopo la peste del 1630 e la morte, tra il 1626 e il 1632, del Morazzone, di Danie-

le Crespi, del Cerano. Giovanni Stefano sarebbe stato allievo, secondo le fonti, del Morazzone, Giuseppe di Guido Reni a Bologna; nella difficoltà di distinguere l'apporto delle singole personalità nelle numerosissime opere di collaborazione tra i due fratelli, si può tuttavia rilevare che in particolare Giovanni Stefano (cui spettano l'*Apollo e Marsia* di Rouen, MBA; il *Compianto sul Cristo morto*: Verona, Castelvecchio e la *Pietà* di Bigione, Museo Magnin) evolve in maniera singolarmente affine a quella di Francesco Cairo, pur senza mai eguagliarne la forza espressiva e l'intensità poetica. Come già aveva osservato Luigi Lanzi, i fratelli Danedi sviluppano e prolungano fin verso la fine del secolo l'eredità dei maestri del Seicento lombardo, assumendo un ruolo essenzialmente conservatore, anche nei cicli ad affresco e non solo nei quadri d'altare, pur accogliendo suggestioni dall'opera del Guercino e del Piola (*Strage degli Innocenti*: Milano, San Sebastiano; *San Lorenzo* e *San Sebastiano*: Milano, Santa Maria della Passione; *Crocefissione e Assunzione*: Como, Santa Cecilia; affreschi in Palazzo Reale e Palazzo Porta-Trivulzio a Milano e Palazzo Borromeo a Cesano Maderno). Nelle tarde *Storie di san Martino*(1675: Treviglio, San Martino), **M** assume a collaboratori i suoi figli. (*sr*).

Montano d'Arezzo

(documentato a Napoli dal 1305 al 1313). Nel 1305 riceve pagamenti per gli affreschi di due cappelle in Castelnuovo a Napoli. Al giugno 1308 risale invece un *Crocifisso* commissionato da Carlo II per la chiesa del beato Ludovico d'Angiò in Aversa, di cui nell'agosto dello stesso anno **M** affresca anche il refettorio ed il capitolo. Nel 1310 è accolto tra i familiari di re Roberto, dopo che per il fratello di questi, Filippo di Taranto, aveva già dipinto due cappelle, l'una nella chiesa di Montevergine, l'altra nel palazzo napoletano del nobiluomo. Sebbene quanto documentato dalle carte angioine sia andato perduto, sulla base di un'attenta esegesi documentaria è stato possibile restituire a **M** almeno la *Maestà* (limitatamente alla figura della Madonna) nel santuario di Montevergine (ca. 1290-1995), alla quale, per le notevoli analogie stilistiche, sono molto probabilmente da collegare, a Napoli, gli affreschi con la *Natività* e la *Dormitio Virginis* nel transetto di San Lorenzo (ca. 1300), nonché la decorazione della cappella Minutolo nel duomo (ca. 1285-90). Da questo

corpus emerge una cultura desunta dai dipinti di Cimabue e del cosiddetto Maestro della Cattura nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi, cui successivamente si mescolarono suggestioni dal giovane Giotto e dalla cerchia romana del Cavallini. (*m*).

Montauban

Museo Ingres Venne fondato nel 1843 in seguito ad una donazione di quadri fatta dal barone de Montarieu, già sindaco di **M**; fu posto nell'antico vescovado, eretto nel 1664 sulle rovine di una fortezza costruita durante l'occupazione inglese nel 1366, di cui sussiste una sala a volta, detta «del Principe nero». Nel 1851 Ingres donò al museo della sua città natale un gruppo di dipinti e vasi antichi della sua collezione personale. Dopo la sua morte nel 1867, il lascito delle sue opere (una quarantina di quadri, bozzetti e studi dipinti, ed oltre 4000 disegni, completati da tutta la collezione di quadri, incisioni, oggetti archeologici diversi, libri, partiture musicali) fece del Museo di **M**, che prese nome dal suo illustre benefattore, un luogo privilegiato per lo studio dell'opera dell'artista e per la conoscenza dei suoi gusti artistici e letterari. Alle opere donate dallo stesso Ingres vanno aggiunte alcune opere di prim'ordine provenienti dal lascito Lapauze (*Ritratto a matita della famiglia Forestier*, *Ritratto dipinto di Mme Gonse*), da acquisizioni della città e dai depositi dal Louvre di Parigi. Tra le opere fondamentali di Ingres possono citarsi il *Sogno di Ossian*, *Gesú tra i dottori*, una replica di *Ruggero e Angelica*, scene storiche come il *Duca d'Alba a Sainte-Gudule*, *Urbano VIII al Quirinale*, i ritratti (*Belveze*, *Gilibert*), i celebri ritratti a matita (*Madaleine Chapelle*, sua moglie). Quadri di scuola francese, principalmente del XVII sec., prediletti da Ingres, *Ritratti* attribuiti a Philippe de Champaigne o a Mignard, *Paesaggi* di Dughet o di Millet; completano la raccolta alcuni primitivi (Masolino, Butinone, *Testa di monaco* attribuita a van Eyck). Infine sono state raggruppate intorno all'opera di Ingres opere di suoi allievi, seguaci ed amici, provenienti dalla collezione personale del maestro o da donazioni successive (opere di Armand Cambon, di Paul e Hippolyte Flandrin, di Balze, di Romain Cazes, di Montessuy, nonché di Chassériau e di Granet). (*gb*).

Monte di Bologna

(attivo nella seconda metà del XIV sec.). Autore di un affresco con le *Storie di san Giuliano* nel duomo di Trento (1360 ca.) è l'unica apparizione anagrafica di un fenomeno di vaste proporzioni e di sicura incidenza nella geografia artistica del Trecento: la migrazione di pittori di evidente matrice bolognese verso il Friuli e lungo la valle dell'Adige. È comunque pittore di buona statura: maturato nella fase di assestamento di Vitale, ha fresche capacità di narratore. Figure, gruppi e città si srotolano con una sintassi animata ricca di giunture corsive, affini alle *Storie di Giuseppe* nell'oratorio di Mezzaratta (Bologna, Pinacoteca), e di inserti di morbida fisicità, probabilmente già attenti a Tomaso da Modena. (*mfe*).

Monte Maria di Burgusio

Abbazia di Monte Maria (fondata nel sec. XII, ampliata nei secc. XVII e XIX). Nella cripta si trova una serie di affreschi databili alla fine del sec. XII, con ogni probabilità intorno al 1185, anno in cui si completò la costruzione del transetto. La conca absidale mostra il *Cristo in mandorla con i santi Pietro e Paolo, i simboli degli Evangelisti ed angeli*. Le immagini degli angeli si estendevano anche alla decorazione della volta. Tracce di affreschi sono ravvisabili pure all'esterno della cripta stessa, ma risultano molto lacunose. Le pitture dell'abside, affini a quelle della vicina chiesa di San Nicolò a Burgusio del 1199, costituiscono le prime manifestazioni di una scuola che avrà notevoli ripercussioni in tutta l'alta valle dell'Adige. Lo stile del Maestro di Monte Maria si segnala per l'estrema raffinatezza compositiva ed esecutiva, risolvendosi in un colorismo di particolare suggestione nell'accostamento delle tinte, assai delicate, nonché nell'accuratezza della resa di taluni dettagli, come ad esempio i sottilissimi fili bianchi che si annodano al sommo delle ali degli angeli. Caratteristiche molto simili si ritroveranno nel ciclo della cappella del castello di Appiano, di epoca lievemente posteriore. (*pa*).

Monteiro, do Rêgo (Monteiro, Vincente, *detto*)

(Recife 1899-1970). Il primo soggiorno a Parigi di **M**, risale al periodo tra il 1911 e il 1914; in seguito, per tutta la vita, suddivise il suo tempo tra la Francia e il Brasile, dove partecipò, dal 1922, ai movimenti di rinnovamento

artistico. Negli anni Venti dipinse massicci e geometrici personaggi in chiaroscuro usando una gamma cromatica che unisce i grigi-azzurri ai beiges ed ai bruni piú o meno caldi. Oltre a questo stile monumentale e decorativo (*La caccia*, 1923: Parigi, MNAM), si è anche dedicato all'illustrazione del libro (*Légendes croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*, 1923; *Quelques visages de Paris*, 1925). (*jhm*).

Montemezzano, Francesco

(Verona 1555-Venezia post 1602). All'interno della cerchia di Veronese (nella cui bottega è probabilmente già agli inizi dell'ottavo decennio) si distingue per l'originalità del linguaggio che rivela suggestioni del manierismo veronese di Farinati, Brusasorci e Del Moro (tele di San Francesco della Vigna a Venezia, 1575 ca.). L'influsso veronesiano è dominante in opere come il *Noli me tangere* di San Giorgio a Verona (1580 ca.), mentre quelle dell'ultimo decennio sono segnate dall'incontro con l'ambiente tardomanieristico veneziano, con cui era venuto in contatto lavorando in Palazzo Ducale alla decorazione della Sala dello Scrutinio (1587). Quasi un ritorno a Veronese è stato letto nell'ultima opera, la *Natività* di Albaredo (Verona) del 1602. (*elr*).

Montero de Rojas, Juan

(Madrid 1613-83). Studiò a Madrid con Pedro de las Cuevas, oggi sconosciuto, che dirigeva un'importante bottega; venne poi a Roma, dove fu soprattutto attratto dal realismo «tenebrista». Tornato a Madrid lavorò specialmente per chiese e conventi. I suoi dipinti conservati sono assai scarsi; i piú importanti (*Ebbrezza di Noè*: Museo di Tarbes; *Sogno di Giuseppe*: Madrid, Mercídaires de Alarcón; *San Giuseppe e il Bambino*, 1668: Madrid, coll. priv.) rivelano un artista personale, dal severo naturalismo, dotato di una tecnica forte e intensamente cromatica, che resta però piú fragile nella composizione. (*aeps*).

Montespan

La grotta di **M** (Alta Garonna, in provincia di Saint-Gaudens) fu esplorata dallo speleologo francese Norbert Casteret nel 1923. È formata dal corso di un fiume sot-

terraneo, l'Hountaou, che attraversa un massiccio calcareo per una lunghezza di 2,5 km tra Ganties e **M**. Il letto fossile del fiume ha creato vari piani di gallerie, che vennero scelte come santuario nel paleolitico. Il complesso è stato studiato e rilevato dagli esperti francesi di preistoria Trombe e G. Dubuc. A 200 m dall'ingresso, la galleria Casteret contiene le testimonianze piú emozionanti della religione paleolitica. Un fregio modellato in argilla mostra i resti di un felino o di un cavallo ad altorilievo, appoggiato alla parete rocciosa; è seguito dall'enorme massa di un orso in argilla, tra le cui zampe si trovava un cranio di orsacchiotto. L'orso s'integra nel complesso della decorazione incisa che raffigura un cavallo e un bisonte, ed è accompagnato da un cavallo modellato sul suolo. Questa parte del santuario è preceduta da una zona di segni accoppiati che, secondo Leroi-Gourhan, costituirebbe il centro dell'ornamentazione, contrapponendo una vulva completata da bastoncelli a sinistra, ad un ovale sbarrato a destra.
Alle estremità della galleria Casteret, numerose incisioni sviluppano il tema bisonte-cavallo. In uno stretto corridoio, una lastra d'argilla lunga 3 m ed alta 30 cm reca incisa una scena di caccia, in cui un cavallo cade rovesciandosi, mentre gli altri sembrano bloccati da una palizzata. Sulla lastra sono distribuiti numerosi fori. Piú oltre, la galleria Trombe-et-Dubuc è decorata da incisioni di bisonti e di cavalli; il santuario si conclude con un cavallo ed una testa d'orso ricavata da un evocativo rilievo naturale. La grotta di **M**, per lungo tempo protetta da un canale invalicabile, è uno dei luoghi in cui si avverte maggiormente la presenza dei Madgaleniani, sia per le numerose tracce del loro passaggio che per i sorprendenti rilievi. Le incisioni appartengono, nel complesso, allo stile IV antico; ciò significa che il santuario sarebbe stato elaborato al limite tra il Magdaleniano medio ed il Magdaleniano recente. (*yt*).

Montfoort, Hendrik Assuerusz van

(attivo a Delft e a Gouda tra il 1545 e il 1572). Zio di Blocklandt, ne fu anche maestro, secondo van Mander, il quale aggiunge che era artista mediocre, ma buon ritrattista. È stato identificato con l'autore di una *Pasqua* (1564: Heino, Paesi Bassi, Fondazione Hannema), monogrammata AAA e del medesimo stile di una *Fuga in Egit-*

to e di due ante di un *Altare della Vergine* (Gouda, SM). Ma sembra che il monogramma della *Pasqua* possa anche leggersi AVM. Le poche opere raccolte intorno al suo nome ne attestano, in ogni caso, un orientamento romanista influenzato da Aertsen e da Floris. (*jf*).

Monti, Francesco

(Bologna 1685-1768). Allievo a Modena di Sigismondo Caula, dal quale derivò una propensione per la pittura veneta, completò la propria formazione a Bologna presso Dal Sole, al quale, oltre che a Torelli, appare assai vicino nella *Pentecoste* del 1714 (Reggio Emilia, San Prospero). In seguito sembrò guardare ad altri artisti bolognesi, come Crespi, Gionima, Greti, Milani. La collaborazione come figurista alla serie delle tavole allegoriche commissionate da McSwiny gli consentí un contatto diretto con Venezia, dove lavorò intorno al 1725. Dopo un primo soggiorno a Brescia nel 1736 (affreschi in Palazzo Martinengo di Pianezza), dall'anno successivo vi si trasferí pressoché stabilmente, impegnato da numerose commissioni per pale d'altare (destinate anche al contado e a città limitrofe) e per vasti cicli di affreschi di tema sacro e profano, dove ebbe modo di esprimere uno stile vivace, influenzato dalla cultura veneta contemporanea (Pittoni, Tiepolo, Fontebasso), ma piú spigoloso e sintetico per la netta scansione delle campiture e delle ombre. (*ff*).

Monti, Nicola

(Ascoli Piceno 1736-95). Fu inizialmente allievo del pittore Biagio Miniera ad Ascoli e poi, a Roma, del Baioni. Di ritorno nella sua città natale, eseguí nel 1775 uno stemma papale per il Comune e nel 1782 un dipinto per il duomo. Nel 1791 era a Fermo ove dipinse per il duomo la tela raffigurante *La Madonna con i santi Anna e Gioacchino* e *L'ultima cena* per la chiesa di San Domenico. Produsse pale d'altare per le chiese di Montegranaro, di Sant'Elpidio a Mare e, nel 1792, di Villa Torre presso Cingoli. Sue opere si conservano ad Ascoli nella PC (*Sant'Anna, Madonna col Bambino*), nel Museo del Palazzo Vescovile (*Pietà*) e nelle chiese della Concezione (*Immacolata*, *Crocifissione*, *San Giuseppe col Bambino*), di San Francesco (*Il Beato Corrado Miliani*) e del Buon Consiglio (*La Beata Chiara di Montefalco*). La lezione di Baioni vi

appare interpretata in accenti piú «espressivi» mediati forse dal persistente influsso di Pierleone Ghezzi. (*amr*).

Monticelli, Adolphe

(Marsiglia 1824-86). Apparteneva ad una famiglia di origine italiana stabilitasi a Marsiglia. Nel 1843 vinse il premio di disegno nella Scuola di belle arti della sua città, **M** s'appassionò piú che all'apprendimento scolastico della pittura, alle opere conservate nei musei, e quando nel 1847 si recò a Parigi per due anni, trovò i propri maestri al Louvre, in Rembrandt, Veronese e Watteau, piú che nello studio di Paul Delaroche, presso il quale studiava. La sua formazione fu lenta, raggiungendo la maturità stilistica solo nel 1856, durante un nuovo soggiorno a Parigi. Venne apprezzato da Delacroix ed ebbe l'incarico di una decorazione per le Tuileries. L'incontro con Diaz fu decisivo. Ma se presso il pittore delle *Fête galantes*, successore di Watteau, scoprì affinità di spirito, superò il suo modello sia per l'ardore dell'espressione visionaria sia per l'audacia tecnica. Sovrappose pennellate d'impasto generoso, dissolvendo la forma in un'eplosione di colori puri (*Don Chisciotte*, 1865 ca.: Parigi, MO). Questa fase – denominata «parigina» o «scozzese» a causa della nazionalità dei suoi amatori, o anche «periodo dell'imperatrice» per l'adulazione che, secondo le voci, l'artista ebbe per la sovrana – ne annuncia la maturità. Intorno al 1870, quando **M** tornò definitivamente a Marsiglia, realizzò la parte piú compiuta della sua vasta opera. Pur continuando a produrre immagini fantastiche e fiabesche, ritrovò un occhio lucido e realistico nei suoi luminosi ritratti (*Madame René*: Lione, MBA; *Madame Teissier*: Parigi, MO; *Ritratto di donna*: Chicago, Art. Inst.), nelle *Nature morte*: Parigi, MO; Lione, MBA; Londra, NG), nei mazzi di fiori con colori splendenti e nei paesaggi saturi di sole. Sue opere figurano in vari importanti musei, ed in particolare nei musei di Marsiglia e Lione. Benché moltissimi siano i plagi e i falsi, **M** non ebbe diretti successori. Fu artista singolare e svolse un ruolo complesso, prefigurando in un certo senso l'impressionismo per l'analisi del colore e la vibrazione del tocco, ma ponendosi in continuità con il romanticismo. (*ht*).

Montmartre

M venne integrato nell'urbanistica della città di Parigi nel 1860. Zona di campagna, aveva attirato già all'inizio

dell'800 Gèricault, Vernet e piú tardi Delacroix (1848-1858). Divenne poi il luogo di ritrovo degli impressionisti che si incontravano nel Café Guerbois in avenue Clichy e poi alla Brasserie dei Martyrs. Van Gogh che abitava in rue Lepic (n. 54) dipinse i luoghi di **M** e ritrasse il piccolo mercante Papa Tanguy che fu tra i primi ad interessarsi alle opere di questi artisti.
Il quartiere di **M** si andò trasformando da zona di campagna – come ancora risulta dai quadri di Renoir e van Gogh – a quartiere parigino cosmopolita, luogo di ritrovo serale al Moulin-Rouge e zona di cabarets artistici, soggetto delle opere di Toulouse-Lautrec. Dopo il 1900, il quartiere di **M** si sviluppò in basso, sul margine della collina; ma la vecchia zona alta rimase il centro della vita culturale. In rue des Saules (n. 4) era situato il cabaret di papà Frédé, un tempo la casa contadina dove si trovava questo cabaret era ornata da una singolare insegna, *Au lapin à Gill*, in ricordo del caricaturista André Gill, che l'aveva dipinta ed era stato uno dei primi frequentatori del luogo; divenne poi, in modo ancora piú singolare, le *Lapin agile*, in cui Picasso ed i suoi amici amavano incotrarvisi intorno al 1906. Al Bateau-Lavoir si tenne il memorabile e bizzarro banchetto organizzato in onore del Doganiere Rousseau. Abitarono il Bateau-Lavoir Picasso, Maufra, Juan Gris, van Dongen, Pierre Dumont, Max Jacob.
Vi soggiornarono piú o meno brevemente Modigliani e Pascin. Da Braque a Derain, vi passarono numerosi visitatori, per non parlare del critico e poeta André Salmon, e di Pierre Mac Orlan, che sposò la figlia di papa Frédé. Vi si recarono anche Apollinaire e Marie Laurencin, Vlaminck e Matisse. Fu cosí che la zona alta di **M** divenne il soggiorno preferito dei pittori che partecipavano al Salon des artistes indépendants. Al n. 12 di rue Cortot, in una pittoresca dimora (nella vecchia fattoria avevano soggiornato Molière e l'attore Rosimond), vissero e lavorarono l'incisore Galanis, i pittori Friesz, Dufy, Suzanne Valadon col figlio Utrillo e il marito André Utter. (*mga*).

Montmorillon

La cripta della chiesa del Poitou di Notre-Dame di **M** (Vienne) conserva un importante complesso di affreschi del XIII sec. Nell'abside è raffigurata una maestosa *Vergine in gloria col Bambino*, quest'ultimo in atto di incoro-

nare santa Caterina (*Nozze mistiche di santa Caterina*). Nel registro inferiore, due pannelli sono dedicati ad episodi della *Vita di santa Caterina*: quello a destra, meglio conservato, la rappresenta mentre disputa coi dottori di Alessandria. Sulla volta a botte è affrescato l'*Agnello circondato dai vegliardi dell'Apocalisse*. L'accentuazione dei valori decorativi e degli affreschi ornamentali, e talune esuberanze di stile hanno suggerito a Focillon di indicare questo ciclo come monumento tipico di quella che egli definí la fase barocca dell'arte romanica. Il dettaglio affettuoso della Vergine che bacia la mano del bimbo già rileva la nuova sensibilità dell'età gotica. (*vbe*).

Montoire

II piccolo priorato di Saint-Gilles de **M** (Loir-et-Cher), nella valle del Loir, racchiude un'interessante decorazione dipinta ripartita sulle tre absidiole costituenti il coro e il braccio del transetto della chiesa. L'affresco del coro, il piú antico, può risalire all'inizio del XII sec. e rappresenta *Cristo assisa tra angeli e circondato dal tetramorfo*. Sull'intradosso dell'arco che precede il coro è dipinto l'*Agnello*, inquadrato da due serafini. La tonalità uniformemente chiara della pittura *è* ravvivata in alcuni punti da un accento prezioso (blu-verde), o caldo (ocra) e consente di cogliere la vivacità del disegno sottostante, in particolare per le figure degli angeli. Le composizioni nelle due cappelle del transetto, rappresentanti il *Cristo della Pentecoste* e la *Consegna delle chiavi a san Pietro*, di fattura piú greve e dal colore piú denso, appartengono ad epoca piú tarda. (*fa*).

Montparnasse

I confini del **M** che interessa la storia dell'arte non coincidono con quelli del quartiere di Parigi che reca questo nome. Il **M** degli artisti sconfina ad ovest nel quartiere degli Invalides, a est in quello del Lussemburgo, a sud in quelli di Vaugirard e di Plaisance, a nord in quello di Saint-Sulpice.

Le prime manifestazioni importanti di vita artistica collettiva a **M** non sono da far risalire a prima del 1908. Certo, sin dal 1903 si ebbero le riunioni settimanali al Café della Closerie des Lilas, ma si parlava soprattutto di letteratura; vi si poteva trovare Picasso, in compagnia di Apollinaire; tra gli artisti vi si videro Paul Follot e lo

scultore Manolo. La nomenclatura dei luoghi del quartiere di **M** dove vissero e lavorarono tanti pittori, disegnatori, incisori o scultori divenuti noti o celebri, somiglia ad un catalogo di museo d'arte moderna. I luoghi si suddividono per affinità: punto d'incontro preferito dagli artisti tedeschi fu il Dôme; i giapponesi nelle immediate vicinanze si riunivano alla Rotonde, attorno a Foujita; gli incisori al Café d'Alençon. Gli amatori, agenti, mercanti presero a frequentare **M**; l'«età d'oro» del quartiere per quanto riguarda il fiorire del mercato, furono gli anni tra il 1912 ed il 1930. I resoconti dei giornali, sulla fine tragica di Modigliani e sul suicidio di Jeanne Hébuterne (1920), divulgati da Michel Georges-Michel nel suo romanzo di successo (*Les Montparnos*), resero **M** quartiere di richiamo turistico con ristoranti alla moda e locali notturni. (*mga*).

Montpellier

Museo Atger I disegni donati alla facoltà di medicina di **M** da Atger costituiscono il fondo del museo. Xavier Atger (Montpellier 1758-1832) probabilmente un agente di cambio, vissuto a lungo a Parigi frequentando l'ambiente di amatori ed artisti, compì numerosi viaggi in Francia ed Italia approfondendo la sua cultura. Costituí una collezione composta da alcuni quadri e bozzetti, ma soprattutto disegni e stampe, che decise di donare in parte alla sua città natale, in fasi successive. Il Museo Fabre non esisteva all'epoca della sua prima donazione, pertanto egli lasciò la sua collezione alla facoltà di medicina, essendo amico d'infanzia della maggior parte dei suoi membri. Il primo lascito risale al 1813 e comprendeva una raccolta di disegni e incisioni; nel 1822 fu la volta di un complesso di disegni, tra cui vanno citate le opere di artisti meridionali: Sébastien Bourdon, Jean de Troy, Ch. Natoire, i Parrocel, P. Puget, Rigaud, van Loo, Subleyras, Joseph Vernet. Infine, nel 1829, donò numerose opere di maestri di varie scuole. La collezione di Atger raggruppava in prevalenza esempi di scuola francese, ma anche opere di Raffaello, Tiziano, Tintoretto e Tiepolo, artista che Atger fu tra i primi ad apprezzare, nonché opere di Bruegel, Jordaens, van Dyck, Gérard de Lairesse. Ai maestri francesi già indicati vanno aggiunti Le Brun, Bouchardon, Le Sueur, Oudry, Fragonard. Il catalogo, redatto nel 1830, riporta una ventina di quadri e studi

dipinti, quasi 300 disegni incorniciati e altrettanti raccolti in cartelle. La collezione rimase nella biblioteca della facoltà fino al 1907, data in cui il Museo Atger venne collocato in un apposito locale. Il resto della collezione fu messo all'asta a Parigi nell'aprile del 1834. **Museo Fabre** Un museo, formato dalle requisizioni della rivoluzione, esisteva allo stato embrionale sin dal 1798. Benché non compreso nel decreto dell'anno IX (1800) che stabiliva la creazione di quindici musei dipartimentali, il museo di **M**, su sollecitazione di un professore della scuola di disegno, nel 1802 beneficiò di un invio da parte del governo di trentasei quadri, in gran parte provenienti dalle collezioni dell'antica Accademia di pittura e scultura e comprendenti in particolare i lavori di ammissione di Coypel, Natoire, J. F. de Troy, Dandré-Bardon. Questo primo nucleo di collezioni occupò diversi edifici (Hotels de Crozals e de Belleval), prima di trovare sede definitiva nell'Hotel de Massilian, acquistato dal Comune, ampliato e trasformato in seguito all'importante donazione fatta alla sua città natale dal pittore François Xavier Fabre, vero fondatore del museo (1825). La prima donazione venne completata, nel 1837, dal lascito di quanto restava delle sue collezioni. I dipinti raccolti da Fabre a Firenze, dove era vissuto per quasi un trentennio, arricchiti dalla collezione della contessa d'Albany, dalla quale Fabre aveva ereditato, costituiscono gran parte del fondo italiano del museo. Le scelte di Fabre rispecchiavano l'apprezzamento della sua epoca per la pittura del XVI sec. da Raffaello ai bolognesi; ma la sua galleria comprendeva anche opere dei francesi suoi contemporanei (Gauffier, Girodet, Letrière) e suoi quadri, tra i quali interessanti ritratti di stile davidiano (*Autoritratto*, ritratti di *Alfieri* e della *Contessa d'Albany*, di *Luciano Bonaparte*). Va anche citata, tra le opere importanti, *Santa Maria Egiziaca* di Ribera, cui si aggiunsero in seguito due tele di Zurbaràn acquistate dalla città. Nel 1836 il museo si arricchí del lascito di Antoine Valedau, fine conoscitore il cui gabinetto comprendeva soprattutto opere di pittori fiamminghi e olandesi, tranne Rembrandt, rappresentato solo da copie. Nel lascito sono comprese scene di genere di Jan Steen (*Quando i vecchi cantano, i piccoli cinguettano*), Gerrit Dou, Mieris, Metsu, Ter Borch (*Donna che mesce da bere*), paesaggi di van Goyen, Cuyp, Potter, van de Velde, Berckheyde (con una *Veduta di Haarlem*) ed alcune nature morte, nonché un bozzetto di Rubens (*Martirio d'una*

santa), ed una serie di David Teniers. La collezione Valedau conteneva anche opere francesi del XVIII sec.: tra cui un complesso di Greuze (il *Dolce dei re*). Ma la fama del Museo di **M** doveva essere assicurata nel 1868, col lascito di Alfred Bruyas, collezionista e mecenate, che vi fece entrare un gruppo eccezionale di opere del XIX sec., dalla scuola romantica a quella realista, imperniato su nove opere di Delacroix, che rappresentano le varie fasi della carriera dell'artista (da *Alina la mulattiera*, *Fantasia*, *Donne di Algeri*, ad una delle ultime composizioni, *Orfeo e Euridice*), e su dodici Courbet – che Bruyas conobbe e aiutò –, tra cui gli *Autoritratti*, le *Bagnanti*, la *Filandiera addormentata* e il famoso *Bonjour, monsieur Courbet*. Non vanno trascurati, tra gli altri maestri del XIX sec., i ritratti di David ed una versione della *Stratonice* di Ingres, infine, sette tele di Frédéric Bazille. L'impressionismo è rappresentato da un *Autoritratto* di Berthe Morisot e dal *Giardino del Lussemburgo* di Degas. Si cerca oggi di costituire una sezione di pittura moderna (Bissière, Delaunay, Matisse).
Il Gabinetto dei disegni venne costituito tramite varie donazioni. Fabre aveva donato disegni italiani del XVI sec., di cui quattro riferiti a Raffaello, ed opere del XVII e XVIII sec. francese (Poussin, Le Sueur, Greuze); questo primo nucleo venne completato da altre opere italiane e francesi, in particolare quelle del lascito G. Canonge (Luca Cambiaso, Tiepolo, Boucher, Battier, H. Robert, Watteau). Ma il fondo principale è costituito da disegni del XIX sec., raccolti in gran parte da Alfred Bruyas (Barye; Delacroix, *Donne di Algeri*, *Scogliere di Etretat*; Scuola diBarbizon, Millet, numerosi maestri minori), nonché da François Sabatier (disegni del pittore provenzale Dominique Papety) ed Antoine Valedau (acquerelli romantici); a questi vanno aggiunti tutti i disegni di Alexandre Cabanel ed alcuni disegni moderni (Matisse, *Figure di donne*). (*gb*).

Montreal

Come Toronto, **M** (città del Canada nello Stato di Québec) vide nascere nel secondo quarto del XX sec. un movimento pittorico volto a superare il regionalismo, promuovendo un aggiornamento del gusto in senso moderno. Tra gli aderenti alla Società d'arte contemporanea (fondata nel 1939 da John Lyman) figura Paul-Émile Borduas.

Egli scopre, l'anno seguente, il surrealismo astratto e concepisce un linguaggio originale, parallelo a quello di Jackson Pollock e di Franz Kline a New York, ma parimenti vicino allo stile di André Masson e di Jean Arp. Questo linguaggio è improntato a un lirismo particolare del quale si trovano già tracce in Ozias Leduc e in James Wilson Morrice, artisti di fama a **M** all'inizio del secolo. Borduas raggruppa intorno a sé numerosi giovani artisti, tra cui Jean-Paul Riopelle, Fernando Leduc, Marcelle Ferron e Jean-Paul Mousseau, con i quali pubblica nel 1948 un celebre manifesto, *Rifiuto globale*. Fin dal 1940 emerge a **M** anche un adepto del surrealismo figurativo, Alfred Pellan. Fervente discepolo di Picasso, ammiratore di Paul Klee, Pellan s'interessa di arte primitiva e popolare, dei disegni indiani, delle opere degli artigiani franco-canadesi. Con i suoi emuli, tra i quali Jean Benoît, Mimi Parent, Léon Bellefleur e Jacques de Tonnancour, Pellan svolse un ruolo preponderante nel Québec. Come Borduas, Pellan incoraggia i suoi allievi a praticare la scrittura automatica, favorendo il gioco del «cadavre exquis». A **M** si sviluppa una duplice corrente surrealista, che supera l'antico regionalismo dopo averne tratto pròfitto. Da questa scuola sono nate diverse correnti. Mentre Léon Bellefleur, Jacques de Tonnancour, Gerard Tremblay e Roland Giguère seguono una tendenza intimistica, di segreto e personale lirismo, Fernand Leduc, Guido Molinari e Jacques Hurtubise hanno adottato la Minimal Art, talvolta sfruttando l'effetto delle vibrazioni ottiche. (*jro*).

Museum of Fine Arts Il museo ebbe origine con l'Associazione delle arti di **M**, fondata nel 1869 da un gruppo di amatori che organizzarono mostre temporanee fino al momento in cui, grazie alla concessione di un terreno e ad un legato testamentario, essa non fu in grado di costruire un museo, inaugurato nel 1879. Il primo nucleo delle collezioni, proveniente dal medesimo lascito, era modesto; ma, nel 1892, John D. Tempest lasciò per testamento una forte somma di danaro che consentí l'acquisto di dipinti di qualità. Il primo acquisto fu, nel 1894, quello della *Donna al clavicembalo* di E. de Witte, presto seguito da altre opere fondamentali (Mantegna, *Didone*, *Giuditta*; Gainsborough, *Ritratto di Mrs George Drummond*). Nel 1909 l'Associazione ricevette da William e Agnès Leamont una donazione di 126 dipinti, caratteristici del gusto del tempo nell'America del nord, volto soprattutto alla scuola di Barbizon ed al XVII sec.

olandese (grande disegno di Rembrandt, *Morte di Giacobbe*). Da allora si susseguirono una serie di lasciti; i piú importanti furono, nel 1915 e nel 1941, quelli di sir William van Horne e di sua figlia, con opere italiane e spagnole e dipinti impressionisti. L'accrescersi delle collezioni rese ben presto necessaria la costruzione di un nuovo edificio, eretto nel 1912 col sostegno di fondi privati. Nel 1928 l'Associazione si sciolse ed il museo prese il nome di Museo di belle arti di **M**; fondi importanti ne accrebbero le risorse, ed esso presenta oggi un amplissimo panorama della pittura europea, dai primitivi italiani e tedeschi fino all'epoca contemporanea, con spagnoli (Goya), fiamminghi, olandesi, italiani e francesi del XVII sec., impressionisti, e un complesso di dipinti inglesi del XVIII e XIX sec. Il museo si è anche gradualmente arricchito, in particolare per le donazioni Sidney Dawes e Mortice, di un complesso assai importante di dipinti canadesi del XVIII e del XIX sec. di J. B. Roy-Audy, A. S. Plamondon, Th. Hamel, Paul Kane, Cornelius Krieghoff. Esse rappresentano soprattutto scene rurali e di vita degli indiani. Occorre aggiungervi opere del gruppo dei Sette e di James Wilson Momee, di **M**, primo pittore canadese riconosciuto dalla critica internazionale. Questi ultimi artisti furono gli ispiratori dell'attuale rivoluzione dei pittori canadesi, come Paul-Emile Borduas, Alfred Pellan e J.-P. Riopelle. (*Jro + gb*).

Museo d'arte contemporanea La sua raccolta è costituita per la maggior parte da opere canadesi: comprende in particolare una tela di Riopelle del 1959, *Tredici alla moda*, un vasto complesso di dipinti di Paul-Emile Borduas, tra cui la *Donna col bambino*, del 1941, che precedette la sua fase automatista, nonché quadri degli artisti piú rappresentativi del Canada, come Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Jean McEwen, Guido Molinari, Jacques Hurtubise, Yves Gaucher, Marcel Barbeau, Fernand Leduc, Lise Gervais, Marcelle Perron, Alleyn, Rita Letendre, Léon Bellefleur, Jean Goguen, Jean Dallaire, Henry Saxe, Harold Town, Jack Bush, Roy Kiyooka, Goodridge Roberts, Roland Giguère. I principali artisti stranieri rappresentati al museo sono Vasarely, Soto, Agam, Albers, Alviani, Tapiès, Castellani, Pasmore, Heron, Cruz Diez, Feito, Koenig, Costa, l'Equipo '57. Il Gabinetto dei disegni ospita una raccolta di opere grafiche contemporanee: Giacometti, Mirò, Braque, Lardera, Fruhtrunk, Kelly. (*Jro*).

Mont-Saint-Michel

Le prime testimonianze della vita dell'abbazia di **M-S-M** (comune della Manche, provincia di Avranches) nel campo della miniatura coincidono, sembra, con l'arrivo nel 966 di monaci provenienti dalla Francia settentrionale. L'opera piú antica uscita dallo *scriptorium* normanno, un dipinto rappresentante il monaco Gelduin mentre dona il suo manoscritto all'arcangelo (Avranches, ms 50), è d'ispirazione carolingia, ma di qualità ancora mediocre. A poco a poco gli artisti del **M-S-M** si perfezionarono, senza dubbio a contatto con l'arte anglosassone. Un sontuoso *Sacramentario*, copiosamente illustrato e datato alla metà dell'XI sec. (New York, PML, ms 641), manifesta una notevole evoluzione. Molti frontespizi di manoscritti patristici appartengono allo stesso periodo. Il colore e il disegno di queste opere ricordano lo stile dei manoscritti insulari. Le lettere ornate si ispirano a quelle dei manoscritti franco-sassoni di epoca carolingia. Alla fine dell'XI sec. un artista verosimilmente originario della Francia sud-occidentale lavorò a **M-S-M**, dove completò la decorazione di una *Bibbia iniziata* nell'epoca precedente. Si dovette poi attendere Robert de Torigny (abate dal 1154 al 1186) per vedere la miniatura di **M-S-M** toccare nuovamente un alto livello: risalgono a questa fase le belle illustrazioni del *Cartulario* del **M-S-M**, e i raffinati capilettera del manoscritto originario della *Cronaca* dell'abate Robert, dovuti ad un abile disegnatore, formatosi di certo fuori dell'abbazia. Queste opere costituiscono l'ultima testimonianza della miniatura monastica di **M-S-M**. (*fa*).

Moor, Carl de

(Leida 1656-Varmond 1738). Allievo di Dou e di Mieris a Leida, nonché di A. van den Tempel ad Amsterdam, era iscritto nel 1683 alla gilda di Leida. Dipinse ritratti aristocratici derivanti da quelli di Dou, Maes e Netscher: il *Barone van Wassenaer* (1716: Grenoble, MBA), *Magistrati e scabini dell'Aja* (1719: L'Aja, Mauritshuis), *Famiglia olandese* (Parigi, Louvre), *Autoritratto* (Amsterdam, Rijksmuseum). (*jv*).

Moore, George

(Moore Hall in Irlanda 1852-Londra 1933). Recatosi a Parigi nel 1873 per seguirvi l'insegnamento di Cabanel, entrò presto in contatto con gli impressionisti, divenendo

fino al 1880 uno degli habitués del Café della Nouvelle-Athènes, frequentato da Manet, Whistler, Degas, Monet, Renoir, Picasso, Cézanne, Signac, Guillaumin. Manet ne fece numerosi ritratti (MMA), che non sempre piacquero al modello. I pittori stessi e i loro amici scrittori e poeti, Zola, Mallarmé, Huysmans, non prendevano troppo sul serio questo «giornalista galoppino di atelier» (l'espressione è di Whistler), ma lo ammisero nella loro cerchia, esperienza da cui **M** trasse le *Confessions of a Young Man* (London 1888; edito nel 1959), evocazione vivida di quell'ambiente; nonché numerosi saggi dedicati agli impressionisti, soprattutto a Manet e Degas, che ammirava particolarmente (*Impressions and Opinions*, London 1891; *Modern Painting*, London 1893; *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin 1906). (*ad*).

Morača

Monastero situato nella Jugoslavia sud-occidentale, sull'omonimo fiume; conserva pitture murali della metà del XIII sec. Esse decoravano la chiesa della Dormizione, fondata nel 1252 dal principe Stefano, nipote di Stefano Namanja, e furono in seguito coperte da altri dipinti. Nella cappella di destra, tra il 1575 e il 1578, viene rappresentata su due registri la vita del profeta Elia. Questi affreschi, dalle tonalità chiare e dal delicato disegno, si contraddistinguono per l'espressione di tenerezza dei volti e per la ricerca spaziale nelle scene che si dispiegano dinanzi ad uno sfondo paesistico o architettonico. (*sdn*).

Morais, Cristovão de

(attivo nella seconda metà del XVI sec.). Poco si conosce della sua vita; è menzionato per la prima volta nel 1551 e fu forse compagno o allievo di Sanchez Coello, prima che questi lasciasse il Portogallo nel 1557. L'attività di **M** è oggi nota solo da due ritratti del re Sebastiano (1565: Madrid, convento dei Descalzas Reales; 1571 ca.: Lisbona, MAA), il cui sereno realismo consente di porre l'autore tra i buoni ritrattisti del suo tempo. L'influsso di Sanchez Coello sul maestro portoghese appare evidente nella delicatezza del disegno, nella vibrazione del colore e nella minuziosa esecuzione degli ornati. **M** fu anche autore del retablo dell'altar maggiore del convento della Conception (1567: Beja; oggi perduto). (*fg*).

Morales, Luis, *detto* El Divino

(Badajoz 1519 ca.-1586?). Secondo Palomino egli avrebbe fatto il suo apprendistato nella bottega di P. de Campaña; la sua prima opera datata, la *Vergine dell'uccello* (1546: Madrid, coll. priv.), testimonia in effetti la conoscenza di modelli italiani interpretati dalla sensibilità e dalla tecnica del maestro di Bruxelles stabilitosi a Siviglia non prima del 1537. Un ipotetico viaggio in Italia spiegherebbe certe affinità con i maestri italiani della precedente generazione: reminiscenze di modelli leonardeschi, di Sodoma e dei colori di Beccafumi. A partire dal 1560, **M** cominciò a godere di una grande fama: eseguí numerosi lavori per Juan de Ribera vescovo di Badajoz, tra il 1562 ed il 1568, e contemporaneamente realizzò dei retabli per le chiese di Arroyo de la Luz (1563-67), San Domingo ad Evora (1564), la cappella di G. Martinez a Higuera La Real (1565) e San Martin de Plasencia (1567). Secondo la tradizione avrebbe avuto in seguito l'incarico di partecipare alla decorazione dell'Escorial, ma il suo stile non piacque a Filippo II, che gli accordò tuttavia una pensione. Il repertorio dei temi trattati da **M** è poco esteso: *Vergine col Bambino*, *Pietà*, *Passione di Cristo*. Egli ha creato un tipo iconografico di Madonna con volto marcato e palpebre pesanti il cui modello è di derivazione prettamente italiana: *Madonna della purezza* (Napoli, San Pietro *Maggio*); *Sacra famiglia* (collegiale di Roncevaux e cattedrale di Salamanca); la *Vergine col Bambino* (Londra, NG; Madrid, Prado; New York, Hispanic Society). Il *Cristo portacroce* si ispira chiaramente ad una composizione di Sebastiano del Piombo (Firenze, Uffizi; Barcellona e Madrid, coll. priv). Il carattere drammatico della *Pietà* della cattedrale di Badajoz è influenzato dalla pittura fiamminga, conosciuta attraverso la pittura portoghese o tramite l'incisione: *Pietà* (Malaga, cattedrale; Madrid, Accademia San Fernando), *Ecce Homo* (New York, Hispanic Society; Madrid, Accademia San Fernando; Siviglia, cattedrale). Questi visi triangolari ed ossuti, avvolti da una luce forte quasi lunare, incarnano un aspetto profondo della devozione religiosa dell'Estremadura. L'esistenza di numerose repliche e copie, eseguite da discepoli o imitatori, testimonia il prolungarsi e il diffondersi delle sue formule fino alla fine del secolo. (*ael*).

Morandi, Giorgio

(Bologna 1890-1964). Si iscrive nel 1907 all'Accademia di belle arti della sua città, dopo una precoce e non frustrata vocazione puerile di cui restano non rilevanti episodi. L'esperienza di scuola gli frutta, accanto a buone nozioni tecniche, l'apertura e la curiosità agli avvenimenti culturali e alla riflessione sulla tradizione storica dell'arte, che lo accompagneranno per tutta la carriera, attraverso una informazione capillare su libri riviste cataloghi e fotografie di cui è intelligente lettore, oltreché la visita a musei ed a mostre. Grande l'importanza di quanto legge di Soffici, non solo in tema di impressionismo e recenti vicende dell'arte francese, ma per la possibilità di far sue le ricerche moderne in senso costruttivo e sintetico. Si aggiunga la convinzione, ispiratagli da altre letture su «La Voce» e poi «Lacerba» oltre che su riviste d'oltralpe, della natura morta come genere di alta condensazione lirica e forti possibilità espressive, che orienterà il resto della sua attività di pittore, come, piú tardi, di incisore (**M** è autore di molte nature morte, alcuni paesaggi e rari ritratti ed autoritratti). Contano molto, in questo periodo di complessa formazione, oltre gli antichi, il Seicento in ispecie, le riflessioni su Cézanne, Derain e Rousseau il Doganiere. Il catalogo di **M**, per consolidata convinzione, si apre al 1911 con un *Paesaggio* (Milano, coll. Vitali) che rivela attenzione allo spogliare ed al venire a pochi elementi, essenziali, della pittura del XIX sec., specie quella locale di Luigi Bertelli. Subito le composizioni di **M** si indirizzano all'utilizzo di oggetti ed ambienti di vita d'ogni giorno, connettendo l'ambiente, ombroso e raccolto, e l'assemblaggio di oggetti come una doppia dimensione su cui organizzare la percezione e la drammatizzazione del racconto pittorico; il colore, senza verisimiglianze naturalistiche, darà spessore ed intensità a questa complessa e sofisticata strategia di racconto essenziale. Scatole, frutta, pani e vetri, oltre a tovaglie e a qualche fiore, fanno da protagonisti, giocando sulla nitidezza ed il contrasto delle forme e dei volumi, ma mai cedendo a divenire astratte figure, nelle opere intorno al 1920 e oltre (in varie collezioni e Milano, coll. Jesi). Notevole un gruppo con oggetti di studio e grandi pause e sospensioni luminose, che si sogliono definire «metafisiche» per talune adiacenze ad aspetti di De Chirico e Carrà (Milano, Brera; San Pietroburgo, Ermitage) in cui moltissimo

si gioca su estremi equilibri di oggetti, scommesse illusorie di ombre ed altre soluzioni rischiosamente affermate e bloccate nel colore: **M** sembra dichiararvi i termini della propria poetica con personale allegoria. Con gli anni Venti, e in nome di un certo rimando a Corot, né è assente Derain, **M** porta avanti notevoli paesaggi in cui la forza delle presenze e la loro durata nello spazio, colli, toni, case sono affidati non al volume o al disegno ma all'intensità del colore ed alla sua forza. Contemporaneamente intensifica la produzione di opere incise, attività iniziata ben presto, ma che ora conosce un'impennata (a cavallo degli anni Trenta, quando piú cupa e drammatica si fa la sua visione pittorica, incide almeno una decina di lastre l'anno). A parte la qualità altissima di questo aspetto del suo lavoro, fra i piú significativi in assoluto dell'intera incisione europea, i fogli mostrano di quanto impegno d'assestamento e di esattezza mentale sia fatta la fisica pregnanza e solitudine della materia pittorica, o di quella grafica. Entra in gioco ben presto anche l'acquerello, grazie al quale la segnalazione dei limiti degli oggetti e quindi la loro scansione (o architettura) sul foglio si colloca fra diverse emulsioni, o assorbimenti del colore diluito. Pur riducendo all'essenziale gli oggetti **M** non trascura il soggetto (volutamente portato a estrema semplicità e spoglia quotidianità, come realtà apparentemente anonima), anzi lo sottolinea fino all'estremo limite della rappresentazione, come legame o correlato emotivo e privato non trascurabile. E la cosa è ancora evidente a partire dal secondo dopoguerra quando la struttura della composizione, gli spazi intermedi diradati, piú hanno fatto pensare a esempi dell'astrattismo europeo, a Mondrian in particolare.
Una letteratura troppo distratta dai valori effettivi di questa difficile e sottile pittura, ha molto accentuato isolamento, solitudine e marginalità del pittore, da intendere come elementi morali. L'essenzialità ed il rigore di **M** e la serietà attentissima del suo mondo sono dati reali, che lo stesso **M** non isola da alcuni raffronti con la grande arte europea e con una sapiente attenzione all'antico. Fatto questo che induce, e non in ultima istanza, ad aggiungere un altro elemento importante per un giudizio sull'artista, modernamente ben conscio delle responsabilità poetiche che gli toccano. Al tempo medesimo va ricordato il continuo colloquio di **M** con momenti portanti della cultura italiana: dai rapporti giovanili con Bac-

chelli e Raimondi (e Carrà e Soffici), al legame con Longanesi e Maccari, e quindi a Vitali, ai fondamentali scambi con storici del rango di Longhi, Brandi e Arcangeli, questi autori di due diverse e importanti monografie d'assieme del pittore in cui quasi tutti i temi piú rilevanti della cultura e della critica contemporanei sono posti al servizio dell'analisi di **M**: altro sintomo di qualche significato, nella dimensione novecentesca dell'artista. Ad un'epoca piú recente è toccato un esame piú analitico del lavoro figurativo di **M**, e spicca l'importante mostra e catalogo del 1990 sull'attività incisoria, per opera di **M**. Cordaro. (*pfo*).

Morandi, Giovanni Maria

(Firenze 1622-Roma 1717). Dopo un inizio non documentato a Firenze presso il Bilivert, si trasferí a Roma al servizio del duca Antonio Maria Salviati, che gli fece intraprendere un lungo viaggio di studio (Umbria, Marche, Bologna, Milano, Venezia, Torino), dal quale trasse una considerevole esperienza come conoscitore. È stato definito pittore eclettico, per i diversi influssi (veneti, toscani, bolognesi) percepibili nel suo stile pittorico. Apprezzato dalla nobiltà romana anche per le sue qualità mondane (era ottimo spadaccino, ballerino e cavallerizzo), fu pittore particolarmente richiesto. Dal 1657 divenne membro dell'Accademia di San Luca, di cui fu Principe nel 1671 e nel 1680; dal 1675 fece parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Il Salviati gli commissionò la decorazione di alcune stanze nel suo palazzo alla Lungara (perdute), i Chigi il *Transito della Vergine* (1657: Roma, Santa Maria della Pace, bozzetto presso la Galleria Borghese). La sua fama di ritrattista (*Ritratto del cardinale Rospigliosi*: Roma, GNAA; *Ritratto di Nicolò Simonelli*: già Ariccia, Palazzo Chigi; *Ritratto di Mario de' Fiori*: ivi; *Ritratto di Bernardino Spada*: Roma, Galleria Spada, ed una serie di ritratti di cardinali per incisione) era divenuta talmente grande che nel 1666 venne chiamato alla corte di Vienna (*La Granduchessa Anna in vesti vedovili*, *La Granduchessa Claudia Felicitas come Diana*, *Il Granduca Sigmund Franz con armatura*, *La Granduchessa Isabella Clara*: Vienna, KM). Rientrato a Roma nel 1667, continuò felicemente la sua carriera di ritrattista e pittore religioso. Nel 1682 si recò alla corte fiorentina: di questo soggiorno rimangono scarsissime opere (*Annuncia-*

zione: Firenze, Prefettura, dep. Uffizi). Ritornato a Roma, produsse ancora abbondantemente per la curia (*Ritratto del cardinale Acciaroli*, 1669-70: Chambéry, MBA), per le chiese romane (*Sposalizio della Vergine*: Santa Maria dell'Anima, sacrestia, 1682; *Madonna del Rosario*, convento di Santa Sabina; *Pentecoste* in Santa Maria in Vallicella e per altre città (*Sant'Antonio di Padova*, *San Pietro d'Alcantara*: Napoli, Girolamini; *San Filippo Neri*: Siena, duomo; *San Pietro*: Belvedere Ostra (An); I *santi Valentino e Ilaria adorano il Sacramento*: Viterbo, duomo). In queste opere la sua vitalità pittorica si manifesta in un fecondo e costante rapporto con l'ambiente romano, da Maratta a Gaulli, fino al nascente «classicismo arcadico». (*fir*).

Morandini, Francesco→ il Poppi

Morando, Paolo → il Cavazzola

Morazzone, Pier Francesco Mazzucchelli, *detto il*
(Morazzone presso Varese 1573-1626). Dopo una fase formativa giovanile non documentata in Lombardia, si trasferisce a Roma, dove assimila i modi dei tardomanieristi (V. Salimbeni, il Cavalier d'Arpino); al tirocinio romano si riferisce la decorazione a fresco della cappella della Concezione in San Silvestreo in Capite, ca. 1596, di cui restano la *Visitazione* e l'*Adorazione dei Magi*. Dal 1598 lavorò in Lombardia come pittore di tele e d'affreschi, dai quali trasse la maggior fama. L'espressione degli «affetti», meno macerata e tragica che nel Cerano ma non meno intensa, l'icasticità e l'illusionismo di tradizione lombarda, la coloritura di costume variopinta e spagnolesca in racconti intonati alla pietà popolare, le qualità venezianeggianti della stesura, fanno del **M**, col Cerano e Giulio Cesare Procaccini, uno degli iniziatori del Seicento lombardo. Ai Sacri Monti di Varallo, dove lavorò a piú riprese (1602,1610, dal 1612), di Varese (1609) e di Orta (ca. 1616-18) si trova la documentazione piú ricca del suo sviluppo stilistico. A queste si aggiungono molte altre imprese ad affresco e su tela: nel santuario di Rho (affreschi con *Storie di san Giorgio*), a Como (duomo, *Stendardo di sant'Abbondio*, sagrestia, affreschi, 1612; Sant'Agostino, *Scene della vita della Vergi-*

ne; Santa Trinità, la *Trinità*), a Varese (San Vittore, affreschi della cappella del Rosario, 1616); nelle collegiate di Borgomanero (*Storie di san Rocco*, 1617 e *Storie di san Carlo Borromeo*, 1619) e di Arona (*Storie della Vergine*), a Novara (San Gaudenzio, tela e affreschi compiuti nel 1620), a Torino (Castello di Rivoli; *Allegoria della Provincia di Susa*, 1622: Galleria Sabauda, elemento di una serie cui collaborano Cerano e i due Procaccini), a Piacenza (duomo, affreschi della cupola, cominciati nel 1625 e interrotti dalla morte). Lavorò anche per colti committenti, come il cavalier Marino e Gerolamo Borsieri. A Milano suoi dipinti sono nelle chiese di Sant'Antonio abate (*Adorazione dei Magi*) e di Sant'Angelo (*Gloria di san Carlo*) e nei musei (Brera; Castello Sforzesco: la *Pentecoste*, terminata nel 1612). Il *Martirio delle sante Rufina e Seconda* di Brera fu eseguito in collaborazione col Cerano e G. C. Procaccini e vi appare evidente la stretta affinità dei tre artisti. I musei di Parigi (ENBA e Louvre), di Firenze (Uffizi) di Milano (Ambrosiana), di Varallo e collezioni private conservano i suoi disegni, numerosi e di alta qualità. (*mg*).

Morbelli, Angelo

(Alessandria 1853-Milano 1919). La radice verista ed umanitaria della pittura di **M**, formatosi all'Accademia di Brera con G. Bertini tra il 1869 ed il 1876, emerge con chiarezza e coerenza di ricerca sin dalle prime opere (*Giorni Ultimi*, 1883: Milano, GAM; rielaborato in seguito in *Giorno di festa*, 1892: Parigi, MO). La sua attenzione ai valori luministici ed alcuni spunti di derivazione impressionista presenti in *La stazione di Milano* (1889: Milano, GAM), confluiranno negli anni '90 nella rigorosa sperimentazione linguistica del principio della divisione dei toni (*Alba*, 1891: Barcellona, MM; *Per 80 centesimi*, 1893-96: Vercelli, MC Borgogna); il suo verismo ottico-atmosferico che si declina nella resa delle diverse condizioni di luce (cfr. l'interno di *Incensum Domino*: bozzetto alla GAM di Torino; l'effetto crepuscolare di *S'avanza*, 1894-96: Verona, GAM) ed il persistere delle tematiche sociali (*Le mondariso*, 1895: Vercelli, ivi; il *Natale dei rimasti*, 1895: Venezia, Ca' Pesaro; *In risaia*, 1897-1901: Boston, MFA) segnano il profilo della sua partecipazione all'esperienza divisionista, accomunando la sua ricerca con quella di Pellizza di cui fu amico. Se negli ultimi anni posso-

no ritrovarsi accenti simbolizzanti nella sua opera (cfr.: il trittico *Sogno o Realtà*, 1905: coll. priv.), la sua pittura rimarrà però sostanzialmente estranea alla tendenza idealizzante di personalità quali Sartorio, Cena o Tumiati con i quali pure entrerà in contatto. L'ultima produzione arricchitasi delle prove a carboncino e pastello, traduce in segni corposi il *continuum* d'ombra e di luce, ed il colore soggiace alla resa di uno stato d'animo che rimane sempre fedele all'espressione del sentimento oggettivo della vita ed alla concretezza della sua visione pittorica. **M**, che aveva tentato di coordinare insieme a Pellizza l'attività espositiva dei pittori gravitanti intorno alla sperimentazione divisionista (tentativo che peraltro non sortí alcun risultato), non fece mai parte dei pittori sostenuti dalla Galleria di Grubicy, con il quale anzi intrattenne rapporti assai burrascosi dopo il 1888; il pittore ha lasciato un taccuino di appunti sulle ricerche svolte nel campo della tecnica «divisa «e notazioni estetiche dette *La via crucis del divisionismo*. (*sro*).

morceaux de reception

Opere che gli artisti ammessi all'Académie royale de peinture et de sculpture dovevano presentare e donare per ottenere il grado di accademico.
Solo nel 1663 – nonostante che la creazione dell'Académie fosse avvenuta nel 1648 – un decreto reale obbligò i pittori, gli scultori e gli incisori a presentare il proprio saggio per aver diritto, dopo approvazione dell'assemblea, al titolo di accademico ed ai privilegi che ne derivavano. Quest'uso proseguì fino alla soppressione dell'Académie nel 1793. Le opere, i cui soggetti erano forniti dall'Académie-Watteau fu una delle eccezioni a tale regola – si accumularono nei locali dell'istituzione, tanto che nel 1793 essa possedeva un esemplare dell'opera di ciascun artista, e nel complesso un vasto panorama della pittura francese tra il 1648 e il 1793. Occorre anche notare che il saggio, in tutto confrontabile al «capolavoro» delle antiche corporazioni, implicava che l'esempio fosse di qualità. Accompagnato fino al 1745 da un contributo pecuniario obbligatorio, andava presentato al massimo tre anni dopo che il pittore era stato accettato. Ma la norma subiva numerose eccezioni: un pittore come Watteau venne accettato nel 1712 e fornì il suo saggio, l'*Imbarco per Citera* (Parigi, Louvre), solo nel 1717.

L'Académie venne soppressa nel 1793 e, nel 1794, la sua collezione fu incorporata nel Museo centrale delle arti. Nel 1796, una parte della collezione venne inviata al deposito di Nesle, mentre nel 1797 un'altra parte fu trasferita al Museo speciale della scuola francese, creato a Versailles; nello stesso anno fu soppresso il deposito di Nesle e i lavori di ammissione che vi si trovavano conservati entrarono al Louvre. Intorno al 1800, la collezione dell'antica Académie royale era suddivisa tra il Louvre e Versailles. Le raccolte pubbliche di quadri provenienti dalle collezioni reali o dall'Académie attraversarono senza troppi danni la «tormenta rivoluzionaria»; le vendite e le sparizioni di opere furono pressoché nulle. La dispersione ebbe luogo nel XIX sec.; numerosi lavori vennero inviati a Lione, Rennes, Cael e soprattutto al Museo di Tours, mentre nel 1872 un certo numero di opere tornò all'ENBA di Parigi. Oggi la collezione dell'antica Académie è suddivisa tra alcuni musei di provincia e tre musei principali: Versailles (che conserva principalmente ritratti di artisti), l'ENBA (J.-B. Corneille, *Ercole e Busiride*, 1675; Lenoyne, *Ercole e Caco*, 1718; H. Robert, *Veduta di Roma*, 1766; Ménageot, lo *Studio che ferma il tempo*, 1780), ma i lavori di ammissione piú celebri e piú importanti sono al Louvre: Watteau (*Imbarco per Citera*, 1717), Pater (*Festa di soldati*, 1728), Chardin (la *Razza*, la *Credenza*, 1728), Boucher (*Rinaldo e Annida*, 1734), N. Hallé (*Disputa tra Minerva e Nettuno*, 1748), J. Vernet (*Marina, tramonto del sole*, 1753), L.-J.-F. Lagrenée (*Ratto di Dejanira*, 1755), Roland de La Porte (*Vaso di lapislazzuli e strumenti musicali*, 1763), Greuze (*Settimio Severo e Caracalla*, 1769), J.-B. Regnault (*Achille e il Centauro Chirone*, 1784), David (il *Dolore di Andromaca*, 1783). (*jv*).

Moreau, Gustave

(Parigi 1826-98). Figlio di un architetto, è incoraggiato dalla famiglia ad intraprendere gli studi artistici; nel '46 è ammesso all'Ecole des beaux-arts, dove frequenta lo studio del pittore di formazione neoclassica François Picot. Pur non avendo ottenuto il Prix de Rome, riceve nel '51 la prima commissione pubblica, una *Pietà*, oggi perduta, destinata alla cattedrale di Angoulême ed esposta al Salon del '52. Negli anni seguenti si ispira all'eloquenza e al cromatismo dei dipinti murali di Chassériau per realizzare opere di soggetto storico o letterario, come *Gli*

ateniesi sacrificati al Minotauro nel labirinto di Creta (Digione, Museo di Brou), tela commissionatagli dallo Stato per l'Esposizione Universale del 1855. Tra il '56 ed il '57 visita l'Italia, facendo tappa a Roma, Venezia e Firenze – dove incontra Degas – per copiare nei musei e nelle chiese, con la tecnica del disegno e dell'acquerello, le opere dei maestri italiani del Quattrocento e del Cinquecento. Dopo un'assenza di quasi dieci anni dalla vita artistica parigina, espone al Salon del '64 *Edipo e la Sfinge* (New York, MMA), segnalato dalla critica come esempio significativo di opposizione al realismo ed acquistato dal principe Napoleone. Nell'ispirarsi ad un soggetto già trattato da Ingres, **M** ripropone la compostezza classica di quest'ultimo, sovrapponendovi il ricordo della pittura umbra di fine Quattrocento. Tra il '65 ed il '69 espone ai *salons* i capolavori della sua fase parnassiana: *Giasone e Medea* (Parigi, MO), *Ragazza tracia che porta la testa di Orfeo* (ivi), *Prometeo* (Parigi, Musée Gustave Moreau), *Giove ed Europa* (ivi), in cui i temi biblici, mitologici e letterari che ricorrono lungo tutto l'arco della sua opera vengono formulati in composizioni controllate e insieme ricche di dettagli preziosi e di citazioni del rinascimento italiano.
La tensione spirituale e la ricerca del bello ideale che animano la sua opera – come documentano gli scritti da poco pubblicati integralmente (*L'assembleur des rêves*, Fontenay-le-Haut 1984; ed. it. Palermo 1989) – si traducono in crescente complessità dell'invenzione compositiva e dell'interpretazione ermetica dei soggetti. Dal '70 **M** si allontana nuovamente per alcuni anni dalla vita pubblica, per elaborare nell'isolamento – con schizzi, acquerelli e modelli in gesso e cera – gli stadi preparatori e le varianti delle opere maggiori, presentate al pubblico a partire dal Salon del '76. È in questa occasione che vengono esposti l'olio *Salomè* (Los Angeles, coll. Hammer) ed il grande acquerello *Apparizione* (Parigi, Louvre, Cabinet des dessins), opere complementari, ispirate da un testo di Heine, in cui l'eroina biblica diviene il simbolo di una femminilità inquietante e distruttiva. Le nuove soluzioni cromatiche aggiungono risalto agli elementi enigmatici ed oscuri delle situazioni descritte: al contrasto tra le tonalità notturne dello sfondo e quelle accese del primo piano si sovrappone un reticolo di dettagli ornamentali orientaleggianti, incisi con raffinatezza neorinascimentale nello spessore della materia colorata. La rivisitazione dei miti sospesa tra sensualità e perversione e l'accumulo delle de-

corazioni garantiscono a queste opere l'ammirazione di Mallarmé, di Robert de Montesquiou, di Huysmans, che in *À rebours* ne fa il fulcro della collezione di Des Esseintes.
Partecipa all'Esposizione Universale del '78 con un importante gruppo di quadri, tra cui *Giacobbe e l'angelo* (Cambridge, Fogg Art Museum), ove al michelangiolismo di Giacobbe si contrappone la consistenza diafana dell'angelo, *Mosè abbandonato sul Nilo* (ivi), ambientato in un'architettura fantastica, e l'acquerello *Fetonte* (Parigi, Louvre, Cabinet des dessins), in cui la rappresentazione del cielo si ispira a modelli barocchi. Per dargli modo di approfondire le possibilità espressive legate a questa tecnica, Antony Roux, uno dei suoi piú fedeli estimatori, gli commissiona a partire dal '79 una serie di acquerelli ispirati alle favole di La Fontaine, esposti da Durand-Ruel nell'81 e da Goupil nell'86. Sono queste le ultime occasioni in cui **M** accetta di esporre le sue opere nuove, mentre diserta i *salons* nel corso degli anni Ottanta e Novanta. La sua solitudine si accentua a causa della perdita delle due donne a lui piú vicine: nel 1884 perde infatti la madre, accanto alla quale era sempre vissuto, e nel '90 Alexandrine Dureux, cui era stato legato da un sodalizio durato trent'anni e la cui morte gli ispira la composizione *Orfeo sulla tomba di Euridice* (Parigi, Musée Gustave Moreau). Vive nello studio, circondato da piú di duecento opere che continuamente riprende e a cui aggiunge nuovi dettagli, e nel 1888 viene infine ammesso a far parte dell'Académie des beaux-arts. Nel '91 succede ad Elie Delaunay come insegnante di pittura all'Ecole des beaux-arts, dove incoraggia e valorizza le qualità di giovani artisti assai diversi tra loro quali Sabatté e Maxence, Piot e Roualt, Matisse e Marquet. L'ultima commissione ufficiale è il cartone per un arazzo della manifattura dei Gobelins, *La sirena e il poeta*, il cui cartone, realizzato nel '95, è conservato al Museo di Poitiers. Nello stesso anno consegna *Giove e Semele*, ultima opera compiuta di grande respiro, al collezionista Leopold Goldschmidt, che nel 1903 la donerà al Museo Moreau.
Intorno al '95 elabora il progetto di raccogliere tutte le sue opere per donarle allo Stato, trasformando in museo l'abitazione e lo studio di rue La Rochefoucauld, secondo un progetto di ampliamento disegnato dall'architetto Robert Lafon. Dedica gli ultimi anni della sua vita all'abbozzo di una nuova serie di grandi composizioni e al-

l'ordinamento di tutte le testimonianze della sua produzione artistica, dai disegni preparatori all'archivio, per garantire l'integrità e la completezza del museo di cui Georges Rouault è stato il primo conservatore. (*mtr*).

Moreau Louis-Gabriel, *detto* **Moreau il Vecchio**
(Parigi 1740-1806). Fu allievo di De Machy e, benché non riuscisse ad essere ammesso all'Accademia, fu «pittore del conte d'Artois» prima del 1787-Conosceva bene la tradizione dei paesaggisti classici, ma preferí orientarsi nei suoi quadri verso semplici descrizioni della natura, che non amplificavano la resa del soggetto e che **M** trattava con una libertà di tocco che rammenta Hubert Robert (*Paesaggio*: Nîmes, MBA; *Parco di Saint-Cloud*, 1804: Los Angeles, AM). Una grande attenzione per gli effetti prospettici (il *Castello di Madrid*, 1774: Rouen, MBA), alcuni studi luministici (*Incendio in un porto*: Chicago, Art Inst.), l'impiego di verdi, degradanti a seconda dei piani, e numerosi studi senza cielo, assai lontani dallo spirito neoclassico, lo apparentano ai paesaggisti inglesi e preannunciano le armonie colorate dei paesaggisti francesi della metà del XIX sec. Tuttavia **M**, differenziandosi da Bruandet, non riprende nulla dagli olandesi (assai ben rappresentati, per esempio, nella coll. di un Aved); dipinge unicamente l'atmosfera calma della campagna parigina (*Veduta delle colline di Meudon dal parco di Saint-Cloud*, r780: Parigi, Louvre). I guazzi (ivi) e le acqueforti presentano le stesse caratteristiche di freschezza e precisione nel dettaglio e gli stessi effetti luminosi, ed attestano inoltre la grande sensibilità dell'artista nella rappresentazione del paesaggio.
Jean-Michel, *detto* **Moreau il Giovane**, disegnatore e incisore (Parigi 1741-1814), fratello minore di Louis-Gabriel, fu allievo inizialmente del pittore e incisore Louis-Joseph Le Lorrain. Seguí il maestro a San Pietroburgo (1757-1759), dove fu nominato professore di disegno all'Accademia; poi entrò nella bottega di Le Bas. Ad esclusione di un viaggio in Italia insieme all'architetto Dumont (1770), restò a Parigi come disegnatore e incisore del Gabinetto del re (1781), e venne accolto nell'Accademia (*Tullia fa passare il carro sul corpo del padre*, 1789: Parigi, Louvre, quadro inciso da Simonet nel 1791). L'opera dell'artista costituisce da sola un panorama assai ampio dell'ultimo trentennio dell'Ancien Régime. Gli oltre duemi-

la disegni ed acqueforti (incise da lui, e successivamente da Baquoy, Patas, Helman, Romanet ed altri) si possono suddividere in tre gruppi: i documenti d'interesse essenzialmente storico, la cronaca di costume, le vignette e illustrazioni. I primi corrispondono a tutto un complesso di stampe e disegni relativi alla vita della famiglia reale e della corte. La folla di personaggi, le scene, peraltro assai cariche, non danno mai un'impressione di confusione: il disegno di **M** resta d'incredibile finezza, persino a scala assai piccola (*Luigi XV passa in rivista le truppe sulla spianata dei Sablons*, 1769), mentre ombra e luce sono ampiamente ripartite nella composizione (la *Cena di Louveciennes*: Parigi, Louvre). Il medesimo elemento pittoresco si ritrova nelle acqueforti, forse la sezione piú celebre della sua opera, che riguardano quasi esclusivamente incisioni di moda: si tratta del complesso del *Monument du costume physique et moral*, per il quale **M** forní i disegni della seconda e terza serie (1777 e 1783). Ravvivata da un testo di Restif de La Bretonne, la serie di questi perfetti quadri di costume descrive in modo quanto mai brillante la vita di una gioventú mondana e dell'uomo di corte, su un registro di volta in volta sontuoso (la *Signora del palazzo della regina*, i *Piccoli compari*), faceto (la *Petite Loge*), o piú sentimentale, in uno spirito intriso dalle teorie di J.-J. Rousseau (le *Delizie della maternità*). Anche qui si ritrova la medesima articolazione di neri e bianchi, accompagnata da una accurata tecnica di resa dei dettagli. Non meno importante è la sua opera di vignettista: primo volume delle canzoni di La Borde (1773), disegni per l'edizione di Kehl delle opere di Voltaire 01782-89), illustrazioni per *La Nouvelle Héloïse* (1774-83). Amico di David, e partecipe delle idee dei filosofi e della rivoluzione, **M** eseguí, oltre ad alcune opere repubblicane (*Bailly incoronato*), i ritratti di numerosi deputati dell'Assemblea (Parigi, BN). L'intera produzione dell'artista è caratterizzata da una piena unità stilistica; i disegni (1770: Parigi, Louvre), documenti preziosissimi (*Vasca dell'ovale nei giardini bassi di Meudon*: Vienna, Albertina) e gli ornati (*Répertoires de spectacles*) attestano la medesima rara eleganza, che corrisponde alle realizzazioni di Cochin il Vecchio, nella prima metà del secolo. (*cc*).

Moreau, Luc-Albert

(Parigi 1882-1948). Come i principali «neorealisti» che

lavorarono tra le due guerre, si formò all'Académie Julian, poi all'Académie de la Palette a Montparnasse. Divenne amico di Segonzac e di Boussingault, senza però condividere la nobile austerità dei pittori della Bande noire. Il fascino dell'artista è incentrato sul virtuosismo del disegno e nel colore, di tonalità spesso spenta. È rappresentato a Parigi (MNAM) da numerosi dipinti (la *Normanna*, 1925; *Pugile knock-out*, 1927). Ha illustrato opere letterarie di Francis Carco (*L'amour vénal*), Paul Morand (*Ouvert la nuit*) e Colette. (*sr*).

Moreau-Nélaton, Etienne

(Parigi 1859-1927). Il padre, Adolphe **M** jr (Parigi 1827-Fère-en-Tardenois 1882), relatore sui ricorsi al Consiglio di Stato ma anche collezionista di mobili e oggetti medievali e rinascimentali, avendo ereditato dal proprio padre, Adolphe **M** (Parigi 1800-59), agente di cambio ed amante d'arte tra i piú notevoli del suo tempo, una collezione di 800 quadri fra i quali tele importanti di Decamps, Troyon, Corot e soprattutto di Delacroix, del quale era amico. Etienne **M** (che aggiunse al cognome quello del nonno materno, il chirurgo Auguste Nélaton) si dedicò anzitutto allo studio della storia, venne poi accolto nell'Ecole normale (1878), e studiò pittura con Harpignies e Albert Maignan. Si dedicò a scene d'interni e paesaggi, specie della regione di Fère-en-Tardenois, dove la famiglia possedeva una tenuta (la *Place de Fére*, 1886: Parigi, Louvre). Come storico dell'arte ha scritto studi importanti sui disegni del XVI sec. (*Le Portrait à la cour des Valois*, 1908) e preziose biografie di artisti del XIX sec., ricostruite a partire dalle lettere, note e diari pazientemente raccolti (*L'Histoire de Corot et de ses œuvres*, come introduzione del catalogo redatto da A. Robaut, 1905; *Delacroix raconté par lui-même*, 1916; *Jongkind* [...], 1918; *Millet* [...], 1921; *Daubigny* [...], 1925; *Manet* [...], 1926; *Bonvin* [...], 1927. Fu anche autore di opere dedicate all'Aisne (*Histoire de Fère-en-Tardenois*, 1911; *Les Eglises de chez nous*, 1913-14). La sua collezione attesta le qualità di conoscitore e di mecenate: ai migliori quadri ereditati dal padre aggiunse altri dipinti notevoli della scuola «del 1830» e del periodo impressionista, donandole al Louvre nel 1906. Il lascito comprende, oltre a disegni, cento tele, tra cui trentasette Corot, suo maestro preferito (il *Ponte di Narni*, 1826; la

Cattedrale di Chartres, 1830; il *Ponte di Mantes*, *Velléda*, 1868-70), undici Delacroix, per la maggior parte provenienti dalla coll. di Adolphe **M** (*Natura morta con gambero*, 1826; *Musicanti ebrei di Mogador*, 1847; replica ridotta della *Presa di Costantinopoli*, 1852), sei Decamps, opere di Géricault, Daumier, Carrière, Puvis de Chavannes, quattro Manet (tra cui il celebre *Déjeuner sur l'herbe*, 1863), nove Monet (i *Papaveri*, 1873), un Morisot, paesaggi di Sisley e di Pissarro (la *Diligenza di Louveciennes*, 1870) e l'*Omaggio a Delacroix* (1864) di Fantin-Latour. Donò al museo molti altri dipinti nel 1919 e alla sua morte, nel 1927. Inoltre, lasciò al Louvre le sue collezioni di disegni (ca. tremila fogli e cento quaderni di schizzi, soprattutto del XIX sec. francese) e di autografi (tra cui seicento lettere di Millet), lasciando d'altra parte alla BN un fondo importantissimo di incisioni e documenti riguardanti gli artisti del XVI sec. e del XIX sec. da lui studiati. I quadri impressionisti del lascito MN sono ora esposti al MO di Parigi. (*ic*).

Moreelse, Paulus

(Utrecht 1571-1638). Allievo preferito di Mierevelt a Delft dal 1596 al 1598, venne in Italia dal 1598 al 1600 ca.; tornò a Utrecht nel 1602 e fu tra i fondatori della gilda di San Luca nel 1611. Praticò, sotto il forte influsso di Bloemaert, una sorta di caravaggismo chiaro molto manierato; dipinse scene di genere e di storia – *Vertumno e Pomona* (Rotterdam, BVB) – e soprattutto numerosi ritratti: *Autoritratto* (Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Mauritshuis); *Ritratti di uomini* (1612: Parigi, Louvre; Metz, Musée d'Art et d'Histoire), *Ritratti di donne* (L'Aja, Mauritshuis; 1931: Metz, Musée d'Art et d'Histoire; 1615, Rotterdam, BVB), la *Bella pastorella*, la *Piccola principessa*, *Michiel Pauw* (1625), *Philips Ram* (1625), *Anna Ram-Strick* (1625), *Marguerite van Dompselder* (Utrecht, CM), *Federico V, elettore del Palatinato* (1632: Amsterdam, Rijksmuseum). Divenne famoso per i suoi affascinanti ritratti di bambini e di dame travestite da pastorelle e furono numerosi gli artisti formatisi nella sua bottega tra cui Baburen. A questo proposito è interessante il confronto tra la *Carità romana* (Edimburgo, Mat. Cral, of Scotland) molto equilibrata nel tono, dipinta da **M** e quella, violenta ed aggressiva di Baburen. Il fratello **Johannes** (? prima del 1594-Utrecht? 1634), commer-

ciante di oggetti d'arte, era anch'egli pittore: il *Geografo* (1634: Utrecht, CM). Il nipote ed allievo **Willem** (Utrecht ca. 1620-66 ca.), iscritto alla gilda di San Luca di Utrecht nel 1646, ha lasciato ritratti eseguiti in stile rembrandtiano: *Ritratto d'uomo* (1648: Roma, GN, AA, Gall. Corsini), *Ritratto di donna* (1655: Utrecht, CM). (*jv*).

Morelli, Domenico

(Napoli 1823-1901). All'Accademia di Napoli il giovane **M** fu allievo del purista accademico Gamillo Guerra e di Giuseppe Mancinelli, che lo interessò con il suo piú vivace colorismo e il suo repertorio narrativo storico-romantico. Vinta, nel 1846 con Saverio Altamura, una borsa di studio per Roma, **M** eseguí le sue prime tele impegnative (i *Martiri cristiani condannati al rogo* e i *Martiri cristiani, sollevati al cielo dagli angeli*, 1848: Napoli, Capodimonte): scolasticamente ispirate al Cognetti – suo insegnante a Roma – ma già composte originalmente, a volte di un colore vigorosamente chiaroscurato, memore di esperienze seicentesche. A Firenze nel 1850, l'artista si mantenne ben ancorato alla sua formazione accademica, come si vede ancora negli *Iconoclasti* (Napoli, Capodimonte), esposti a Napoli nel 1856 riscuotendo grande successo e suscitando notevole interesse per l'inconsueta violenza delle espressioni, che parve allora innovatrice. Nello stesso anno **M** fu di nuovo a Firenze, in rapporto con i «ribelli» del Caffè Michelangelo, poi in varie città italiane ed europee, ed infine a Parigi per la grande Esposizione Internazionale; incontrò qui nuovamente Serafino De Tivoli e Giuseppe Palizzi, che gli comunicò il proprio interesse per i paesisti di Barbizon: ma non si accorse dei grandi Delacroix e Courbet, entusiasmandosi invece per Gallait, Meissonnier, Delaroche, Gérôme. Da allora, tuttavia, **M** prestò attenzione al realismo palizziano e, insieme, ai modi piú sciolti della pittura «da bozzetto», a macchia, trasferiti vitalmente anche in tele di grande formato. Perseguí cosí, nelle sue figurazioni di soggetto storico-romantico, e poi religioso, lo scopo da lui dichiarato di «rappresentare figure e cose non viste, ma immaginate e vere ad un tempo», cioè dipinte come se fossero state reali e visibili. Tra suggestioni letterarie, evocazioni «storiche» talora macchinose, pittoricismi cromatici virtuosi e intenti veristi – senza mai rompere del tutto con la prima formazione accademica – **M** eseguí

molte tele (*Mattinata fiorentina*, 1856: Napoli, Capodimonte; *Conte di Lara*, 1861; Napoli, Accademia di belle arti; Esposizione del *Cristo imbalsamato*, 1871 e *Cristo deriso* 1880 ca.: Roma, GNAM, ambedue teatralmente «rembrandtiani»; gli *Ossessi*, 1876: Milano, Casa dei Musicisti; *Cantico dei cantici*, 1901: Roma, GNAM) esibendo un eclettismo culturale – dal naturalismo napoletano seicentesco, a Tiepolo, ad Hayez e Ussi, a Fortuny – non sempre riscattato dall'innegabile presenza di un autentico talento pittorico. Al suo «dipingere poetizzato» si opposero i giovani realisti della «Scuola di Resina», che del resto il **M** definiva ironicamente «repubblica di Portici», e il toscano Cecioni; ma negli anni 1860-70 ca., **M** fu considerato ufficialmente il principale pittore italiano. Raggiungimenti piú che notevoli sono comunque da riconoscere in dipinti piú sobri e diretti, come il bel *Ritratto di Celentano*, 1859, e molti piccoli paesaggi ad acquerello o ad olio su tavoletta (Roma, GNAM). (*sr*).

Morelli, Giovanni

(Verona 1816-Milano 1891). Nei suoi scritti di critica d'arte usò lo pseudonimo di Ivan Lermolieff. Studiò medicina in Germania, specializzandosi presso l'anatomista Döllinger. Appassionato di storia dell'arte e collezionista, gradualmente concentrò tutto il suo interesse sui problemi inerenti le arti figurative, che egli intese affrontare sulla base di alcuni principi sperimentali, in analogia con i procedimenti delle scienze esatte. Mise, cosi, a punto un metodo, da allora detto «morelliano», mediante il quale sarebbe stato possibile, studiando i dettagli morfologici delle figure in un quadro, riconoscerne con certezza l'autore, perfino senza aver penetrato il suo «spirito», vale a dire l'ambito culturale che contribuisce a spiegarlo. È evidente che il metodo «morelliano» è in relazione con il determinismo dell'estetica positivista, e che deve in parte il suo grande successo alla fortuna della scienza sperimentale tra il 1850 e il 1880. Tuttavia, benché non facesse che enunciare in forma scientifica (o se si vuole pseudo-scientifica) un procedimento di giudizio di cui si erano intuitivamente serviti i conoscitori di ogni tempo, si contrapponeva giustamente all'esaltazione della sensibilità critica intesa come una sorta di divinazione, rivendicata da alcuni intellettuali e studiosi d'arte del suo tempo come appannaggio di un'elite illuminata. In quan-

to fattore dell'analisi filologica, d'altronde, esso resta pur sempre valido, e ha svolto un ruolo importante nelle ricerche di numerosi storici di primo piano (R. Richter, B. Berenson). Quanto allo stesso **M**, il metodo gli consentì di rettificare numerose attribuzioni e di fare alcune scoperte fondamentali, come quella, nella GG di Dresda, della *Venere* di Giorgione, considerata allora una copia di Sassoferrato. I suoi scritti vengono presentati nella forma di una revisione delle attribuzioni correnti delle opere raccolte in alcune pinacoteche italiane e tedesche, e riguardano soprattutto la pittura italiana: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*: *Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom* (Leipzig 1890); *Die Galerien zu München und Dresden* (Leipzig 1891); *Die Galerien zu Berlin* (Leipzig 1893). **M** lasciò all'Accademia Carrara di Bergamo la propria collezione comprendente un centinaio di opere. Accanto a quadri lombardi e ad un gruppo di dipinti fiamminghi e olandesi, essa era notevole soprattutto grazie alle presenze quattrocentesche: *Ritratto di Lionello d'Este* di Pisanello, opere importanti di Lorenzo Monaco, Pesellino, Botticelli (*Storia di Virginia*), Neroccio dei Landi, Signorelli, Costa, Matteo di Giovanni. Entrati ben presto in una zona d'ombra con il prevalere di posizioni idealistiche ed estetizzanti, solo in anni recenti **M** e i suoi procedimenti positivisti sono stati riconsiderati al di fuori di tradizionali chiusure e insofferenze. (*sr*).

Morena (la sierra)

In una regione montagnosa della Spagna meridionale, che si estende dalla frontiera portoghese ad ovest fino ai dintorni di Alcaraz ad est, la barriera naturale costituita dalla sierra **M** è preceduta da alcune gole la cui frequentazione preistorica è attestata dall'ornamentazione di ripari in roccia e di numerose pietre piatte. Nella regione di Aldeaquemada (Jaén), le grotte di Los Arcos e di Morcielaguilla de la Cepera sono decorate con pitture schematiche rosse dove spesso compare un motivo a forma di abete, che si crede un personaggio stilizzato. Altri segni in scala, a pettine e a forma di φ sono espressione di una specie di arte astratta che, secondo l'abate Breuil, risalirebbe al periodo neolitico. Vi sono animali trattati talvolta in modo piú realistico, ma sembrano precedenti ai dipinti schematici. Nella regione della gola di Despenaperros, la rocca di Canjoros de Penarubia presenta personaggi a

coppie dipinti in modo meno astratto, nei quali però si colgono le tendenze schematiche che si diffonderanno nel sud della Spagna. Sulla montagna di Piedra Escrita, fregi di animali e di segni rivelano un'arte il cui simbolismo giunge a un livello che l'abate Breuil paragonava a quello delle rocce dipinte nella Rodesia meridionale, ma che sembra avere affinità soprattutto con l'arte neolitica del Mediterraneo orientale. (*yt*).

Moreni, Mattia

(Pavia 1920). Studiò all'Accademia di Torino: qui tenne la prima mostra personale alla Galleria La Bussola nel 1946, cui fece seguito quella presso la Galleria del Milione a Milano (1947). Dopo soggiornò ad Antibes (1949-50), a Bologna (1955-56) e a Parigi dal 1956 al '66, lavora attualmente in Romagna. La sua pittura, fin verso il '46, inclina ad una sorta di espressionismo figurativo tormentato, veemente e prezioso (*Il Santone*, *Susanna col cardo*). Uno stacco deciso lo portò – sono gli anni che videro il Fronte Nuovo delle Arti (1946-48) e poi quelli trascorsi da **M** ad Antibes – verso soluzioni astratte di vigorosa ma libera strutturazione geometrizzante, per zone cromatiche nitide entro ferme intelaiature lineari in superficie, di tono espressivo freddo ma non privo di valenze evocative (*Spazio monumentale*, 1948: Roma, coll. priv.; *Grande composizione*, 1949: Prato, coll. Cori; *Nel porto di Antibes*, 1951: Torino, GAM).
Nel '52-54 partecipò al gruppo degli «Otto pittori italiani», promosso da L. Venturi: ma già opere come *Le dolci colline di Brisighella* (1953: La Spezia), *Grande cespuglio col sole* (1953: Trieste, Museo Revoltella), *L'urlo del sole* (1954: Bologna, coll. priv.), rivelano – per esplosiva violenza cromatico-gestuale e per senso della materia – come **M** si sentisse «stretto» entro le vaghe coordinate della poetica astratto-concreta venturiana; tanto che nel 1954 F. Arcangeli potè nominarlo nel suo saggio su *Gli ultimi naturalisti*; vicino, cioè, a quell'area di pittura «padana» in cui il critico bolognese tentò di identificare una particolare modalità interpretativa della vastissima fenomenologia dell'arte «informale». Non a caso i rinnovati orientamenti di M. Tapié e ancora di Arcangeli contribuirono ad individuarne una collocazione personale nel vario ambito dei risultati conseguiti dai De Kooning, Fautrier, Dubuffet, Jorn, Appel, Pollock, Riopelle, Ma-

thieu; e si parla, per **M**, di «avventura di forza e di violenza», di paesaggi come «potenti esibizioni pittoriche, vasta furia di pennelli che ci stordiscono con violenti grafismi e alti colori», di «forza esuberante del nostro inesauribile macrocosmo» (Tapié); e di «difficile equilibrio fra [...] immagine di parte «nucleare» o «astratto-espressionista», e [...] materia di maturazione «naturalistica» [...] in un «panorama» carbonizzato [...] ma leggibile in soli, cicli, nubi, rocce, cespugli e simbolico della minaccia che incombe all'uomo» (Arcangeli). Sono gli anni piú significativi (1954-60 ca.) ed esemplari della pittura di **M**. Nel corso degli anni '60, l'artista introduce temi di apparenza piú naturalistica (la serie delle *Angurie*, per esempio), ma sempre in un clima espressivo violento, allucinato, drammaticamente simbolico. Negli anni '70, **M**, interpretò con efficacia il suo mondo immaginativo-espressivo anche in sculture di legno o ferro dipinti e in una originale produzione grafica. Nell'ultima produzione rielabora (anni '80) i modi della sua pittura astratto-espressionista al confronto di temi e oggetti di piú moderna, ed anche tecnologica, quotidianità (*Il televisore del bambino* [...], 1985; *La piccola macchina delle possibilità regressiste*, 1986). Numerose le mostre personali e collettive in Italia e all'estero, con successo in premi prestigiosi. (*sr*).

Moretti, Cristoforo

(attivo nella seconda metà del XV sec.). Di origine cremonese, la prima notizia che lo riguarda lo indica attivo per i Borromeo, a Milano, nel 1451-52. Successivamente altri documenti lo segnalano – impegnato in lavori di carattere decorativo, o interpellato per giudizi professionali – a Genova (1457), di nuovo a Milano '60), a Torino (tra il '64 e il '65), a Casale (decorazione di una cappella per il marchese di Monferrato), a Vercelli (nel '70 e '72) e ancora a Milano (nel '72 e nel '76). Di lui rimane, firmato, solo il trittico, ricomposto da Longhi (1928), con la *Madonna in trono con Bambino*, *san Genesioe san Lorenzo*, già in Sant'Aquilino presso San Lorenzo a Milano (Milano, MPP) opera che lo dimostra interamente legato ai modi del gotico internazionale, di ascendenza michelineiana. Problematiche tutte le attribuzioni ulteriori, dalle tavolette con la *Madonna e tre santi* di Monaco (AP) e con la *Crocifissione* di Praga (MN), a quella con la *Crocifissione*, la *Madonna e santi* del MBA di Lille, alla *Crocifissione*

già a Berlino, al *Sant'Agostino* della raccolta Noferi di Firenze, alla *Pietà* del WRM di Colonia, che rientrano tutte nell'ambito della produzione lombarda tra l'ultimo Michelino da Besozzo, il **M** e il Cietario. (*aq*).

Moretto, Alessandro Bonvicino, *detto* il

(Brescia 1490/95-1554). La prima notizia risale al 1514 quando avrebbe eseguito la decorazione oggi perduta di una cappella nella chiesa del monastero di Santa Croce a Brescia con storie della Maddalena. Collabora con Floriano Ferramola alle ante d'organo del duomo vecchio di Brescia, terminate nel 1518 (oggi in Santa Maria in Valvendra a Lovere): al **M** spetta la parte interna con i *Santi Faustino e Giovita*. La prima opera dovrebbe essere l'*Incoronazione della Vergine* in San Giovanni Evangelista, in cui si coglie il riflesso del momento piú bramantinesco e prospettico del Romanino esemplato dagli affreschi di Tavernola Bergamasca. Precedono le ante di Lovere anche una serie di dipinti di intenso ascendente Veneto, che spingono all'ipotesi di un suo soggiorno in laguna, forse con lo stesso Romanino, documentato a Padova per le opere in Santa Giustina nel 1513; fra questi il *Cristo con gli animali* del MMA di New York, *Cristo benedice il Battista* della NG di Londra, la *Paletta di san Rocco* già in Sant'Eufemia della Fonte (ora nella Pinacoteca Tosió Martinengo di Brescia) e la *Madonna col Bambino fra i santi Giacomo maggiore e Girolamo* dell'High Museum of Art di Atlanta. L'oscillazione fra radici lombarde, prospettiche e foppesche, e suggestioni venete è già evidente nelle prove giovanili, sensibili al fascino dei dipinti bergamaschi del Lotto. Tra il 1518 (quando esegue anche il *Cristo crocifero* dell'Accademia Carrara di Bergamo) ed il 1520, quando appare ampiamente documentato a Brescia, il **M** compie un nuovo viaggio nel Veneto, dove esegue la *Madonna col Bambino fra i santi Gregorio e Valentino* per la chiesa parrocchiale di San Gregorio delle Alpi (Belluno) che, con lo stendardo raffigurante l'*Esaltazione della reliquia della santa Croce con i santi Faustino e Giovita* (1520) della Pinacoteca Tosio Martinengo, rappresenta l'apice del tizianismo di **M**, al punto che lo stendardo fu in passato autorevolmente attribuito allo stesso Tiziano. Del 1521 è il contratto per la decorazione della cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista di Brescia, affidata al Romanino e al

M e da eseguirsi entro il 1524. In queste opere **M** si stacca definitivamente dal Romanino, fondendo insieme gli elementi Veneti, tizianeschi e pordenoniani e nuovi influssi centroitaliani che segneranno un capitolo nuovo e fondamentale per gli svolgimenti futuri della sua pittura. Mentre ancora è impegnato nella cappella del Sacramento, nel 1522 si reca a Padova e l'anno successivo stipula il contratto per lo stendardo del Collegio della Mercanzia. La sua fortuna in Brescia sembra in questi anni superiore a quella del Romanino, impegnato in commissioni esterne, ed è confermata, oltre che dall'influsso sui piú modesti pittori bresciani, da altri importanti incarichi. Del 1524-1526 è l'*Assunta* per l'altare maggiore del duomo vecchio, un'opera in parallelo con le esperienze maturate negli stessi anni del Savoldo nella *Pala di Pesaro* ora a Brera (Milano). Sono forse degli stessi anni otto tempere per il duomo di Asola, che, pur nella loro estrema consunzione, rivelano un forte accento pordenoniano. Nel 1526 affresca sopra la porta di San Faustino a Brescia la *Traslazione dei corpi dei santi Faustino e Giovita* (nota solo da una copia) ed esegue il *Ritratto di gentiluomo* (Londra, NG) che inaugura una tipologia a figura intera di grande successo nella ritrattistica bresciana e bergamasca, in particolare nel giovane Moroni. Nel 1528 Lorenzo Lotto scrive al «molto carissimo suo Honorato meser Alexandre Moreto pittore excellentissimo» per chiedere collaborazione al progetto di decorazione del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, dove il bresciano si recherà nel gennaio dell'anno successivo. Anni, questi, di grande fervore e di acute riflessioni raffaellesche nella pittura del **M**, che esegue la *Pala di sant'Eufemia* ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo, l'*Incoronazione della Vergine e santi* in San Nazzaro e Celso, la *Pala di santa Margherita* in San Francesco (1530), mentre vere e proprie citazioni da Raffaello sono nella *Strage degli innocenti* (1532) in San Giovanni Evangelista. Fra le opere appartenenti allo stesso periodo, l'*Apparizione della Vergine al sordomuto Filippo Viotti* del santuario di Paitone è il piú commovente omaggio dell'artista al nuovo fervore nella devozione mariana caratteristico di questi anni. Nel quarto decennio ha inizio la decorazione della cappella del Sacramento nel duomo vecchio (non va dimenticato che l'artista è figura di rilievo fra i membri della Scuola del Sacramento del duomo), eseguita in due distinte fasi: fra il 1530 ed il 1535

la prima, mentre la seconda viene portata a termine dopo un ventennio, nel 1553-54 con l'ampio concorso dell'allievo Luca Mombello. A conferma del ruolo sociale dell'artista, è documentata nel 1535 la sua presenza a Solarolo in Romagna nel piccolo eletto drappello di dame e gentiluomini al seguito di Isabella d'Este, marchesa di Mantova, per una serie di feste gonzaghesche. Nel 1537 riceve il pagamento per la *Madonna col Bambino ed i santi Andrea*, *Eusebia*, *Domna e Domneone* in Sant'Andrea a Bergamo e nel 1539 dipinge la *Pala Rovelli* per Santa Maria dei Miracoli a Brescia (ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo): entrambi i dipinti coniugano il modello compositivo tizianesco (il prototipo è ancora quello della *Pala Pesaro*) con una quieta naturalezza pittorica lombarda. Una sorta di crisi manieristica si avverte nel percorso del **M** all'aprirsi degli anni Quaranta, in opere come le ante d'organo per San Giovanni Evangelista a Brescia, una serie di pale eseguite per chiese veronesi tra il 1540 ed il 1541 e la *Caduta di san Paolo* per Santa Maria presso San Carlo a Milano. Nello stesso 1541 riceve la commissione per la pala dell'altare del Sacramento in San Nazzaro e Celso. Tra il 1543 ed il 1544 è in rapporto con Pietro Aretino il quale ricorda in una lettera al Vasari un suo ritratto eseguito dal **M** e donato al duca d'Urbino. Nelle opere dell'ultimo periodo l'artista alterna dipinti di notevole vigore come le ante d'organo per San Pietro in Olivete (oggi presso il Seminario vescovile di Brescia) o la *Cena in casa del Fariseo* in Santa Maria in Calchera – una delle opere che aprono idealmente la strada al Caravaggio – a dipinti in cui appare predominante l'intervento della bottega, ed in particolare di Luca Mombello. Fra i capolavori estremi, il *Presepe* per Santa Maria delle Grazie e il *Cristo in pietà e l'angelo*, entrambi nella Pinacoteca Tosio Martinengo, rappresentano forse l'apice del naturalismo e dell'austero senso religioso dell'artista. (*mat*).

Morgantina

Città antica della Sicilia centrale, identificata con la località di Serra Orlando. Ha restituito, nel corso di scavi recenti, mosaici pavimentali vicini ai mosaici di sassi (mosaico di *Ganimede*) presenti nelle costruzioni di epoca ellenistica. (*mfb*).

Morgenstern, Christian

(Amburgo 1805-Monaco 1867). Fu rappresentante eminente del paesaggio realista monacense intorno al 1830, nato dalla sintesi tra la scuola di Monaco di Dillis e Dorner ed il *Pleinairisme* di Copenhagen, introdotto a Monaco dagli artisti amburghesi. La sua padronanza del disegno è dovuta alla formazione ad Amburgo presso Suhr e Bendixen (1824), mentre ai corsi presso l'Accademia di Copenhagen (1827) deve il fine gusto per il colore. Gli studi a olio eseguiti durante i primi viaggi in Norvegia, in Svezia e nello Harz si distinguono per le vedute panoramiche e per un tocco che preannuncia già una prospettiva puramente cromatica: a questa fase risalgono le sue opere maggiori. Nel 1829 l'artista si stabilí a Monaco; da qui intraprese numerosi viaggi in Italia, Francia e Svizzera. I suoi numerosi panorami dei laghi dell'alta Baviera hanno avuto un ruolo importante nell'evoluzione del paesaggio realista. Nell'opera tarda, l'artista tuttavia pose l'accento sull'atmosfera, tradendo l'influenza di tardo-romantici come Rottmann e Achenbach, a Monaco nel 1835. **M** è rappresentato soprattutto ad Amburgo (KH) con opere giovanili, ed a Monaco (NP e SG). (*hm*).

Morgenthaler, Ernst

(Kleindietwil 1887-Zurigo 1962). La sua personalità artistica venne formandosi nel corso di vari viaggi e contatti, da Cuno Amiet a Paul Klee. La sua vasta opera ne attesta la sensibilità per il colore (la *Madre*, 1954: Museo di Claris, Svizzera). (*bz*).

Morghen, Raffaello

(Portici (Napoli) 1761-Firenze 1833). Ricevette i primi rudimenti sulla tecnica dell'incisione dal padre, Filippo; in seguito fu allievo di Giovanni Volpato a Roma, specializzandosi nel bulino, tecnica che non escluse però talvolta il suo ricorso all'acquaforte. Nel 1784 divenne socio di Volpato; si stabilí a Firenze nel 1794, restandovi, con brevi interruzioni per viaggi a Napoli, Roma ed un soggiorno a Parigi (1812-1813), fino alla morte; qui diresse anche una scuola di incisione. Accanto a Giuseppe Longhi e Colgano Cipriani, **M** va inserito in quella tendenza accademica che privilegiò lo strumento grafico quale mezzo di riproduzione artistica, basando quasi tutta la sua attività d'incisione sulla traduzione a stampa dei

capolavori «classici» della pittura italiana. Dopo alcune opere giovanili di sua invenzione (*Veduta di Napoli*, *Mascherata di carnevale*, 1778), **M** si dedicò alla riproduzione da dipinti di Raffaello, Tiziano, Domenichino, Mengs, Guido Reni, Poussin e van Dyck: incisioni virtuosistiche cui è legata la sua fama (vanno ricordate le incisioni dal *Cenacolo* di Leonardo e dalla *Trasfigurazione* di Raffaello). Accanto alla stampa di traduzione artistica va inoltre ricordato che **M** si rese interprete di quel gusto neoclassico, di discendenza foscoliana, tendente a valorizzare la storia nazionale anche attraverso la costituzione di un patrimonio visivo che rispecchiasse le glorie nazionali; una tendenza che ebbe nel ritratto idealizzato di «uomini illustri» una delle sue tipiche espressioni. A questo proposito va ricordato il *Ritratto di Laura*. (incisione a bulino per l'edizione de *Le rime del Petrarca* di A. Marsand edito nel 1819-20, conservato alla Bibl. Reale di Torino), basato su un dipinto attribuito a Girolamo di Benvenuto (Londra, NG). (*sro*).

Morgner, Wilhelm

(Soest 1891-fronte occidentale 1917). Dopo un soggiorno a Worpswede (dal 1908), si stabilí nel 1911: a Berlino, esponendo l'anno seguente con il gruppo Der Blaue Reiter. Gli esordi risalgono al 1910; si liberò assai presto dall'influsso di Hodler giungendo ad uno stile personale. L'interpretazione del divisionismo a grandi tocchi giustapposti che difficilmente restano confinati al motivo (la *Strada*, 1912: Bochum, Kunstsammlung), lo condusse rapidamente a «composizioni ornamentali», specie di paesaggi immaginali non senza rapporti con certe «improvvisazioni» di Kandinsky (*Composizione ornamentale XIV*, 1912: Soest, Wilhelm-Morgner-Haus). Fino alla guerra, **M** proseguí su questa strada in dipinti di tema religioso. (*mas*).

Morikage

(nome proprio Kusumi, intorno al 1700). Non sappiamo molto della sua vita, se non che sposò una nipote del suo maestro Tannyû e che possedeva un carattere fiero e indipendente. La sua opera appare però in disparte rispetto alla corrente dei Kanō, dato che **M** scelse, diversamente da questi ultimi, di ispirarsi a temi rustici o parifiche scene di genere, tradotte in linee morbide e sot-

tili leggermente colorate (*Fresca sera d'estate*, paravento a inchiostro e colori leggeri su carta: Tokyo, coll. Takakichi Asō). (*ol*).

Morisot, Berthe

(Bourges 1841-Parigi 1895). La sua famiglia si trasferí a Passy, presso Parigi, nel 1852 e già nel 1856 **M** iniziò a studiare pittura, prima con Geoffrey-Alphonse Chócarne, un neoclassicista, poi con Joseph Guichard, che era stato allievo di Ingres, ma che in seguito aveva adottato una maniera simile a quella di Delacroix. Con Guichard **M** visitò ripetutamente il Louvre, dove si esercitò copiando le opere dei classici. Nel 1859 Guichard la presentò ad Achille Oudinot (discepolo e amico di Corot e Daubigny), che a sua volta le fece conoscere Corot, nel cui studio lavorò, insieme con la sorella Edma, dal 1862 al 1868 (del 1863 è la copia di **M** della *Veduta di Tivoli* di Corot). Conobbe poi Puvis de Chavannes, Degas e soprattutto Manet (che la ritrasse in *Al bancone*, 1868-69; Parigi, MO, e poi in *Berthe Morisot con un mazzo di violette*, 1872), di cui fu allieva e il cui esempio fu per lei fondamentale, sebbene sia lecito parlare di un'influenza reciproca tra i due artisti. Gli esordi di **M** (che espose per la prima volta al Salon del 1864) si collocano sulle orme della scuola di Barbizon, con una serie di paesaggi che già verso il 1870 si accostano però a modi impressionisti, con figure dai contorni non piú nettamente definiti, pennellate sciolte, toni sfumati, fusione di forma, luce e colore (*Il porto di Cherbourg*, 1871). Dal 1873 **M** approfondì la tecnica *en plein air*; nello stesso anno consegnò la *Veduta di Parigi dal Trocadero* a Paul Durand-Ruel, il mercante che l'anno precedente aveva acquistato ventidue tele di Manet. Il quadro della **M** venne venduto per 750 franchi da Durand-Ruel, che inviò anche a Londra alcune opere della **M**, insieme con altre di Monet, Degas, Pissarro e Sisley. Ancora nel 1873 **M** entrò a far parte della Società Anonima Cooperativa di Artisti, appena fondata, ed espose alla prima mostra degli impressionisti quattro dipinti, due pastelli e tre acquerelli. **M** incontrò molte difficoltà nell affermarsi come professionista in un ambiente e in un'epoca in cui la pittura veniva considerata una pratica quasi esclusivamente maschile, ma seppe superarle con la tenacia ed il talento, che le venne riconosciuto dai suoi colleghi e amici impressionisti. Nel 1874 sposò Eugène Ma-

net, fratello di Edouard, e conobbe Mallarmé. L'anno successivo organizzò, con Monet, Renoir e Sisley, un'asta pubblica delle loro opere recenti, e vi partecipò con quadri (*Interno*, *Villa sulla spiaggia*), pastelli e acquerelli. Dal 1876 si dedicò con crescente interesse alla pittura di figura (*Donna alla toilette*, *Figura di donna*), senza peraltro abbandonare il paesaggio. Partecipò con assiduità alle mostre degli impressionisti, proseguendo la sua ricerca di armonia decorativa e di luminosità diffusa, fino a giungere, nel 1881, con *La balia*, ad un tocco sempre piú fratto, tralasciando ogni definizione dei particolari, con pennellate date come alla rinfusa, in ogni direzione. Nelle opere degli anni '80 il colore non ha piú una valenza descrittiva e decorativa, come avveniva in quelle del decennio precedente, ma prevale la ricerca ora di toni complementari che creino forti contrasti, ora di toni omogenei che suggeriscano un'atmosfera dilatata e fusa (*Porto di Nizza*, 1882, definito dai critici contemporanei «incomprensibile e senza senso»; *Eugène Manet e sua figlia in giardino*). Nel 1881-82 compí un viaggio in Italia, nel 1885 in Belgio e Olanda. L'anno seguente partecipò con quadri, disegni e acquerelli ad una mostra allestita a New York, con opere anche di Monet, Renoir e Seurat. Ancora nel 1886 **M** sperimentò la scultura e la puntasecca, tecniche che abbandonò presto; parallelamente nacque anche l'interesse per il nudo e l'abitudine di eseguire disegni preparatori per i dipinti. La sua prima personale si tenne nel 1892 alla Galleria Bussod e Valadon di Parigi. Negli ultimi anni di vita eseguí molti quadri di figura, ritraendo modelle (*Modella seduta*, 1894), ma in particolare la figlia Julie (*Julie che suona il violino*; *Il sogno ad occhi aperti di Julie*, 1894), che stilisticamente si possono considerare reminiscenze delle sue prime tele mature, quelle eseguite nello spirito di Manet. Tra le sue opere piú riuscite si ricordino anche *A caccia di farfalle*, 1874 (Parigi, MO); *Cucendo in giardino*, 1881; *Fra l'erba a Maurecourt*, 1884 (Toledo, Ohio, AM); *La sorella dell'artista alla finestra*; *Nella sala da pranzo*, 1886 (Washington, NG). Alcune opere di **M** si conservano oggi alla NG di Washington, ma per lo piú si trovano in coll. priv. (*vc*).

Morland, George

(Londra 1763-1804). Allievo del padre, il pittore Henry **M**, rivelò un talento precoce; in gioventú restaurò e fal-

sificò molti paesaggi olandesi del XVII sec. Restò presso il padre come apprendista dal 1777 al 1784; espose per la prima volta nel 1779 presso la Royal Academy, di cui era allievo. Debuttò come ritrattista, ma il suo successo fu dovuto a scene di genere nello stile di Wheatley. Nel 1786 sposò la sorella dell'incisore William Ward. La fase migliore si pone tra il 1788 e il 1798 (*Interno di stalla*, 1791: Londra, NG; *Accampamento di zingari*, 1790: Detroit, Inst. of Art); nel 1799 rappresentò alcune vedute delle coste dell'isola di Wight. Realizzò di solito scene di genere di stile campestre, ove figurano personaggi entro fattorie, animali nella stalla, o scene d'inverno (esempi nella coll. Paul Mellon). La *Porta della taverna* (1792: Edimburgo, NG) è un ottimo esempio del lavoro dell'artista nel suo periodo maturo. (*jns*).

Morlotti, Ennio

(Lecco 1910 - Milano 1992). Dopo aver frequentato l'Accademia di Firenze (1936-37), nel 1937, in un breve soggiorno a Parigi, guardò a Courbet, agli imsressionisti, a Cézanne, ed ebbe modo di vedere *Guernica* di Picasso. Nello stesso anno coninciava a dipingere paesaggi di Lombardia, lei dintorni di Lecco, e figure di nudi. Allievo di Carpi e Funi all'Accademia di Brera (1939-941), fece parte del movimento Corrente. Motivo dominante della sua produzione è il paeaggio, con cui si ricollega alla tradizione ottoentesca lombarda: movendo da forti suggetioni cézanniane, egli giunse attraverso questo tema ad una nuova e personale interpretazione el «naturalismo». Già nei primi dipinti il tela del «paesaggio» si trasforma in uno spunto iniziale per una visione naturale che prende dimensioni umane e domestiche. La campagna lombarda viene ridotta a pochi elementi: cielo, colline coperte di granoturco, fiume, sovrapposti in zone orizzontali. Gradatamente il taglio ottico piú ravvicinato suggerisce un'ulteriore riduzione d'ogni elemento descrittivo o intellettualistico. Una materia fisica elementare terra, grovigli di piante, fiori) è suggerita direttamente sulla tela dalla materia pittorica ricca succosa, dai toni fondi e «naturali», stratificata per creare un rapporto immediato e fisico Passato attraverso l'esperienza della Nuova seessione artistica e del Fronte Nuovo delle Arti (1947-48), nel '47 attraversò un periodo di forti suggestioni picassiane (sono di questi anni una serie di grandi tele di *Nudi*). Nel 1952

aderí al gruppo venturiano degli Otto pittori italiani, di poetica «astratto-concreta»; ma in una sorta di progressiva «immersione» fisica nella materia – cui sopra si è accennato – giunse ad una personale interpretazione delle tendenze informali europee (a Parigi, nel '47, aveva conosciuto Wols e De Stael): e se già nei paesaggi di Mondonico (1944) un impasto luminoso cominciava a corrodere la forma, dopo il '50 egli sembra trasferire sulla tela non l'immagine naturale ma la sua concreta materia organica. È una materia pittorica che all'incirca dal 1960 si struttura per sedimenti e stratificazioni, libera da intenzioni descrittive; e già nel '54 e nel '59, F. Arcangeli lo aveva annoverato tra i protagonisti del cosiddetto «ultimo naturalismo»: quindi nell'ambito delle esperienze informali italiane. Nella produzione piú recente ricompaiono frequentemente i temi della natura morta (i *Teschi*) e dei *Nudi*; infine: dal 1974, si afferma quello delle *Rocce*. Tra le numerose mostre personali, la retrospettiva alla Biennale di Venezia (1956); al Centro Olivetti di Ivrea (1957), al Centro Culturale di Lecco (1963), a New York (1964), a Londra, a Roma (Palazzo Barberini, 1965); e, nel 1967, a Darmstadt (KH) e a Basilea (KH). (*lm + sr*).

Moro, Anthonis Mor van Dashorst, *detto* **Antonio** (Utrecht 1516/20-Anversa 1576/77). Fu allievo a Utrecht del celebre Scorel, influenzato dagli artisti manieristici italiani; in seguito si stabilí ad Anversa, dove fu accolto come libero maestro nel 1546. Antoine Perrenot, arcivescovo di Arras e futuro cardinal Granvelle, lo prese sotto la sua protezione e lo introdusse nella corte di Bruxelles. **M** dipinse allora, oltre al *Ritratto di Granvelle* (1549: Vienna, KM), quelli del Duca *d'Alba* (1549: New York, Hispanic Society) e del futuro *Filippo II* (Althorp, coll. Spencer). Nel 1550, la reggente dei Paesi Bassi, Maria d'Ungheria, lo inviò in Portogallo per fargli eseguire i ritratti dei membri della casa d'Asburgo. Pare che il suo viaggio lo abbia condotto attraverso l'Italia e a Roma, dove ebbe modo di approfondire la conoscenza della ritrattistica di Tiziano e del Bronzino. Molto probabilmente è a Genova che, nel 1550, venne eseguito il ritratto in piedi di *Massimiliano d'Austria*, futuro imperatore, che aveva sposato la sorella di Filippo II; il ritratto di quest'ultima, datato al 1551, fu dipinto in Spagna (am-

bedue sono conservati al Prado di Madrid). Dei documenti attestano che nel 1552, **M** fu in Portogallo. L'artista soggiornò poi ancora per un certo periodo a Madrid, dove il contatto con la rigorosa etichetta della corte spagnola fissò definitivamente la sua maniera. Qui, l'artista mise a punto una tipologia di ritratto d'apparato che fu poi apprezzata ed imitata in molte corti europee: ritratti sobrii, senza drappeggi decorativi e forniti d'un minimo d'accessori, ma tanto piú imperiosi ed affascinanti. I modelli di **M** guardano impassibili, attenti a non tradire nulla dei propri sentimenti, benché la fissità penetrante dello sguardo abbia qualcosa di avvincente. Risalgono a questo primo soggiorno nella penisola iberica il ritratto della regina *Caterina del Portogallo*, sorella di Carlo V (Madrid, Prado), ed il ritratto della *Dama con gioiello* (ivi), la cui austerità non esclude una punta di manierismo. Nel 1553, **M** fu ad Utrecht; sin dall'anno seguente fu inviato a Londra, in occasione delle nozze di Filippo II con Maria Tudor. Il ritratto di quest'ultima (1554: ivi), eseguito senza alcuna adulazione, ma anche senza intento denigratorio, è un capolavoro di verità e di grande stilizzazione. A Bruxelles, **M** dipinse nel 1555 il ritratto del *Giovane Principe d'Orange in armatura* (Kassel, GG), dallo sguardo nel contempo energico e sognante, inoltre, il ritratto di *Alessandro Farnese* (1557: Parma, GN), giovane ragazzo di undici anni fieramente in posa, la mano sull'impugnatura della spada. Allo stesso periodo risale anche il ritratto di *Filippo II* armato, destinato a celebrare la vittoria di San Quintino, di cui esistono numerosi esemplari. Nel 1558 e nel 1559 **M** fu ad Utrecht: in questo periodo egli dipinse il suo *Autoritratto* (1558: Firenze, Uffizi), raffigurandosi davanti al cavalletto, con tavolozza e pennelli, vestito di satin nero, cosciente del suo valore, ma senza alcuna ostentazione, e vari ritratti meno formali di borghesi, come quelli del musicista *Jean Lecocq e sua moglie*, del 1559 (in museo a Kassel). Nell'agosto dello stesso anno **M** s'imbarcò al seguito del re per la Spagna, ma non vi restò che poco piú di un anno, il tempo di dipingere il patetico ritratto del buffone del conte di Benavente, *Pejeron* (Madrid, Prado) e quello dell'*Infante Juana*, sorella di Filippo II e giovane vedova del principe del Brasile (1559: ivi). Nel 1560 egli era infatti già ritornato ad Utrecht dove dipinse il ritratto di Jan van Scorel, fissandone i tratti invecchiati nella forma di un medaglione illusionistico (1560: Londra, Society of Antiquaries). Allo

stesso periodo risalgono il *Ritratto del nano del cardinal Granvelle* (Parigi, Louvre) e quello di un *Orafo* (1564: L'Aja, Mauritshuis). Continuò la sua attività di ritrattista ufficiale, raffigurando la nuova reggente dei Paesi Bassi, *Margherita di Parma* (Berlino, SM, GG), la quarta moglie di Filippo II, la giovane *Anna d'Austria* (1570: Vienna, KM). Questi ritratti si alternano a figure di giuristi e uomini d'affari (*Thomas Gresham e sua moglie*: Amsterdam, Rijksmuseum), in cui il suo stile diviene piú morbido, e piú approfondita l'analisi psicologica. Nel 1568 e nel 1569, **M** trascorse ancora qualche mese a Londra, come attestano le date di alcuni ritratti inglesi. Qualche mese prima della sua morte **M** portò a termine, in una sola seduta, il vivissimo ritratto del numismatico suo amico *Hubert Goltzius*. (1576: Bruxelles, MRBA). Il suo campo d'attività corrispondeva ai paesi dominati dall'influenza spagnola. Le effigi dei grandi personaggi del suo tempo riflettono un'osservazione particolarmente scrupolosa tradotta con uno stile molto serrato. L'influenza di **M** fu grande su Frans Fourbus il Vecchio, Adrien-Thomas Key e lo spagnolo Sanchez Coello. (*gm*).

Morone

Domenico (Verona verso il 1440-? dopo il 1518), di origine lombarda, trascorse a Verona quasi tutta la sua vita. Sembra che iniziasse l'attività verso il 1471, data dell'affresco, oggi perduto, sulla facciata di una casa in via Mazza a Verona (*Madonna col Bambino tra i santi Cristoforo e Maddalena*), prima sua opera documentata. Allievo di Francesco Benaglio, dapprima adottò, nelle ante d'organo in San Bernardino (1481: Verona), il superficiale mantegnismo di quest'ultimo, col suo stesso repertorio di elementi architettonici e ghirlande, e con la stessa secchezza formale. Ma sin dal 1484, come mostra la *Madonna col Bambino* di Berlino, SM, GG), questa lezione non gli bastò piú ed egli volse la sua attenzione verso i veneziani, Gentile Bellini e Carpaccio. Questo collegarsi ad un'altra cultura è esplicito anche nell'*Espulsione dei Bonaccolsi*, soggetto di battaglia dipinto nel Palazzo Ducale di Mantova nel 1494, durante una delle rare assenze di **M** dalla sua città natale: in questo paesaggio urbano dal ritmo spezzato si riscontra piú l'atmosfera di Ferrara che quella di Venezia. Dopo questa prua fase, che a Verona corrisponde ad un perido di transizione segnato dall'in-

flusso di Mantegna, **M** trovò, all'aprirsi del Cinquecento, il suo linguaggio personale. Dipinse allora soprattutto grandi decorazioni a fresco, di solito in collaborazione con il figlio Francesco (dal 1496): due affreschi nella chiesa di Paladon presso Valpolicella (oggi a Verona, Castelvecchio), rappresentanti *Otto santi* (1502); decorazione della biblioteca Sagramoso in San Bernardino a Verona (1503). Nel 1509 è chiamato a lavorare nel vicentino, dove era stato già attivo due anni prima, e ad Arzignano esegue una pala per Santa Maria delle Grazie (poi New York, coll. Hearst). Nella sua ricerca di forza espressiva, pervasa di rustica poeticità, cosi come nel suo austero misticismo, egli rivela una personalità originale che riscopre accenti propri della antica tradizione veronese. Nello stesso tempo, **M**, insieme al suo contemporaneo Liberale, fissa i caratteri dell'arte del primo Cinquecento veronese. Piú che annunciare quella del figlio, la sua maniera conduce senza soluzione di continuità a quella dell'allievo Girolamo dei Libri, che rivela la stessa tendenza ad una solida costruzione dell'immagine e analoghe suggestioni.

Francesco (Verona, verso il 1471-1529), fino alla fine del XIX sec. è stato piú noto del padre. Collaborando con lui dal 1496, ammirò in principio i medesimi artisti (Mantegna, Carpaccio e Antonello), che interpretò alla maniera di Michele da Verona, ma con maggior rigidezza (*Cristo in croce*, 1498: Verona, San Bernardino); fino a verso il 1498 la sua arte non è priva di reminescenze lombarde (Poppa), ma dal 1498 al 1515 seguí un piú stretto «antonellismo», puntando su effetti di forme geometriche entro spazi nudi: *Madonna e i santi Zenone e Nicola di Bari* (1502: Milano, Brera), pala d'altare di Santa Maria in Organo (*Madonna e santi*, 1503) e affreschi nella sagrestia della stessa chiesa, rappresentanti personaggi dell'ordine benedettino olivetano (1505-507). È attestata dai documenti l'esecuzione entro il 1510 degli affreschi in Santa Anastasia compiuti insieme con il Cavazzola, in un sodalizio che si protrarrà fino alla morte del suo compagno (*Pala Bacchi*, 1522: Verona, Castelvecchio). Dal 1515 in poi si adattò di volta in volta agli ambienti culturali presso i quali si venne a trovare: la sua arte riflette il pietismo delle creazioni tarde di Montagna, si rinnova poi in senso classicista (*Santa Caterina e donatore*, Verona, Castelvecchio), subisce l'influsso di Carpaccio, manifesto in una delle opere piú belle: *Sansone e Dalida* del MPP di Mi-

lano. Nelle *Stimmate di san Francesco* (Verona, Castelvecchio) e nella *Madonna col Bambino* dell'Accademia Carrara di Bergamo (tra il 1515 e il 1519) si coglie il riflesso delle *Scene della Passione* del Cavazzola e per suo tramite, l'influsso della pittura ferrarese (Ortolano, Dossi, Garofalo), soprattutto nel modo di colorire e di rendere luci e riflessi dei panneggi. In questo periodo Francesco opera in stretta collaborazione con Girolamo dei Libri. Nel 1519 giunse a Verona la pala di Francesco Bonsignori per la chiesa dei Santi Nazzaro e Celso, di cui si ritrova l'aspetto cupo e triste nelle opere di **M** nello stesso anno (*Madonna* del MC di Padova, 1519; *Lavanda dei piedi*: Verona, Castelvecchio), come in Cavazzola. Ma alla morte di quest'ultimo, dopo aver guardato al classicismo di Palma (*Trinità*: ivi), **M** trasse infine profitto dal «romanticismo» di G. F. Caroto (*Santi Paolo*, *Dionigi e Maddalena*: Verona, Sant'Anastasia). (*sde*).

Moroni, Giovan Battista

(Albino 1520/24-1578). Figlio di Francesco, architetto e capomastro di discreta fama, le prime notizie del maggiore ritrattista lombardo del secondo Cinquecento risalgono al 1545-46, se lo si identifica nel «Baptista pictor» citato in un documento di quegli anni. Nel 1548 firma e data l'*Annunciazione* in Santa Chiara a Trento, e data la *Santa Chiara* dipinta per Santa Maria Maggiore e oggi nel Museo Diocesano della stessa città. L'anno successivo figura come teste in un contratto riguardante il Moretto: l'ipotesi di un suo alunnato bresciano presso il Bonvicino trova sicura conferma nella produzione giovanile, non solo nei due dipinti già menzionati, ma anche in alcuni inserti nei dipinti tardi dello stesso Moretto, nella pala per la parrocchiale di Orzivecchi e nel *Ritratto di Marcantonio Savelli* della Fondazione Gubelkian di Lisbona, incunabulo dell'attività ritrattistica del **M**. A questo dipinto sono stati associati il *Busto di giovane* della PN di Siena ed il *Ritratto di Isotta Brembati* dell'Accademia Carrara di Bergamo, mentre la *Madonna col Bambino*, *santa Caterina, san Francesco e un donatore* della Pinacoteca di Brera (in deposito presso l'Università di Pavia) trae decisamente lo spunto da un prototipo del Moretto. Nel 1551 **M** ricompare a Trento in pieno concilio, probabilmente chiamato dalla potente famiglia Madruzzo, vescovi-conti della città per i quali dipingerà i due grandi ritratti di Gian Lu-

dovico e Gian Federico (rispettivamente nella NG di Washington e presso l'Art Institute di Chicago). A questo momento potrebbe spettare anche il *Ritratto di Alessandro Vittoria* (Vienna, KM). Nel 1553 l'artista esegue il *Ritratto di gentiluomo* di Honolulu e l'anno seguente il *Michel de l'Hôpital* della Ambrosiana di Milano; successivamente risulta documentato ad Albino, ed è probabile che proprio in questo periodo cominci ad accostarsi alle famiglie dell'aristocrazia bresciana, come i Brembati, gli Albani e gli Avogadro. Tra il 1557 ed il 1561 firma una serie di ritratti di spiccata tendenza naturalistica ed intimistica penetrazione (*Ritratto della Badessa Lucrezia Agliardi*: New York, MMA; *Magistrato*: Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo; *Ritratto di Gian Gerolamo Grumelli* (*il Cavaliere in rosa*: Bergamo, Casa M) che si distaccano decisamente dalla piú corsiva qualità dei dipinti sacri riferibili allo stesso momento, ubicati principalmente in Val Seriana (*Assunta* di Cenate; *Trinità* di Albino; *Polittico del Battista* a Ranica). Anche negli anni successivi **M** appare costantemente documentato ad Albino, da dove mantiene e rafforza i vincoli con la committenza filospagnola di Bergamo. In un breve giro di anni esegue infatti una serie di dipinti sacri, di impegno maggiore dei precendenti, dalla *Crocefissione* ora a Rancia (già in San Defendente a Bergamo) al *Martirio di san Pietro Martire* ora nella Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (già nella chiesa delle monache Matris Domini) in cui si colgono spunti da dipinti bergamaschi di Palma il Vecchio e di Moretto; all'altra *Crocefissione* nella chiesa delle Suore di Carità Beata Capitanio (già in San Francesco). L'artista non abbandona la produzione ritrattistica – nel cui ambito crea alcuni dei suoi capolavori come il *Ritratto di Giovanni Bressabi* della NG of Scodand ad Edimburgo, il *Pietro Secco Suardo* degli Uffizi di Firenze, *Pietro Navagero* della Pinacoteca di Brera (Milano) ed altri – ma sembra privilegiare l'esecuzione di pale d'altare, polittici e stendardi per luoghi periferici dell'area bergamasca, fra cui si segnalano lo stendardo di Pradalunga (1562), l'*Assunta* di Palazzago (1564), la *Madonna in trono* di Parre (1565), la *Deposizione* già a Gandino (1566: ora all'Accademia Carrara) e la superba *Ultima Cena* della parrocchiale di Romano di Lombardia (eseguita tra il 1566 ed il 1569). Dalla collocazione geografica di questi dipinti tra la media Val Seriana e la bassa bergamasca di sud-est, ci accorgiamo che la produzione del **M** si inserisce in un mercato

minore, abituato a rivolgersi ai pittori di Albino: un atteggiamento, tutto sommato, da artigiano di provincia, in netta contraddizione con le frequentazioni internazionali degli esordi e, soprattutto, dei soggiorni trentini. Anche nei ritratti si assiste ad un mutamento di tipologia: l'impegnativo schema a figura intera viene quasi abbandonato – salvo l'eccezione dei *Coniugi Spini*, 1572, dell'Accademia Carrara ed anche quelli a mezza figura sono relativamente rari – va segnalato naturalmente il *Sarto* della NG di Londra – mentre acquista maggiore fortuna lo schema limitato al solo busto, se non alla sola testa (si vedano il *Ritratto di giovane* del 1567 ed il *Ritratto di bambina* dell'Accademia Carrara, ed i due *Ritratti* maschili di Palazzo Pitti a Firenze). Fra le cause del lungo esilio moroniano ad Albino è stato supposto un legame con l'assenza da Bergamo di Gian Gerolamo Albani, condannato al confino e tornato in città solo nel 1568, ma nominato cardinale nel 1570 da Pio V. Intorno al 1575 si intensifica in maniera significativa la produzione religiosa. Si scalano infatti a partire da quest'anno opere di notevole rilievo (ad esempio, le due pale con la *Madonna in gloria e santi* di Gaverina e del duomo di Bergamo, entrambe del 1576). Il successo dell'artista nella fase estrema della sua carriera non appare tuttavia esclusivamente legato alle rinnovate fortune dei suoi committenti, ma è favorito principalmente dal carattere devozionale e «riformato» delle sue opere religiose. (*mat*).

Moronobu

(nome proprio Hishikawa, 1618-94). Pittore giapponese di *ukiyoe*. Prima ricamatore come il padre, **M**, solidamente formato da maestri Kano e Tosa, si stabilí a Edo (Tokyo) nel 1660 dedicandosi alla pubblicazione di libri illustrati (*ehon*) in nero e bianco (se ne conservano quasi 150, un terzo dei quali di genere erotico). Eseguí inoltre, a partire dal 1663, alcune decine di stampe isolate, incisioni dalle linee morbide in nero e bianco a contrasto, colorate talvolta a mano in arancio (*tan'e*). **M** fu pittore essenzialmente di personaggi (*Donna che si volge*, *kakemono* a colori su seta: Tokyo, MN). Fu il primo grande maestro *dell'ukiyoe* per la cura che pose nel realizzare una pittura puramente giapponese, liberata dai modelli cinesi, legata alla tradizione realistica dello *yamatoe*, che riflette i costumi dell'epoca (*Quartieri di piacere e teatri*,

makimono a colori su seta, coll. imperiale giapponese; *Vedute di Yoshiwara*, paravento: Boston, MFA). Ebbe moltissimi allievi, il cui nome incomincia sempre con «Moro» (come Morofusa, suo figlio, e Moroshige), raggruppati sotto l'appellativo generale di «bottega Hishikawa»; ma i suoi continuatori migliori furono, nella generazione successiva, Sukenobu e soprattutto Masanobu. (*of*).

Morozov, Ivan Alexandrovič

(Mosca 1871-Karlsbad/Karlovy-Vary 1921). A questo industriale moscovita si deve la creazione di una collezione di pittura francese moderna che trova paralleli, pur nell'indirizzo piú tradizionale – è infatti orientata soprattutto verso l'impressionismo e le tendenze successive – con la raccolta del suo amico Ščukin. Aveva acquistato, specialmente in gallerie parigine (Vollard, Bernheim-Jeune) opere oltre che di Monet, anche di Renoir, Sisley, Pissarro; diciassette Cézanne tra cui l'*Autoritratto col berretto* e il *Ritratto di Mme Cézanne*, undici Gauguin, cinque van Gogh tra cui la *Passeggiata dei prigionieri*. Per il suo palazzo moscovita ordinò grandi complessi figurativi a Maurice Denis (1909) ed a Bonnard (1911). Acquistò anche alcune tele di Matisse, Derain, e soprattutto, a partire dal 1910, raccolse una cinquantina di Picasso. Nel 1918 la sua raccolta, nazionalizzata, costituí insieme alla coll. Ščukin il Museo della nuova arte occidentale di Mosca. Intorno al 1930, durante una prima spartizione tra il Museo Puškin di Mosca e l'Ermitage di San Pietroburgo, quest'ultimo ricevette un certo numero di opere francesi provenienti dalla coll. **M**. Nel 1948, dopo la chiusura del Museo d'arte occidentale, i dipinti vennero definitivamente suddivisi tra l'Ermitage ed il Museo Puškin.
Suo fratello Mikhail, morto prematuramente nel 1904, si dedicò anch'egli alla collezione della pittura francese; le opere da lui raccolte – tra l'altro il *Ritratto di Jeanne Samary* di Renoir –, vennero lasciate dalla vedova, nel 1910, alla Gall. Tret´jakov, dove costituirono la sezione straniera. Nel 1925 vennero trasferite al Museo d'arte occidentale, da cui passarono al Museo Puškin nel 1948. (*gb*).

Morrice, James Wilson

(Montreal 1865 – Tunisi 1924). Figlio di un ricco mercante di Montreal, abbandona gli studi di diritto all'Uni-

versità di Toronto, recandosi a Parigi nel 1890 ed iscrivendosi all'Académie Julian. Segue i consigli di Harpignies, subisce l'influsso di Whistler ed ammira Puvis de Chavannes, Renoir ed i post-impressionisti. Grande viaggiatore, **M** torna di frequente a Montreal per brevi soggiorni, e dipinge in Normandia, in Bretagna, a Venezia (1896-97), in Belgio e in Inghilterra. Nel 1912-13 soggiorna a Tangeri con Henri Matisse, incontrato nel 1908 o nel 1909, e visita in seguito Cuba, la Giamaica, la Martinica, Trinidad, la Corsica ed infine l'Algeria e la Tunisia.
L'arte di **M** si distingue per l'aspetto sognante e segreto delle sue composizioni, che lo accosta ai Nabis (*Giovane veneziana*: Ottawa, NG; *Fiera di campagna*, 1905 ca.: Fredericton, New Brunswick, Beaverbrook Art Gall.). La sua pittura è realizzata con grandissima cura per l'armonia e con un'impaginazione spoglia, persino dopo il 1910, quando subisce, nel colore e nella luce, l'influsso del fauvisme e richiama piú Marquet che Matisse (*Spiaggia a Trinidad*, 1927 ca.: Ottawa, NG). È rappresentato nei musei di Montreal, Ottawa, Québec, Toronto, Hamilton, Winnipeg, nella Beaverbrook Art Gall. di Fredericton, nella Tate Gall. di Londra e nel MAM di Parigi. (*jro*).

Morris, William

(Walthamstow nell'Essex 1834-Hammersmith nel Middlesex 1896). Ad Oxford, dove si trovava per perseguire la carriera ecclesiastica, incontrò Burne-Jones, che insieme all'amico Rossetti lo incitò a dipingere. **M** si distinse però dagli altri membri della confraternita dei preraffaelliti per un maggiore interesse per la questione sociale. Dopo il 1859 rinunciò alla pittura, dedicandosi al disegno ornamentale e decorando anzitutto la propria abitazione, la «Casa rossa», costruita nel 1859 a Bexleyheath da Philips Webb e utilizzandone poi lo stile per scopi commerciali. Nel 1861 era infatti socio della ditta Morris, Marshall, Faulkner and Co., che acquistò poi nel 1874. Ricorrendo all'opera di artisti come Burne-Jones, la ditta di Morris si occupava di fabbricare tappezzerie, vetrate, carte da parati, oggetti diversi di uso domestico. Il progetto di Morris era infatti strettamente connesso all'ambito delle arti applicate; secondo un ideale legato al socialismo utopistico inglese di quegli anni **M** auspicava una società che si liberasse dal capitalismo attraverso il

recupero di un modello «neomedievale» dell'artigianato, che rispettasse la libera creatività dell'individuo. L'ideale di **M** di diffondere il bello in tutti gli strati della società si rivelò presto un'utopia; ciò nonostante il suo ruolo, nello sviluppo del disegno ornamentale e nella ricerca di stilizzazione dei motivi, fu importante. I suoi scritti a sostegno di un'arte integrata», unione delle idee del socialismo e della pratica architettonica, furono una fonte importante per gli architetti dell'Art Nouveau e diffusero un'interesse per l'elaborazione estetica nell'ambito delle arti applicate. (*wv + sr*).

Morse, Samuel Finley Breese

(Charleston (Massachusetts) 1791-New York 1872). Allievo di W. Allston, che accompagnò a Londra nel 1811, fu pittore di storia e soprattutto ritrattista, influenzato dalla scuola inglese (il *Marchese de la Fayette*, 1821-26 ca.: New York, City Hall). Contribuí a fondare l'Accademia nazionale di disegno di New York, che presiedette dal 1827 al 1845; abbandonò gli interessi artistici per dedicarsi agli studi scientifici. (*sc*).

Mortensen, Richard

(Copenhagen 1910). Durante un breve periodo di studi presso l'Accademia di belle arti di Copenhagen, conobbe gli scritti teorici di Kandinsky e dal 1932 dipinse i primi quadri astratti (*Spazio-Composizione spaziale*, 1932: Copenhagen, SMFK). Negli anni seguenti partecipò alle mostre del gruppo danese della rivista «Linien», che aveva fondato insieme a Bjerke Pedersen ed Ejler Bilie. Attratto anche dal surrealismo (*Composizione surrealista*, 1934: ivi), realizzò in seguito opere di carattere simbolico che, durante la guerra e l'occupazione, raggiunsero violenza espressionista (*Metamorfosi botanica*, 1937: Aarhus, KM). Nel 1946 si trasferí a Parigi nello stesso periodo in cui vi si trovava lo scultore, suo amico, Robert Jacobsen, e dopo aver militato nel gruppo surrealista rivoluzionario, entrò quasi subito nel gruppo della Gall. Denise René, dove trovò un ambiente favorevole allo sviluppo del linguaggio pittorico astratto che aveva affrontato agli inizi ed al quale era ora ritornato (*Carches*, 1947; *Collage*, 1948: Parigi, Gall. D. René). Lo studio delle leggi psico-fisiologiche della teoria della Gestalt doveva rapidamente condurlo a concepire una nuova anima-

zione spaziale mediante uno sfalsamento nella giustapposizione delle forme (*Bourgtheroulde*, 1955: Aarhus, KM; *Cornacchie*, 1955: ivi; *Ajaccio marina*, 1969: Kiel, KH). Nel 1964 **M** partecipò all'esposizione «Hard Edge» organizzata dalla Gall. Denise René a Parigi. Il suo rigore e un'estrema tensione hanno dominato il suo temperamento tormentato per giungere infine a un'opera perfettamente controllata, una tra le piú ricche e potenti dell'astrattismo geometrico. **M** ottenne il premio Edvard Munch nel 1946 ed il premio Kandinsky nel 1950. Oltre ai quadri, di netta precisione lineare, dipinti a zone piatte di colore vivo, ha eseguito grandi composizioni murali, rilievi colorati, serigrafie, litografie e innumerevoli disegni. Docente all'Accademia di belle arti di Copenhagen dal 1964, e rappresentato in particolare al SMFK di Copenhagen, al KM di Aarhus, al NM di Stoccolma, al MAM di San Paolo e al MNAM di Parigi-(*rvg*).

Mortier, Antoine

(Saint-Gilles (Bruxelles) 1908). Lavorò prima in un laboratorio di scultura ornamentale (1923-28); poi studiò pittura alle Accademie di Bruxelles e di Saint-Joost-ten-Noode, presso Bruxelles. Inizialmente riprese da Brusselmans la struttura impaginativa (*Giovane donna col maglione giallo*, 1942: Bruxelles, coll. priv.) che lo portò ad elaborare un linguaggio in cui i motivi si risolvono in grandi segni scuri, di forme dense e brevi (*Da un nudo*, 1953: Bruxelles, MRBA). Questo tipo di linguaggio ne fa il pioniere dell'Action Painting in Belgio. L'originalità dell'espressione di **M** ricorda talvolta un Permeke spinto ai limiti dell'astrattismo (*Testa*, 1952: Bruxelles, coll. priv.; *Léontine*, 1970). Abbandonò ogni ripresa figurativa intorno al 1954; il nero, sempre privilegiato, divenne l'elemento coordinatore di composizioni potenti e dinamiche (*Nel silenzio*, 1960: coll. priv.). Sue opere sono presenti nei musei belgi e ali'Aja, San Paolo, Buffalo (Albright Art Gallery) e New York (Guggenheim Museum). Un'ampia sintesi della sua opera e della sua produzione piú recente si è tenuta a Bruxelles nel 1990. (*mas*).

Mortimer, John Hamilton

(Eastbourne nel Sussex 1740-Londra 1779). Lavorò prima col ritrattista Hudson nel 1756-1757 e piú tardi, per qualche tempo, con Robert Edge Pine. Si dedica all'ese-

cuzione di ritratti a partire dal 1760; ma aspirava ad affermarsi come pittore di storia. Nel 1763 e nel 1764 venne premiato dalla Society for Encouragement of Arts; nel 1764 ottenne un riconoscimento per la *Predicazione di san Paolo in Gran Bretagna* (High Wycombe, Town Hall). Membro dell'Incorporated Society of Artists, con essa espose dal 1763 al 1773. Fu eccellente ritrattista (*Autoritratto col fratello e il padre*: coll. Paul Mellon; *Autoritratto con J. Wilton e uno studente*: Londra, RA; *Ritratto di donna*; Parigi, Louvre); eseguí *Conversation pieces* (New Haven, Yale Center for British Art; Londra, Tate Gall.; Bearsted Coll.; Upton House; in museo a Norwich) e scene ispirate al teatro nello stile di Zoffany (Garrick Club). Dipinse due serie moraleggianti nel 1775: i *Progressi del Vizio* e i *Progressi della Virtú* (Londra, Tate Gall.). Fu tra i primi pittori di storia romantici a trarre i suoi soggetti da scrittori come Spencer e Shakespeare. Fu anche autore di singolari scene d'orrore (dipinti, disegni e incisioni), in cui figurano mostri, prigionieri, scheletri e banditi che ricordano Salvator Rosa e talvolta preannuncia i soggetti cari a Füssli (Detroit, Inst, of Arts; Londra, VAM e BM). (*jns*).

Morto da Feltre → Luzzo, Lorenzo

mosaico

Tecnica artistica basata sull'impiego di materie dure (vetro, marmo, terracotta, pasta vitrea, smalto, talvolta conchiglie e madreperla) in forma di piccoli elementi cubici o trapezoidali – tessere musive di vario colore che raggiungono in alcuni casi dimensioni minutissime – accostati in genere secondo un disegno precostituito e fissati alle strutture portanti mediante mastice o cementi. Per le sue caratteristiche di durabilità e per l'alto potenziale decorativo, il **m** s'adattò in modo efficace alla decorazione di vaste superfici di strutture monumentali (vedi ad esempio i **m** del tempio della Fortuna Primigenea di Preneste del I sec. a. C.) o come rivestimento principale di pavimenti (in particolare nel mondo greco-romano) e di pareti interne ed esterne di edifici (scarse sono le testimonianze nel mondo antico e fu in epoca bizantina che il **m** parietale divenne tecnica prioritaria). La tecnica – in alcuni casi (*opus sectile*) in stretto rapporto con le tarsie – per le sue particolari caratteristiche e la difficoltà di pro-

gettazione e messa in opera si sviluppò in ambiti culturali circoscritti. Le testimonianze piú antiche di un procedimento che ha una certa correlazione con il **m** risalgono alla civiltà dei Sumeri (vedi i rivestimenti del tempio di Uruk del XXIV sec. a. C.) ed in Mesopotamia (ritrovamenti documentano l'uso di coni di terracotta inseriti nella massa muraria, la cui superficie visibile d'aspetto circolare, veniva dipinta di nero, rosso, giallo dando luogo a disegni policromi a Warka, 3500-3000 a. C.). Lo *Stendardo di Ur* (Londra, BM), scoperto in una tomba del III millennio a. C. è il piú antico esemplare conosciuto di **m** portatile realizzato secondo la tecnica dell'*opus sectile*: le figure, disposte in registri orizzontali, sono tagliate in pietra, madreperla e terracotta, poi fissate su un supporto di legno con l'ausilio di una preparazione bituminosa. Ancora tracce di decorazioni musive si hanno in Egitto, dove è riscontrabile la presenza di incrostazioni in pasta vitrea colorata nella decorazione di templi e palazzi; molto probabilmente in epoca ellenistica sotto il regno dei Tolomei si trassero vantaggi dai progressi della lavorazione del vetro e sembra che proprio dall'Egitto i **m** a pasta vitrea ed a smalto si diffusero in Siria, in Asia Minore ed in Italia. Anche in Iran, fin dall'epoca elamitica, si conoscono esempi di questa tecnica destinata a sviluppi originali durante il periodo islamico sotto forma di **m** in ceramica smaltata: un tipo di tecnica che dalla regione uranica si diffuse dal X sec. in India.

La maggior solidità rispetto ai dipinti e la possibilità di raggiungere, attraverso l'accostamento di vari materiali generalmente di colore diverso, effetti chiaroscurali e cromatici propri della pittura, ha spesso favorito l'insorgere nella storia del **m** di atteggiamenti contrapposti e concorrenziali nei confronti della stessa. Come sottolinea l'archeologo Jean Lassus «... anche se i romani non se ne resero sempre conto, il **m** è un'arte a sé, diversa dalla pittura», ma a suo avviso «i mosaicisti dovettero sempre scegliere tra due atteggiamenti contrapposti. O la tecnica era un ostacolo da superare e l'opera doveva giungere ad annullare nel risultato il suo stesso procedimento tecnico e quindi mimetizzarsi con la pittura, o all'opposto presero coscienza della diversità espressiva di tale tecnica considerandola un mezzo a sé che consentiva ricerche ed effetti diversi dalla pittura». Questo atteggiamento trova conferme nel tipo di elaborazione delle tessere stesse e dei vari modi di messa in opera; infatti se nei piú anti-

chi, esse si configurano secondo un reticolo geometrico compatto e regolare, nei **m** successivi va sviluppandosi un tipo di disposizione che segue l'andamento della figurazione, presentandosi spiraliforme o curvilinea fino ad imitare l'andamento delle pennellate della pittura nel XIII e XIV sec.
Il procedimento di posa delle tessere ed il materiale usato per fissarle non fu sempre identico e fu determinato dalle diverse applicazioni cui fu soggetto il **m**: nei **m** pavimentali antichi greco-romani, ad esempio, veniva usato un miscuglio di pozzolana, polvere di marmo o laterizio e calce spenta mescolata ad acqua, mentre in epoca cristiana e bizantina il triplice strato del supporto e la preparazione del vero e proprio letto di posa del **m** parietale trova stretta parentela con la preparazione dell'affresco. Sia gli elementi multicolori di forma piú o meno regolare – quadrata, rettangolare, trapezoidale, triangolare – chiamati dai greci *abakiskoi*, dai romani *abaculi* o *tesserae* o *tesselae* che variano di misura da pochi mm a piú di un cm quadrato – rastremati all'estremità per consentirne il perfetto inserimento e favorire la necessaria rifrazione della luce –, che l'indicazione delle varie tipologie del **m** ebbero diversa denominazione a seconda del tipo di materiali e forme usati. Le fonti antiche parlano di *lithostrota* (Plinio, Libro XXXVI della *Naturalis Historia*, «Lithostrota coeptavere iam sub Siila»), termine usato in senso lato per indicare «pavimenti a **m** di pietra» che si possono far risalire già alla cultura egea del periodo neolitico (**m** di sassolini e conchiglie sono documentati a Creta). Alcuni esemplari di queste pavimentazioni a ciottoli dell'antica Grecia – indicati come *opus alexandrinum* – presentano disegni bianchi su fondo nero, mentre talvolta è già presente l'elemento cromatico che costituirà il fondamentale carattere dei **m** posteriori (rinvenimenti risalenti al V-IV sec. a. C. ad Olinto, Atene, Pireo, Sparta, Morgantina in Sicilia, Corinto, Olimpia, Pellene, Tarso); questi **m** presentano generalmente una decorazione tipica dell'ornamentazione architettonica in uso con bordo ornato da elementi vegetali, viticci, girali e meandri, al cui interno erano inserite scene di caccia o lotte tra animali spesso tratte dai motivi della pittura vascolare. A Pella in Macedonia (**m** raffigurante la *Caccia al leone* del IV sec. a. C.), la raffigurazione va assumendo carattere plastico sottolineato dall'espediente del contorno delle figure ed alcuni **m** raggiungono spiccati effetti pittorici. Lentamente,

ai ciottoli si sostituirono elementi maggiormente elaborati nella forma (cfr. **m** di Asso), fino alla comparsa di tessere dal taglio raffinato e di vario materiale in epoca ellenistica (vedi i cinque **m** rinvenuti ad Alessandria di cui uno a firma di Sophilos). Il primo **m** a tessere è documentato da una fonte letteraria (Ateneo, V libro del *Deipnosophistai*), in cui è descritto il **m** che il re Cerone di Siracusa richiese per ornare il ponte della sua nave (270-216 a. C.) composto da tessere di diverso materiale anche semiprezioso in *opus tessellatum*. All'incirca a quest'epoca deve risalire il citato *opus tessellatum* composto di tessere marmoree documentate in particolare a Delo (Casa delle maschere, datata alla seconda metà del II sec. a. C).
Tralasciando d'entrare nei particolari dell'interpretazione delle fonti, sembra comunque che sia Plinio che Vitruvio (VII libro del *De Architectural* abbiano indicato con *lithostrota* le varie specie di pavimentazioni a **m** sia in *opus sedile*, che *tessellatum* o *vermiculatum*. Un esempio citato da Plinio – oltre ai rinomati *lithostrata* con paesaggio nilotico del citato tempio di Preneste (Palestrina) – è quello di Pergamo che fu sede di una importante scuola di mosaicisti diretta da Sosos (cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 60,184: «L'artefice piú celebre di pavimenti a **m** fu Sosos, che a Pergamo fece il pavimento noto con il nome di *asaroton oecon*, perché con tasselli piccoli e tinti di vari colori vi aveva disegnato, come se vi fossero stati lasciati sopra, i rimasugli della tavola ed altri rifiuti che abitualmente si spazzano via; c'è una stupenda colomba che beve ed oscura l'acqua con l'ombra del capo, mentre altre prendono il sole e si grattano sul bordo di un cantaro»). Sempre all'età ellenistica possono essere ricondotti i **m** pavimentali della villa venuta alla luce a piazza Vittoria a Palermo (si riscontra la presenza di un soggetto con Alessandro simile a quello della casa del Fauno a Pompei) o quello proveniente dalla villa di Rabat a Malta.
Una nota chiarificatrice sulle diverse tipologie di **m** si può trarre da Varrone nel *Rerum Rusticarum* (in, 2, 4) che differenzia gli *emblemata* dai *lithostrota*; con il termine *emblema* venivano indicati pannelli figurati spesso inseriti in una cornice costituita dall'*opus tessellatum* e si presentavano come elementi a sé stanti, vere e proprie opere d'arte dissimili dal contesto anche nella tecnica: l'*opus vermiculatum*, che piú di tutte si apparenta alla pittura – ad esempio a Delo sono state trovate al centro del-

le pavimentazioni dei patii *emblemata* montati a parte su una lastra in cotto o in ardesia e poi incorporati in una decorazione d'insieme geometrica, realizzati con piccole tessere tagliate in pietre semipreziose e vetri colorati con figurazione ispirata alla pittura vascolare (vedi il celebre **m** di *Dioniso a cavallo di una pantera* – in situ). Dagli studi archeologici risulta che gli *emblemata* venivano prodotti a parte per essere poi inseriti nella cornice musiva in una forma il cui fondo era costituito generalmente da una lastra marmorea contornata da tavole di legno e ricoperta da uno strato di cemento; il procedimento facilitava anche il trasporto di questi «quadri» musivi, prodotti per la gran parte in Grecia. L'inserimento dell'*emblema* veniva attuato liberandolo dalle tavole di legno perimetrali con il conseguente incastro del m nel pavimento preparato allo scopo (questo tipo di procedimento trova conferme in numerosi *pavimenta* cfr. ad esempio il **m** delle colombe a Villa Adriana a Tivoli). Piú in generale nell'antichità furono in uso tecniche musive assai diverse: dal primitivo e semplice pavimento che presenta un insieme di piccoli elementi irregolari chiari e scuri (sassolini o ciottoli), su fondo unito in genere rosso, alla sua evoluzione in area romana con l'*opus signinum* (cocciopesto) – di origine greca ed usato esclusivamente per le pavimentazioni era costituito da schegge di porfido o marmo inserite a caso su una base di terracotta macinata e calce colorata di rosso-, all'*opus segmentatum* con inserimenti marmorei colorati, fino a giungere alle tecniche piú elaborate, in particolare le tre principali dette *opus sectile*, *opus vermiculatum* ed *opus tessellatum*. L'*opus sectile* – usato in genere per la decorazione di pareti – era costituito da *crustae* di pietre dure e marmi di varia grandezza, forma e colore tagliate secondo i contorni del soggetto rappresentato realizzando superfici che si avvicinano nel risultato alla pittura per grandi macchie di colore. Nell'*opus tessellatum* venivano invece utilizzate tessere pressocché cubiche o rettangolari di varia dimensione a seconda della loro funzione; prevalentemente dicromico (in bianco e nero), ma talvolta vi compaiono inserimenti di colore (rosso, giallo, verde) per effetti particolari. Questi due tipi di **m** sembrano strettamente dipendenti, ed è probabile che l'*opus tessellatum* – sviluppatesi appieno nel I sec. a. C. – derivi dall'evoluzione dell'*abacus* greco di forma quadrata, usato per l'*opus sectile* a scacchiera detto *opus pavimentum*, in *abaculus* o *tesserula o tessella* che ricorda

l'antecedente anche nella disposizione simmetrica delle tessere. Diverso è il discorso per l'*opus vermiculatum*, tecnica probabilmente originatasi in Oriente (cfr. in Egitto, vedi pannello del Museo Egizio di Torino); la principale differenza consta nel tipo di forma delle tessere: disposte in file dall'andamento curvilineo, esse sono di forma diversa, spesso minutissima; i materiali usati sono piuttosto ricercati: marmo, lapislazzuli, diaspro, cornalina, alabastro, agata, onice, frammenti di pasta di vetro. La preziosità della materia, la raffinatezza del taglio e la ricchezza della policromia che consentivano di ottenere risultati assai vicini alla pittura, ne fanno un vero e proprio parallelo dell'arte pittorica, cosa avvalorata dal fatto che questo tipo di **m** venne utilizzato principalmente per gli *emblemata*. Dal *vermiculatum* deriva anche l'*opus musivum* chiamato anche *metalla* ed usato per il **m** parietale. L'uso dei **m** pavimentali ebbe vasta diffusione; nel mondo romano, il m introdotto a Roma all'epoca della terza guerra punica (metà del II sec. a. C.: cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, Libro XXXVI), riscosse straordinario favore durante l'Impero e venne utilizzato in tutte le sue forme: pavimenti, rivestimenti murali, *emblemata* a decorazione figurata o geometrica. La tecnica piú comune fu quella dell'*opus tessellatum* e dal I sec. a. C. alla prima età imperiale hanno grandissima diffusione gli *emblemata* ed i *pavimenta* improntati al pittoricismo della tradizione ellenistica. I migliori esempi provengono da Pompei con rappresentazioni di scene di animali, nature morte, scene pittoriche (vedi il famoso pannello della *Battaglia di Alessandro contro i Persiani*, intorno al 100 a. C., proveniente dalla Casa del Fauno, ora al MN di Napoli), soggetti (Napoli, MN) in rapporto con la corrente barocchegiante di Pergamo precedenti alla tendenza neoattica e classicheggiante, e quelli ritrovati nel sito del Tempio della Fortuna eretto da Silla. Grande rilevanza artistica rivestono i **m** sparsi un po' ovunque nelle province dell'impero (si ricordano i **m** di Zilter; Vienne; Ampurias in Spagna; di Lucera in Italia). Accanto al **m** policromo in ambito romano si sviluppano altre tipologie decorative come ad esempio i motivi a reticolato, «griglie e combinazioni di quadrati, rombi e triangoli della Casa del Labirinto di Pompei o il tipo di pavimentazione dicromica in bianco e nero definita «severa» usata per la decorazione di ambienti termali (motivi marini ma anche il tema dei giochi sono i soggetti favoriti, vedi i **m** delle Terme di Caracal-

la), una tipologia che anche durante il periodo antonino ed adrianeo raggiunse alti livelli di realizzazione (si ricorda uno dei migliori esempi costituito dal m della Villa Adriana di Ostia). Se la tradizione ellenistica sembra prolungarsi fin al VI sec. con la scuola antiochena e la scuola byzacena che produsse i **m** delle terme di Traiano ed il thiasos marino di Acholla, nel mondo romano durante il tardo impero l'uso del **m** si estese anche alla decorazione di vaste superfici raggiungendo risultati di grande ricchezza cromatica e profusione di motivi figurativi (cfr. il **m** della villa imperiale di Piazza Armerina databile al VI o IV sec.; **m** delle terme di Aquileia del 250 ca.; di *Dyonisos* a Treviri; dei *Giochi di Bellerofonte* a Reims, di *Perseo e Andromeda* a Tarragona). Ma dal periodo severo alla Tetrarchia si assiste ad una progressiva schematizzazione degli elementi figurati che da luogo ad un tipo di decorazione esclusivamente piana che esclude ogni rapporto con la mimesi pittorica e realistica dei precedenti esempi. Se il gusto per lo sfavillio e lo splendore di queste «pitture di pietra» perse progressivamente-volgarizzandosi – le squisite qualità dovute all'elaborazione di squadre di artisti rinomati, spesso provenienti dai centri ellenistici, l'uso del **m** pavimentale verrà lentamente sostituito tra il IV e VI sec., nel mondo cristiano, dall'uso del m parietale in larga scala. Anche se non ebbe lo stesso tipo di sviluppo che nel mondo antico, cospicue sopravvivenze di **m** pavimentali o derivazioni da questi, sono comunque documentale nel mondo cristiano sia ad Oriente che ad Occidente; in particolare un tipo di tecnica, derivante dall'*opus sectile* e piú propriamente definibile come intarsio marmoreo, venne comunemente usata sia a Bisanzio che nell'Occidente medievale. Vanno ricordati a questo proposito i cosiddetti «**m** cosmateschi», rivestimenti pavimentali e piú raramente parietali composti di piccoli elementi in marmo e pietra dura ritagliati secondo forme geometriche e assemblati secondo composizioni a stella. Sono comunque da ricordare ancora nel VII sec. pavimentazioni a **m** nella Palestina e nelle zone circostanti che inseriscono nel repertorio decorativo anche elementi geografici e cosmografici. In Occidente oltre alle testimonianze di decorazioni pavimentali geometriche (Grado; Francia a Saint-Quentin nel IX sec.), sopravvivenze della tradizione sono documentate nell'Europa tra l'XI e XIII sec.: in Francia (Saint-Denis; Reims), nella Renania (Colonia, San Gereone), nel nord dell'Ita-

lia (Casale Monferrato; Pavia, San Michele; Ravenna, San Giovanni Battista), nel centro a Pesaro, Montecassino e nel sud (Otranto; in Sicilia), presentando tipologie figurative assai ricche; oltre ai temi classici del periodo paleocristiano e bizantino, è documentata la presenza di temi profani, soggetti enciclopedici riferibili non solo alla geografia e cosmografia, ma anche alla raffigurazione delle Arti liberali e dei Vizi e Virtú, e talvolta con inserimenti di temi storici e leggende.
Il termine *opus musivum* o *metalla* indicava un tipo di tecnica in cui venivano utilizzati cubi di smalto e pasta vitrea che si diversificava dal *pavimentum tessellatum* e dal *opus*» *sectile*, designando probabilmente in modo esclusivo il **m** parietale; la particolarità della tecnica risulta anche dalla considerazione in cui veniva tenuta (cfr. l'*Edictus praetiis* di Diocleziano in cui il *musearius* – artigiano addetto ai **m** di pasta vitrea – era maggiormente considerato rispetto al *Lapidarius* – artigiano addetto ai m di pietra pavimentali). Pur conservandosi quasi esclusivamente **m** pavimentali, sotto l'impero romano si fece uso anche di **m** parietali piú direttamente dipendenti dai modelli pittorici, con l'aggiunta di pietre semipreziose, marmi e pasta vitrea (esempi del II, III e IV sec. sono stati ritrovati a Pompei, Ercolano, Tivoli, Ostia, nicchia con il *dio Silvano* ora al Museo Lateranense di Roma). Il *musivum* parietale, probabile sviluppo dell'*opus vermiculatum*, era considerato piú affine alla pittura: nello stesso Plinio (*Naturalis Historia*, libro XXXVI, 64,189), il rivestimento parietale a **m** è equiparato alla decorazione cromatica delle pareti in stucco e pittura. L'uso della pasta vitrea non era comunque sconosciuto nell'antichità (in Egitto sono presenti elementi invetriati di colore verdastro nella piramide di Sakkarah); Plinio documenta esempi di **m** a pasta vitrea (*Naturalis Historia*, libro XXXVI, 64,189: «Quindi i pavimenti a **m**, scacciati dal suolo, si estesero fin sulle volte e furono fatti di vetro. Anche questa è un'invenzione recente»), ma un riferimento esplicito, lo si trova solo nel libro del monaco Teofilo (*De Diversis artibus*, libro II, cap. XII), in cui è citata la presenza di materie vitree negli antichi edifici pagani in piccole tessere quadrate e colorate (bianco, rosso, nero, azzurro, giallo). Inoltre la presenza di elementi di materia vitrea è attestata in pavimenti greci e romani (Delo, Casa delle Maschere, II sec. a. C. ca.; Pompei; Ercolano; Ostia, Casa dei Sette Savi). Tra i citati esempi antichi di

musivum parietale, nessuno presenta però la grandezza ed il tipo di sviluppo tecnico riscontrabile nella produzione cristiana. La base della preparazione non si presentava spesso pareggiata in modo uniforme come per i pavimenti; il **m** del resto veniva sfruttato per la sua essenza frammentaria che ben si adattava alle strutture curve di absidi ed absidiole e le tessere erano disposte in modo irregolare in modo da permettere una variata rifrazione della luce. L'effetto da raggiungere era determinato da un tipo di ricezione complessiva, d'insieme, e non particolare; i colori si diversificarono dagli esempi precedenti e vennero utilizzati materiali che risultassero splendenti e leggibili anche in ambienti poco illuminati; si fece uso dell'oro per gli sfondi o dell'azzurro (lapislazzuli nel Mausoleo di Galla Placidia) e fu in voga l'uso di colori a contrasto con l'inserimento di elementi semipreziosi per ravvivare l'insieme. Lo stile variò di pari passo con gli svolgimenti dei fatti figurativi, presentando riferimenti alla cultura classicheggiante ellenistica evidente nel rendimento plastico della figurazione, l'impronta realistica dello stile romano, fino a trovare a Ravenna un punto di contatto con la tradizione astrattiva orientale-bizantina. Si utilizzarono per lo piú tessere di pasta vitrea di vario formato a seconda della loro funzione (piú piccole e spesso di marmo per i volti e la resa degli incarnati), oltre alla terracotta o madreperla usate per i particolari (cfr. **m** di San Vitale: il *Corteo delle Vergini*). L'oro e l'argento, usati in gran profusione, venivano utilizzati in foglia insieme ad un sottile strato di pasta vitrea trasparente, colato ancora caldo e poi cotto insieme alla foglia metallica. Durante l'epoca bizantina i colori raggiunsero un altissimo grado di elaborazione delle possibilità tonali, si pensi ad esempio ai toni di blu usati nei **m** di Santa Sofia a Costantinopoli o all'uso di tessere di colore misto. Un primo nucleo di m ancora legati alla tradizione classica proviene da Roma; tra i primi è da citare quello di Santa Costanza che presenta figurazioni dionisiache su fondo bianco rispecchianti gli *assarota* pavimentali, mentre nelle nicchie compaiono la *traditio legis* e la *traditio clavium* improntate, in contrasto con il resto del complesso, ad uno stile piú espressionistico. Il **m** absidale piú antico, connotato dall'impronta realistica dell'arte romana, è quello di Santa Pudenziana risalente allo scorcio del IV sec.; risalenti al V sec. e di grande interesse sono quelli dell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore che pre-

sentano uno stile piú ieratico rispetto a quelli di Santa Pudenziana, mentre nei **m** della navata va rivelandosi l'influsso di archetipi miniati. Sviluppi ulteriori sono dati dal **m** dei Santi Cosma e Damiano parallelo a quello di San Teodoro; quelli di San Martino ai Monti e San Lorenzo fuori le mura. Nell'Italia meridionale alcuni esempi di **m** si conservano nel battistero di San Giovanni in fonte (Napoli) a cavallo del IV-V sec. vicino a quello di Santa Costanza, a Santa Maria Capua Vetere (cappella di Santa Matrona in San Prisco) e ad Otranto. Nell'Italia del nord sono da ricordare i **m** di Milano (San Aquilino, della metà del V sec.; San Vittore in cielo d'oro, posteriore), ed Albenga (metà del V sec.). Diverso è il discorso per i **m** ravennati (vedi anche **Ravenna)** punto d'incontro tra la tradizione greco-romana ed il nuovo apporto bizantino. I **m** piú antichi sono quelli del Mausoleo di Galla Placidia del 430 ca. improntati ad uno stile realistico come anche quelli del battistero neoniano, piú tardi, mentre vanno assumendo caratteri astrattizzanti i **m** del battistero degli Ariani della fine del V sec., seguiti poi dalla decorazione interna a **m** in Sant'Apollinare Nuovo databile all'incirca alla metà del VI sec. – e San Vitale.

La realizzazione tecnica è influenzata dall'affresco ampiamente praticato per la decorazione degli interni di chiese, come hanno notato sia P. Toesca che F. Forlati. È ormai provato che gli antichi mosaicisti – dopo aver eseguito sullo strato di preparazione che faceva da supporto disegni d'insieme trovati sia a Ravenna che a Monreale – realizzavano in colore pieno, sull'ultimo strato di preparazione costituito da polvere di marmo e calce, la scena da rappresentare che veniva tradotta immediatamente in **m** dall'artista e dagli aiuti prima che la preparazione seccando si solidificasse. Ci si trova dunque in presenza di una pittura a fresco, trasformata però in rivestimento murario inalterabile, composto da tessere di marmo e smalti. Questa tecnica, praticata in Veneto a Murano e Torcello, venne utilizzata in tutta l'Italia ed in particolare a Firenze in due importanti monumenti: il battistero di San Giovanni (XIII sec.) ed il **m** dell'abside di San Miniato al Monte (risalente al 1297) rappresentante il tipico tema della tradizione bizantina, con il *Cristo Pantocrator*.

Stretta somiglianza, pur nella diversità d'impronta, hanno i **m** prodotti nell'Oriente cristiano. Qui, la forte correlazione simbolica tra architettura chiesastica ed imma-

gine, regola la decorazione musiva bizantina secondo un canone iconografico che inserirà dal VI sec. in poi poche varianti (nell'XI e XII sec. ai principali modelli iconografici del Pantocrator circondato dai Profeti nella cupola e alle raffigurazioni della vita di Cristo nelle vele e della Vergine nel catino absidale, si aggiunge il coro degli apostoli e la rappresentazione degli Evangelisti nei pennacchi; cfr. Nea Moni di Chio). Le parti a **m** si accompagnano alla decorazione ad incrostazioni marmoree e a larghi campi di tessere d'oro, giungendo a risultati di grande luminosità ed effetto cromatico. L'uso di avvolgere pressocché interamente le pareti delle chiese con **m**, sviluppatosi già nel V sec. (un esempio di decorazione integrale rimane durante il periodo iconoclasta l'interno di Santa Prassede a Roma: cappella di San Zeno dell'817-24), conobbe massimo splendore nell'epoca «classica» dal 900 al XII sec. ca. con il profondersi, nella decorazione, di elementi narrativi particolareggiati. Il **m** non cessò d'esercitare la sua funzione fino al XIV sec. (cfr. **m** di Daphni; Santa Sofia a Salonicco; Santa Irene a Costantinopoli; Porta Panagia e Qahriyye Giami a Costantinopoli); accanto alla decorazione delle chiese si eseguirono, in specie durante il periodo dei Paleologhi, icone portatili che forse possono farsi risalire già all'XI sec. Questo tipo di **m**, a differenza di quelli su pannello da inserire in seguito in contesti prefissati (iconostasi), erano vere e proprie tavole a sé stanti le cui tessere venivano fissate da cera o mastice; le dimensioni potevano variare fino a raggiungere dimensioni estremamente ridotte (6 x 10 cm) con tessere musive minutissime (1x2 mm). Questo tipo di tecnica miniaturistica, che ricorda gli *emblemata* del periodo ellenistico, raggiunse la perfezione nel primo periodo della dinastia dei Paleologhi (icona di *San Giovanni Battista*, nella coll. Dumbarton Oaks: ciclo delle *Dodici Feste*: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo). Alla produzione bizantina si ricollegano a vario titolo numerosi cicli medievali occidentali e delle zone limitrofe (**m** di Santa Sofia a Kiev del XI sec.: Cupola della Roccia a Gerusalemme del 691-92 risalente al periodo Ommayade); nell'Italia del sud, nella Sicilia normanna riferimenti bizantini si accompagnano a caratteristiche estranee allo stile greco-ortodosso (**m** di Messina; Palermo, **m** del XII sec. della cappella Palatina, di Santa Maria dell'Ammiraglio, la Zisa; Monreale); ma ancora a Roma si formarono scuole di mosaicisti locali sotto l'influsso bizantino. Caratteri

bizantini conservano ancora – oltre al gruppo di **m** del VI e VIII sec. (Santi Nereo ed Achilleo; Santa Prassede; Santa Maria in Domnica; San Marco e l'episodio piú strettamente costantinopolitano dei **m** dell'oratorio di Giovanni VII, 205-207) – i **m** del XII e XIV sec. (absidi di San Clemente, Santa Maria in Trastevere, Santa Maria Maggiore). Botteghe miste in cui sono attive maestranze bizantine ed occidentali caratterizzano le piú antiche decorazioni a **m** di Venezia, centro che dal IX al XII sec. va acquisendo una sua autonoma fisionomia politica esemplata dal progetto decorativo della chiesa di San Marco, durato fino al XIV sec. (4500 metri di **m**). Qui l'iniziale eterogeneità ed incoerenza stilistica in cui si fondono diversi influssi delle province orientali (frammento della *Deposizione*, 1094: Museo Marciano) giunge ad una compiuta elaborazione locale nel 1200 inserendo richiami al linguaggio gotico occidentale (*Orazione nell'orto*, lato sud del braccio occidentale). L'impronta delle maestranze (chiamate a Roma da Onorio III per i **m** di San Paolo fuori le mura) e dei modelli veneziani è riscontrabile nell'entroterra e nella fascia dalmata: a Ravenna (**m** del 1112 dalla basilica Ursiana distrutta nel 1734, conservati nel Museo Arcivescovile); Ferrara; Aquileia (cattedrale, m della prima metà del XII sec.); Torcello (cattedrale); Zara (San Crisogono, fine XII sec.); Trieste (San Giusto, XIII sec.); Parenzo (basilica eufrasiana, 1277). Proprio tra il XII e XIV sec. sia a Roma che a Firenze (**m** del Battistero; Cimabue, **m** dell'abside del duomo di Siena) si sviluppò una scuola autonoma di mosaicisti che come nel caso del Torriti e Cavallini partendo dagli esempi bizantini uniformò lo stile del **m** alle nuove tendenze pittoriche (va ricordato il **m** della *Navicella* di San Pietro di Gioito; o i **m** inseriti nella facciata tripartita del duomo di Orvieto, rifatti tuttavia in epoca moderna) fino a che alla fine del XIII sec. il **m** non si arrese completamente al nuovo gusto del racconto affrescato ed alla spazialità gotica. La tradizione della decorazione a **m** si prolunga nel XV sec. ed è legata agli interventi nei cantieri medievali di San Marco a Venezia dove lavorano Paolo Uccello (documentato nel 1425 come «magistro musayci» e Andrea del Castagno (lunetta a **m** con *San Giorgio*, 1440-50: nella sagrestia), i quali ebbero sicuramente modo di familiarizzarsi con questa tecnica attuata a Firenze nel cantiere di Or San Michele – si ricorda al proposito che il tabernacolo della statua *di San Giovanni Battista* del Ghiberti comprendeva

nel timpano «una mezza figura di uno profeta di musaicho». Piú avanti nel secolo il recupero tecnico del **m** fu motivato non solo dalla necessità di restauro degli antichi edifici fiorentini come il battistero – dove lavorò Baldovinetti (m dell'arco della Porta Nord, 1453; **m** della Porta del Paradiso, 1455), ma s'inserí nel programma umanistico di recupero delle forme classiche già evidente in Donatello (cattedrale di Prato, 1428-38; *Cantoria* del duomo, 1433-39) che ebbe, stando al Vasari, una «rinascita» al tempo di Lorenzo de' Medici «il quale, come persona di spirito e speculatore delle memorie antiche, cercò di rimettere in uso quello che molti anni era stato nascosto; e perché si dilettava delle pitture et delle sculture, non potette ancora non dilettarsi del musaico» (Vasari, *Vita di Gherardo*, ed. Milanesi, III, p. 237). Il revival appoggiato dagli ambienti umanistici, non da ultimo per la pretesa «fiorentinità» della tecnica (cfr. gli elogi di Giotto mosaicista del Landino e dell'Alberti), ebbe il suo momento di gloria non solo quale decorazione di strutture monumentali, ma anche come riproposizione di «quadri di musaicho» (cfr. **m** con *Busto di san Pietro*, della bottega del Ghirlandaio, 1490 ca.: Firenze, MN del Bargello). Se alla fine del XV sec. l'episodio revivalistico sembra concludersi a Firenze, Roma e Venezia saranno i centri in cui la tecnica sopravviverà, in particolare nei due cantieri del Vaticano e di San Marco. A Venezia «quella maniera di pittura che è quasi dimessa in tutti gli altri luoghi, si mantien viva dal serenessimo senato di Vinezia; cioè il mosaico, perciocché di questo è stato quasi buona principal cagione Tiziano» (Vasari, *Vita di Tiziano*, ed. Milanesi, VII, p. 466) e si perpetuerà ancora con i **m** di San Marco per i quali fornirono i cartoni oltre al citato Tiziano, il Veronese, Tintoretto, L. Volto, S. Ricci radicandosi poi a Roma intorno al cantiere di San Pietro. A Roma l'utilizzo del **m** documentato negli antecedenti delle incrostazioni di pasta vitrea negli Appartamenti Borgia con Pinturicchio, e nelle Stanze Vaticane (soffitto della Stanza della Segnatura), andrà perdendo la sua autonomia espressiva a favore di una piatta imitazione della pittura fino a venir considerato una «pittura fatta di pietra «(cfr. disegni forniti da Raffaello a Luigi De Pace – uno dei rari artisti specializzati in questa tecnica – per la volta della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo). In epoca tardo-manierista, collegato al revival paleocristiano nasce il centro di lavorazione del **m**: lo Studio Vaticano

del **m** attivo ancora oggi sotto l'impulso del progetto decorativo della basilica Vaticana, il cui primo episodio fu il parato musivo della cappella Gregoriana per il quale fornì i cartoni Girolamo Muziano (1578-1580); seguirono poi interventi su cartoni di Cesare Nebbia, il Pomarancio, il Cavalier d'Arpino che ne diresse anche i lavori ed ancora nel XVII sec. si segnalano, tra i vari artisti che collaborarono con cartoni, Maratta e Ciro Ferri. L'attività dello Studio Vaticano – che ebbe tra i vari direttori anche Pier Leone Ghezzi tra il 1743 ed il 1755 – nei sec. XVIII e XIX si assunse il compito di copiare in **m** le tele delle cappelle della basilica soggette alla rovinosa azione dell'umidità (copia in **m** della *Trasfigurazione* di Raffaello su cartone di S. Pozzi, 1759-67) e proprio nel Settecento la sperimentazione del laboratorio diede vita a notevoli progressi tecnici (studi del chimico A. Mattioli sulle possibilità d'applicazione di paste vitree opache di infinite gradazioni di tinte) che furono applicati alla produzione di **m** «in piccolo» secondo il gusto laico del neoclassicismo (cfr. **m** di *Giove di Otricoli*, sulla tabacchiera donata da Pio VII a Giuseppe Bonaparte, Roma, Museo Napoleonico), trovando vasto spazio nel mercato romano quali «oggetti» richiesti dai viaggiatori stranieri.
Nel XX sec. il **m** è tornato in auge quale espressione plastica e decorativa, ritrovando un suo spazio nell'ornamentazione architettonica. Fin dai primi anni del secolo il pittore austriaco Gustav Klimt scelse questa tecnica per realizzare due grandi pitture murali nel palazzo Stoclet costruito a Bruxelles da Josef Hoffmann. A Barcellona, Gaudí coprí di frammenti di ceramica costituiti da detriti di vario genere le strutture del parco Güel (1906-14). Gino Severini rispolverò la tecnica del **m** a partire dai **m** ravennati creando intorno a sé in Francia una scuola dalla quale si svilupperanno le realizzazioni dei pittori Chagall, Beaudin, Singer, Louttre, Irene Zack, Aurelia Val. Ancora in Italia negli anni Venti del XX sec. di pari passo con la riscoperta dell'affresco ed il recupero della tradizione, Sironi e Severini, in particolare, ne esaltarono le capacità tecniche: «L'attuale rinascita decorativa, evidente ed in atto, se non proclamata, dimostrerà che le possibilità del **m** non sono esaurite. E non è affatto necessario che il **m** ritrovi le patine d'oro, il glorioso mistico splendore dell'arte bizantina. Sarà sufficiente dare la dimostrazione di aver capita la grande lezione» (Sironi nell'articolo *Racemi d'oro* del 1935 ora in *Scritti edi-*

ti ed inediti, Milano 1980). Proprio in quegli anni la legge del 2 per cento (stanziamento particolare accordato ai lavori decorativi nelle opere d'edilizia pubblica), aprirà possibilità all'impiego monumentale del **m** che nei risultati il piú delle volte deludenti, sarà improntato ad un classicismo paludato, volgarizzazione dell'imperante retorica della romanità (tra gli altri, cfr. il Foro Italico: Fontana su progetto di Paniconi & Peliconi, **m** di Angelo Canevari); al **m** si rivolsero anche artisti come L. Fontana, che, sulla scorta delle ricerche futuriste combinarono tecnica musiva e scultura (*Il Gallo*, 1948: Roma, GNAM). In Francia il **m** conobbe un rinnovamento dopo la seconda guerra mondiale con la legge dell'1 per cento (simile negli intenti alla legge fascista degli anni Trenta); vennero cosí realizzate le grandi pareti di F. Rieti dall'architetto Emile Aillaud, di Ubac (Facoltà di scienze di Orsay), di Bissière (Facoltà di lettere di Bordeaux-Pessac). (*sr*).

Mosca

XIV-XVII secolo Fondata nel 1147, **M** svolse però un ruolo attivo nella vita politica russa solo a partire dal XIV sec., sotto Ivan I detto Kalita, primo grande principe di **M**, amministratore eccellente ed abile politico. Il metropolita Pietro, divenuto principe di Vladimir, risiedette di fatto a **M**, e fece costruire entro la cinta del Cremlino la cattedrale dell'Assunzione, nella quale venne sepolto nel 1326. Il suo successore Teognosto si stabilí definitivamente a **M**; e da questo momento la città divenne il grande centro religioso di tutta la Russia, conosciuta per le sue «quaranta quarantine» di chiese. L'appoggio dell'autorità religiosa al potere temporale si rafforzò ulteriormente quando il metropolita Alessio divenne consigliere del giovane principe Dimitri, che ebbe come consigliere anche il beato Sergio, fondatore del monastero della Trinità presso **M** (oggi Zagorsk). Nonostante la sconfitta dei Tartari sul Don (1380), da cui il soprannome di Don Skoi, le scorrerie nel territorio delle moscovia continuarono, ma lo sviluppo artistico di **M** non soffrí di queste invasioni: anzi questa è l'epoca in cui si diffuse l'arte di Rublev. Alla metà del XV sec. la separazione della chiesa russa da quella greca inaugurò una nuova fase della storia politica e artistica di **M**. Il regno di Ivan III (1462-1505), sposato a Sofia Paleologa, nipote dell'ultimo imperatore bizantino, segnò questo rinno-

vamento: gli stranieri affluirono a Mosca, e la ricostruzione del Cremlino venne affidata agli italiani Fioravanti. Nel 1547 l'incoronazione di Ivan IV, detto il Terribile, consacrò la politica di unificazione delle terre russe, e il titolo di «zar di tutte le Russie», assunto dal giovane sovrano, venne riconosciuto da una lettera d'investitura del patriarca di Costantinopoli. A questo principe, di idee moderne, si deve un notevole sviluppo delle lettere e delle arti. Successivamente fino all'elezione di Michele Romanov nel 1613 la Russia attraversò un periodo buio, detto l'Epoca dei torbidi». Malgrado numerosi sconvolgimenti politici, l'attività artistica a **M** continuò a svilupparsi sin dalla seconda metà del XIV sec. Vennero inizialmente chiamati artisti stranieri o da altre città russe. Nel 1344, per decorare la chiesa della Vergine, il metropolita Teognosto invitò pittori greci, probabilmente di Costantinopoli, sua città natale. Alla fine del secolo, Teofane il Greco fu incaricato di decorare le cattedrali della Natività (1935) e dell'Arcangelo Michele (1399), nonché la cattedrale dell'Annunciazione insieme ad Andrea Rublev (1405): tutti questi dipinti sono oggi perduti.
L'arte propriamente moscovita ebbe inizio con l'opera del pittore Dionisij, che nel 1481 eseguí le icone per l'iconostasi della Cattedrale della Dormizione al Cremlino. A Dionisij ed ai suoi assistenti si sono attribuite alcune delle pitture murali di questa cattedrale: nella cappella dei Santi Pietro e Paolo la rappresentazione dei *Quaranta Martiri di Sebasta* e *Scene della vita di san Pietro*; nella protasi il gruppo dei *Tre ebrei nella fornace*; nella cappella Pochval'skij l'*Adorazione dei Magi*, la *Natività della Vergine* e l'immagine della *Vergine circondata da profeti*.
Nella stessa epoca il palazzo con bugnato a punta di diamante costruito tra il 1487 e il 1491 dagli italiani Marco Ruffo e Pietro Solario venne interamente decorato di affreschi, oggi scomparsi e noti soltanto dalle descrizioni del XVII sec., sulle quali si fondarono i restauratori dell'Ottocento per ricostituire l'insieme. Nella seconda metà del XVI sec. la galleria che collega la cattedrale dell'Annunciazione agli appartamenti reali nel Cremlino venne decorata da immagini moraleggianti e da ritratti di filosofi antichi e di principi russi. Nella cattedrale stessa alcune *Scene della vita di Cristo*, ad esempio la *Cena* e il *Cristo fra i dottori*, datano all'inizio del XVI sec.; altre, come la *Filossenia di Abramo*, sono state dipinte intorno al 1563-64. Nel XVII sec., 1652-66 ca., alcuni pittori tra i

quali figurava Simon Ušakov (o Učakov) sono incaricati di decorare la cattedrale dell'Arcangelo Michele. La maggior parte delle scene qui rappresentate illustrano la leggenda dell'arcangelo e i suoi numerosi miracoli. Vi è anche rappresentata una serie di principi russi in vesti sontuose.

XVIII secolo Nel 1712, la capitale della Russia venne spostata a San Pietroburgo, e la presenza a **M** fu limitata alle incoronazioni delle imperatrici, Anna (1730), il cui apparato venne allestito da Matveev, Elisabetta (1741) e Caterina II (1763), per la quale venne chiamato Velly. Sotto il regno di queste ultime due, la grande nobiltà diede impulso alla committenza con l'edificazione di immensi palazzi nella città e nei dintorni. Alcune di queste costruzioni nei dintorni di **M** – Kuskovo ed Ostankino, possedimenti di Archangel'skoe e Ščremctev, proprietà degli Iussupov – furono concepiti sin dalla costruzione come luoghi per ospitare le raccolte dei proprietari, e sono divenuti oggi musei nazionali conservando in parte le proprie gallerie di pittura. Ad Archangel'skoe, il principe Iussupov riuní la parte piú bella della sua collezione, che diede nome alle stanze ove è ancor oggi conservata (Sala Tiepolo, Gabinetto Hubert Robert), a cui si aggiungono opere di Le Brun, Vernet, Doyen. A Ostankino, Nicola Petrovitč Cheremetiev aveva fatto della sua residenza di campagna un vero e proprio museo (bronzi, arazzi, mobili, porcellane, quadri) , ma la galleria di pittura, fortemente impoverita delle opere piú importanti dalle spogliazioni francesi del 1812, contiene ora soprattutto copie. Kuskovo, oggi Museo della porcellana, conserva i suoi soffitti dipinti dal francese Lagrenée.

XIX secolo Nell'Ottocento la gioventú artistica di **M** uscita dalla Scuola di pittura, scultura e architettura, fondata nel 1843 e di orientamento meno tradizionale dell'Accademia di San Pietroburgo, favorí la nascita di nuovi indirizzi di ricerca, in cui confluirono tendenze realiste (Perov, Prjanišnikov, Savrasov, gli Ambulanti), nuova attenzione al colore (Rjabuškin, Archipov), e desiderio di recupero delle radici nazionali (Nesterov, Rjabuškin). I rappresentanti di queste varie tendenze, il cui fine comune era un ritorno alle fonti artistiche autenticamente russe, trovarono aiuto ed incoraggiamento presso i mecenati moscoviti Elizaveta e Savva Mamontov. La cerchia dei Mamontov, stabilitasi dopo il 1870 per la maggior parte dell'anno ad Abramcevo presso **M**, ebbe tra i suoi mem-

bri i pittori Polenov, Repin, Serov, ed i fratelli Vasnecov: a loro si deve l'inizio del rinnovamento della scuola russa di pittura. Gli artisti, pittori, scultori, architetti, scrittori, che cercarono ispirazione nelle radici culturali specificamente nazionali si raggrupparono intorno a loro. La colonia di Abramcevo accolse Nesterov, Vrubel', Levitan, Korovin. **M** divenne cosi il fulcro della rinascita dell'arte nazionale. Ma, parallelamente alla passione per la pittura antica ed agli incoraggiamenti che Pavel Tret´jakov prodigava al gruppo degli Ambulanti, cominciò a formarsi nell'ambiente degli industriali moscoviti l'interesse per i nuovi fermenti artistici che i due grandi mecenati dell'avanguardia francese, Ščukin e Morozov, avevano compreso ed introdotto nell'antica città russa.

XX secolo La familiarità con le ricerche piú avanzate dei pittori occidentali, favorí la formazione di un'avanguardia che nei primi decenni del secolo ne rispecchiò lo spirito innovativo e, anche sotto lo stimolo delle opere di Larionov, della Gončarova, di Tatlin, di Malevitč o di Pevsner, cercò, attraverso iniziative e manifestazioni artistiche di ridare all'antica capitale una posizione di forza nel campo dell'arte. La società espositiva «La Rosa Azzurra», fondata nel 1903, offrí le sue sale a tutti gli artisti, e la rivista, sua espressione, «II Toson d'oro», fondata a **M** da Nikolaj Riabučinski, organizzò nel 1908 e 1909 mostre che consentirono il confronto tra le produzioni russe e l'avanguardia francese. Il confronto fu decisivo nell'evoluzione di Larionov, che nel 1910 fondò con i fratelli Burljuk il Fante di Quadri, per due anni il movimento per eccellenza dell'avanguardia russa, e diffuse le idee di Gleizes, Le Fauconnier, Lhote e Léger. Nello stesso periodo (1911) Matisse, invitato da Ščukin, si recò a **M** per collocare la *Danza* a casa del mecenate, impressionando fortemente con il suo stile i giovani pittori moscoviti; dal canto suo Morozov accolse Maurice Denis, le cui opere ed articoli ebbero grande risonanza negli ambienti letterari ed artistici. Nel 1914 tornò in Russia Chagall, che aveva incontrato Lenin nel 1910 a Parigi e che nel 1917 aderí con entusiasmo alla rivoluzione; divenendo l'anno successivo Commissario per le Belle Arti a Vitebsk. **M** assunse in quel periodo una posizione centrale nella storia dell'arte moderna, e fu in questo centro conservatore della vecchia Russia che la giovane avanguardia del paese pose le fondamenta dell'astrattismo. Nei primi anni la rivoluzione sembrò all'avanguardia rus-

sa una possibilità unica di tradurre in pratica l'idea dell'arte come strumento non solo di conoscenza ed interpretazione della realtà, ma di costruzione di un nuovo mondo; un'arte non separata dalla società e dalla politica, ma loro créatrice. In qualche misura l'estetica dell'avanguardia riuscí, in un primo tempo, a segnare la forma della nascente società sovietica, ma già nei primi anni Venti il progetto politico propugnato dall'ambiente artistico moscovita si trovò in totale contrasto con quello della direzione comunista e ne fu respinto. Negli anni Trenta la dottrina del realismo socialista – pur conservando le idee dell'avanguardia sull'arte come fattore di costruzione dell'organizzazione sociale e sull'artista come creatore di un nuovo mondo (El' Lisickij) – rovesciò specularmente l'assunto del primato dell'arte sulla politica. L'arte divenne celebrativa esaltazione delle realizzazioni e degli obiettivi sovietici, perdendo ogni capacità di innovazione e ricerca, sia per l'imposizione ideologica dell'immagine staliniana del mondo e la parallela criminalizzazione di ogni «deviazione», sia per il peso stesso di una struttura di controllo e di organizzazione produttiva che, togliendo ogni spazio di autonomia, trasformò l'artista in dipendente stipendiato dallo stato. L'eredità delle avanguardie storiche sembrava dunque definitivamente persa malgrado i prolungamenti che le fornivano in teatro Vsevolod Mejerchol'd (1873-1938), Alexandr Tairov (1885-1950) e Pavel Filonov (1883-1941). Tuttavia, in seguito, il legame con i precursori del periodo rivoluzionario è stato riallacciato. Alla fine degli anni Cinquanta, con l'avvio della destalinizzazione (1956, XX Congresso del Pcus) anche il controllo ideologico sull'arte cominciò a mostrare le prime crepe ed accanto all'arte ufficiale si formò un circuito semiclandestino, al di fuori del controllo politico ma anche, quasi totalmente, escluso dai canali di diffusione verso il pubblico. Mentre la prima restò comunque all'interno del realismo, senza staccarsi dal dogma della necessità di uno stile unico, il secondo si frantumò in infinite direzioni diverse: entrambi restarono privi di originalità, costretti ad una funzione tutta ideologica di espressione da un lato della fedeltà al sistema politico, dall'altro del dissenso. Il tentativo di spezzare il legame tra arte ed ideologia (di Stato o d'opposizione) e insieme l'isolamento culturale e politico trovò espressione – attraverso il lavoro di pittori come Il'ja Kabakov, Erik Boulatov, Komar et Melamid, Vladi-

mir Jaukilevski – nella tendenza della cosiddetta *soc'art* o arte sociale; tendenza di orientamento postmoderno che, attraverso citazioni e decontestualizzazioni dall'avanguardia classica e dal realismo socialista, tentò di superare sia l'unitarismo ideologico che l'eclettismo degli anni Sessanta per recuperare un'autenticità individuale non dimentica della tradizione artistica russa. Negli ultimi anni, la destrutturazione dell'ideologia conduce al riconoscimento della vuotezza dei simboli, alla costruzione di nuovi ed individuali miti contrapposti ai miti collettivi dell'epoca comunista (Volkov, Sacharov), ed alla ricerca di una nuova e. piú vera vicinanza alla realtà attraverso gesti minimalisti (K. Zvezdoščotov) o riflessioni sull'uso dell'opera d'arte (Kopistjanskij) che richiamano, invertendole, le sperimentazioni di Duchamp.
A questa tendenza, di recupero d'un rapporto autentico col reale, sono riconducibili le esperienze del gruppo Dviženie, fondato nel 1962 da Lev Nusberg in base al principio di un lavoro collettivo mirante a creare un'arte «reale», vale a dire cinetica, riallacciandosi alle teorie suprematiste. Uno dei fini della nuova arte è di aggiungere al gioco già noto del movimento e della luce, la sollecitazione dei cinque sensi ed esige pertanto un effettivo coinvolgimento dello spettatore. Alla corrente dell'arte cinetica sono collegate le ricerche di Dviženie per un *Kiberteatr o* teatro cibernetico che hanno sperimentato un'arte realmente collettiva, alla cui creazione partecipano tanto l'artista che l'uomo della strada. (*bl + bdm*).
Museo Puškin II Museo inaugurato nel 1912, occupa i locali dell'antico Museo di belle arti Alessandro III; fu fondato nel 1898 per ospitare le raccolte di antichità e di copie di opere d'arte antica del Gabinetto di belle arti dell'Università di **M**. Il museo attuale è stato costituito principalmente riunendo la coll. Rumiantsev, esposta fino alla rivoluzione nell'antico edificio diventato ora la Biblioteca Lenin, e la sezione d'arte occidentale della Gall. Tret´jakov; è stato arricchito da opere come *Ester, Aman e Assuero* di Rembrandt e quadri francesi dell'inizio del XIX sec., inoltre di collezioni moscovite nazionalizzate. Tra il 1924 e il 1930, vi furono trasferiti quadri dell'Ermitage e delle antiche collezioni private di San Pietroburgo (in particolare dipinti francesi della coll. Iussupov). Vi sono conservati capolavori di varie scuole: Rembrandt, Rubens, Jordaens, Ruisdael, Boltraffio, Fetti, Poussin (*Rinaldo e Armida*, *Ercole e Caco*), Watteau (il

Bivacco). Nel 1948 acquisí una buona parte delle opere conservate fino ad allora nel Museo d'arte occidentale, formato nel 1918 con le collezioni impressioniste, post-impressioniste e moderne di Ščukin e di I. Morozov, una parte delle quali fu inviata all'Ermitage di San Pietroburgo. A queste opere occidentali va aggiunta un'importante serie di ritratti del Fayum. Il Museo Puškin è cosi divenuto il secondo museo sovietico di pittura occidentale, dopo l'Ermitage. Ospita dipinti di tutte le scuole. L'Italia è rappresentata da opere di «primitivi» (Simone Martini, Sassetta, Botticelli), opere del XVI sec. (Boltraffio, Bronzino, Parmigianino) e barocche (Strozzi, Mola, Tiepolo). La sezione spagnola presenta dipinti di El Greco, Murillo, Pereda (*Natura morta*), Zurbarán; le scuole nordiche sono rappresentate da opere di Beuckelaer, Gossaert, Avercamp, P. de Hooch, Rembrandt (*Ester*, ritratti), E. de Witte (*Mercato del pesce)*, A. de Gelder, Rubens, Jordaens. Le serie piú ragguardevoli sono quelle della pittura francese: a partire da testimonianze del XVII sec. e del XVIII sec. (Valentin, Lemoyne, Boucher, Fragonard, Chardin), del XIX sec. (David, Delacroix, Corot, scuola di Barbizon), sino ai capolavori della fine del XIX sec. e dell'inizio del XX sec. (Monet, Renoir, Degas, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso, Bonnard, Vuillard, Marquet).

Galleria Tret´jakov Reca il nome del suo fondatore, l'industriale Pavel Michajlovič Tret´jakov (1832-98), che dal 1850 in poi volle costituire una galleria d'arte nazionale ed incoraggiare gli artisti del suo tempo, come Perov, Kramskoi, Repin, con acquisti ed incarichi (ritratti di contemporanei illustri: Tolstoi, Dostoevskij, Turgenev). La collezione di Pavel Tret´jakov divenne tanto vasta che per accoglierla fu intrapresa nel 1880 la costruzione dell'attuale edificio, completato nel 1900 con una facciata eseguita in base a un'idea del pittore Vasnecov. Nel 1892 fu aperta una sezione di pittura straniera, comprendente opere francesi; era costituita dai lasciti di Sergei Tret´jakov, fratello di Pavel Michajlovič, anch'egli collezionista d'arte. Il 18 settembre dello stesso anno l'industriale donò ufficialmente alla città di **M** la sua galleria, arricchita nel 1904 da opere lasciate in eredità dalla vedova di Michail Morozov. Divenuta proprietà dello Stato nel 1918, la Gall. Tret´jakov accolse le collezioni della Gall. Cvetkov, i quadri russi del Museo Rumjancev e le collezioni nazionalizzate, che accrebbero la sezione del

XVIII sec. (ritratti) e dell'inizio del XIX sec. Nel dipartimento delle icone vennero inserite le collezioni del Museo Ostruchov e pezzi notevoli requisiti nelle chiese e nei monasteri (la *Trinità* di Rublev). Nel 1925, la pittura straniera fu trasferita nel Museo d'Ane occidentale, e la Gall. Tret´jakov ha assunto un piú spiccato carattere di documentazione dell'arte nazionale; anche le nuove acquisizioni sono rivolte esclusivamente all'arte sovietica. La villa di P. M. Tret´jakov, in cui è situato il museo, benché ampliata a piú riprese, è divenuta inadeguata alla consistenza delle collezioni e si è resa necessaria la costruzione di un nuovo edificio.
Il dipartimento delle icone della Gall. Tret´jakov, tra le quali la piú celebre è la *Trinità* di Rublev, comprende esempi notevoli delle scuole di Rostov-Suzdal' (*Sacro Volto*, XIII sec.), di Novgorod (*Natività*, XV sec.), di Pskov; la documentazione relativa alla scuola di **M** comprende opere dal XIV sec. (*Vergine del Don*) al XVII sec. (Uchanov, scuola Stroganov). Nelle collezioni di pittura del XVIII sec. figurano ritratti di Nikitin, Rokotov, Levitskij (*Ritratto di Caterina II*), Borovikovskij, nonché vedute urbane di Alekseev. Nella sezione del XIX sec. hanno particolare rilievo: i ritratti di Kiprenskij ed i paesaggi di Scedrin, che ne documentano le tappe iniziali, come anche i primi grandi quadri di pittura russa della metà dell'Ottocento: Brjullov (l'*Ultimo Giorno di Pompei*), Ivanov (*Apparizione di Cristo al popolo*, accompagnato da seicento studi preparatori). La seconda metà del XIX sec. è dominata dall'opera dei Peredvižniki: Perov, Savitskij, Ajvazovskij, Kramskoi, Šiškin, Polenov, Repin (*Ivan il Terribile dinanzi al cadavere del figlio*), Surikov (la *Boiarda Morozov*), Vasnečov (*Dopo la battaglia di Igor con i cittadini di Polovts*), Vereščagin (*Apoteosi della guerra*), Serov (*Pietro il Grande*), Levitan (*Autunno dorato*), Vrube'j (il *Demone*). Sono pure rappresentati i pittori dell'inizio del XX sec., come Borisov-Musatov, Kustod'ev, Kandinsky, Larionov, la Gontcarova, Roerich, Falk, Chagall (Šagal). Infine, i nomi piú noti della pittura sovietica vi occupano una posizione privilegiata (Gerosimov, Grekov, Dejneka, i Kukryniksy, Nesterov, Juon).
Museo Andrea Rublev Inaugurato nel 1960, il Museo Rublev è situato nei locali dell'antico monastero Andronikov, fondato nel 1360. In questo monastero, a partire dal 1405 ca., vissero Daniele il Nero e Rublev, il quale vi morí nel 1430 ca. Il terreno e gli edifici vennero assegna-

ti nel 1947 al museo, che vi collocò un laboratorio di restauro delle icone ed intraprese la sistemazione dei locali come sale espositive. Vi occupano un posto privilegiato le opere della scuola di **M** dal XV sec. al XVII sec., ma si deve anche notare la presenza di una serie di icone originarie della regione di Tver´, della scuola di Novgorod, e di Rostov-Suzdal´. (*bdm*).

Moscher, Jacob van

(Haarlem, attivo tra il 1635-55) I suoi paesaggi di dune dei dintorni di Haarlem, disseminati d'alberi e di rocce dai colori ocra, e il chiaroscuro caldo e dorato, fatto risaltare dall'azzurro chiaro delle acque e del cielo, rammentano i temi e lo stile di Salomon van Ruysdael e di Jan van Goyen. Adriaen ed Isaac van Ostade, di cui Moscher fu amico, dipinsero spesso i pochi personaggi che ne animano i paesaggi. L'effetto di brusca illuminazione del suo *Sentiero di campagna* (Monaco, AP) ed il gusto per la descrizione particolareggiata dei dettagli degli alberi si ritrovano nell'opera giovanile di Jacob van Ruisdael. Cosí, il *Paesaggio accidentato* (Copenhagen, SMFK) di **M** è stato per lungo tempo considerato opera di Ruisdael. (*php*).

Moser, Lucas

(attivo nella prima metà del XV sec.). È autore di un *Altare di santa Maddalena* conservato nella chiesa di Tiefenbronn presso Pforzheim (Foresta Nera), datato 1432 (e non 1431, come per lungo tempo si è creduto); un'iscrizione sulla cornice indica l'altare come opera di «Lucas Moser pittore di Weil «(probabilmente Weilderstadt, ove doveva trovarsi la sua bottega).
Una pubblicazione del 1969 nella quale si contestava l'autenticità della iscrizione sulla cornice e si rimettevano in discussione tutte le opinioni tradizionali, ha provocato uno studio approfondito dei punti controversi. L'altare, la cui forma particolare si spiega con la sua destinazione (sostituí un affresco sulla parete del braccio sud del transetto, sotto un arco spezzato), è in legno di quercia (cosa eccezionale nella Germania meridionale) coperto di pergamena; alcune parti sono state dorate, altre, come il mare, vennero dipinte su foglia d'argento. Ha subito due sole modifiche: la prima nel 1525 ca., quando le statue dello scrigno vennero sostituite dalla *Maddalena portata*

dagli angeli, tuttora in luogo, il che determinò un aumento dell'altezza dello scrigno e l'aggiunta di un piccolo fregio decorativo al di sopra delle ante mobili e delle ali fisse; l'altra nel 1891, quando l'applicazione di una nuova cornice esterna determinò la scomparsa di parte delle iscrizioni. Quelle restanti vennero ridipinte, senza però alterare la forma delle lettere e il senso delle parole. Quando è chiuso, l'altare presenta varie scene della leggenda della Maddalena: a sinistra (ala fissa), il *Viaggio in mare*; al centro (le due ante mobili), il *Sonno dei santi giunti a Marsiglia* e, in alto, attraverso una finestra, *Apparizione della Maddalena alla sposa del principe*; a destra (alla fissa), l'*Ultima Comunione della santa nella cattedrale di Aix*. Sulla faccia interna delle ante mobili sono rappresentati *Santa Marta* a sinistra e *San Lazzaro* a destra; le due figure si ergono su un fondo d'oro, su una base costituita da nuvole, stelle ed una moltitudine di mostri: allusione, forse, all'evangelizzazione della Provenza. Nessuna tra le ipotesi sullo stato originario dello scrigno ha potuto trovare conferma. Sulla lunetta, tuttora visibile, è rappresentata la Maddalena che asciuga i piedi di Cristo durante la cena presso Simone; la predella mostra *Cristo con le vergini sagge e le vergini stolte*. L'opera è di alta qualità pittorica, senza confronti nella Germania dell'epoca. È difficile determinare dove abbia avuto luogo la prima formazione dell'autore – forse nella Bassa Renania – ma alcune particolarità iconografiche e stilistiche lo dimostrano perfettamente informato sugli sviluppi piú recenti della pittura fiamminga, in particolare sulle opere del Maestro di Flémalle: simbolismo delle figure del portale, stato d'incompletezza della cattedrale di Aix, composizione architettonica unitaria per due scene diverse (*Arrivo a Marsiglia* e *Comunione*), resa dell'acqua confrontabile a quella che si trova nelle miniature piú moderne dell'epoca, attenzione agli effetti di luce (per esempio l'ombra di un anello su un muro). Tuttavia il trattamento delle forme risente ancora molto nettamente delle convenzioni della precedente generazione. La celebre iscrizione: «Grida, arte, grida e compiangiti: nessuno ti desidera piú, o dolore», sulla cornice, ha suscitato numerosi commenti. Si tende a scorgervi non tanto la protesta di un pittore tradizionale ostile alle novità, ma piuttosto il lamento di un artista cosciente del suo valore e della sua modernità in un ambiente incapace di apprezzarli. (*pv*).

Moses Robertson, Anny Mary *detta* Grand-Maman *o* Grand'Ma'

(Eagle Bridge (Greenwich, New York) 1860-Hoosick Falls (New York) 1961). Contadina, madre di famiglia, si dedicò alla pittura solo all'età di 77 anni. «Lanciata» nel 1939, dipinse oltre mille quadri naïfs, i cui soggetti, tratti dalla storia, dalla vita quotidiana della fattoria si sviluppano in paesaggi o scene insieme solenni e familiari (la *Raccolta dello zucchero*, 1838-39: coll. priv.). La vita, l'animazione, la luminosità determinano il fascino di questa pittura sorprendentemente infantile, persino nelle goffaggini del disegno. La **M** è rappresentata in numerosi musei americani, in particolare al MOMA di New York. (*sr*).

Mossul

Città dell'Irak settentrionale (in arabo, al-Mawsil), posta sulla riva occidentale del Tigri, di fronte all'antica Ninive. Fu sede di una pseudo-scuola di pittura islamica (XII-XIII sec.). Quando gli Arabi conquistarono l'alta Mesopotamia nel 641, esistevano già antiche tradizioni pittoriche, esemplificate dalle illustrazione dei manoscritti – specialmente evangeliarii – conservate nei monasteri. Questa tradizione influenzò la miniatura, che comparve timidamente nei manoscritti arabi all'inizio del XII sec. L'Irak settentrionale divenne allora un importante centro dell'illustrazione del libro; non si hanno tuttavia dati certi che possano indicare l'esistenza di una scuola di pittura proprio a **M**. È peraltro probabile che un laboratorio di pittura sia esistito nel palazzo di Badr-al-Dīn-*L*ū-lū (1174-1259), Maestro di **M** che fini per essere ufficialmente riconosciuto re. Un esemplare del *Kitāb al-Aghānī* (1218-19; Istanbul, *Kütüphanesi*, Feyzullah Efendi) presenta un frontespizio con un monarca seduto sul trono. Questi viene identificato, mediante un'iscrizione sulle fasce che bordano i gradini, come ritratto di Lū'lū.
Possediamo inoltre due esemplari illustrati del *Kitáb al-Diryaq* (Libro degli antidoti), dello pseudo-Galeno (1199: Parigi, BN, arabe 2964; metà del XIII sec.: Vienna, BN, AF 10), che consentono di individuare le caratteristiche principali di questa scuola dell'Irak settentrionale. I dipinti sono generalmente inquadrati, e riprendono numerosi elementi dalle miniature persiane, soprattuttto lo stile di corte e la decorazione, floreale e calligrafica, che

accompagna la miniatura. Un dettaglio, tuttavia, diversifica questa pittura: il modo di rappresentare le vesti, con disegni geometrici ed arabeschi che si sostituiscono alle pieghe. È un elemento originale che compare per la prima volta nell'esemplare di Parigi: lo si ritrova anche nel dipinto del monarca assiso summenzionato, e lo si trova ancora poco dopo in alcuni manoscritti illustrati nella Siria settentrionale, come il *Ri sālat dawā' al-atibā'* (Epistola sui rimedi dei medici) di Ibn Butlān (1273: Milano, Ambrosiana, A125), ripresa giustificata dai frequenti scambi tra questa regione e l'Irak settentrionale, nonché con l'esodo dei pittori irakeni in Siria all'epoca dell'invasione mongola, che pose fine alla produzione pittorica di **M**. (*so*).

Mostaert

Frans e Gillis **M**, gemelli, giunsero giovanissimi ad Anversa con il padre, artista con mediocre talento. **Frans** (Hulst 1534 ca.-1560) ebbe una carriera estremamente breve, poiché morí ad appena ventisei anni. Fu allievo di Herri Met de Bles e divenne maestro nella gilda di San Luca di Anversa nel 1554. Secondo van Mander, era ritenuto paesaggista raffinato. Non si conoscono opere firmate di sua mano. Due paesaggi, che fino a poco tempo fa figuravano col suo nome al KM di Vienna, vengono oggi attribuiti a Gillis. Un altro paesaggio, con *Agar, Ismaele e l'angelo*, nella stessa collezione sembra dovuto alla collaborazione dei due fratelli: Gillis avrebbe eseguito le figure e Frans il paesaggio, eseguito nello stile di Herri Met de Bles.

Gillis (Hulst ca. 1534 - Anversa 1598) fu allievo di Jan Mandyn e divenne libero maestro nena gilda di San Luca ad Anversa nel 1554. I suoi primi biografi lo presentano come un'artista scavezzacollo, ridanciano e faceto, insolente e mistificatore. Tuttavia era considerato un artista dotato, inventivo e produttivo. Dipinse tanto soggetti religiosi, che mitologici e storici. Pittore di genere e paesaggista, può essere avvicinato a Maarten van Cleef e Jacob Grimmer, con cui collaborò occasionalmente. Gli antichi inventan menzionano un gran numero di sue opere. Sono particolarmente ricercati i suoi piccoli paesaggi d'inverno, detti Winterkens, ed i suoi soggetti notturni con effetti lunari e bagliori d'incendio. Gillis è intervenuto nei dipinti di Cornelis Dalem, Jacob Grimmer e

Vredeman de Vries. La *Distruzione di Sodoma e Gomorra*, opera tarda (Bruxelles, MRBA), appartiene ad una serie di composizioni di soggetto drammatico, illuminate da incendi. Qui come altrove si rivela l'eclettismo del pittore, il quale fa riferimento tanto a modelli italiani che locali. Sue opere si trovano nei musei di Anversa, Brema, Budapest, Copenhagen, Münster, Napoli, Stoccolma e Vienna. (*ul*).

Mostaert, Jan

(Haarlem 1475 ca.-1555/56). Fu a lungo noto come Maestro d'Oultremont (nome riferito al trittico della *Deposizione dalla croce*, conservato a Bruxelles, MRBA). I primi documenti lo citano ad Haarlem nel 1498 e secondo van Mander, sarebbe stato allievo di Jacob Jansz van Haarlem, pittore di cui si sa ben poco e forse identificabile col Maestro del Dittico di Brunswick. Nel 1507 **M** appare per la prima volta come decano della gilda di Haarlem, funzione che esercita per l'ultima volta nel 1543. Dal 1519 al 1529 fu pittore ufficiale della reggente Margherita d'Austria, la cui corte aveva sede a Malines; la notizia pone in realtà dei problemi non facilmente risolvibili, in quanto dagli archivi di Haarlem risulta che il pittore non risiedette mai per lunghi periodi lontano dalla sua città. La sua opera comprende soggetti religiosi, qualche paesaggio e numerosi ritratti tra i quali vanno citati, il *Ritratto di Joos van Brockhorst* (Parigi, Petit Palais), i *Ritratti maschili* conservati a Berlino, Copenhagen, Bruxelles, oltre a quello di *Giovane uomo* (1520-25: Liverpool, WAG).
Queste opere sono immerse in un'atmosfera di pacata distinzione e si caratterizzano per la delicata resa dei colori delle materie, come i grigi serici dei guanti, le sfumature dei velluti, che ricordano il gusto di Geertgen Tot Sint Jans e della scuola di paesaggio di Haarlem «alla Patinir», con piccole figure animate, tratto caratteristico del pittore. Curiosa ed originale è la presenza nel corpus del pittore di un *Paesaggio delle Indie Occidentali* (1542: Haarlem, Museo Frans Hals), una delle prime raffigurazioni del Nuovo Mondo, singolare nella sua visione ingenua poeticamente immaginifica ed inesatta del Nuovo Mondo. L'influsso di Patinir si ritrova nel *Paesaggio con san Cristoforo* (Anversa, MBA) una delle sue opere piú tarde. Nei dipinti religiosi la lezione, un po' edulcorata,

di Geertgen Tot Sint Jans è assai evidente: *Testa di san Giovanni Battista* (Amsterdam, Rijksmuseum), opera sovraccarica di dettagli, l'*Adorazione dei Magi* (ivi); lo stesso tipo d'influenza è ravvisabile nella serie del *Cristo morto* (Londra, NG; Verona, Castelvecchio; Burgos); l'*Albero di Jesse* (Amsterdam, Rijksmuseum), tanto ingenuo e affascinante da essere stato a lungo ritenuto degno dello stesso Geertgen. L'opera chiave, in base alla quale sono stati raggruppati i dipinti attribuiti a **M** è il Trittico detto «d'Oultremont», con una *Deposizione dalla croce* sul pannello centrale, dipinto per Albrecht van Adrichem di Haarlem (Bruxelles, MRBA). Sono inoltre tipici del fascino arcaicizzante del pittore la *Sacra Famiglia* di Roma (Palazzo Venezia) e il *Trittico del Giudizio Universale* (1515 ca: Bonn, Rheinisches Landesmuseum). L'opera di **M**, pittore di corte, lascia cosí una seducente impressione di lusso elegante e di sognante poesia, nonostante o forse proprio per la sua apparente uniformità e il suo conservatorismo latente, rappresentando la sopravvivenza nel XVI sec. della pittura quattrocentesca di Geertgen Tot Sint Jans e della scuola di Haarlem. (*jv + jf*).

mostre

Roberto Longhi nell'articolo in cui ripercorre la fortuna delle mostre d'arte notava che il concetto di «esposizione» si affacciò tra il Sei e Settecento, con quell'altro fatto d'ordine economico delle «fiere». Delle prime mostre in Italia ci sono rimasti pochissimi catalogni, testimonianza importante di quelle allestite a Bologna, sotto il portico dei Servi, od organizzate a Roma dai Virtuosi al Pantheon, dove Velásquez espose il *Ritratto Juan de Pareja* (New York, MMA) nel 1650. A Venezia si esponevano i quadri a San Marco o a San Rocco: ne rimane una testimonianza pittorica, nella *Festa a San Rocco* (Londra, NG) dipinta dal Canaletto intorno al 1730. La consuetudine delle esposizioni fiorentine, che risaliva al Gran Principe Ferdinando de' Medici, vede nel 1767 la mostra organizzata nel secondo chiostro della Santissima Annunziata, in occasione delle nozze di Pietro Leopoldo; sono soprattutto pitture contemporanee, vedute marine e paesaggi (Vernet, Zuccarelli, Zocchi). In Francia gli artisti erano soliti esporre i loro quadri durante la processione a Piace Dauphine chiamando la mostra *Salon de la*

jeunesse (di artisti non ancora ammessi all'Accademia); cosí si fanno conoscere Chardin o Lancret, ma la prima esposizione regolamentata di belle arti, a carattere biennale e finanziata dallo stato, si ebbe già dal 1673: il *salon*, che permetteva ai membri dell'Accademia Reale di esporre le proprie opere. Nel corso del XVIII sec. le prime **m** nascono tutte in rapporto alle accademie, come dimostrazione pratica della loro attività. Ricorda Pevsner: «Caratteristica che si riscontra dappertutto di chiara derivazione francese, è quella delle esposizioni accademiche, organizzata ad intervalli regolari. Nella maggior parte delle capitali si trattava delle prime esposizioni che mai fossero state tenute. È questo il caso di Berlino (1786), Dresda (1764), Copenhagen (1769), Stoccolma (1784)». Queste **m** dovevano apparire (in un mondo senza cinema) quasi grandi spettacoli popolari, come suggerisce il numero dei visitatori che affluirono alla prima esposizione di Londra, nel 1760, dove furono venduti oltre seimila cataloghi. In Inghilterra il gruppo di artisti che faceva capo all'Accademia privata di St. Martins organizzò, appunto nel 1760, la prima mostra pubblica d'arte presso la società che sarà nota come Society of Arts. Nel 1761, cominciò a organizzare esposizioni con il nome di Society of Artists of Great Britain; tra i suoi membri c'erano tutti i principali artisti inglesi. Questi stabilirono (1768) quali due principali scopi della futura accademia «l'istituzione di una Scuola o Accademia di Disegno ben organizzata a uso degli studenti d'arte, e un'esposizione annuale aperta a tutti gli artisti di peculiari meriti». Indubbiamente anche a Parigi e in altre capitali europee le esposizioni avevano avuto la loro importanza, ma mai era stato loro riservato un posto cosí rilevante nella struttura di un'Accademia, non soggetta all'autorità dello stato; l'introito delle mostre fu di quattrocento sterline all'anno fra il 1785 e il 1795.

In Francia l'ufficialità dei *salons* esalta la pittura di storia che recita la parte di protagonista come grande pittura, anche oltre i confini. La *Morte di Virginia* di Gabriel François Doyen, ad esempio, viene acquistata nel 1758 al *salon* di Parigi da Don Filippo di Borbone per la Galleria di Parma. Nella seconda metà del Settecento i prestigiosi *salons* vedono Diderot che inaugura la tradizione degli scrittori che in veste di critici recensiscono le opere esposte; ma i suoi scritti (*Salon* 1759 e successivi), circolano, analogamente ad alcuni suoi romanzi ritenuti libertini, in

forma manoscritta e vedono la luce a stampa solamente nel 1798. La momentanea abolizione dell'Accademia e l'apertura nel 1791 del *salon* a tutti gli artisti, previa la selezione di una giuria, non muta la tendenza delle scelte per i dipinti di storia, ma solamente la sua funzione di esempio civile e morale: dopo gli eroismi repubblicani, e le conquiste napoleoniche, sarà la volta delle restaurate virtú dei Borbone; ancora nel 1819 un'opera di intenso messaggio civile come la *Zattera della Medusa* sarà esposta al *salon*. Invece nel 1826 è una galleria privata, la Galleria Lebrun che inaugura una mostra di pittori francesi da David a Delacroix destinata a raccogliere fondi per la causa greca esponendo *La Grecia sulle rovine di Missolungi* di Delacroix (Bordeaux, MBA), il cui significato simbolico rimanda alla dolorosa condizione del popolo oppresso.

In Inghilterra le esposizioni a carattere ufficiale si tenevano sempre all'interno dell'Accademia; dopo il grande periodo romantico che vede protagonista la pittura di paesaggio di Turner e Constable, nel 1849 espongono, per la prima volta, i preraffaelliti. Il dipinto *La fuga di Madeline e Porfirio* di William Holman Hunt (Londra, Guildhall Art Gallery; in catalogo figurava accanto ad una poesia di Keats, *The Eve of St. Agnes*) esposto alla RA nel 1848, suscitò l'ammirazione di Dante Gabriel Rossetti, e nel medesimo anno si fondò il Pre-Raphaelite Brotherhood e con la sigla della confraternita PRB vennero esposti i dipinti di Hunt e Millais all'Accademia e di Rossetti alla Free Institution.

La situazione italiana preunitaria rispecchia la frammentarietà degli stati. Continuano le esposizioni legate alle accademie (Milano, Torino, Roma, ecc.); a Roma inizia l'attività la Società degli amatori e cultori di belle arti che promuove mostre a partire dal 1830 dove protagonista dell'esposizione è il direttore dell'Accademia di Francia, Horace Vernet. Delle **m** accademiche di Brera si ricorda quella particolarmente ricca del 1837. La seconda società promotrice, dopo Roma, sarà quella di Trieste, che intensificherà i rapporti con le principali città dell'Impero Asburgico (1840), e poi, due anni dopo, la società promotrice di Belle Arti di Torino. A Firenze dal 1845, una società promotrice organizzerà le **m** nel cui ambito esporranno i primi macchiaioli. La diffusione di queste m suscita l'interesse collezionistico dei privati, che, sia pure in misura minore rispetto al collezionismo

pubblico, acquista un certo peso; tuttavia l'offerta degli artisti è esuberante rispetto alla richiesta. In Francia, con Luigi Filippo, la giuria dei *salons* ritornò ad essere composta dai membri dell'Accademia che riportarono la situazione sotto il loro completo controllo, impedendone l'accesso a tutti gli artisti di tendenze differenti. I pittori allora fondarono l'Association des artistes, composta da circa tremila membri tra i quali Daumier e Delacroix. In seguito alla rivoluzione del 1848 la Repubblica apri il primo *salon* libero al Louvre; Courbet espose sette opere ottenendo i primi riconoscimenti. Nel 1855 il *salon* fu annesso all'Esposizione Universale; in aperta polemica e con cinquanta opere esposte si apre il Pavulon du réalisme, promosso da Courbet in seguito al rifiuto da parte della giuria del *salon* di *L'atelier du peintre, allégorie réelle, determinant une phase de sept années de ma vie artistique* e di *Il Funerale ad Ornan* (Parigi, MO; la giuria fu forse spaventata anche dalle dimensioni delle tele). Viene allestita, con grande onore, un'ampia rassegna delle opere di Ingres che riceve generali consensi da parte dei critici. Ingres in contrasto con il *salon* dichiara in quegli anni: «Gli artisti sono indotti a esporre dall'avidità di guadagno, dal desiderio di farsi notare a tutti i costi, da quella che credono la fortuna di un soggetto eccentrico capace di fare effetto e di essere venduto con profitto. Cosi il *salon* è letteralmente nient'altro che un mercato di quadri, un bazar dove si è storditi dall'enorme quantità di oggetti e dove regna il commercio invece che l'arte». Ingres in segno di protesta non entrerà piú a far parte della giuria, e gli artisti piú importanti, che vantano una clientela sicura, disertano il *salon*. In questo clima artistico agli inizi del 1860 si apre sul boulevard des Italiens una grande esposizione di dipinti moderni prestati da collezionisti privati, organizzata senza l'interferenza dell'Accademia. In violenta contrapposizione con l'ultimo *salon* dove regnava l'accademismo piú tetro, in questa mostra regna il colore con la sua forza e la sua potenza: paesaggi dei pittori di Barbizon, diciotto Delàcroix, Courbet, Corot, Millet con *La morte del taglialegna* rifiutato al *salon*. Frequenti e vari erano gli imbrogli e gli intrighi per essere ammessi fuori concorso, tanto piú che sia i membri dell'Accademia sia gli artisti venivano premiati con medaglie; una volta ammessi gli artisti cercavano di esporre le loro opere in una collocazione favorevole, perché il pubblico potesse fruirne al meglio e la critica espri-

mere un lusinghiero consenso. Per gli artisti l'ammissione o il rifiuto era una questione vitale. «Il grosso pubblico però considerava inappellabili le decisioni della giuria – ricorda John Rewald – e non solo rifiutava di comprare le tele respinte (si arrivò alla crudeltà di stampare loro una R sul telaio), ma restituiva anche quelle comprate», cosí accadde a Jongkind che dovette riprendere un dipinto già venduto (e restituirne il prezzo) perché rifiutato dalla giuria. Dal 1863 al *salon* ogni artista doveva esporre tre opere per norma. Fu un anno di grande severità: tremila gli artisti partecipanti; su cinquemila dipinti ne vennero ammessi solo circa duemila. Gli artisti si opposero alla decisione drastica e coinvolsero Louis Martinet, giornalista del «Courrier Artistique» che già aveva esposto tra l'altro, quattordici tele di Manet, tra cui la *Lola di Valencia* (Parigi, MO), e il *Concerto ai Giardini delle Tuileries* (Londra, NG) e aveva organizzato **m** alternative degli impressionisti dal 1861 al 1865; ma la sua galleria non poteva certo esporre tremila opere respinte e mille sculture! Accadde che Napoleone III, coinvolgendo il conte Nieuwkerke, sovrintendente alle Belle Arti e presidente della giuria, in base ai reclami e per non contrastare le decisioni della giuria, decise che le opere sarebbero state esposte, dal 15 maggio, in un altro settore del Palais, al Salon des refuses; tra i quadri respinti c'era il *Déjeuner sur l'herbe* (Parigi, MO) di Manet.
Emile Zola, dopo la visita al *salon* con l'amico Cézanne, entrò in contatto con gli impressionisti, conoscendo Pissarro e altri e, per la sua funzione di critico d'arte, assunse nei loro confronti, un ruolo fondamentale. Egli ritenendo, in linea con le nuove tendenze, che l'artista è tale in quanto dotato di «temperamento forte e potente» pubblicò una serie di interventi su «L'Evénement», tra cui la recensione del Salon del 1866 che creò aspre polemiche: il *salon* doveva ancora aprirsi, e le critiche erano mosse nei confronti della giuria, dei suoi criteri di valutazione (la richiesta di un secondo Salon des réfuses, avanzata dagli artisti, non fu accolta) sebbene il critico non volesse parteggiare per nessuna tendenza o gruppo; in un altro articolo trattò del termine «realista», che a suo parere identificava l'artista che sa «subordinare il reale al temperamento individuale», esaltò Monet senza concedere alcuna gloria agli artisti ufficiali. Nel 1874 nello studio del fotografo Nadar, al boulevard des Capucines, la Société Anonyme des Artistes espose le opere di

pittori avversi ai canoni accademici. Tra essi: Paul Cézanne, Edgard Degas, Berthe Morisot, Giuseppe De Nittis, Camille Pissarro, Pierre-August Renoir, Alfred Sisley e Claude Monet; dal suo *Impression, soleil levant* (Parigi, Museo Marmottan) nacque il termine «impressionismo», coniato con intento satirico dal critico Louis Leroy che pubblicò una recensione della mostra sulla rivista «Chiarivari», *Exposition des Impressionists*: il termine rimase e dopo quella prima **m** ne seguirono otto, sino al 1886. Le **m**, divenendo sempre piú frequenti, furono un fattore di trasformazione del gusto degli allestimenti, del mercato e perfino dello stile. Le enormi tele esposte ai *salons* male si collocavano nelle dimore moderne borghesi, mentre i dipinti disposti in file serrate impedivano la visuale delle tele piú piccole. Già nella prima **m** impressionista i quadri furono collocati su di una tappezzeria in stoffa di lana dal colore rosso-bruno, in cornici dorate, mentre nel 1877, nella terza m impressionista, le tele verrano presentate in cornici bianche o colorate, ma pur sempre in accordata armonia con la pittura (Renoir invece consiglierà sempre antiche cornici dorate per i suoi dipinti). L'allestimento mutò ancora, Pissarro ad esempio, nella quinta esposizione impressionista del 1880, scelse di collocare le proprie opere in una sala tappezzata in giallo e lillà. La crisi dei *salons*, iniziata in questo periodo nasce sia dal mutamento delle scelte del pubblico, che dal differente concetto di esposizione. I mercanti d'arte ora concepiscono la galleria privata come uno spazio espositivo a diretto contatto con la strada, in una via centrale ed elegante, con ampie vetrine illuminate, dalle quali i dipinti possono apparire sempre in **m**. Già nel 1858, Théophile Gautier descrive rue Lafitte, sulla quale si affacciarono sino a cinque o sei gallerie, come «una sorta di *salon* permanente». Le esposizioni degli impressionisti vedono anche la nascita di disaccordi profondi, che porteranno a separazioni o rotture del gruppo, l'allontanamento di Cézanne e la fatica degli artisti a imporsi sul mercato; nella quarta **m**, tenutasi all'avenue dell'Opera (1879), espongono anche Paul Gauguin, invitato da Pissarro, e Mary Cassatt invitata da Degas; nel 1881 lo stato cede il controllo del *salon* alla Société des Artistes Français e ogni artista può votare per eleggere la giuria di ammissione. Manet espone al *salon Un Bar aux Folies-Bergère* (Londra, Courtauld Institute Gallerie); al boulevard des Capucines apre la sesta collettiva degli impres-

sionisti e l'anno seguente nella Galleria Durand-Ruel si apre la successiva **m** impressionista, l'ultima in rue Lafitte, nel 1886; Pisarro espone la prima opera *pointilliste* e insiste per l'ammissione di Seurat e Signac che causa un'aspra lite con Eugene Manet. Seurat presenta *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* (Chicago, The Art Institute).
Risale al 1886 anche la prima **m** di successo di Monet a New York organizzata dal gallerista Durand-Ruel e, due anni prima, la grande retrospettiva di Manet all'École des beaux-arts. Con l'apertura dell'Esposizione Universale del 1888 un gruppo di pittori, scelti da Gauguin espose in un luogo del tutto insolito, il Café Volpini. Su di un fondo rosso granata Gauguin appese i suoi quadri incorniciati di bianco; con lui esponevano Emile Bernard, Emile Schuffenecker ed altri, mentre van Gogh non accettò l'invito. La **m** destò grande scalpore: l'insolito, primitivo e bizzarro allestimento rispondeva pienamente al gruppo «impressionista e sintetista», definizione voluta da Gauguin. La critica fu positiva, il pubblico entusiasta.
Nel 1866 l'artista americano James McNeil Whistler espone a Londra *At the piano* (Cincinnati), quadro rifiutato al *salon* di Parigi, preparando l'arrivo degli impressionisti. Gli anni dal 1860 al 1890 sono quelli in cui artisti come Alma Tadema o Frederick Leighton impongono la pittura di storia attraverso grandi composizioni ricche di personaggi in costume, e inseriti in architetture classiche. Nel 1869 due dipinti di Corot entrano nella mostra londinese, altri successi della scuola di Barbizon si devono a Daubigny che su invito di Leighton si reca a Londra ed espone, nel 1866, *Chiaro di luna*. Alla **m** del 1887, presidente della Royal Society of British Art era Whistler, furono esposti due dipinti di Monet, ma la prima timida mostra di arte francese a Londra si inaugurò nella Galleria di New Bond Street, aperta da Durand-Ruel, con il titolo *Annual Exhibition of the Society of French Artists*; erano presenti quadri di Ingres, Gericault, Delacroix, Courbet, Corot, Daubigny, Jondkind, Theodore Rousseau, de Nittis, Fantin Latour; le **m**, con scelte molto moderate, furono dieci sino al 1875, e a parte la seconda, dove non furono esposti impressionisti, proseguirono poi con questi artisti.
Il panorama italiano delle **m** di pittura è relegato alle ben piú che provinciali esposizioni che si svolgono annualmente nelle varie città italiane, da quella del 1861 a Fi-

renze, a quella del 1883, con cui a Roma si inaugura il Palazzo delle Esposizioni progettato dall'architetto Pio Piacentini. Nel 1891 si inaugura la prima Triennale di Milano che da **m** annuale dell'Accademia si trasforma in una manifestazione piú importante (rimane a dimostrarlo il ricco catalogo illustrato). Sono esposte per la prima volta tele di grande formato, tra cui opere divisioniste: *Le due madri* di Segantini (Milano, AM), paesaggi di Grubicy, la *Maternità* di Gaetano Previati (Novara, Banca Popolare) che farà addirittura gridare allo scandalo per la natura «filamentosa» della sua tecnica. Nel 1895 si inaugura una grande **m** dell'impressionismo francese a Mosca e nello stesso anno si apre la prima Biennale di Venezia, manifestazione internazionale progettata per uscire dalla crisi economica e culturale in cui si era affossato il mito dell'antica città lagunare. La giuria composta da cinque critici tra cui figura, per l'Italia, Adolfo Venturi, assegna il primo premio internazionale di diecimila lire all'opera di Paolo MichettiLa *Figlia di Jorio* (Pescara, Palazzo della Provincia); a Giovanni Boldini, invece, andrà un premio di milleseicento lire che, da Parigi, rifiuterà sdegnatamente per l'esiguità della cifra. I primi anni della manifestazione veneziana sono caratterizzati piú che da una auspicabile volontà di mostrare al pubblico un'arte internazionale, da problemi di accademie e scuole che sfoceranno in una divisione dello spazio espositivo in rapporto alle regioni italiane: ed è proprio in questo clima che si inaugura, nel 1896, la **m** del Tiepolo alle Nuove Procuratie. «Nelle vaste sale entrava a fiotti dalle grandi finestre l'allegra luce della primavera veneziana e intorno alle tele del Tiepolo disposte in ordine ammirevole ricadevano pittoresche drappeggiature dei meravigliosi arazzi del sec. XVI «(ricorda Pompeo Molmenti nel catalogo) mentre gli artisti che partecipavano alla Biennale, gli ultimi ottocentisti, piangevano davanti alle opere.
L'arte francese si impone al panorama internazionale e Parigi diviene meta costante degli artisti d'avanguardia; già nel 1884 nasce il Salon des Indépendants che, senza premiazioni, permetteva a tutti gli artisti di esporre e nel 1903 s'inaugura il Salon d'Automne al Grand Palais, dove esporranno dai fauves (1905) ai cubisti (1911); nel 1906 sarà inoltre la sede della prima retrospettiva di Gauguin e l'anno seguente di quella di Cézanne. La prima **m** importante di van Gogh, con cento quadri, era stata invece allestita alla Galleria parigina Bernheim-Jeune

nel 1901, mentre nel 1905; lo Stedelijk Museum di Amsterdam espone quattrocentosettantaquattro opere, in parte destinate a formare il Museo van Gogh. Negli stessi anni (1908-1909), alla galleria Bernheim-Jeune, il critico Félix Fénéon organizza la prima grande **m** di Seurat. Solamente nel 1905 riprendono le **m** di pittura francese a Londra; infatti, il gusto fa registrare un'involuzione proprio tra la fine del 1880 e il 1890 stroncando l'arte francese, ma con la **m** allestita alla Grafton Gallery sono esposti trecentoquindici quadri, tra cui opere di Cézanne, Degas, Manet (*Un Bar aux Folies-Bergère*), Monet, Morisot, Pissarro, Sisley, Boudin, Renoir. L'interesse ormai consolidato per l'arte francese porterà ad esporre sino al 1912 anche le avanguardie, dai cubisti ai fauves ai futuristi: una vera e propria affabulazione di novità, presupposto delle esperienze che porteranno al vorticismo, termine coniato nel 1914 da Ezra Pound. La prima **m** del gruppo si inaugurerà nel 1912 alla Sackville Gallery. Nel 1913, a New York, Alfred Stieglitz, che attraverso le **m** promosse alla Photo-Secession Gallery contribuí alla diffusione della nuova arte europea, realizzò la **m** all'Armory Show. Accanto agli americani figuravano i piú interessanti artisti europei (parteciparono mille e trecento artisti) e segnò l'ingresso delle avanguardie: dai cubisti ai simbolisti, dai fauves agli espressionisti, che offrirono alla pittura realista americana nuovi elementi di confronto; l'esposizione proseguí anche a Chicago e Boston. L'inizio delle avanguardie vede anche quali protagonisti di **m** a carattere internazionale, i pittori futuristi, che inaugurarono a Parigi, alla Galleria Bernheim-Jeune, il 5 febbraio 1912, la prima esposizione itinerante di arte futurista. Seguirà, poi, la Sackville Gallery di Londra, dove si effettueranno le prime vendite, e la Galleria della Köning Augstrasse di Berlino, finanziata dalla rivista «Der Sturm» e dove, in seguito a un totale fallimento nelle vendite, Marinetti e Boccioni si vedono costretti a cedere le opere sottocosto (duemila marchi) al terribile dottor Borchardt, che le venderà subito dopo, rovinandone il mercato. A maggio la **m** è a Bruxelles, in seguito ad Amburgo, Monaco, Budapest, Vienna. In Italia la prima **m** futurista è del 1913, ha luogo a Roma, al ridotto del Teatro Costanzi, e l'anno successivo con ottantanove opere dei Sei pittori futuristi si inaugura alla Galleria Sprovieri di Napoli l'*Esposizione libera futurista internazionale di pittori e scultori* (espongono anche Morandi, Sironi, Rossi,

Prampolini, Rosai); la **m** passa in aprile alle Dorè Galleries di Londra. Nel 1910, nella sede dell'associazione femminile fiorentina Lyceum, si inaugura la prima **m** italiana dell'impressionismo e nello stesso anno alla Biennale le prime **m** monografiche di Courbet e Renoir. Nel 1908 si era inaugurato il primo ciclo di **m** a Ca' Pesaro (in seguito a una fondazione promossa dalla duchessa Felicita Bevilacqua La Masa); il segretario della fondazione e direttore della Galleria d'Arte Moderna, Nino Barbantini, organizza, in polemica con la Biennale, **m** di giovani artisti; espongono per la prima volta, nel 1910, Umberto Boccioni, Gino Rossi e altri, come Felice Casorati, che risentono del clima secessionista viennese. Nel 1914 si arriverà addirittura alla chiusura della **m** collettiva, dove spiccavano Gino Rossi e Arturo Martini, le cui «arditezze», derivate dalla diretta conoscenza della pittura francese, divengono motivo di censura. La chiusura nei confronti dei giovani da parte delle sedi ufficiali apre spazi autogestiti: cosí anche Roma è sede nel 1913, della Prima Secessione Romana dove l'anno successivo esporranno anche i secessionisti di Ca' Pesaro, in una Sala dei Veneti (Martini, Rossi, Oppi), e terminerà con l'ultima esposizione del 1914. La ricerca di una identità artistica indipendente dai dettati accademici esterofili e le contestazioni sulle scelte della giuria dell'Esposizione annuale di Vienna provocano una frattura, che porterà il gruppo di artisti della Secessione (presidente Gustave Klimt) a esporre in un'altra sede; la prima **m**, organizzata tra la fine di marzo e la fine di giugno del 1898, è allestita in locali affittati dalla Società di giardinaggio e conferma da subito la volontà di mutare ogni aspetto dell'arte. La **m** viene concepita come una opera d'arte complessiva, gli architetti Joseph Olbrich e Josef Hoffmann curano l'allestimento: «I quadri venivano appesi a gruppi in maniera relativamente sciolta davanti a pareti dai colori sfumati e decorate con molta parsimonia». Tra gli artisti in **m** si ricordano Giovanni Segantini, Franz Stuck, Max Klinger, Puvis de Chavannes, Rodin, Ferdinand Khnopff. Il grande successo di pubblico, quasi cinquantasettemila visitatori e oltre duecento opere vendute, portò a successive edizioni annuali e alla costruzione di una sede espositiva progettata da Joseph Olbrich: il Palazzo della Secessione. Qui si organizzarono visite guidate la domenica mattina per i lavoratori, con biglietto dal costo dimezzato e con l'omaggio del catalogo; una parte degli introiti era desti-

nata all'acquisto di opere per una collezione pubblica, una nuova Galleria d'Arte Contemporanea. Tra le prime opere acquistate vi furono tele di van Gogh, Monet, e Segantini, mentre i dipinti di Gustav Klimt si prestavano a continue contestazioni per la loro forte sensualità. Nel 1903 in occasione della XVI Esposizione, viene dedicata una **m** all'evoluzione dell'impressionismo che avrà una vasta eco sulla pittura secessionista. Infine la ricerca di commercializzazione portò all'apertura di uno spazio riservato alle vendite: la Galleria Mietke. Questa scelta provocò, oltre la spaccatura del gruppo, la formazione del Klimt-Gruppe che si occupò di organizzare nuove manifestazioni nel 1908 e 1909, sotto il nome di *Kunstschauen*: «Rassegna delle forze e delle aspirazioni artistiche dell'Austria, un fedele resoconto sullo stato attuale della cultura del nostro paese» (Klimt). La rassegna fece conoscere tra gli altri Egon Schiele e Oscar Kokoshcka. Nella prima edizione gli artisti presenti erano centosettantanove e non solo austriaci, basti ricordare Munch, Lovis Corinth, Gauguin e van Gogh, collocati in cinquantaquattro sale allestite da Hoffmann.
Gli artisti della Secessione continuarono ad organizzare m importanti: si ricordano nel 1907 la **m** sulla Secessione di Monaco; nel 1908-909 una panoramica sulla produzione dell'arte moderna russa e per la prima volta nella storia delle esposizioni una **m** sull'arte femminile nel 1910-11; riprendendo l'attività dopo la prima guerra mondiale, nel 1918, ottenne un grande successo la **m** di Egon Schiele; nel 1925 *I principali maestri dell'arte francese del XIX secolo*. La situazione espositiva tedesca di maggior interesse, dei primi anni del secolo, vede i pittori espressionisti in qualità di protagonisti. Il gruppo Die Brücke espone dal 1906 sino al 1913 in numerose **m** intineranti nelle principali città della Germania; partecipano alla prima esposizione, in qualità di componenti della Brücke: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Hechkel, Otto Mueller, Karl Schmid Rottluff; Emile Nolde, conosciuto attraverso una sua personale alla galleria Arnold di Dresda (1906), fu invitato a partecipare alle attività della Brücke. Nelle **m** figurano allo stesso livello d'importanza sia la pittura a olio che la grafica, considerata il mezzo piú attuale e consono al pensiero del gruppo: il «ponte» gettato tra gli artisti e il pubblico.
Ancora a Dresda si ricordano la prima **m** sull'arte neoimpressionista francese e la retrospettiva dedicata a van

Gogh, rispettivamente del 1905 (anno del Salon d'Automne in cui espone Matisse, ammirato dagli espressionisti) e del 1906. Nel 1910 la Neue Berliner Secession, direttore Max Pechstein, raccoglie i pittori rifiutati dalla Secessione e la **m** del gruppo si tiene alla galleria Mach: tra di loro figurano Nolde, Müller, Pechstein, Feininger. A Monaco Wassily Kandinsky fonda con Franz Marc il gruppo del Blau Reiter. Kandinsky scriverà, in seguito, sulla pura astrazione della pittura «tutti e due amavamo l'azzurro, Marc i cavalli io i cavalieri. Cosí il nome venne fuori da solo». Aderiscono inoltre, Paul Klee, la pittrice Gabriele Münter, Alfred Kubin; il gruppo espone nel 1911 a Monaco presso Heinrich Thannhäuser, una seconda **m**, l'anno successivo, si aprí nella Galleria Goltz e in seguito a Berlino, nella Galleria Der Sturm; con l'inizio della guerra il gruppo si scioglie dopo l'ultima **m** collettiva del 1914 alla Galleria Sturm, la sede dove nel 1916 avrà luogo la **m** di espressionisti, futuristi e cubisti. Negli anni del conflitto (1917) a Zurigo inizia ad esporre il gruppo Dada. Nel 1918 il Novembergruppe si presenta alla Grosse Kunstausstellung di Berlino; tra i pittori figurano ChaGall. Heckel, Pechstein, Klee. A distanza di un anno la seconda **m** vede alcuni degli artisti piú impegnati (George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter) prendere posizione nei confronti di un'arte piú impegnata, che attraverso un linguaggio formale nuovo, una «nuova oggettività», non lontano da istanze dadaiste, riveli la completa adesione alle spinte rivoluzionarie, antiaccademiche e di denuncia sociale. Alla Kunsthalle di Mannheim, curata da Gustav Hartlaub, si apre, cinque anni dopo, la **m** *Nuova Oggettività. Pittura tedesca dopo l'espressionismo*. Il panorama tedesco è ben caratterizzato attraverso le avanguardie che continuano ad esporre negli anni successivi, programmando un'attività culturale che porterà afla creazione della scuola del Bauhaus, sino al momento del piú tetro ostracismo all'arte moderna, rappresentato dalla **m** di Monaco *Entartete Kunst* (Arte degenerata, 1937) voluta dai nazisti, che misero al bando l'arte delle avanguardie arrivando sino alla sua distruzione materiale. Per il gruppo dadaista che approda a Parigi, Tristan Tzara, Francis Picabia, Max Ernst, Marcel Duchamp, a cui si aggiunsero Joan Mirò, André Masson, e piú tardi René Magritte e Arp (da non dimenticare le comparse di Picasso), il distacco dalle tematiche di gioco dada portò gli artisti in crisi alla ricerca di un sentimento comune e parti-

colare nell'intendere il luogo e l'atmosfera del quadro che si ispirava a derivazioni e tangenze metafisiche e al realismo magico sorretto dalla poetica di André Breton. Dell'ottobre del 1924 è il primo *Manifesto del surrealismo* e nel giugno dell'anno seguente si inaugura a Parigi la prima **m** surrealista alla Galleria Pierre; nel 1926 si inaugura la Galerie Surréaliste.
Nella primavera del 1918 a Roma, Mario Recchi espone, raccolte con il titolo di *Arte Indipendente*, le prime opere metafisiche con dipinti di Soffici e Carrà, tra cui: il *Cavaliere occidentale* e *L'idolo ermafrodito* (Milano, coll. Mattioli), De Chirico con *Il Grande metafisico* (New York, MOMA). In Italia si ricordano anche le **m** allestite da Mario Broglio all'insegna della rivista «Valori Plastici», che organizzerà tra gli anni 1921-25 alcune **m** a Berlino e le **m** romane di arte contemporanea della Casa d'Arte Bragaglia (piú di settanta **m** tra l'ottobre 1918 e il 1921). La prima esposizione del gruppo di artisti di Novecento (Oppi, Marussig, Dudreville, Bucci, Sironi, Funi) viene organizzata da Margherita Sarfatti al Palazzo della Permanente nel 1926, sede che ospiterà ancora, a tre anni di distanza, la seconda **m** di Novecento, dove è da sottolineare la scomparsa dei futuristi. Si arrivò a una tale saturazione di esposizioni che furono tentate norme precise per la regolamentazione e nacquero apposite organizzazioni di gestione: i «sindacati di belle arti» che si occuparono a livello locale, provinciale e regionale dell'organizzazione. Nella nuova struttura piramidale, Antonio Maraini, scultore novecentista, presiedette le Biennali; mentre Carlo Efisio Oppo fu il curatore della Quadriennale che, inaugurata nel 1931 (cinquecento espositori), ebbe quattro edizioni sino al 1941. In opposizione all'arte di Novecento espone a Parigi nel 1933, con il catalogo curato da Waldemar George, un gruppo di artisti che il critico francese definisce «école de Rome», sottolineando la rottura con i modi classicheggiami dei pittori di Novecento, a favore di una interpretazione poetica della pittura che si avvale di un uso sfumato del colore. Dagli studi del decennio 1910-20 (Longhi, Marangoni) sul Seicento e Settecento, si arrivò a cura dell'Ojetti alla **m** del 1922 di Firenze, confusa e disarticolata per la mole e la varietà delle opere esposte e di cui manca un catalogo critico. Essa fu ugualmente occasione importantissima per la conoscenza delle opere del Caravaggio e di altri artisti ancora da riscoprire tra cui: Baz-

zani, Magnasco, Cavallino, e «l'aspra giovinezza del Tiepolo» (Longhi). Alle due grandi ed esaustive **m** alla RA di Londra sull'arte fiamminga e olandese, sembrò rispondere, con senso nazionalista, nel 1930, una magnifica m di arte italiana: la *Exhibition of Italian Art 1200-1900*; con opere importantissime, ma con il gravissimo rischio – ricorda Longhi – della traversata della Manica con il mare in burrasca. L'esperienza fu ripresa nel 1935 con la «tonante **m** parigina «al Petit Palais, intitolata *De Cimabue à Tiepolo*. L'incanto della **m**, in cui si potevano ammirare anche dipinti provenienti dalla Russia, la *Giuditta* di Giorgione e le due *Madonne* leonardesche, portò alla definizione di mostra *féerie* o *conte de fées*.

Nel decennio che corre dal 1930 al 1940 iniziano, sulla scorta degli studi monografici, le prime grandi **m** monografiche: oltre alla «discutibile» **m** leonardesca, a cura rispettivamente di Barbantini, Pallucchini, Buscaroli, Molaioli, si aprono quelle su Tiziano, Tintoretto e Veronese a Venezia, su Melozzo a Forlí (un artista estremamente sfuggente ma evocativo della terra d'origine del Duce, Mussolini) e la **m** del Pordenone a Udine. Ancora del 1933 è la **m** della *Pittura ferrarese del Rinascimento*, curata dal Barbantini, che dette lo spunto all'*Officina Ferrarese* di Roberto Longhi. Nel 1935 la **m** sul Trecento riminese fu curata dal giovane Cesare Brandi che collaboré) ancora, nello stesso anno, alla **m** parmense sul Correggio. Tra il 1935 e il 1939, si collocano, ordinate da Vittorio Viale, la **m** della *Pittura Bresciana del Rinascimento* e la bellissima **m** di *Gotico e Rinascimento in Piemonte*; Sergio Ortolani curò la **m** sul patrimonio artistico del Sei-Settecento a Napoli. Per le **m** di arte antica, la piú importante di questi anni fu certamente la *Mostra giottesca* del 1937, grande ricognizione sulla pittura del Duecento e del primo Trecento tenuta a Firenze, il cui catalogo scientifico (1943), curato da Giulia Sinibaldi e Giulia Brunetti, stimolò nuovi studi e le originali valutazioni del *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi. La guerra impedí il proseguimento di una bella **m** del Cinquecento toscano allestita a Palazzo Strozzi. Negli anni Trenta (1932-39) attorno alla Galleria del Milione si muovevano pittori, musicisti, letterati, architetti, e il clima colto e internazionale suggeriva a Gino Ghiringhelli la produzione di **m** di arte astratta italiana. Vi partecipavano Fausto Melotti e Lucio Fontana, Luigi Veronesi, Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Mauro Reggiani, Bruno Munari,

il gruppo di Como: Mario Radice, Carla Prina, Manlio Rho, Aldo Galli, accanto ad artisti europei (Klee, Kandinsky, Gris, Arp). Parigi offre importanti occasioni nel panorama culturale figurativo di quegli anni, basti pensare alla **m** dei pittori francesi della realtà, all'Orangerie, corredata dai buoni studi di Charles Sterling del 1934, mentre la **m** di Rotterdam del 1935 dedicata a Vermeer fu motivata dagli studi che avevano riscoperto il grande maestro. I primi dieci anni del MOMA vedono una serie di m organizzate con lo scopo di acquisire una collezione permanente. Infatti la prima **m** del museo si inaugurò l'8 novembre 1929 (dieci giorni dopo il crollo di Wall Street), in un clima del tutto sconfortante, ma il presidente della fondazione, dal nome del tutto augurale Mr. Goodyear (tesoriere di Rockefeller), venne in Europa per contattare collezionisti, gallerie, ecc. La **m** *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh* ottenne un grande successo: gran parte del pubblico attendeva, a sedici anni dall'Armory Show, di rivedere questi artisti. La seconda **m** fu sempre di pittura, *Paintings by Nineteen Living Americans*: gli artisti, selezionati dai soci fondatori, comprendevano Geòrgia O' Keffe, Marin, Weber e le **m** continuarono alternando arte europea e americana come gli *Old Masters*: Homer, Ryder e Eakins. Seguirono ancora varie **m** di pittori francesi come *Daumier e Corot*; *Toulouse-Lautrec and Redon*; *Painting in Paris* sino alla **m** d'arte tedesca *Modern German Painting and Sculpture*, e **m** monografiche di Klee, Matisse, Rivera, sino alla **m** del 1936: *Cubism and Abstract Art* che dedica ampio spazio ai futuristi, seguita poi dall'esposizione *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. In seguito, sempre a New York, su progetto di Frank L. Wright e finanziamento di Salomon Guggenheim, apre il Museo d'arte contemporanea, il cui principale scopo sarà, oltre ad esporre la collezione, di promuovere **m** di richiamo internazionale.

La fine del conflitto portò, nel 1945, alla **m** *Arte in libertà* organizzata ad Amsterdam nel Rijksmuseum, che presentò novecento opere di artisti perseguitati dal nazismo o che comunque avevano opposto un netto rifiuto alla politica culturale della Kulturkammer. Dalla **m** trasse vitali spunti di ricerca un nucleo di artisti dei Paesi Bassi, il Gruppo Cobra, a cui aderirono Karel Appel, Eugene Brand, Constant, Corneille, il danese Asger Jorn e altri. La loro nuova pittura verrà esposta per la prima volta nel 1949 allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Nel

1945 nasce a Roma l'Arte Club, associazione culturale che promuove **m** d'arte contemporanea, inserendosi nel dibattito di quegli anni (realismo, astrattismo, neocubismo, pittura astrattoconcreta) anche atraverso un bollettino, mentre Palma Bucarelli diventerà direttore (per trent'anni) dell'unico museo d'arte contemporanea in Italia. Milano e Roma divengono sedi importanti di dibattito; si inaugura a Palazzo Reale la *Mostra internazionale di arte astratta e concreta*, che vede Kandinsky, Klee con opere degli anni Trenta, Arp, Vantongerloo con opere recenti e ancora gli italiani Rho, Radice, Licini, Veronesi; si giunge alla **m** del Fronte nuovo delle Arti nella Galleria della Spiga (Guttuso, Corpora, Turcato, Fazzini) che si esprime attraverso un realismo non aneddotico, ma che ripropone la realtà con un nuovo linguaggio. I precedenti sono forse da riscontrare nella **m** romana di pittura ufficiale francese, *Pittura francese d'oggi* dell'anno precedente e nella **m** del 1946 *Salon Réalités Nouvelles* di Parigi, dove espongono anche Alberto Burri e Mimmo Rotella. Il 1948 fu un anno molto importante che vide aprire la V Quadriennale romana con novecentododici artisti: Boccioni, il gruppo Novecento, Morandi, gli aereopittori, Magnelli, i neoespressionisti, i realisti; mentre l'Arte Club organizza *Arte Astratta in Italia*. A Venezia (oltre alla collezione di Peggy Guggenheim appena arrivata nella città lagunare) si inaugura una Biennale ricca di presenze: *L'impressionismo a Venezia*, curato da Lionello Venturi e Rodolfo Pallucchini e retrospettive di Kokoschka, Chagall, Picasso, una piccola **m** di Klee, Braque, Schiele, i belgi Magritte, Ensor, Delvaux, Permeke, espressionisti e realisti tedeschi; inoltre **m** di artisti italiani dal 1910 al 1947: Balla e Severini futuristi. Gli artisti italiani erano quattrocentosette e quattro le sale riservate a personali di De Pisis, Campigli, Mafai, Maccari; partecipano inoltre gli astrattisti del Gruppo Forma, e una sezione sarà dedicata ad opere metafisiche, presentate da Francesco Arcangeli: Carrà, De Chirico, Morandi 1910-20.
Alla **m** bolognese, organizzata da Arcangeli, Gnudi e Raimondi, e intitolata, con intenti forse provocatori, *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* Guttuso espone l'*Occupazione delle terre in Sicilia*, un soggetto dal chiaro impegno politico e morale, ma sarà l'astrattismo ad aver un maggior successo all'estero. A Parigi, curata da Michel Tapié, si apre la **m** *Les signifiants de l'informel*; opere dell'espressionismo astratto e dell'Action painting ven-

gono esposte sia a Roma che a Milano in differenti sedi e in occasioni diverse: Sam Francis, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Willem De Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, Robert Motherwell, mentre Burri e Capogrossi saranno le presenze italiane alla **m** *Younger European Painters*, svoltasi nel 1953 al Museo Guggenheim di New York. Milano vive in questi anni una stagione di splendide **m** grazie a Franco Russoli con la **m** monografica di Pablo Picasso nel 1953, Pierre Bonnard nel 1955, Amedeo Modigliani nel 1958; lo stesso anno, a Venezia, in occasione della Biennale, Russoli realizza una **m** eclettica dove compaiono il neoastrattismo e gli inizi della nuova figurazione. Tra il 1956 e il 1957 una serie di **m** monografiche del MOMA, su Pollock, Balthus, Matta e David Smith, inaugura una sequenza di retrospettive che fecalizzano l'attenzione su artisti di *mid career* e nel 1958-59 l'International Council organizza la piú importante **m** sull'arte americana del XX sec.: l'espressionismo astratto. Curata da Dorothy Miller, *The New American Painting* toccò otto paesi prima dell'ultima esposizione a New York, che fu un trionfo.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo varie **m** portano alla ribalta artisti, gruppi o tendenze che muteranno radicalmente il panorama delle arti figurative. Si assiste alla prima **m** di Piero Manzoni alla Galleria Pater di Milano (1958): sono esposti i suoi primi *Achromes e* nel 1960 si inaugura la Galleria Azimut con la **m** *La nuova concezione artistica* con opere di Yves Klein e Manzoni, mentre alla Galleria romana La Tartaruga si ha la prima **m** di Jannis Kounellis. Alla Biennale l'Informale vede le premiazioni di Härtung e Fautrier e, in ambito italiano, di Vedova e Consagra. Sul versante dell'arte antica la situazione successiva al conflitto portò a molte **m** di ricognizione, in occasione della riapertura dei musei, con la partecipazione attiva dei soprintendenti; tra le altre, nel 1948, il Morassi a Genova ordina due **m**, mentre l'esposizione di *Cinque secoli di pittura veneziana*, è l'occasione per uno smagliante saggio longhiano. La bellissima **m** di Giovanni Bellini, curata da Rodolfo Pallucchini (Venezia, Palazzo Ducale, 1949), raccolse centotrenta dipinti e fu un'occasione unica per gli studi. La serie delle **m** di arte antica veneziane prosegue a cura di Pietro Zampetti con Lorenzo Lotto (1953), con Giorgione e i giorgioneschi (1955), fino al Crivelli (1961), al Carpaccio (1963), a Guardi (1965), ai vedutisti (1967).

A Firenze Mario Salmi organizza alcune grandi m di arte antica a Palazzo Strozzi: nel 1954 la **m** *Quattro pittori del Rinascimento* (gli artisti in m tuttavia aumentarono: a Piero della Francesca, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, fu aggiunto Masaccio); l'anno seguente fu realizzata la **m** sul Beato Angelico e nel 1956 la *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*. In questa tradizione salmiana si inseriscono le **m** di Ugo Procacci di affreschi staccati e la presentazione su larga scala, delle sinopie (1957, 1958), a cui fu dato un seguito internazionale con *The Great Age af Fresco* (New York e altre sedi, 1968), intesa come un atto di riconoscenza alla comunità internazionale per gli aiuti ricevuti in occasione dell'inondazione di Firenze del 1966.
Ma gli anni Cinquanta vedono come vere protagoniste le **m** milanesi curate da Roberto Longhi e allestite in Palazzo Reale: nel 1951 la **m** monografica di Caravaggio, che espone quasi tutte le opere del maestro; nel '53 i *Pittori della realtà in Lombardia* (Moroni, Fra' Galgario, Ceruti) e nel 1958 la splendida *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Bologna, dopo una **m** su Giuseppe Maria Crespi (1948), vede la prestigiosa *Mostra della pittura bolognese* del '300 curata da Roberto Longhi, una grande rassegna che riscopriva un capitolo cruciale della nostra pittura; ma la tradizione bolognese trova la sua sede naturale nelle Biennali di arte antica, curate e animate da Cesare Gnudi, che iniziano con un Guido Reni (1954), in quegli anni di difficilissima ricezione, per proseguire con i Carracci (1956), con la pittura del Seicento emiliano (1959), con il tema dell'ideale classico nella pittura di paesaggio (1962) e la **m** monografica di Giorgio Morandi (1966). Dopo la **m** saggio di Arcangeli *Natura ed espressione nella pittura bolognese ed emiliana* (1970) e la **m** di Federico Barocci, curata con particolare attenzione da Andrea Emiliani (1975) e le **m** del Settecento (1979), queste esposizioni hanno assunto un carattere diverso, molto attento alle esigenze di un'utenza internazionale. All'estero si ricordano, in tema di arte antica, soprattutto la bella **m** di ricognizione del patrimonio artistico francese, *De Giotto à Bellini* (1956), che mise in luce le doti di conoscitore di Michel Laclotte, poi il *Cinquecento europeo* (1965), *Le siècle de Rembrandt* (1971); nell'inverno 1974-75 la grande **m** *De David à Delacroix* ripercorreva le vicende della pittura francese negli anni a cavallo della rivoluzione (per la quale non si nascondeva una viva antipatia) e nel

di Palazzo Grassi, offre una lettura storicocritica dell'intero percorso della pittura nata dall'immagine letteraria: dalle origini in Böcklin e Max Klinger alla interpretazione di Giorgio De Chirico, alle prospettive aperte da Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Alberto Savinio e altri italiani, sino alle influenze dechirichiane su Grosz, Schlichter, Magritte, Delvaux, Tanguy, Dalí e altri. Il 1980 è un anno di importanti manifestazioni a Milano organizzate da Lea Vergine, come *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, dove la curatrice svela il panorama internazionale di artiste, cercando di entrare in un «lazzaretto di regine» volutamente dimenticato; si deve ricordare che Barbara Hepworth si rifiutò di partecipare a questa **m** di taglio femminista. A Torino, curata da Enrico Crispolti, *La ricostruzione futurista dell'Universo* è allestita all'interno della Mole Antonelliana recuperata come spazio espositivo. Le **m** di pittura si intensificano e cosí anche gli spazi ad esse consacrati. A Milano, e già dagli anni Cinquanta, il Pac (padiglione arte contemporanea) organizza esposizioni di arte italiana o straniera dal Novecento alle ultime tendenze; a New York il Solomon Guggenheim Museum promuove **m** volte a sensibilizzare il pubblico all'arte contemporanea; sulle sponde londinesi del Tamigi la Hayward Gallery; Parigi inaugura il Centre George Pompidou, sede prestigiosa che solo nel 1981 ospiterà la **m** dell'arte italiana *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, curata da Germano Celant (lo stesso anno di una grande **m** monografica di Jackson Pollock). La geografia internazionale sempre piú articolata e ricca moltiplica le occasioni di nuovi spazi: si pensi alle numerose Kunstvereine tedesche, al PS 1 di New York o ai nuovissimi esempi in Spagna; in Italia grazie al restauro del Castello di Rivoli, trasformato in sede espositiva per l'arte contemporanea, il curatore Rudi Fuchs propose *Overture*, una **m** intesa quale modello museale e non come intera collezione acquisita. Stimoli provengono anche da centri periferici come Ravenna, Modena, Ferrara (che ospitò nella seconda metà degli anni Settanta a Palazzo dei Diamanti le **m** monografiche di Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jim Dine), la Fondazione Lucio Amelio di Napoli, nata dalle **m** *Terrae Motus*, allestite nella villa vesuviana di Campolieto e il Museo Pecci di Prato. Per l'arte antica una serie di **m** a Bologna, Faenza, Parma, Napoli, nel 1979-80 creano un clima di revival settecentesco. L'enciclopedismo tentato con

1976-77 l'abbinamento di una **m** sul romanticismo tedesco con una piccola esposizione di pittura russa dello stesso periodo risultò particolarmente felice, mentre tra le **m** monografiche dedicate a singoli artisti vanno ricordate quella di Georges de la Tour (1972), Gustave Courbet (1977), J.-B.-S. Chardin (1979). Le **m** periodicamente organizzate dal Consiglio d'Europa non davano sempre risultati soddisfacenti; Francesco Arcangeli poteva però giustamente richiamare l'attenzione su quella londinese del romanticismo (1959). Si ricorderanno poi le periodiche **m** su Rembrandt ad Amsterdam e Rotterdam, 1956 e ancora Amsterdam 1969.
Nel 1954 la Biennale vede l'incompresa **m** di Courbet, oltre a quelle di Klee e Munch. Nel 1956 la VII Quadriennale di Roma espone Piet Mondrian, con l'allestimento di Carlo Scarpa. Con la **m** *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane* realizzata a Palazzo Reale (1960), promossa e preparata dal The International Council at the Museum of Modern Art, si ebbe una conferma dell'interesse che esisteva in America per l'arte italiana del Novecento. Nel 1964 la Pop Art approda alla XXXII Biennale; mentre Franco Russoli cura la personale di Graham Sutherland alla Galleria Civica di Torino e la **m** itinerante della collezione di Gianni Mattioli (1967-72), ordina la X Quadriennale di Roma (1972-73) e, l'anno successivo, la **m** *Boccioni e il suo tempo* (Milano, Palazzo Reale), che sarà presentata nel 1974 anche a Düsseldorf e a Parigi. Nel 1962, a Spoleto, *Sculture nella città*, organizzata da Giovanni Carandente, scopre in un antico centro storico il contesto ideale per le opere dei protagonisti della scultura internazionale. Nel 1974 cade l'anniversario dell'impressionismo e a Parigi si inaugura la **m** *Centenaire de l'Impressionisms* al Grand Palais e ancora nel 1986 alla NG of Art di Washington, in collaborazione con il Fine Art Museum di San Francisco, si apre la **m** *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, che ripercorre le otto fondamentali **m** storiche della pittura impressionista. Un evento culturale di grande importanza vede nel 1977 il Ministero della cultura francese, il Centre Pompidou e i MN francesi, sulla base di un accordo formale, collaborare con il MOMA per l'organizzazione di **m** prestigiose: inaugura la cooperazione la **m** *Cézanne*: *le ultime opere* e l'ambiziosa retrospettiva di Pablo Picasso (1980). Nel 1979 a Venezia *La pittura metafisica*, curata da Giuliano Briganti e promossa dall'Istituto di Cultura

queste manifestazioni, trova una realizzazione ancor piú ricca (le arti figurative, il collezionismo, l'astrologia) con **m** come quelle dedicate in Belgio a Rubens e il suo tempo nel 1977 o con le **m** Medicee di Firenze del 1980. Purtroppo ne nacque un fraintendimento della politica espositiva italiana: seguí infatti un disordinato incremento delle manifestazioni artistiche alla ricerca di consensi politici che inevitabilmente sfociarono in una produzione talvolta scadente o scadentissima. Dal pur parziale panorama appare evidente come le **m**, oltre a costituire il fondamentale, storico incontro tra arte (o artista) e pubblico, incontro talvolta difficile nell'arte contemporanea, si offrono sempre piú come momenti di approfondimento delle scelte del curatore che avvia cosí una collezione permanente o arricchisce la raccolta già esistente mettendo in campo valori ignoti ad un pubblico che non acquista piú come nei *salons* ottocenteschi, ma che ormai anche raramente si scandalizza. (*mro*).

Motherwell, Robert

(Aberdeen (Washington) 1915-91). È ammesso a studiare pittura all'Otis Art Institute di Los Angeles nel 1926; studia poi alla Moran Preparatory School di Atascadero e, nel '32, alla Californian School of Fine Arts di San Francisco. Prosegue gli studi in filosofía a Stanford (laurea nel 1937) e ad Harvard, con Artur O. Lovejoy. Legge Alfred North Whitehead. Nel 1940 si stabilisce a New York; presso il Dipartimento di Storia dell'Arte ed Archeologia della Columbia University conosce Meyer Schapiro ed entra in contatto con le teorie del gruppo dei surrealisti stabilitesi a New York. Diviene amico intimo del pittore cileno Matta, insieme al quale si reca nel 1941 in Messico, con numerosi altri artisti – tra gli altri, Baziotes e Gorky-. Nel '42 conosce Pollock: è ormai inserito in quegli ambienti che vedranno nascere l'espressionismo astratto. Nello stesso anno espone alla mostra *First Papers of Surrealism* di New York. Nel 1944 tiene la prima personale alla Galleria Art of this Century di Peggy Guggenheim. Il MOMA gli acquista *Pancho Villa vivo o morto*, uno dei magistrali *collages* che l'artista esegue durante gli anni Quaranta. In quell'anno **M** comincia a dirigere la collana editoriale Documents of Modern Art (fino al '55). Nel 1948 comincia con *Elegia per la Repubblica Spagnola I* (New York, coll. dell'artista) la nota serie

di opere – che si inoltra fino agli anni Ottanta – ispirata dalla guerra civile spagnola. Queste sono generate da grandi campiture di colore nero su bianco, assumenti forme geometriche elementari: bande rettilinee verticali rozzamente delineate che incorniciano per lo piú forme ovoidali sospese. In parallelo fonda con Rothko, Baziotes, Newman la scuola Subjects for the Artists (poi nota come The Club). Nel 1951 insegna al Black Mountain College: tra gli allievi ci sono Robert Rauschenberg e Cy Twombly. La sua attività di critico si accompagna alla presenza a tutte le rassegne di rilievo sui temi dell'espressionismo astratto e della Scuola di New York, formula coniata dallo stesso artista in occasione dell'omonima mostra alla Frank Peris Gallery di Beverly Hills (1951). Nel 1958 intraprende le grandi pitture nere dedicate all'*Iberia*; sposa la pittrice Helen Frankenthaler. Lo stile di **M** diventa piú lirico ed intimo nelle variazioni intitolate *Presso il mare* (dal 1962: coll. priv.), ove compaiono esili chiazzature fluttuanti, dai colori scintillanti, azzurri e verdi, su fondo bianco; la serie è ispirata alle coste del Mediterraneo. Nel 1962 **M** diventa direttore della «Partisan Review». Del 1964-65 è la serie dei grandi formati in nero di l'*Africa* (Baltimore, The Baltimore Museum of Art). Tra la fine degli anni Sessanta ed i primi anni Settanta **M** dipinge le tele dell'*Open Series*: grandi stesure monocrome dai colori saturi, segnate da semplici partiture geometriche. Tra il 1968 ed il 1980 l'artista è responsabile della colonna The Documents of 20th century Artists, della Viking Press. Nel 1977 esce presso Abrams a New York il volume di H. Harvard Arnason, *Robert Motherwell*. Nell'opera piú recente di **M** prevalgono le variazioni sui rari temi intrapresi, pervenendo talvolta ad una sorta di sintesi degli atteggiamenti pittorici sin qui assunti (*Face of the Night* (*of Octavio Paz*), 1981: New York, coll. dell'artista). (*rpa*).

Motonobu

(nome proprio Kanō, 1476-1559). Allievo del padre Masanobu, che fu il fondatore della scuola Kanō, **M** fornì a questa scuola le sue autentiche basi. Seppe infatti unire alle lezioni paterne di pittura cinese a inchiostro il colore brillante della tradizione giapponese della scuola Tosa, della quale si procurò le ricette grazie al suo matrimonio con una figlia di Tosa Mitsunobu. Creò le grandi compo-

sizioni murali che il suo allievo e nipote Eitoku perfezionò. Assistito da membri della sua famiglia, tra i quali il fratello Yukinobu ed i figli Munenobu, Hideyori e Naonobu (alias Shōei), decorò il monastero dello Honganji (Osaka) e numerosi templi zen, tra i quali quelli del Daisen'in (Daitokuji) e del Reiun'in (Myōshinji) di Kyoto che conservano tuttora importanti serie di *fusuma*, oggi montati in *kakemono*. Si tratta, nel quadro del paesaggio di stile cinese, di composizioni accuratamente equilibrate di «fiori e uccelli» o di alberi, vigorosamente disegnati, in primo piano, che rivelano la tendenza di **M** al lirismo decorativo, tanto caratteristico del genio nipponico. (*ol*).

Motta, Raffaello →Raffaellino da Reggio

Mottez, Victor

(Lille 1809 - Bièvres 1897). Fu tra i piú dotati allievi di Ingres; visse a Roma in stretto sodalizio con lui. Interessato ai pittori primitivi, ne studiò i procedimenti e ne riscoprí la tecnica ad affresco. A fresco dipinse il suo capolavoro, il *Ritratto della moglie* (1840, rifatto su tela su richiesta di Ingres: Parigi, Louvre). La moglie gli servì ancora come modella per due ritratti a olio, uno del 1833 al MBA di Lille, l'altro del 1842 al Petit Palais di Parigi. Prese parte attiva alla decorazione delle chiese di Parigi (*San Martino divide il mantello*, 1862: a Saint-Sulpice; Saint-Séverin); ma la sua piú importante decorazione, nel portico di Saint-Germain-l'Auxerrois, eseguita su fondo d'oro, è andata distrutta. Curò nel 1858 la traduzione francese del *Trattato di pittura* di Cennino Cennini. (*ht*).

Moucheron, Frederick

(Emden 1633-Amsterdam 1686). Allievo di Jan Asselijn ad Amsterdam prima del 1652, si recò in Francia e forse in Italia tra il 1655 e il 1658. È documentato ad Anversa, poi nel 1659 ad Amsterdam, che non lasciò piú se non, nel 1671, per Rotterdam. Influenzato da Jan Both, Jan Hackaert e Karel Dujardin, dipinse sereni e chiari paesaggi italianizzanti i cui personaggi sono spesso dipinti da Jan Lingelbach (*Paesaggio italiano*, l'*Imboscata*: L'Aja, Mauritshuis; *Paesaggio italiano*: Kassel, SKS), o da Adriaen van de Velde (*Partenza per la caccia*: Parigi, Louvre; *Paesaggio*: Digione, Museo Magnin; *Paesaggio*: Rot-

terdam, BVB; *Figure in un giardino italiano*: Londra, NG; *Paesaggio italiano*: Kassel, SKS; *Paesaggio italiano*: Amburgo, KH). L'Ermitage di San Pietroburgo, la NG di Edinburgo, i MRBA di Bruxelles, il Rijksmuseum di Amsterdam, TAP di Monaco, i musei di Strasburgo, Leida, Bordeaux, La Fère, Narbonne, Rouen conservano suoi paesaggi. Il figlio **Isaac** (Amsterdam 1667-1744) ne fu allievo. Si recò in Italia dal 1695 al 1697 ca. e, come il padre, fu paesaggista molto dotato. Influenzato dal classicismo francese e soprattutto da Dughet, dipinse vedute di parchi e giardini (*Parco con vasca e fontana*: Amsterdam, Rijksmuseum) o paesaggi arcadici (*Paesaggio*, 1698: Montpellier, Museo Fabre; *Paesaggio italiano*: Saint-Etienne, Museo), dove spesso sono inserite figure dipinte da Jacob de Wit, Verkolje, J. Huchtenburg o Adriaen van de Velde. Incise da Dughet, e ha lasciato un grande numero di disegni, precisi e dettagliati ma di effetto molto decorativo (Louvre di Parigi; Rijksmuseum di Amsterdam; Albertina di Vienna; Londra, VAM; Berlino, SM, KK. (*jv*).

Mound Builders

Queste popolazioni precolombiane (il cui nome in inglese significa «costruttori di tumuli»), stanziate nel sud-est degli Stati Uniti, note per scoperte fatte in tumuli artificiali (*mounds*), sembra abbiano ignorato l'arte pittorica, ma praticarono la impressione e l'incisione, con cui decorarono oggetti come collarini e pettorali con conchiglie. I motivi si compongono di guerrieri riccamente ornati, animali o forme geometriche spesso assai complesse. La ceramica, che compare attorno al 500 d. C., è costituita da recipienti: ciotole, piatti, coppe, di fattura piú o meno grossolana; la decorazione, impressa o incisa, è data da linee curve, puntinati, forme geometriche varie, talvolta figure umane schematiche (New York, American Museum of Natural History; Cambridge, Mass., Peabody of Harvard University). (*sls*).

Mount, William Sidney

(Setauket a Long Island (New York) 1807-68). Appartenne alla corrente realista della metà del XIX sec.; il suo successo è dovuto all'immagine, un po' edulcorata, che diede della piccola borghesia yankee prima della guerra di Secessione: il *Mercato dei cavalli* (1835: New York, Historical Society). Visse a New York e fu tra i primi pit-

tori americani a non compiere il viaggio in Europa. Suoi maestri spirituali furono gli olandesi Steen e van Ostade, che conobbe dalle incisioni e da qualche dipinto di collezione. Fu rinomato soprattutto per la litografia e l'incisione illustrativa. (*sl*).

Mouthe

II complesso parietale di questa grotta (Dordogne, comune di Eyzies-de-Tayac), scoperto nel 1895, venne rilevato dall'abate Breuil nel 1900 e dal 1924 al 1930. Un gruppo di speleologi vi ha scoperto nel 1959 nuove sale con ornamentazioni. Incisioni profonde compaiono a un centinaio di metri dall'ingresso. Rappresentano quattro buoi e un cavallo, che per la mancanza di dettagli e la sinuosità del tratto rivelano l'appartenenza al II stile. Poco dopo, sulla parete sinistra, preceduto da un cervo, vi si trova un complesso inciso composto da piccoli bisonti circondati da stambecchi e sormontati da un cavallo; l'abate Breuil vi trovò bisonti con corna in prospettiva ritorta come quella dei bisonti di Lascaux ed altri con corna simili a quelle dei bisonti del Gabillou. Secondo Leroi-Gourhan, queste figurazioni appartengono al III stile, e risalgono quindi alla fine del Solutreano e all'inizio del Magdaleniano. In una piccola sala a destra, un pannello è coperto da linee intrecciate ad una leggera incisione. Al centro un segno, a forma di capanna, si accosta a quelli di Font-de-Gaume. Piú oltre si trova una zona di transizione, in cui renne, mammut e uno stambecco, preannunciano il IV stile. Infatti, il fondo del santuario è ornato da una composizione che ricorda la grotta di Rouffignac, sia per Io stile che per la presenza del mammut e della renna associati al bisonte. La grotta della **M** fu dunque frequentata a lungo e la figurazione procedendo verso l'interno si sviluppa dall'inizio del Solutrano al Magdaleniano recente. (*yt*).

Moya Pedro, de

(Granada 1610-66). Sembra fosse allievo di Juan del Castillo e compagno di Murillo a Siviglia. Viaggiò nelle Fiandre e in Inghilterra; a Londra fu allievo di van Dyck, del quale, secondo i suoi biografi piú antichi, avrebbe introdotto lo stile in Andalusia, dopo essersi stabilito a Granada nel 1656. Le rare opere firmate che si conservano (*Visione di santa Maddalena de' Pazzi*: Granada,

Museo de Bellas Artes; *Apparizione della Vergine*: cattedrale di Granada) non confermano però questa influenza. (*aeps*).

Moyaert, Nicolaes

(Amsterdam 1592/93 ca.-1655). Nel 1618 membro della camera di retorica («in liefde bloyende») di Amsterdam, fu ammesso nella gilda dei pittori di questa città solo nel 1630. Aveva, in precedenza, soggiornato a lungo in Italia. Pittore di soggetti biblici o mitologici (*Erse e Mercurio*, 1624: L'Aja, Mauritshuis; *Visita di Antioco all'augure*, 1636: ivi; la *Continenza di Scipione*. (1643: Caen), è influenzato contemporaneamente da Elsheimer e dai Carracci; si rivela pittore di storia assai vicino a Lastman, e si situa tra i precursori di Rembrandt, allo stesso titolo di Grebber e di S. de Bray. Tuttavia diede maggiore importanza di Lastman al paesaggio, ed usò una gamma di colori piú dolce. In seguito le sue opere – ritratti e soggetti biblici – tradiranno l'influsso di Rembrandt. Nel 1638 eseguí decorazioni per l'arco di trionfo eretto in occasione dell'entrata di Maria de' Medici ad Amsterdam (serie di otto incisioni eseguite da P. Nolpe). Fu anche incisore, soprattutto di paesaggi (tra cui diciotto acqueforti per illustrare un libro di *Viaggi*... [1655], di David de Vries). È anche noto che lavorò per Cristiano IV di Danimarca. Suoi allievi furono Salomon Koninck, Berchem, Does, J. B. Weenix. (*if*).

Mucchi, Anton Maria

(Fontanellato di Parma 1871-Salò 1945). Ritrattista, pittore di nudi femminili e di paesaggi, si formò a Torino nella classe di Giacomo Grosso all'Accademia Albertina e a Bergamo presso Cesare Tallone. Fino a tutto il primo decennio del XX sec. visse a Torino, dove frequentò soprattutto Mario Reviglione, Cesare Ferro e Domenico Buratti. I suoi paesaggi mostrano un forte legame con la tradizione paesistica piemontese (in particolare Delleani), mentre l'impianto secessionista di alcuni suoi quadri di figura rimanda anche ad un suo viaggio in Germania ed Olanda nel 1902. Trasferitosi in Lazio (Albano, Velletri), dipinse numerosi paesaggi e si interessò alla cinematografia, fondando l'Ars-Film, che però chiuse poco dopo. A Bologna nel 1916, **M** iniziò ad appassionarsi al restauro e abbandonò progressivamente la pittura. Nel 1923 a Salò

e Milano, intraprese studi storico-artistici sul duomo di Salò, svolse un'opera di ampia catalogazione delle opere d'arte della provincia di Brescia per conto del Ministero dell'Educazione Nazionale e fu Ispettore per i monumenti del Garda. Sue opere sono conservate alla GAM di Torino (*Le cieche*, 1900; *Lago di Garda*, 1921). (*eco*).

Mucha, Alphonse

(Ivancice (Moravia) 1860-Praga 1939). Nel 1877 tenta senza successo di farsi ammettere all'Accademia di belle arti di Praga e due anni dopo si stabilisce a Vienna, dove trova impiego presso un laboratorio scenografico. Nel 1883 il conte Khuen-Belassi gli commissiona la decorazione di alcune sale del suo castello di Emmanhof, presso Hrusovany, e gli offre la possibilità di compiere un viaggio in Tirolo e in Italia, incoraggiandolo quindi ad iscriversi all'Accademia di belle arti di Monaco di Baviera. Nel 1888 si trasferisce a Parigi, dove frequenta le accademie Julian e Colarossi, dedicandosi alla pittura di genere storico e mitologico e riservando una particolare attenzione alle leggende ceche. Nel '91 intraprende l'attività di illustratore, collaborando dapprima alla rivista per l'infanzia «Le Petit Français illustré» e successivamente a «Le monde moderne» e a «Le Figaro illustré». L'illustrazione dei *Contes des grand'mères* di Marmier (1892) inaugura il periodo piú significativo della sua produzione, caratterizzato dalla sinuosità delle linee di contorno e dal ricorso a motivi simbolici, fiabeschi, folklorici. Lo stile decorativo di **M** trae una lezione importante dal sintetismo di Gauguin – che egli aveva conosciuto nel '91 – e si evolve in piena sintonia con il gusto Art Nouveau, mescolando suggestioni giapponesi e bizantine a ricordi dell'arte popolare boema. Nel '94 conclude con Sarah Bernhardt l'accordo, destinato a durare sei anni, per la realizzazione dei manifesti per il Théâtre de la Renaissance (*Gismonda*, 1894; la *signora delle camelie*, 1896; *La Samaritana*, 1897; *Medea*, 1898; *Tosca*, 1899). In queste opere, che gli garantiscono una notorietà internazionale, il suo stile si evolve, sottolineando con forza crescente il ritmo dei profili e delle capigliature ed esasperando le dissonanze cromatiche. Nel '97 tiene le prime esposizioni personali e «La Plume» gli consacra un numero unico. Le sue attività si diversificano, estendendosi anche al campo delle arti applicate: realizza immagini pubblicitarie

(Champagne Ruinart, 1897; cartine Job, 1898) e nel 1900 la decorazione di due negozi parigini, la profumeria Houbigant e la gioielleria Fouquet. Il momento del suo massimo successo coincide con l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, in occasione della quale la decorazione del padiglione della Bosnia-Erzegovina gli frutta una medaglia d'argento e dove è presente anche con pannelli decorativi, acquerelli, bronzetti, gioielli. Nello stesso anno, con Lalique, Gallé ed altri, partecipa a Bordeaux alla seconda mostra della Société d'Art Moderne e nel 1901 espone i suoi manifesti a Saint-Germain-en-Laye con Toulouse-Lautrec, Steinlen, Denis e Chéret. Tra il 1904 e il 1909, a causa del declinare del suo successo francese, trascorre lunghi periodi negli Stati Uniti con la moglie Maria Chytilova, operando come ritrattista ed illustratore, e nel 1908, in seguito all'ascolto del poema sinfonico *Vlata* di Smetana, concepisce il progetto di dedicare tutte le sue energie al sostegno e all'esaltazione della cultura slava. Nel 1910 si stabilisce a Zbiroh, in Moravia orientale, ed intraprende gli studi storici che stanno alla base dell'*Epopea slava*, una serie di venti tele di grandi dimensioni finanziate da Charles R. Crane, completata nel '26 e destinata alla Galleria della Città di Praga (attualmente conservata nel Castello di Moravsky Krumlov). Partendo dalla preistoria, **M** vi mette in scena, con un taglio monumentale e con frequenti cadute nell'accademismo, gli episodi della storia slava piú adatti ad essere interpretati come simboli del cammino verso la conquista della libertà e dell'indipendenza. Nel 1936 una mostra al Jeu-de-Paume lo consacra massimo esponente della pittura ceca moderna insieme a Kupka, che pure aveva seguito un percorso artistico assai differente. Muore durante i primi mesi dell'occupazione tedesca della Cecoslovacchia, alla quale si era opposto fin dal primo annuncio. (*mtr*).

Muche, Georg

(Querfurt 1895-Lindau 1987). Dopo studi di pittura a Monaco e a Berlino (1913-15) espose sia da solo sia con Max Ernst, Klee e Archipenko, nella Galleria Der Sturm, insegnando nel contempo presso la Scuola d'arte del gruppo (1916-19). Inizialmente la sua pittura combina elementi geometrici semplici (rettangoli, quadrati, ellissi, cerchi e porzioni di cerchi) inscritti in uno spazio il-

lusionistico (*Pittura XVIII*, 1915: Schlüchtern, coll. Ludwig Steinfeld), ma evolve rapidamente verso una frammentazione di piani a colori vivi, in cui sono presenti talvolta richiami figurativi (*Pittura con motivo di traliccio I*, 1916: ivi). Chiamato al Bauhaus di Weimar da Gropius (1920), è nominato «maestro delle forme» del laboratorio di tessitura, e nel 1923 cura la prima mostra del Bauhaus. In questo periodo oscilla tra una pittura astratta, in cui dei motivi disegnati emergono da trasparenze vaporose (*Pittura con rosso galleggiante*, 1920: Krefeld, coll. H. Jammers), ed una figurazione in cui domina il contorno degli oggetti (*Due secchi*, 1923: Darmstadt, Bauhaus-Archiv; *Natura morta*, 1924: Schlüchtern, coll. L. Steinfeld). Dopo un viaggio di studio negli Stati Uniti (1924) e opere di architettura sperimentale (1926), lasciò nel 1927 il Bauhaus per insegnare successivamente nella scuola fondata da Itten a Berlino (1927-31), nell'Accademia di Breslavia (1931-33), poi, dopo studi tecnici sull'affresco (1933-38), nella Scuola d'arte tessile di Krefeld, dove rimane quale docente fino al 1959. Le trasparenze vaporose, che talvolta velano enigmatiche figure umane (*Interno spagnolo*, 1963, propr. dell'artista; *Ottica de profundis*, 1967: Amburgo, coll. H. Schwarzkopf), restano una costante delle sue molteplici ricerche pittoriche. (*em*).

Muelen Steven, van de

(attivo ad Anversa nel 1543-67). Accolto nella gilda di San Luca nel 1552, risiedeva in Inghilterra attorno al 1560. Venne inviato da Elisabetta I in Svezia a fare il ritratto di Eric XIV (castello di Gripsholm) e venne protetto da lord Lumley, di cui eseguí il ritratto (Lumley Castle, coll. del conte di Scrabrough). (*rs*).

Müelich (Mielich), Hans

(Monaco 1516-73). Si formò anzitutto col padre, Wolfgang **M**, nella cui bottega lavoravano Ludwig Refinger e Barthel Beham. Nel 1536 scoprí, durante un viaggio di studio a Ratisbona, Schäufelein e Altdorfer, il cui influsso sarà notevole sullo sviluppo successivo del suo stile (*Crocifissione*, 1536: Seeburg-Kreuzlingen, coll. priv.). Divenne pittore ufficiale di Alberto V di Baviera, che tentava di dare alla sua corte un'impronta rinascimentale (*Ritratto del dott. Johann von Schwabbach*, 1559: Vienna,

Akademie). Sotto questo aspetto può considerarsi il pittore piú caratteristico della vita culturale bavarese dell'epoca, benché abbia soprattutto lavorato come miniaturista (illustrazioni del *Mottetti* di Cyprien de Rore, 1557-59: Monaco, SB). (*bz*).

Mueller, Otto

(Liebau (oggi Lubawka, Slesia) 1874 - Breslavia (oggi Wroclaw) 1930). Studiò a Görlitz (189094), poi fu allievo dell'Accademia di Dresda (1894-96). Condusse vita itinerante (Svizzera, Italia, soggiorni a Monaco, Dresda, Liebau) fino al 1908, quando è a Berlino, due anni dopo divenne membro di Die Brücke. Il suo stile, appartenente ancora al simbolismo «naturalista», smorzato dalla pratica della litografia (*Bacco nella foresta*, 1905: Münster, Westfälisches Landesmuseum), acquisí da allora vigore, attraverso un disegno ad angoli vivi a detrimento dell'elemento curvilineo predominante sino ad allora (*Bagnanti*, 1913: ivi). Nell'opera di **M** il tema del nudo, spesso collocato in una cornice naturale, esprime la nostalgia di un condizione edenica, mentre la coppia, rappresentata con una sensualità, anzi un erotismo, disincantati è ricondotta sul piano dell'attualità. Di discendenza tzigana da parte di madre, scelse spesso soggetti zingari per i suoi temi. Non sviluppò ulteriormente il suo stile dopo il 1918-20, anni felici durante i quali la gradevole fattura, piú nutrita e varia, non venne sacrificata alla cura espressiva (*Innamorati tzigani*, 1819 ca.: Amburgo, coll. priv.). Lavorò spesso a tempera su tele di grana grezza. Alla fine del guerra si stabilí a Breslavia, dove insegnò all'Accademia di belle arti dal 1920 al 1930. È rappresentato nella maggior parte dei musei tedeschi: Amburgo (*Nudi fra le dune*, 1919-20 ca.), Stuttgart (SG, *Due nudi tra i giunchi*, 1924 ca.), Düsseldorf (KM, *Nudo seduto sotto gli alberi*, 1915), Essen, Feldafing (coll. Bushheim, *Tre nudi dinanzi allo specchio*, 1912 ca.), Dortmund (Museum am Ostwall), Monaco (SG Moderner Kunst, *Autoritratto*, 1927), Berlino (NG), Francoforte (SKI, *Adamo ed Eva*), Saarbrücken (*Tzigani con girasole*, 1927), nonché nella coll. Morton D. May a Saint Louis (Missouri, Stati Uniti). (*mas*).

Mulier (Moyn), Pieter il Giovane, *detto il* cavalier Tempesta

(Haarlem 1637 ca. - Milano 1701). Figlio e allievo di Pieter **M** il vecchio, praticò, all'inizio della carriera, i soggetti di caccia sull'esempio di Frans Snyders. Nel 1656 si trasferí in Italia, soggiornando dapprima a Roma (fino al 1668), dove impiantò una fortunata bottega, e in seguito nell'Italia settentrionale (Genova, Venezia e Milano). Specialista in marine, soprattutto nella raffigurazione di tempeste di mare (da cui il soprannome), a Roma fu con Gaspard Dughet e Pier Francesco Mola l'esponente principale di un gusto «romantico» della natura, e fu assai richiesto per la decorazione di ambienti (di questo aspetto della sua attività, la sola testimonianza superstite è la stanza affrescata tra il 1665 e il 1668 in Palazzo Colonna). Risalgono al suo momento romano anche le tre *Tempeste di mare* nella Galleria Doria Pamphilj. A Genova, dove fu dal 1668 al 1684, arricchí la gamma dei motivi trattati anche per influsso di Anton Maria Vassallo e Sinibaldo Scorza, includendo nei suoi dipinti la rappresentazione di animali. In Lombardia e a Venezia costituí uno dei principali tramiti per la diffusione di alcuni temi del barocco romano. Nell'ultimo soggiorno milanese (16951701) collaborò con il Tavella. Suoi dipinti, in prevalenza *Tempeste di mare*, talvolta con scene bibliche o animali, sono conservati ad Amiens (*Grande tempesta*), Dresda (*Paesaggio sottto la pioggia*; *Paesaggio con san Giovanni Battista*), Parma (*Temporale sulla vallata*) e in numerose altre collezioni. Nell'Isola Bella di Stresa si conservano i soli ritratti noti del **M**: l'*Autoritratto* e il *Ritratto di Eleonora Beltramini* (seconda moglie del **M**) *come Minerva*. (*sr*).

Muller, Frederik

(Amsterdam 1817-81). Aprí nel 1843 ad Amsterdam una libreria, acquistando reputazione internazionale grazie alle sue collezioni di libri ed incisioni. Redasse anche cataloghi di grande interesse storico e bibliografico, tra cui *Beschrijvende Catalogue van 7000 portretten van Nederlanders* (Amsterdam 1853) e *De Nederlandse geschiedenis in platen* (Amsterdam 1863-82). Nel 1881 il Gabinetto dei disegni del Rijksmuseum di Amsterdam ne acquistò la collezione di incisioni.
La sua ditta, Frederik Müller & Co., che in origine trat-

tava soprattutto libri, incisioni e disegni, si orientò in seguito sempre piú verso il commercio d'arte (dipinti e oggetti artistici), acquistando fama mondiale come sala d'aste, in particolare tra le due guerre. Sotto la direzione di Anton W. H. Mensing (dal 1885) ebbero luogo grandi vendite all'asta, con la pubblicazione di importanti cataloghi, in particolare quelli di Castiglioni (Vienna) nel 1925 e 1926, di Meyer (Zurigo) nel 1926 e di Six (Amsterdam) nel 1928. L'ultima grande asta fu quella di Dreesmann (Amsterdam) nel 1949. La ditta è scomparsa nel 1961. (*hbf*).

Müller, Harmen Jansz von

(Amsterdam 1540-1617). Allievo di Jan Ewoutsz, visse a lungo ad Amsterdam. Lavorò con C. de Cort, incidendo da opere di van der Straeten e Maerten de Vos. Il figlio **Jan Harmensz** (Amsterdam 1571-1628), disegnatore ed incisore, allievo prima del padre e poi di Goltzius, nel 1592 ca. venne in Italia, dove prese il soprannome di Grunvinck. Incise da Spranger e Cornelis van Haarlem ed eseguí numerosi disegni influenzati da Goltzius e Spranger. Dopo il ritorno dall'Italia mostra di risentire dell'influenza di Barocci e Zuccaro, sebbene i suoi disegni siano assai vicini allo stile di Francken (Amsterdam, Museo Fodor; Parigi, Louvre; Haarlem, Museo Teyler; Vienna, Albertina). (*Jv*).

Muller, Joseph

(Soleure 1887-1977). Destinato dalla famiglia a prender la direzione della piccola fabbrica di tornitura che il padre possedeva a Soleure, decise invece di fare il pittore, sotto l'influenza del collezionista Oskar Miller. A vent'anni, ancora studente, acquistò la prima opera della sua collezione (*Giovinetta con fiori*, 1907) di Cuno Amiet, e l'anno successivo l'*Amore*, 1907-908, di Ferdinand Hodler. Dopo un breve soggiorno a Ginevra, nel 1921 si stabilí a Parigi; tornò a Soleure, a causa della guerra nel 1942, trascorrendovi il resto della sua vita. Abbandonò a poco a poco la pittura per dedicarsi esclusivamente alla sua collezione divenuta una delle piú importanti della Svizzera. Raccolse un numero notevole di dipinti del XX sec., internazionali e svizzeri, di sculture africane e dell'Oceania e di opere di tutte le civiltà antiche. Con poco danaro, ma fidandosi del suo occhio di pittore, acquistò

assai presto opere di Kandinsky (*Composizione*, *1911*), *Picasso* (l'*Etagere*, 1912), Max Ernst (*Foresta e sole*, 1926), Mirò (*Tratti e punti su blu*, 1927), nonché di Braque, Léger, Matisse, Cézanne (*Ritratto di Voller*, 1906), Renoir, Bonnard, Rouault. Fra i pittori svizzeri raccolse dei gruppi di opere, in particolare di Vallotton (*Donna nuda davanti a un caminetto*, 1900), Hodler, Cuno Amiet (*Raccolta delle mele*, 1907), Albert Trachsel, Hans Berger ed Ernst Morgenthaler. Condivise la passione per il collezionismo con la sorella Gertrude Dübi-Muller, che dal canto suo riuní nella sua casa di Soleure opere di van Gogh, Cézanne, Matisse (*Notre-Dame-de Paris*, 1902), Klimt, Vallotton, Hodler, Trachsel ed Amiet. (*cg*).

Müller, Leopold Karl

(Dresda 1834-Weidlingen, presso Vienna, 1892). Trascorse la giovinezza a Vienna. Il padre, abile litografo, fu il suo primo maestro. Dal 1852 al 1861 **M** frequentò l'Accademia di Vienna. Divenne poi illustratore della rivista viennese «Figaro». Nel 1870 visitò con Pettenkofen Venezia, nel 1872 la Sicilia, nel 1873 Smirne e Costantinopoli. Dopo questa data passò qualche inverno in Egitto (1875 e 1876) con gli amici Makart e Lenbach. Fu nominato docente all'Accademia di Vienna nel 1877, e suo direttore nel 1890. Venne chiamato **M** d'Oriente o **M** l'Egiziano per aver dipinto fedelmente, con ricchi colori, l'Egitto ed i suoi abitanti (*Piazza del mercato davanti alla porta del Cairo*, 1878: Vienna, ÖG) . Le sue scene di costume orientale trovarono ammiratori entusiasti anche in Inghilterra e si vendettero a prezzi altissimi. A causa del carattere documentario dei suoi dipinti, l'egittologo Georg Ebers gli chiese di collaborare alla sua opera *Egypten in Wort und Bild*, per la quale **M** eseguí, a partire dal 1877, quaranta disegni che servirono di modello ad incisioni su legno. (*g + vk*).

Müller, Victor

(Francoforte s. M. 1829 - Monaco 1871). Fu dapprima allievo dello SKI di Francoforte, in cui si tendeva a proseguire la tradizione dei Nazareni. Nel 1848 entrò con Feuerbach nell'Accademia di Anversa, dove ebbe come maestro Wappers. Durante il decennio seguente (1849-58) fu a Parigi, frequentando lo studio di Couture; scoprendo poi Courbet, si legò alla sua cerchia. Quando

Courbet espose a Francoforte nel 1858, egli lavorava nel suo studio. **M** diffuse le idee dei naturalisti francesi nell'ambiente monacense di Leibl, verso il quale si volse nel 1864 sebbene personalmente dimostrasse maggiore affinità con Böcklin. È piú apprezzato per il suo ruolo di «mediatore» che per la sua opera personale. Tardo romantico, trattò i temi letterari in dolci tonalità cromatiche, partendo da una concezione drammatica e soggettiva, anzi romanzesca del tema. Lo sviluppo scenico lascia il posto all'azione, tradotta con moti patetici e ricerca di atmosfera (*Giulietta e Romeo*: Monaco, NP). Un tratto dinamico e un colore vibrante conferiscono ai disegni preliminari ed ai quadri piú intimi dell'artista una densità simbolica che egli non seppe mantenere nelle composizioni di grande formato. Il temperamento di **M** trova la sua espressione piú pura nei ritratti di donna, pieni di vivacità, e nei dipinti ispirati al personaggio di Biancaneve, immersi in un'atmosfera fatata (Francoforte, SKI, e Berlino, NG). Il tocco sensuale della sua pittura lo distingue dai romantici. La sua opera, in gran parte di proprietà della famiglia, è abbondantemente rappresentata a Francoforte (SKI). L'Associazione artistica di Francoforte gli ha dedicato una retrospettiva nel 1929. (*hm*).

Müller, William James

(Bristol 1812-45). Soprattutto paesaggista, fu allievo del concittadino). B. Pyne, il cui influsso fu predominante nel suo lavoro. Lavorò principalmente a Londra ed espose alla RA dal 1833 al 1845. Dai viaggi in Germania, Italia, Svizzera (1833-34), poi Grecia ed Egitto (1838), riportò numerosi schizzi e disegni. Nel 1840 visitò la Francia; nel 1843 accompagnò in Licia una spedizione archeologica governativa. Fra i suoi lavori ebbero grande successo le scene egizie ed orientali, che gli procurarono numerosi incarichi (molti esempi sono conservati a Londra, Tate Gall. e VAM). Morì assai giovane, lasciando un'opera che, tradizionale nel disegno e nella composizione, si distingue per l'impiego di colori intensi tanto negli acquerelli che negli oli: *Veduta della cattedrale di Bristol* (1835: Bristol, AG). (*mri*).

Mulready, William

(Ennis in Irlanda 1786 - Londra 1863). Si formò presso lo scultore Banks, poi alla RA, di cui seguí i corsi dal

1800 al 1805. Allievo di John Varley, si legò a due altri allievi, John Linnel e William Henry Hunt. Sposatosi a diciott'anni con la sorella di Varley, fu costretto a conciliare la sua pittura col gusto dei clienti, per mantenere la famiglia. Espose prima paesaggi (cinque schizzi di paesaggi: Londra, VAM). Poi, verso il 1809, affrontò la scena di genere alla maniera di Wilkie attingendo i temi dal mondo infantile. Il *Combattimento interrotto* (1816: Londra, VAM) gli consentí di essere eletto membro della RA pur essendone associato solo dal 1815. Mutò stile intorno al 1820: cominciò ad impiegare colori vivi stesi a strati sottili su fondo bianco e mostrò maggior esattezza nel disegno. Dal 1839 al 1848 eseguí i suoi capolavori (il *Sonetto*, 1839: Londra, VAM), nel gusto melodrammatico dell'arte vittoriana, insistendo sul lato moraleggiante: *Insegna al bimbo la via da seguire, cresciuto non la muterà* (1841: coll. John Avery). Illustratore nel 1843 del *Vicario di Wakefield,* pittore di genere (la *Scelta della veste di nozze*, 1845: Londra, VAM), fu eccellente docente di disegno, e verso la fine della vita moltiplicò gli studi di nudo, che impiegò in alcune scene di *Bagnanti sorprese* (1849: Dublino, NG). La sua tecnica influí sui preraffaelliti. In occasione dell'Esposizione internazionale di Parigi nel 1855 fu fatto cavaliere della Legion d'onore. La sua opera è ben rappresentata a Londra (VAM) e alla NG di Edimburgo. (*sr*).

Multscher, Hans

(Reichenhofen (Leutkirch) ca. 1400-Ulm 1468). Non se ne conosce la data di nascita; operò a Ulm tra il 1427 e il 1467. Un documento datato 1467 lo dice deceduto a Ulm. La sua formazione ci è ignota; compare a Ulm nel 1427, acquisendovi il diritto di borghesia ed ottenendo l'esenzione dalle imposte, il che dimostra come già godesse di solida fama. Sembra abbia passato in questa città la maggior parte della sua vita; nel 1458 ed all'inizio del 1459 è a Sterzing (Vipiteno) in Tirolo. In un elenco delle imposte del 1431 è definito «produttore d'immagini e artigiano giurato», e piú tardi *Tafelmaler* (pittore di quadri): il che significa che era titolare di una bottega. Le autorità comunali gli commissionarono vari incarichi: per il municipio, un altare in pietra, con ante, certo ornate da pitture su ambo le facce, eseguito su richiesta di Konrad Karg (1433), di cui però ci è giunta

soltanto l'iscrizione, poiché venne distrutto dagli iconoclasti; il *Cristo morto* (1429, portico della cattedrale di Ulm); un progetto per la tomba di Luigi di Baviera (1434 o 1435: Monaco, Bayerisches NM). È da allora sempre citato negli archivi come scultore, mai come pittore, tanto che molti studiosi ne hanno esclusa radicalmente l'attività in questo campo (Sterling, 1972). L'apporto personale del maestro viene attualmente riconosciuto, da alcuni studiosi, soltanto nelle pitture che ornavano le portete degli altari di Wurzach e di Sterzing, per le quali sarebbe forse piú plausibile pensare all'intervento di un pittore legato alla sua bottega, al quale **M** forniva i cartoni preparatori. Dell'altare a battenti (*Flügelaltar*) di Wurzach, datato 1437, sono sopravvissute le sole ante, conservate fino al 1803 nel castello di Wurzach e poi smantellate; gli otto pannelli che le decoravano sono entrati nei Musei Statali di Berlino, GG. In origine, quando le portelle erano chiuse si scorgeva in alto a sinistra la *Natività*, a destra l'*Adorazione dei Magi*, in basso a sinistra la *Pentecoste*, a destra la *Morte della Vergine*; quando erano aperte, in alto a sinistra *Cristo sul monte degli Ulivi*, a destra *Cristo dinanzi a Pilato*, in basso a sinistra la *Salita al Calvario*, a destra la *Resurrezione*. Il gruppo scolpito dello scrigno centrale, forse una *Crocifissione*, è scomparso. Due iscrizioni confermano l'attribuzione a **M**: una, sul pannello della *Morte della Vergine*, suona: «Pregate Dio per Hans Multscher di Reichenhofen, cittadino di Ulm, che ha fatto quest'opera, nell'anno di grazia 1437»; l'altra figura sul pannello della *Pentecoste*. Sono scene intensamente drammatiche, di tormentata passione, popolate da personaggi tozzi, dalle fisionomie volgari e dall'aggressivo dinamismo; attestano lo sforzo di liberarsi dal gotico internazionale. In un altare a battenti anch'esso proveniente dalla bottega di **M** (Museo **M** di Sterzing), questi medesimi episodi della *Passione di Cristo* e della *Vita della Vergine* si ritroveranno vent'anni piú tardi. Nel 1456 infatti la città di Sterzing firmò un contratto con **M** per la creazione di un altare a portelle dedicato alla Vergine che doveva decorare la chiesa della Madonna di Sterzing. L'altare venne eseguito a Ulm, ma l'artista risiedette a Sterzing dal luglio 1458 al gennaio 1459 per montarvi l'imponente complesso. Lo scrigno era ornato da statue di sua mano. Le ante, quando erano chiuse, illustravano quattro *Scene della Passione*; quando erano aperte, quattro *Scene della vita della Vergine*. Lo sti-

le di tali dipinti ha carattere interamente diverso da quello di Wurzach: sobrio e misurato, e manifestamente caratterizzato dall'influsso di Rogier van der Weyden e Robert Campin. L'autore di queste ante è stato designato spesso col nome di Maestro delle portelle dell'altare di Sterzing. L'evoluzione di **M** non sembrerebbe giustificare un tale mutamento stilistico; e sembra probabile che egli abbia fatto appello alla collaborazione di un aiuto o di un amico.
M appare una delle personalità piú interessanti del suo tempo. Il linguaggio artistico nuovo ed audace attestato dall'altare di Wurzach verrà coltivato per qualche decennio nelle botteghe della Germania meridionale, e toccherà il parossismo con Mälesskircher, Polack ed altri. (*sd + sr*).

Munari, Bruno

(Milano 1907-1998). Ha esordito come pittore alla fine degli anni Venti esponendo insieme a Prampolini ed ai futuristi della seconda generazione alle mostre della Galleria Pesare di Milano ed ha proseguito la propria ricerca in linea con le esperienze dell'astrattismo lombardo, al di fuori del classicismo ufficiale del Novecento italiano. Nel 1933 ha realizzato le prime *macchine inutili* costruite con forme geometriche ritagliate nel cartoncino, legno di balsa, palline di vetro, tenute insieme, in un rapporto armonico, da fili di seta in cui gli elementi geometrici, liberati dalla superficie della tela, si muovevano autonomamente e continuamente nello spazio.
Nel 1945 ha esposto alla mostra di Arte Concreta alla Galleria Bergamini di Milano con Borra, Radice, Reggiani, Rho e Soldati con il quale, nel 1948, ha fondato, insieme a Dorfles e Monnet, il MAC (Movimento Arte Concreta) che ricollegandosi al concretismo internazionale, si riproponeva di liberare l'arte da ogni riferimento alla realtà.
L'attività di **M** è stata caratterizzata da una continua indagine nel campo della percezione visiva che lo ha condotto, come designer, alla progettazione di oggetti producibili in serie dall'industria destinati a soddisfare le esigenze pratiche ed estetiche degli utenti e a ristabilire il contatto tra arte e pubblico e all'ideazione di libri e giochi per bambini volti a stimolare la creatività. Ha inoltre curato la grafica per diverse case editrici tra cui

Einaudi e, negli anni Sessanta, gli Editori Riuniti (Biblioteca del pensiero moderno). È stato autore di numerosi testi, tra i quali *Abecedario* (Torino 1942), *Scoperta del quadrato* (Milano 1960), *Teoremi sull'arte* (Milano 1961), *Arte come mestiere* (Bari 1966), *Design e comunicazione visiva* (Bari 1968), *Artista e designer*. (Bari 1971) *Codice ovvio* (Torino 1971), *La scoperta del triangolo* (Bologna 1976), *Fantasia* (Bari 1977). (*ap*).

Munari, Cristoforo

(Reggio Emilia 1667-Pisa 1720). Fu attivo dapprima a Reggio e Modena, poi a Roma (1703-1706), dove fu protetto dal cardinal Imperiali, a Firenze presso il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1706-15) e infine a Pisa. Non sono finora state individuate opere assegnabili con certezza ai suoi anni parmensi e romani: le sole conosciute, spesso firmate e datate, risultano eseguite in Toscana. A Roma **M** entrò probabilmente in rapporti con Christian Berentz, che costituí il tramite per la conoscenza di modelli olandesi, ai quali sembrano far riferimento le sue sontuose nature morte con frutta, strumenti musicali, cristalli e porcellane disposti in lucido disordine e descritti con ferma attenzione alla realtà materica (*Vanitas-trofeo*, 1708: coll. priv.; *Frutta, ceramiche e libri*, 1709: Firenze, Uffizi; *Tazze, biscotti, libri e cristalli*, 1712). (*sr*).

Munch, Edvard

(Löten 1863-Ekely 1944). Figlio di un medico il cui studio si trovava in un quartiere operaio di Christiania (oggi Oslo), durante l'adolescenza viene profondamente segnato dalla perdita della madre e di una sorella. Nel '79 entra nella Scuola di arti e mestieri, ma poco dopo decide di dedicarsi alla pittura e nel 1882 allestisce uno studio nel Pultosten, edificio situato nel centro di Christiania dove il pittore naturalista Christian Krohn avviava i giovani artisti sulla strada di un realismo animato da influssi impressionisti, puntualmente riscontrabili nei quadri d'esordio di **M** (*Autoritratto*, 1882-83: Oslo, Bymuseum; *All'alba*, 1883: Oslo, Munchmuseum). Nel 1885, durante il primo soggiorno a Parigi, si avvicina alle tendenze piú aggiornate dell'arte contemporanea e in opere come *Bambina malata* (1885-86: Oslo, Munchmuseum) da spazio alla forte carica espressiva e alla predilezione per i

temi della malattia, della solitudine, della morte che ricorrono lungo tutto l'arco della sua produzione. Grazie ad una borsa di studio, tra il 1889 ed il 1892 può stabilirsi nella capitale francese, dove, pur entrando in contatto con l'opera di Gauguin, adotta una tavolozza impressionista e si dedica al tema del paesaggio (*La Senna a Saint-Cloud*, 1890: Oslo, Munchmuseum; *Rue de La Fayette*, 1891: ivi). Al ritorno a Oslo una sua personale è accolta con molto successo e gli vale l'invito ad esporre al Künstlerverein di Berlino, dove presenta una cinquantina di nuovi dipinti (*Visione*, 1892: Oslo, Munchmuseum; *Ritratto di Strindberg*, 1892: Stoccolma, MM). La contrapposizione di campiture monocrome e la sintesi lineare sono gli strumenti linguistici che egli adotta per esprimere una visione profondamente pessimista dell'esistenza, che durante il soggiorno berlinese va radicalizzandosi in seguito all'incontro con Strindberg e alla lettura di Nietzsche. Prende forma in questi mesi il progetto che impegnerà **M** per un decennio, la realizzazione del *Fregio della vita*, vasto ciclo di opere attraverso le quali egli intende rappresentare la crescita interiore dell'individuo ed il conflitto insuperabile che oppone il principio maschile a quello femminile. Fanno parte di questa serie quadri come *La morte nella stanza della malata* (1893: Oslo, Munchmuseum), *Madonna* (1893-94: ivi), *Vampiro* (1893-94: Göteborg, MBA), che esemplificano le opposte immagini della donna – creatura ora fragile e rassegnata ad un destino di morte, ora trionfante per il risolversi in maternità della sua maturazione sessuale, ora enigmaticamente tesa alla sopraffazione del maschio – tra cui oscilla la sensibilità di **M**. In *Il grido* (1893: Oslo, Munchmuseum) e in *Angoscia* (1894: ivi) il tema della solitudine dell'individuo viene affrontato attraverso l'accentuazione dello scorcio prospettico, l'uso simbolico del colore, la contrapposizione di linee rette e ondulate che rivelano i legami di **M** con l'Art Nouveau. Un altro frutto del soggiorno berlinese di **M**, durante il quale lo storico dell'arte Julius Meier-Graefe presenta la sua opera su «Pan», è il suo accostarsi alle tecniche incisorie: a partire dal '94 l'ammirazione per l'opera di Klinger, di Rops, di Vallotton lo spinge a sperimentare l'acquaforte, la puntasecca, la litografia e, sulle orme di Gauguin, la xilografia in bianco e nero e a colori. La pratica dell'incisione accentua la tendenza al sintetismo già presente nella sua pittura, come documentano le tavole che riprendono le solu-

zioni iconografiche e compositive dei dipinti, andandosi ad aggiungere alle numerose varianti di questi (*Pubertà*, litografia, 1894, *Bambina malata*, litografia a colori, 1896; *Angoscia*, 1896, *Malinconia I*, 1896, *Il bacio*, 1897-99, *Incontro nello spazio*, 1899, xilografie a colori).
Tra il '96 e il '98 è spesso a Parigi, dove espone al Salon des Indépendants *Danza della vita* (Oslo, Munchmuseum), opera cardine del *Fregio* in cui sono accostati i differenti volti della personalità femminile. Dopo un viaggio a Roma, nel '99 realizza con *Metabolismo* (Oslo, Munchmuseum) la conclusione monumentale del *Fregio*, ricorrendo al mito della nascita di Adone per affrontare il tema del rapporto uomo-donna da un punto di vista sovraindividuale. Nel 1902 il *Fregio* viene esposto alla mostra della secessione berlinese, influenzando profondamente gli sviluppi della pittura tedesca dell'inizio del secolo ed in particolare i futuri esponenti del gruppo espressionista Die Brücke.
Il profondo disagio esistenziale che opprime **M** nei primi anni del secolo trapela in opere ambientate in spazi chiusi come *Gelosia* (1907: Oslo, Munchmuseum) e *La sorpresa* (1907: ivi) e sfocia nel 1908 in un crollo psichico che lo costringe alla degenza in una casa di cura danese e successivamente al ritorno in patria. Nel 1909, nonostante forti opposizioni, si aggiudica il concorso per la decorazione dell'Aula Magna dell'Università di Oslo e lavora fino al 1916 per realizzare un ciclo di affreschi insieme simbolici e naturalistici (*Alma Mater*, *Il sole*, *La montagna degli uomini*), la cui impronta realistica si ripresenta in opere di soggetto umanitario (*Operai che tornano a casa*, 1912: Oslo, Munchmuseum).
Nel 1916 si stabilisce definitivamente ad Ekely e nei decenni successivi continua a dedicarsi alla pittura, realizzando numerosi paesaggi (*Notte di stelle*, 1923-24: ivi) e fissando la propria immagine in una serie di autoritratti che documentano fino all'ultimo con obiettività, e spesso al di fuori di ogni controllo formale e compositivo, l'avanzare della decadenza fisica e l'accentuarsi della solitudine (*Vagabondo notturno*, 1939: Oslo, Munchmuseum; *Tra il letto e l'orologio*, 1940-42: ivi). Dopo l'invasione nazista evita ogni rapporto con occupanti e collaborazionisti e lascia per testamento tutte le sue opere alla città di Oslo, che le conserva nel museo dedicato al suo nome. (*mtr*).

Munkácsy, Michael Lieb, *detto* Mihály

(Munkács 1844 - Endenich presso Bonn 1900). Dopo un'infanzia difficile e misera, che egli stesso narrò nelle sue lettere a Mme Chaplin (1885), ricevette le prime lezioni da un pittore ambulante, Alexis Szamossy; poi, nel 1863, lavorò a Budapest presso Anton Ligeti. Studiò in seguito a Vienna sotto la guida di Rahl e di Piloty, quindi all'Accademia di Monaco presso Sándor Wágner e Franz Adam. Fu attirato dalle opere di Rembrandt. Di passaggio a Parigi nel 1867 scoprí anche la lezione realista e sociale di Courbet. A partire dal 1868 si perfezionò a Düsseldorf nello studio di Knaus, dove divenne amico di László Páal. Espose allora al Salon des artistes français del 1870 il suo celebre *Ultimo giorno d'un condannato a morte in Ungheria* (1870: Budapest, MNG), che gli valse la medaglia d'oro. Dipinse poi numerose tele realiste, con uno spesso impasto a colori scuri, in cui spiccano tocchi di bianco puro o di rosso su neri, marroni e grigi: le *Cardatrici* (1871: ivi), l'*Eroe del villaggio* (1875: Colonia, WRM) o la *Donna con la zangola* (1873: Budapest, MNG). Si stabilí a Parigi nel 1872 e soggiornò anche a Barbizon nel 1874, eseguendovi paesaggi di buona qualità cromatica (*Strada polverosa*, 1881: ivi; il *Viale dei castagni*, 1886: ivi). Sposò una francese, Cécile Papier, vedova del barone de Marches, assai legato a Goupil e Sedelmeyer e condusse per lunghi anni a Parigi una vita opulenta e mondana da artista in voga presso il pubblico. La sua produzione del periodo parigino abbandona progressivamente l'impostazione realista per avvicinarsi allo stile di Makart e, come Leibl, si accostò agli impressionisti; ma la parte determinante della sua opera è costituita da soggetti storici e religiosi, di piglio vigoroso malgrado un accento un po' troppo teatrale (*Cristo davanti a Pilato*, 1881: Budapest, MNG). Eseguí per il palazzo del Parlamento a Budapest una vasta composizione decorativa: *Presa di possesso dell'Ungheria da parte dei Magiari nell'896* (sala dei ricevimenti del Consiglio della presidenza). Morí nel 1900 a Endenich, presso Bonn, in una clinica per alienati. (*dp*).

Muñoz, Lucio

(Madrid 1929). Fu allievo della Scuola di belle arti di Madrid tra il 1949 ed il 1954, e lavorò con Eduardo Chicharro. Il suo stile è una sintesi personale dell'espressionismo e delle tecniche astratte, soprattutto di tipo infor-

male, che consentono all'artista la libera manipolazione degli impasti e l'aggiunta di materiali eterogenei privilegiando soprattutto il legno bruciato, ad un tempo supporto e tema. Parzialmente figurativo ai suoi esordi (buoi scorticati, crocifissioni, personaggi), **M** ha sperimentato l'esecuzione dell'opera su una tavolozza di tonalità sommesse (verdi, marroni, neri), usando poi tonalità piú squillanti che tendono ad assorbire il motivo nell'esecuzione stessa. Dal 1968-69 Chicharro è tornato in modo meno convincente ad un tipo di pittura realista. L'artista fu selezionato per Documenta a Kassel nel 1972. Il suo stile si è evoluto agli inizi degli anni Ottanta giungendo – nei grandi paesaggi realizzati su legno – all'espressione lirica. Sue opere sono conservate a Londra (Tate Gall.), Cuenca (Museo d'arte astratta spagnola), L'Aja (GG), Amsterdam (SM), Oslo. (NG), Vienna (Museo del XX secolo), Madrid (MEAC), Buenos Aires. Un'importante retrospettiva della sua opera si è tenuta a Barcellona nel palazzo della Vincine (1989). L'artista vive a Madrid. (*abc*).

Muñoz, Sebastián

(Segovia 1654-Madrid 1690). Formatosi nella bottega di Claudio Coello, studiò in seguito a Roma con Carlo Maratta. Tornato in patria, collaborò col suo primo maestro agli affreschi del collegio della Manteria di Saragozza (1684). Nominato pittore del re (1688), partecipò alle decorazioni a fresco dell'Alcázar di Madrid. I suoi quadri di soggetto religioso dimostrano lo stretto legame stilistico con Claudio Coello (*Martirio di san Sebastiano*, 1687: Bordeaux, coll. priv.). Per il convento delle Carmelitane Scalze di Madrid, eseguí un dipinto per commemorare i *Funerali della regina Maria-Luisa* (New York, Hispanic Society). **M** fu anche un notevole ritrattista. (*aeps*).

Muñoz Degrain, Antonio

(Valenza 1841 – Malaga 1924). Formatosi all'Accademia di belle arti di Valenza, dopo aver abbandonato gli studi d'architettura ed aver fatto un breve soggiorno in Italia (1856), questo artista, compagno di Domingo Marquez, fu di fatto un autodidatta che si fece strada nelle esposizioni regionali, nazionali (1881-84) ed internazionali (Philadelphia, Chicago) ottenendo una serie di riconoscimenti. Stabilitosi a Madrid dal 1871 al 1879, sviluppò l'interesse per la pittura di paesaggio nell'ambiente della

scuola creata da Carlos de Haes. A Madrid e soprattutto a Malaga, cercò una strada molto personale nell'interpretazione del paesaggio; pur risentendo ancora del lirismo romantico portato agli estremi, la sua pittura si apre già a soluzioni vicine all'impressionismo. La resa dell'atmosfera e degli effetti di luce (temporali, luce lunare, tramonti), modella la sua visione del paesaggio andaluso e dei dintorni di Granada (*Temporale a Granada*: Madrid, Casón; numerosi paesaggi nei musei di Valenza e Malaga). Nel 1895 prese il posto di Haes alla cattedra di paesaggi dell'Accademia di San Fernando a Madrid. Godendo di una certa reputazione **M**, fu nominato accademico ed effettuò, come pensionato onorario dell'Accademia, un secondo viaggio a Roma. Della sua produzione sono da ricordare anche alcune decorazioni (Teatro Cervantes, Malaga 1870) e quadri di storia. Gli *Amanti di Terriel* (1884: Madrid, Casón), è una delle opere caratteristiche dell'epica del realismo storico che domina la seconda metà del XIX sec. nell'esaltazione del dramma e degli eventi storici nazionali. **M** fu uno degli artisti piú rappresentativi della fine del XIX sec. spagnolo, esprimendo nella sua produzione la contraddittoria ed eclettica posizione della pittura ancora imbevuta di romanticismo, ma già aperta alle soluzioni dell'impressionismo. Il pittore ebbe tra i suoi allievi Pablo Picasso. (pg).

Münster

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte La galleria di pittura venne organizzata per iniziativa dell'Associazione artistica della Westfalia (Westfälischer Kunstverein) , che si costituí nel 1831 e ricevette le prime opere nel 1835. Da allora la collezione si è ampliata tramite donazioni ed acquisizioni. Il Landesmuseum, di cui la galleria fa parte, venne fondato nel 1908. Una sezione è dedicata alla pittura antica, l'altra a quella moderna. Il primo gruppo contiene soprattutto opere di pittori originari dalla Westfalia, a partire da un antependio del XII sec., proveniente da Soest. Conrad von Soest è rappresentato da due portelle di polittico. Il museo possiede opere di Johann Koerbecke e Derick Baegert, e parti dell'Altare di Liesborn. Tra le opere rinascimentali figura una raccolta di quadri dei Ring, tra cui un *Doppio ritratto delle contesse Ermengard e Walburg von Rietberg* eseguito da Hermann Tom Ring, e nature

morte di Ludger Tom Ring il Giovane. Vanno anche citate una *Vergine* di Jan Gossaert ed una *Natura morta* di Georg Flegel. Il museo conserva un numero relativamente ridotto di opere di epoca barocca e del XIX sec. La raccolta di pittura contemporanea tedesca, costituita a partire dal 1953, comprende tra l'altro opere di Liebermann, Corinth, Macke, Marc, Kokoschka, Klee, Heckel, Mueller, Schmidt-Rottluff, Ernst e Beckamnn e due dipinti di Munch. (*hbs*).

Münter, Gabriele

(Berlino 1877-Murnau, 1962). Nel 1901, a Monaco, seguí i corsi di *Die Phalanx* e fu allieva di Kandinsky, cui restò legata fino al 1916. Si ritirò a Murnau nel 1921. Fu membro della Nuova Associazione degli artisti di Monaco e di Der Blaue Reiter, e il suo principale periodo di attività fu parallelo a quello di Kandinsky, che peraltro la influenzò poco. L'artista si espresse in uno stile non privo di analogie con quello di Jawlensky, i bordi neri di forma semplicissima contribuiscono ad esaltare un colore talvolta chiaro, che presenta piú spesso tonalità sorde e vicine (*Strada di villaggio d'inverno*, 1911: Monaco, SG Moderner Kunst). Il cubismo la sollecitò, in seguito, ad indurire il disegno e la composizione (*Uomo dalla poltrona*, 1913: Monaco, ivi); ma dopo la guerra tornò ad una maniera piú morbida e calda (*Natura morta con cavallo bianco*, 1935: Monaco, ivi). Ha lasciato ai musei di Monaco alcune sue opere e quelle che le aveva donato Kandinsky. (*mas*).

Munthe, Gerhard

(Elverum 1849-Lysaker presso Oslo 1929). Si formò nelle Accademie dei pittori Johan Fredrik Eckersberg e Knud Larsen Bergslien a Oslo (1870), poi presso un suo parente, Ludvig **M** a Düsseldorf (1874-76), ed infine a Monaco (1877-82). I suoi primi paesaggi della Norvegia orientale, dipinti in tonalità spente in cui predominano i grigi, rappresentano scene di vita quotidiana. A partire dal 1880 schiarisce il colore che assume toni piú luminosi e ricchi (*Mietitura*, 1884; *Sera a Eggedal*, 1888; il *Giardino del contadino*, 1888; *Primavera*, 1889: Oslo, NG). Un aspetto del tutto diverso del suo stile appare nelle composizioni (esposte nel 1893) in cui egli sfrutta motivi tratti da antiche ballate, leggende e racconti norvegesi, di solito liberamente interpretati, ponendo l'ac-

cento sul ruolo decorativo della superficie e sulla suggestiva sonorità del colore. In questo stile, arcaicizzante, **M** decorò tra il 1910 e il 1916 la grande sala di un edificio gotico, lo Hakonshall di Bergen (distrutto nel 1944). Disegnò *ex libris* ed illustrò numerose opere, particolarmente le «saghe reali» norvegesi di Snorre Sturlason (1896-99), nonché canzoni popolari. Ha anche eseguito progetti per opere d'arte applicata (tessuti, mobili): contributi determinanti per l'evoluzione dell'arte decorativa norvegese del xx sec. (*lø*).

Muntz, Eugène

(Soultz-sous-Forêts (Basso Reno) 1845-Parigi 1902). Gli studi di storia d'arte intrapresi da **M** riguardarono in particolare l'arte del rinascimento: *Les Précurseurs de la Renaissance* (1881), *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps* (1881), *Les Arts à la cour des papes pendant le* XV^e^ *et le* XVI^e^ *siècle* (1882), *Les Collections de Médicis au* XV^e^ *siècle* (1888), *Histoire de l'art pendant la Renaissance* (1889-95), *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant* (1899). (*sr*).

Mu Qi

(in religione *Fa Chang* 1210 ca.-1275). Abate del celebre monastero del Lintong si presso Hangshou, **M** fu con Liang Kai il massimo pittore *chan* dell'epoca. Non si conosce pressoché nulla della sua vita, perché, «non seguendo le regole degli antichi», venne disprezzato dai cinesi; la maggior parte delle opere a lui attribuibili o che recano il suo nome sono conservate in Giappone, dove d'altra parte talvolta mal si distinguono da quelle del suo imitatore giapponese Mohuan. **M** dipinse sia opere che rappresentano il movimento o la quiete, personaggi (*Arhat in meditazione*: coll. Iwasaki; *Guanyin in veste bianca*: Daitoku-ji di Kyoto), animali (*Gru*; *Bertuccia col suo piccolo*: ivi), e persino i piú umili oggetti (*Sei cachi*: ivi), o paesaggi (*Otto vedute del fiume Xiao e del fiume Xiang*), dispersi in diverse collezioni ed al Museo Nezu di Tokyo; il suo discepolo Ying Yuqian riprese il medesimo tema immerso nella nebbia che suggerisce il paesaggio piú che svelarlo. Tutte queste opere riflettono la ricerca di vita interiore caratteristica del *chan*, espressa mediante un inchiostro umido monocromo, con l'aiuto di linee vaporose che si dissolvono nelle nuvole, a significare la potenza mistica dello spirito contemplativo. (*ol*).

Mur

Sul catino dell'abside centrale della chiesa di Santa Mark de Mur (Spagna, provincia di Lerida) si sviluppa il tema, comunemente trattato, del *Cristo* nel tetramorfo, accompagnato da una fila di *Apostoli* sulle pareti. Il registro inferiore, in cattivo stato, è dedicato alle offerte di Caino e di Abele, nonché a scene dell'*Infanzia di Cristo* (Boston, MFA). I resti della decorazione di un'absidiola, tra cui un'*Ascensione*, sono conservati a Barcellona (MAC). La presenza di fondi chiari, senza bande, e il particolare modellato dei volti e delle mani consentono di accostare l'opera dell'affrescatore di **M** a certi dipinti murali francesi. Gli influssi di questo maestro in Catalogna non sono quasi rintracciabili, se non nei resti dena decorazione della vicina chiesa di Ager. I dipinti di **M** presentano somiglianze iconografiche con quelli di Ripoll, scomparsi ma noti da descrizioni. Si è supposto che tali rassomiglianze si estendessero anche al piano stilistico. (*jg*).

Mur, Ramón de

(documentato dal 1412 al 1435 nella regione di Tarragona). Il suo stile, malgrado l'arcaismo, si ricollega al gotico internazionale. Questo artista indipendente, dotato di immaginazione, utilizza una gamma di colori a volte sorprendente. Le sue lunge silhouettes d'un preciso grafismo si avvicinano piú alla pittura francofiamminga che a quella dei suoi contemporanei catalani. Sua opera principale è il *Retablo di Guimerá* (1412 ca.: Vic, Museo Arqueologic-Artistic Episcopal), i cui pannelli rappresentano *Scene del Vecchio Testamento* e *Scene del Nuovo Testamento*; vi si nota sensibilità per la natura (*Roveto ardente*, *Caino e Abele*) ed un realismo pittoresco (*Passaggio del Mar Rosso*). Sarebbe anche autore del *Retablo della Vergine di Cervera* (tavola centrale a Barcellona, MAC) e del *Retablo di san Pietro di Vinaixa* (1420 ca.: Tarragona, Museo Diocesano). (*mbe*).

Murant, Emmanuel

(Amsterdam 1622-Leeuwarden 1700 ca.). Allievo di Wouwerman, si dedicò al paesaggio; si recò dipoi in Francia, e intorno al 1670 lavorò in Frisia. Le sue opere, il *Paesaggio con galline* (Besançon, MBA); la *Casa rustica* (Amsterdam, Rijksmuseum), la *Fattoria in rovina* (Nîmes, MBA), il *Paesaggio con ponte* (Cambridge, Fitzwilliam Mu-

seum), la *Fattoria* (New York, MMA), si distinguono per uno spiccato gusto descrittivo che rammenta la tecnica di J. van der Heyden. (*jv*).

Muratori, Domenico Maria

(Vedrana (Bologna) 1662 ca.-Roma 1744). Allievo di Lorenzo Pasinelli, dopo una permanenza di nove mesi a Napoli (1689), recatosi col suo maestro a Roma vi si insediò stabilmente, divenendo nel 1703 membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon e nel 1705 dell'Accademia di San Luca. Nelle molte opere di soggetto sacro eseguite per Roma (*Santa Prassede raccoglie il sangue dei martiri*, 1730 ca.: Santa Prassede; *Sant'Agostino*, 1736: Bambin Gesú; *Martirio dei santi Filippo e Giacomo*: Santi Apostoli) o distribuite in varie città dell'Italia centrale (Ascoli Piceno, Pisa, Perugia ecc.) l'artista arricchisce la sua formazione classicista con magniloquenza barocca desunta dal gusto locale. Piú interessante e gradevole, per i colori squillanti, i panneggi lucenti e fastosi e l'esito talora umoristico dell'eccessiva enfasi dei gesti, è la produzione dei quadri da stanza (le varie redazioni della *Morte di Cleopatra* e la *Morte di Marcantonio* della Galleria Spada in Roma). (*ff*).

Murch, Walter

(Toronto 1907-New York 1967). Proveniente da una famiglia della piccola borghesia canadese (il padre era gioielliere), seguí nel 1925 i corsi dell'Ontario College of Art, dove in particolare insegnava Arthur Limser, uno dei pittori canadesi piú avanzati dell'epoca. Benché disgustato dai metodi d'insegnamento troppo tradizionali del college, fu all'inizio insensibile all'avanguardia americana (Sloan, Prendergast, Bellows) ed a quella europea, che peraltro conosceva. Nondimeno si stabilí a New York sin dal 1927 e studiò all'Art Students' League con von Schlegell e Kenneth Hayes Miller. Di fatto, una riflessione attenta sugli intenti dei giovani pittori americani, e numerose discussioni con i suoi amici a Toronto, l'avevano indotto ad ammirarne le opere, prima di trasferirsi negli Stati Uniti. Solo, però, con Arshile Gorky, di cui fu allievo ed amico, scoprí Cézanne, Seurat e Picasso. Per sopravvivere lavorò come illustratore e decoratore; ciò gli consentí non solo di dipingere senza gravi costrizioni, ma anche di seguire lo sviluppo delle varie

correnti artistiche dell'anteguerra. Fece cosí amicizia con il surrealista americano Joseph Cornell. La sua opera è dedicata soprattutto alle *Nature morte* di un'ammirevole esattezza tecnica, che spesso si accostano ad opere surrealiste per il modo irregolare, quasi eccentrico in cui colloca gli oggetti nello spazio (*The Calculator*, 1949: coll. Ibm), di ingrandirli in relazione alla superficie della tela (*Enlarged Doll*, 1965: J. L. Hudson Gall. of Art) o di conferir loro un valore magico e misterioso (*The Look*, 1948: coll. William H. Lane Foundation). Non può, peraltro, associarsi interamente a questo movimento, né ad altri (il realismo magico di un Ivan Albright o di un George Tooker in particolare). **M** resta artista isolato, ed i suoi stretti legami con una lunga tradizione – quella di Chardin – non devono far dimenticare una sensibilità assai moderna, in cui l'oggetto svolge un ruolo considerevole. Tranne una mostra tenuta poco tempo dopo essersi stabilito a New York, alla Christodora House nel 1929, espose regolarmente presso Betty Parsons dal 1941. Poco prima della sua morte un'importante retrospettiva della sua opera circolò in vari musei americani (Providence, novembre-dicembre 1966). (*jpm*).

Murcia

Posta in una zona di frontiera della Castiglia del XIII sec., tra il Levante valenzano e l'Andalusia, a mezza strada tra Granada e Valenza, fu la piccola capitale di campagna di una delle piú ricche *huertas* agricole spagnole, con numerosi conventi che assicuravano ai pittori una solida clientela. **M** ha, nella storia della pittura spagnola, un posto singolare e si può parlare di una «scuola di **M**» nel XVII sec., cui si collegherebbe un effimero secondo centro nella vicina città di Lorca. Era inoltre originario di Murcia quel Pedro Fernández (già Pseudo-Bramantino), attivo a Napoli e a Milano nei primi anni del Cinquecento, che diffuse successivamente in Spagna i modi della pittura italiana del rinascimento. È da notare d'altronde che molti tra i migliori pittori originati di queste due città (nel XVII sec. il tenebrista Orrente e il «capitano» e pittore di battaglie Juan de Toledo; nel XVIII sec. Ginés de Aguirre, autore come Goya e Bayeu, di soggetti popolari per la Manifattura reale degli arazzi di Madrid, che terminò la sua vita in Messico) furono nomadi che trascorsero nella regione solo una piccola parte della propria car-

riera. Invece, i maggiori fornitori dei conventi di **M**, Gilarte e Senen Vilá, provenivano da Valenza. Ma un ambiente locale piuttosto chiuso e conservatore sembra conferisse un certo arcaismo ai pittori di storia sacra di **M**; un tono sobrio, severo e tranquillo che prolunga lo stile del terzo decennio del Seicento fino al XVIII sec. Tra pittori poco noti – Lorenzo Suarez e Acevedo, che allora realizzarono il bel complesso dedicato a san Pietro Nolasco e a san Raimondo Nonat alla Misericordia – ed i loro successori Gilarte e Vilá, assai piccole sono le differenze di spirito e di stile. Lo stesso accade a Lorca, con un piú rude accento in Pedro Camacho, José Mateos, Blas Muñoz, autore di un «pastiche» dei *San Francesco* di El Greco nel 1693 (Toledo, Museo di El Greco). Le opere di tutti questi pittori, troppo a lungo neglette, non si possono piú studiare se non in modo incompleto nella regione di **M**, che, come tutto il Levante, soffrí crudelmente degli incendi di chiese nel 1936. Di quanto sussiste i complessi piú interessanti sono quelli di Santo Domingo (cappella del Rosario, decorata da Gilarte e Juan de Toledo) e della Misericordia (opere di Suarez e Acevedo); e, per Lorca, della collegiata di Camacho (*San Clemente* e *San Patrizio*).
Inoltre, il Museo di belle arti ha raccolto frammenti di affreschi della Trinidad, con eccellenti ritratti, unica opera certa di un pittore di **M** del XVII sec., Nicolas de Villacis, nobile ed erudito, amico di Velázquez. Possiede anche opere significative di Orrente (*Buon pastore*) e di Juan de Toledo (*Sbarco da una goletta*). Si aggiunga che la cattedrale di **M** serba nel Museo Diocesano una delle opere fondamentali di un pittore italiano nella Spagna medievale, il *Polittico di santa Lucia* di Barnaba da Modena, eseguito nel XIV sec. per l'infante umanista don Juan Manuel: il donatore vi è rappresentato con la figlia, futura regina di Castiglia. Nello stesso museo si trovano opere importanti di Fernando de Llanos, discepolo di Leonardo ed iniziatore del rinascimento a Valenza (*Nozze della Vergine*, *Adorazione dei pastori*, ecc.). (*pg*).

Murer, Eugène (Auguste Meunier), *detto*

(Moulins 1846-Auvers-sur-Oise 1906). Amatore d'arte e collezionista si stabilí a Parigi intorno al 1865, con l'aiuto di Guillaumin, orginario come lui di Moulins. Qui conobbe i pittori impressionisti: Manet, Sisley, Cézanne e

soprattutto Pissarro e Renoir, ai quali ordinò ritratti. Autodidatta, appassionato di pittura e di poesia (pubblicò nel 1877 un libro di versi *Les Fils du siècle*, e tenne una prima mostra nel 1895); prese l'abitudine di riunire i suoi amici pittori ogni mercoledí nella sua bottega di pasticciere al n. 95 di boulevard Voltaire. Nel 1881 vendette la sua impresa stabilendosi ad Auvers-sur-Oise, non lontano dal dott. Gachet. In questo periodo acquistò, con la sorellastra Marie Meunier, l'albergo ristorante «du Dauphin et d'Espagna» a Rouen; qui nel 1896 espose la «magnifica collezione d'impressionisti» – cosí scrisse sul manifesto che invitava a vedere i suoi quadri – che aveva raccolto negli anni. La collezione comprendeva in particolare, il suo ritratto di Renoir (New York, coll. Haupt), il *Ritratto di Paul Murer*, suo figlio (Baden, coll. priv.), della sorellastra *Marie Meunier, dite Murer* (Washington, NG), un *Ritratto di Sisley* (Chicago, Art. Inst.), l'*Harem* (Tokio, Museo d'arte occidentale), la *Pergola* (Mosca, Museo Puškin). Possedeva inoltre numerosi Pissarro e Sisley (tra cui la *Passerella di Argenteuil*: Parigi, MO). La collezione, recensita da Paul Alexis nel 1887 in «le Cri du peuple», andò dispersa nel 1897; Marie Meunier (che aveva sposato il poeta e scrittore Jérôme Doucet), proprietaria della metà della collezione, costrinse **M** a venderla. (*ad*).

Murillo, Bartolomé Esteban

(Siviglia 1618-82). Fece i primi studi nella bottega di Juan del Castillo, ma dovette certamente conoscere le opere di Zurbarán, allora al culmine della carriera, e di Ribera, allora già ampiamente rappresentanto nelle collezioni sivigliane. L'influsso di questi due pittori è evidente nelle sue opere giovanili. Il primo incarico importante che ricevette fu il *Ciclo francescano* (1645) per il convento francescano di Siviglia, complesso di undici dipinti oggi dispersi tra varie sedi: la *Cucina degli angeli* (1646: Parigi, Louvre), *San Diego d'Alcalá* (Madrid, Academia de San Fernando), la *Morte di santa Chiara* (Dresda, GG). Il pittore rivela già, accanto a qualche incertezza compositiva e ad un trattamento della luce ancora debitore al «tenebrismo» riberesco, elementi caratteristici di uno stile personale: una visione amara della realtà quotidiana, una concezione quasi medievale della religione, nella quale verità oggettiva e miracolo si mescolano in

modo del tutto naturale ed ingenuo. Dal piú netto chiaroscuro delle prime opere (*Cenacolo*, 1640: Siviglia, chiesa di Santa Maria la Bianca; *Sacra Famiglia con uccello*: Madrid, Prado) trascorre nei dieci anni successivi verso uno stile piú fluido, piú morbido e leggero. La sicurezza compositiva, la luce diffusa ed espansa, il colore sempre piú ricco attestano la conoscenza non soltanto dei modelli veneziani e fiamminghi (soprattutto di van Dyck), ma anche della pittura genovese d'impronta fiammingo che egli ebbe modo di apprezzare a Siviglia. Nel 1658 si trovava a Madrid, il che dovette consentirgli di studiare le ricche collezioni reali e di entrare in contatto diretto con Velázquez. Negli anni 1665-66 realizzò per la chiesa di Santa Maria la Bianca di Siviglia un complesso decorativo anche questo oggi disperso (il *Sogno del patrizio* e la *Spiegazione del sogno da parte di papa Liberio*: Madrid, Prado), considerato uno dei suoi capolavori sia per la delicatezza e la sicurezza del tocco che per la bellezza d'un colore caldo e dorato, con sfumature di grigio e d'argento nelle lontananze del paesaggio. Ancora nel 1665 intraprese la serie di grandi figure di *Santi* ordinategli dai Cappuccini di Siviglia (Museo di Siviglia); del 1668 sono la grande *Immacolata Concezione* della cattedrale e la serie di busti di *Santi* della sacrestia. Tra il 1671 e il 1674 portò a termine un complesso di dipinti per l'ospedale della Carità a Siviglia (in particolare *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*), in concorrenza con Valdés Leal: opere tra le piú rappresentative della sua maturità. Nel 1681 diede avvio un ciclo per i Cappuccini di Cadice, che lasciò incompiuto alla sua morte, avvenuta in seguito ad un incidente qualche mese dopo.

Accanto alle serie monastiche, datate con certezza, **M**, artista di estrema fecondità, ha lasciato numerosi quadri religiosi (*Sacre Famiglie*, *Vergini col Bambino*, *Immacolate Concezioni*) che gli valsero immensa fama sin dal XVII sec. e che continuarono ad essere ammirate nel XVIII e nel XIX sec. (grande fortuna, ad esempio, riscosse presso i pittori inglesi). Una delicatezza che spesso giunge fino all'affettazione sentimentale, rispondendo alla devozione del suo tempo, e il fatto che tali opere vennero sin troppo diffuse dalla litografia popolare, le hanno talvolta fatte considerare, soprattutto in tempi recenti, con un certo disprezzo. Oggi l'opera del **M** è rivalutata secondo il suo merito: i suoi dipinti si collocano tra capolavori del genio

barocco. I celebri quadri di monelli (il *Giovane mendicante*, 1650 ca.: Parigi, Louvre; i *Mangiatori di angurie*: Monaco, AP) possiedono una vivacità rara nella pittura del XVII sec. spagnolo; congiungono l'interpretazione amabile di realtà piuttosto crudeli e la gioiosa vitalità del mondo picaresco con un virtuosismo tecnico incomparabile. Benché i ritratti attribuibili con certezza all'artista siano rari (*Andrés de Andrade*: New York, MMA; *Nicolas Omazur*, il *Cavaliere* detto «l'Ebreo»: Madrid, Prado; *Autoritratto*, 1665 ca.: Londra, NG) si può considerare **M** un felice allievo di van Dyck, di cui possiede l'eleganza raffinata, benché piú sobria, piú austera ed «ispanica», fatta di un colore severo ove i neri e bianchi, fortemente contrastati, si sfumano nella resa di fragili incarnati. A **M** come paesaggista si attribuiscono alcune notevoli vedute (*Paesaggio* del Prado di Madrid), benché tali attribuzioni restino problematiche; ed è noto che il pittore basco Iriarte, la cui personalità è tuttora mal definita, collaborò a tali opere. **M** formò numerosi discepoli e collaboratori, dei quali resta difficile precisare e distinguere l'apporto personale; essi assimilarono i modelli e la sensibilità del maestro in modo spesso superficiale, e sono in gran parte responsabili del discredito e della disaffezione di cui **M** ha sofferto negli ultimi tempi. L'influsso di questo tipo di composizioni di **M** restò vivo a Siviglia fino ad una fase molto avanzata del XVIII e, in pieno XIX sec., vi furono ancora pittori che, non senza abilità, lo imitarono. (*aeps*).

Murnau

Località delle prealpi bavaresi a sud di Monaco, frequentata da paesaggisti monacensi. È celebre nella storia della pittura per i soggiorni che vi fece Kandinsky nel 1908-909 in compagnia di Gabriele Munter e di Jawlensky, durante i quali dipinse una serie di paesaggi di intensa cromia irradiante che preludono alle prime opere astratte (un importante gruppo di questi si trova nella so Moderner Kunst di Monaco). (*pv*).

Murphy, Gerald

(Boston 1888-New York 1964). Dandy moderno, legato all'avanguardia artistica e intellettuale dell'epoca, si stabilí a Parigi dal 1921 e cominciò a dipingere a trentaquattro anni dopo aver ricevuto l'insegnamento della futurista russa Natalia Goncarova. In uno stile preciso ed

impersonale, dipinse oggetti meccanici e industriali, rivelando l'influsso di Léger e di Picabia. Si volse poi al repertorio d'immagini popolari. *Razor* (1924: New York, MOMA), rasoio meccanico e stilografica, tagliati con precisione e disposti davanti a una scatola di fiammiferi la cui marca spicca a grossi caratteri, è considerata una delle opere piú celebri che precorrono la Pop Art. Dal 1925 al 1929, data in cui cessa definitivamente di dipingere, la sua pittura, pur restando fredda e rigorosa, fa prevalere l'immaginario sull'osservazione attenta della reità. (*bp*).

Murtic´, Edo

(Velika Pisanica 1921). Fu allievo della Scuola delle arti decorative e delle Accademie di belle arti di Zagabria e di Belgrado, e prese parte attiva alla liberazione del paese. Serie di disegni, legni, litografie eseguite all'epoca della lotta partigiana – soprattutto l'illustrazione per la poesia *La fossa di Goran Kovacic* (1944) – caratterizzano le sue prime ricerche espressioniste. Dopo la guerra nei suoi paesaggi della costa dalmata prevale l'uso del colore insieme alla scoperta di Cézanne. Nel 1950, un soggiorno a Parigi e il contatto con opere astratte, soprattutto di Bazaine e Manessier, lo portano a sperimentare un'espressione artistica libera e semplice. Nelle opere successive **M** fa uso di un cromatismo sempre piú ardito. Fu decisivo per la sua evoluzione il viaggio in America. In una serie di quadri, l'*America vissuta* (1953), incoraggiato dall'esperienza dell'Action Painting, l'artista trovò un proprio linguaggio plastico: un dinamismo gestuale di grande forza espressiva. I suoi dipinti divengono manifestazione di una spontaneità che si esprime nel turbine ritmico di linee e di chiazze, con un colore acceso e violento. **M** è in Jugoslavia il rappresentante dell'espressionismo astratto, tuttavia interpretato in modo personale. Le sue opere figurano nei musei, gallerie e collezioni jugoslave, nonché a Londra (Tate Gall.), Liegi (MAM), Parigi (MNAM e Gall. Creuze), Venezia (Fondazione Peggy Guggenheim), Milano (Gall. Bergamini), Roma (Gall. La Medusa), New York (MOMA e coll. D. Rockefeller), Praga (ng). (*ka*).

Murtuq

Pitture murali (VIII-IX sec.) rivestivano interamente i santuari buddisti di **M**, oasi del Turchestan cinese o Serin-

dia, nella regione di Turfan. Molte di esse sono malauguratamente scomparse. I temi principali rappresentati corrispondono a interessi escatologici e raffigurano pratiche funerarie, ed immagini divine: Kshitigarbha, l'intercessore presso i giudici infernali; il Buddha, che soccorre un «dannato famelico» o *preta*; una divinità psicopompa che spicca sul disco lunare. Queste pitture sono ascrivibili al periodo in cui si fa sensibile l'influsso cinese accanto alla persistenza di quello dell'arte indiana. Occorre notare l'assenza di modellato, l'aspetto lineare dei contorni e la bellezza dei viticci con foglie a gancio che circondano esseri celesti, su una volta dai colori delicati, con tocchi di verde e di giallo. Secondo l'archeologo francese J. Hackin, che ha studiato il sito dopo il tedesco A. Grünwedel, **M** sarebbe «un'importante tappa nel cammino degli influssi indiani verso la Cina». (*mba*).

Music, Zoran Antonio

(Gorizia, 1909). Dopo studi secondari a Maribor, entrò nell'Accademia di belle arti della città, familiarizzandosi con l'arte francese contemporanea, nonché con le opere di Kandinsky e di Mondrian. Nel 1935 si recò a Madrid, dedicandosi allo studio di El Greco e di Goya. Stabilitosi l'anno successivo a Cuzola, restò in Dalmazia fino al 1940: lo impressionarono profondamente l'arte delle icone e gli affreschi delle chiese dalmate. Visitò l'Austria e la Polonia; nel 1942 si stabilí a Venezia. Il Quattrocento italiano lo affascinò, quanto l'arte bizantina di Ravenna. Deportato a Dachau nel 1943, nel 1948 si recò a Parigi, stabilendovisi nel 1953, e dividendo il suo tempo tra Parigi e Venezia. A Parigi espose alla Gall. de France nel 1952, nel 1954 e nel 1956; partecipò al Salon des réalités nouvelles nel 1958, nel 1959 e nel 1961. Intorno al 1950 s'interessò di arazzi; si espresse pure con l'incisione (vinse il primo premio d'incisione alla Biennale di Venezia nel 1956). La sua arte, improntata dagli aridi paesaggi della sua terra d'origine, dopo una fase «figurativa» di esordio, nella quale molto spazio era dedicato al ricordo, si affermò poi in linguaggio non figurativo (*Motivi dalmati*, *cavalli che passano*, 1948-50; *Nudi*, 1947-50), che, dal 1956, si fa molto personale. Le sue tele rievocano, attraverso qualche variazione tonale di rossi, bruni, grigi o azzurri slavati, la vegetazione o il suolo di un paese sognato e perduto lungo le coste dalmate (*Collina dalmata I*,

1966: coll. priv.). Il ritorno al figurativo, e certo anche l'evoluzione politica, lo ha portato a sfruttare nuovamente i suoi ricordi; la sua esperienza di deportato è all'origine della serie di tele ed incisioni esposte nel dicembre 1970-gennaio 1971 alla Gall. de France, col titolo, privo di ambiguità, *Non siamo gli ultimi*. I mezzi, altrettanto discreti, nella tradizione grafica di Ensor e di Goya, rendono la morte piú insidiosamente presente quando uniscono, in un anonimato pietrificato, corpi esangui. Le opere del 1972 rappresentano motivi vegetali, radici, rami che si discernono attraverso un'atmosfera velata. Nello stesso 1972, tenne la sua prima retrospettiva, di Musée dell'Art Moderne de la Ville di Parigi. Nel 1974 **M** dipinse una serie di paesaggi che momentaneamente interruppe la serie, sempre ripresa, dei cadaveri in ricordo degli stermini dell'ultima guerra. All'inizio degli anni Ottanta **M** creò parecchie opere incentrate su Venezia, cui aveva già dedicato alcune immagini nel 1946. In questi dipinti rappresenta scorci cittadini (serie il *Canale della Giudecca* 1981-82, *Punta della Dogana*), ma si concentra anche sull'interno della basilica di San Marco, mirando a rendere i silenzi, l'atmosfera, i giochi di luce e di aurore tipici delle cattedrali (ciclo di *Interni di Cattedrale*, 1984). Nel 1984 la Biennale di Venezia gli dedicò una sala; nel 1985 il Museo Correr (Venezia) ospitò una sua retrospettiva; nel 1988 al Centre George Pompidou di Parigi si tenne una mostra di opere su carta eseguite da **M** tra il 1935 e il 1987. Del 1988 sono anche numerosi paesaggi ed autoritratti, nonché una nuova serie di dipinti che portano ancora il titolo *Non siamo gli ultimi*. È rappresentato nei musei d'arte moderna di Parigi, Amsterdam, Basilea, Essen, Le Havre, Belgrado, Venezia, New York, Roma, Ljubliana, Oslo, Monaco, Trieste, Roma, Vancouver. (hn + sr).

Musscher, Michiel van

(Rotterdam 1645 - Amsterdam 1705). Allievo di Abraham van den Tempel nel 1661, di Gabriel Metsu nel 1663 e nel 1667, di Adriaen van Ostade nel 1667, dipinse vedute urbane, scene d'interno e soprattutto ritratti: una *Famiglia* (1681: L'Aja, Mauritshuis); *Tre bambini* (1690: Rotterdam, BVB); la *Famiglia del pittore* (Anversa, MMB); Hendrick Bicker (1682: Amsterdam, Rijksmuseum); *Maria Schaep* (1682: ivi); Thomas Mess (1687:

ivi); l'*Artista e sua moglie* (1669: ivi), tutte opere queste che rispecchiano le ideazioni di Mieris. (jv).

Mussini, Cesare

(Berlino 1804 - Firenze 1879). Oscurato dalla maggior fama del fratello minore Luigi, il piú noto pittore purista toscano, Cesare **M** è un artista ancora da studiare, dati gli scarsi documenti figurativi che finora si conoscono di lui. Allievo del Benvenuti all'Accademia di Firenze, è buon ritrattista e pittore di storia. Nel '29 vinse il pensionato a Roma con *Leonardo da Vinci che spira tra le braccia di Francesco I* (Firenze, Accademia). Nella capitale dipingerà *La morte di Atala* (il suo quadro piú noto: Firenze, GAM), *Eco al fonte di Narciso*, *T. Tasso ed Eleonora d'Este*. Nel '40 sposò una nobile prussiana e pochi anni dopo si trasferí in Russia e in Prussia chiamatovi da prestigiose committenze: nel '45 affrescò a San Pietroburgo la chiesa di Sant'Isacco. Al suo ritorno in Italia nel 1862, dipinse in una sala della Meridiana a Palazzo Pitti *La nuova Italia che protegge le arti e i commerci*. La Galleria degli Uffizi conserva due suoi *Autoritratti*. Il Missirini (1836) ne loda le doti di fantasia e invenzione, e le qualità di disegnatore. (*mvc*).

Mussini, Luigi

(Berlino 1813 - Firenze 1888). Figlio di Natale **M**, maestro di cappella alla corte di Prussia, è fratello minore di Cesare **M**, sotto la cui guida iniziò giovanissimo a disegnare. S'iscrive nel 1830 all'Accademia di Firenze, dove sarà allievo di Benvenuti, di Corsi e di Bezzuoli. Nel '40, con la *Fuga di Enea da Troia*, vinse il posto di studio a Roma. Il suo saggio del secondo anno, la *Musica sacra* (Firenze, Coll. d'Arte Moderna), segna l'affermarsi ormai incontrastato del movimento purista in Toscana. La sua adesione alla pittura quattrocentesca si manifesta anche con il saggio dell'anno successivo, *Abelardo e Eloisa*, e con *L'elemosina*, (ivi) eseguita nel 1844. Nella scuola d'arte da lui aperta fino al '48 con il pittore svizzero Adolph von Stürler, spronò i giovani allo studio dei primitivi «al fine di raggiungere l'espressione dei sentimenti». Nel '48 si arruolò tra i volontari toscani. L'anno seguente, a Parigi, il contatto con l'arte di Ingres, Chasseriau e Flandrin lo spingerà a superare l'imitazione dei primitivi con un maggior rigore nello stile disegnativo.

Per il governo francese dipinse i *Parentali di Platone*, opera strettamente ispirata alla pittura fiorentina del primo Quattrocento. Nel 1851 venne nominato direttore dell'Accademia di Siena, dalla quale sotto la sua guida trentennale usciranno pittori accademici come Cassioli, Visconti, Maccari, Franchi. (mvc).

Musso, Nicolò

(Casale Monferrato 1595 ca.-post 1620/22). Le fonti settecentesche ne ricordano concordemente la formazione romana ed il precoce orientamento caravaggesco. Del 1618 è la sua piú antica opera datata, la *Madonna del Rosario* per San Domenico a Casale Monferrato: prima di quell'anno andrebbe collocata la *Natività* (Roma, coll. del Banco di Santo Spirito) qualora se ne accettasse l'identificazione con un dipinto dello stesso soggetto ricordato nelle collezioni Giustiniani di Roma. Ma anche preferendo per la bellissima tela la provenienza casalese (Romano, 1971), questa, come la *Salita al Calvario* (già Bassano di Sutri, coll. Odescalchi) e come la citata *Madonna del Rosario* denota una profonda e sincera adesione del **M** al naturalismo caravaggesco, in sintonia, com'è stato osservato (Longhi, 1943) con Saraceni, Borgianni e Gentileschi, dai quali accoglie piú di uno spunto. Nel suo raggio di esperienze entrano tuttavia anche le opere di Cavarozzi, Spadarino e Honthorst. Nonostante la forte valenza innovativa della sua poetica, il **M** non ottenne in patria importanti commissioni ufficiali e la sua produzione restò circoscritta alla provincia: suoi principali collezionisti e committenti furono i casalesi Mossi, che ne possedettero l'*Autoritratto* (1620 ca.: Casale Monferrato, MC) e che gli richiesero alcune tele (*Annunciazione* e *Natività*) per la propria cappella in San Paolo. Di vigoroso nerbo caravaggesco è anche il *San Francesco ai piedi del Crocefisso* (Casale, Sant'Ilario); mentre un effetto della sordità dell'ambiente alle sue proposte si riscontra nelle opere successive (*Madonna del Rosario*: Casale, Sant'Ilario; *Nozze di Cana*: Altavilla, parrocchiale), dove la tensione e l'incisività dei dipinti precedenti sembrano allentarsi e cedere a modi piú conservatori. Tuttavia, pur nel suo breve catalogo che comprende, oltre a quelli qui ricordati, pochi altri numeri, la forte personalità del **M** emerge come quella di uno dei maggiori interpreti del naturalismo di fonte romana,

del quale elaborò una tra le piú vigorose e acute versioni. (*Iba*).

Muther, Richard

(1860-1909). Benché si sia anche occupato di arte antica, la maggior parte dei suoi scritti riguarda la pittura del XIX sec. Nella lotta che allora in Germania contrapponeva sempre piú violentemente i paladini di un'arte nazionale espressiva della cultura popolare e legata alla tradizione, ai sostenitori della modernità ammiratori degli sviluppi piú recenti dell'arte francese, **M** si collocò tra i secondi, propagandando una pittura rinnovata nell'esecuzione, in reazione contro la pittura di idee, di sentimenti, di storia o aneddotica. Malgrado il suo stile, che riflette una concezione sensualistica della pittura, la sua monumentale *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert* (Storia della pittura nel XIX secolo, 3 voll., 1893-94) resta un'opera di riferimento indispensabile. (*pv*).

Muys, Willem

(Schiedam 1712-Rotterdam 1763). Autore di scene di genere e di ritratti, dipinse nello stile di Mieris e di van der Werff. Il figlio Nicolaes (Rotterdam 1740-1808) studiò con il padre e con Aert Schouman. La sua opera consta di ritratti (*Robert Muys e sua moglie*, 1777: Amsterdam, Rijksmuseum) e scene di genere (*Fanny o la Felice contrizione*, *Mélanie o l'Infelice costrizione del convento*: Rotterdam, BVB).
Robert, fratello del precedente (Rotterdam 1742-1825) incise scene di genere da Dujardin, A. van Ostade, A. van de Velde e P. Wouwerman. (*jv*).

Muziano, Gerolamo

(Brescia 1532 - Roma 1592). La formazione di **M** si svolge fra il 1544 e il 1546 a Padova, dove frequenta i nordici Domenico Campagnola e Lambert Sustris, a Venezia e a Roma, dove giunge nel 1549. La sua prima attività come pittore di paesaggi, che a Roma gli valse il soprannome di «giovane de' paesi» (Baglione), non è nota, ma il paesaggio notturno, di larga costruzione e di naturali verità, nell'affresco con l'*Angelo che avverte san Giuseppe durante la fuga in Egitto*, in Santa Caterina della Rota a Roma, appare già vivida espressione della sua maniera.

Fra le prime opere pubbliche sono anche gli affreschi della cappella Gabrielli in Santa Maria sopra Minerva e, probabilmente, anche la *Sacra Famiglia* della GG di Dresda; ma è con la grandiosa *Resurrezione di Lazzaro*, commissionata da Marcantonio Colonna per la rocca abbaziale di Subiaco (1555: Roma, PV) che **M** debutta nella pittura di storia. Nella tela sono già presenti tutti i caratteri, destinati a maturarsi negli anni successivi, della pittura di **M** che intraprende la strada di un nuovo raccordo fra pittura veneta (Tiziano, Tintoretto) e cultura romana, rivolgendosi, oltre che ai grandi modelli del secolo, soprattutto a Sebastiano del Piombo e accostandosi, per altro verso, al classicismo delle opere tarde di Taddeo Zuccari. Prescelto dai soprastanti del duomo di Orvieto come responsabile del rinnovamento pittorico dell'edificio, **M** vi si impegna a piú riprese (*Resurrezione di Lazzaro*, 1555-56; *Cristo e la Veronica*, 1556-57; affreschi perduti, 1558; *Flagellazione* e *Cattura di Cristo*, commissionate nel 1574-75 ma compiute nel 1584). Verso il 1560 entra al servizio del cardinale Ippolito d'Este (affreschi nei palazzi di Montegiordano e di Montecavallo; *Lavanda dei piedi*; affreschi nella villa di Tivoli, 1565-66) e nello stesso tempo ottiene altre importanti commissioni come quelle per la *Resurrezione della figlia di Giairo*, per Filippo II di Spagna, e la decorazione della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1565, mai intrapresa da **M**). Al decennio seguente appartengono gli affreschi e la pala (*Storie di Cristo*) della cappella Ruiz in Santa Caterina dei Funari e le tele per la cappella Altoviti nella Basilica di Loreto (*Battesimo dei neofiti*, *Cristo accoglie i messi del Battista*, *Profeti*, 1576-78: Loreto, Palazzo Apostolico), i cui affreschi furono eseguiti su suo disegno dall'allievo Cesare Nebbia. Fin dal 1566 Cornelis Cort trasse incisioni da opere di **M**, in particolare da disegni di paesaggi con santi ed eremiti (alcuni dei quali conservati oggi agli Uffizi e al Louvre) che contribuirono alla fortuna del paesaggio di **M** fino al secolo successivo. L'importanza del ruolo di **M** nelle vicende della pittura di paesaggio, fra Nord-Europa e Italia, è già messa in luce dalla sintomatica ammirazione di van Mander (1604). Il paesaggio è d'altra parte spesso presente, e in modo inedito a Roma, nei dipinti sacri di **M**, che giunge anche nella maturità a risultati di intensa suggestione, come nel verde recesso ombroso presente nelle *Stimmate di san Francesco* nella chiesa dei Cappuccini a Frascati.

Nel 1576 **M** conclude la monumentale impresa editoriale delle centotrenta incisioni dai rilievi della Colonna Traiana, concepita sin dal '69 e finanziata dal Gabrielli, già committente degli affreschi della Minerva. Nominato da Gregorio XIII soprintendente delle attività pittoriche in Vaticano, eseguí la *Pentecoste* (tela da soffitto, Sala del Concistoro, 1576-78); i cartoni per i mosaici e le due tele della *Predica di san Girolamo* (oggi in Santa Maria degli Angeli) e della *Messa di san Basilio* nella cappella Gregoriana in San Pietro; diresse inoltre la impegnativa impresa della decorazione della Galleria delle carte geografiche (1580). All'ultimo decennio della sua attività appartengono le formidabili pale di Santa Maria degli Angeli (*Consegna delle chiavi*, 1584 ca.), del Gesú (*Circoncisione*, 1587, commissionata per l'altar maggiore dal cardinal Farnese e oggi in un ambiente presso la sagrestia) e di San Paolo fuori le mura (*Assunzione*, perduta); nel 1589 conclude la decorazione della cappella Mattei in Santa Maria in Ara Coeli (*Storie di san Matteo*, affreschi e tele).
Semplicità e chiarezza nella narrazione, comporre solenne, austera espressione dei sentimenti sono qualità della pittura muzianesca che trovarono corrispondenza nelle istanze di pittura sacra legate alla sensibilità religiosa diffusa nel periodo della Controriforma, e che sono comuni a quella tendenza della pittura romana dell'inoltrato Cinquecento (dall'ultimo Taddeo Zuccari, a Siciolante, al Federico Zuccari maturo, a Pulzone), caratterizzata dal ritorno alla grande tradizione protocinquecentesca, aliena dagli artifici manieristici e, in diversa misura, incline a ricerche di maggiore naturalezza e comunicazione. (*gsa*).

Muzika, Frantisek

(Praga 1900-74). Studiò all'Accademia di belle arti di Praga, sotto la guida di J. Obrovsky e di J. Stursa, poi nel 1924, grazie ad una borsa di studio, all'Ecole des beaux-arts di Parigi dove è toccato dal cubismo lirico di Picasso e sviluppa una pittura ove le forme e soprattutto i colori si coagulano su fondi di spazio indistinto, assumendo valenze antropomorfiche fantastiche e di forte carica poetica; questo indirizzo lo porta ad aderire al gruppo «Devětsil», fondato nel 1920, il cui programma mirava appunto ad una completa identificazione tra pittura e poesia. Le sue prime opere sono contrassegnate dal realismo magico ceco del primo dopoguerra (*Tre fanciulle*,

1922: Praga, NG), poi da un neoclassicismo arcaicizzante (*Pastorale*, 1923: coll. priv.). Nel 1924 **M** dipinse quadri nello spirito della *Neue Sachlichkeit*, per volgersi poi al cubismo (*Figura ed interno*, 1932: Praga, NG). Il 1932 segna una svolta importante nella sua opera: all'esposizione praghese *Poésie*, insieme ad altri artisti, **M** s'inoltra sulla strada di un vigore fantastico a carattere surrealista. Le sue opere surrealiste piú suggestive risalgono agli anni della seconda guerra mondiale, quando il simbolismo inconscio ed illusionistico delle sue *Isole misteriose* e dei suoi *Paesaggi* si carica di angoscia e orrore, di valenze apocalittiche e disperate (il *Piccolo sogno*, 1942: Praga, coll. priv.; il *Teatro*, 1944: Hluboká, Gall. Áles; *Mercoledí delle ceneri*, 1945: conservato a Liberec). Dopo la guerra, l'illusionismo scenografico di tali visioni lascia il posto ad una concezione piú autonoma del quadro, in cui traspare un'attenzione sempre maggiore per la materia inanimata che, come in lento risveglio, assume caratteri biomorfi e plastici (la serie degli *Alberi*, visti come simboli archetipici, contro il caos della materia organica primordiale, della vita articolata e autoordinantesi, asse del mondo: *Albero in giallo*, 1957: coll. priv.; la serie delle *Paludi*, 1958: ivi). All'inizio degli anni Sessanta, l'interesse dell'artista si volge ai simboli delle civiltà e dei culti arcaici scomparsi (serie dei *Totem*, delle *Cittadelle*; *Elsinore*: Parigi, MNAM; seguite dalle serie delle *Larve* e delle*Tempeste*, della fine degli anni Sessanta). **M** ha insegnato a lungo presso la Scuola superiore di arti e mestieri di Praga. Ha anche affrontato felicemente il campo dell'illustrazione (le *Avventure di Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe, 1929). **M** ha esposto le sue opere nelle maggiori città europee; una sua retrospettiva è stata allestita nel 1981 alla NG di Praga. (*ok + sr*).

Myn, Herman van der

(Amsterdam 1684 - Londra 1741). Documentato ad Anversa nel 1712, parti per la corte di Düsseldorf, tornando poi ad Anversa (1716); si recò a Parigi ed infine si stabilí a Londra. Dipinse *fiori e frutta* (Monaco, AP) vicini a quelli di Huysum e di Rachel Ruysch, Ritratti (conservati ad Abbeville), G. F. Haendel (Londra, NPG), Lord James Betham (Harlem, Museo Frans Hals). I suoi figli furono anch'essi pittori di ritratti: Andreas, Frans Gerrit, Robert e soprattutto George (*jv*).

Mystens, Daniel il Vecchio

(Delft 1590 - L'Aja 1647). Fece carriera in Inghilterra, si iscrisse alla gilda di San Luca dell'Aja nel 1610 e fu probabilmente allievo di Mierevelt. I suoi primi dipinti sono datati 1610. In Inghilterra intorno al 1618, eseguí un ritratto del Conte di Arundel. Fu introdotto presso Giacomo I nel 1619 e divenne pittore di corte alla morte di van Somer. Eseguí numerosi ritratti del re e della nobiltà inglese, conservati a Hampton Court ed a Buckingham Palace. Nel 1624 il re gli assegnò una pensione a vita; nel 1625 il suo successore Carlo I lo nominò «disegnatore presso il re», e lo inviò nei Paesi Bassi per studiare le recenti innovazioni nell'arte del ritratto. La prima maniera dell'artista è illustrata dal ritratto del *Duca di Nottingham* (1620: Londra, Greenwich Maritime Museum), in cui la carenza di eleganza è compensata dalla solidità massiccia del personaggio. **M** sembra esser stato influenzato dalla collezione di pittura veneziana di Carlo I; il suo *Carlo I in tenuta dell'ordine della Giarrettiera* (1633: Wentworth Woodhouse) denota una maggior padronanza del colore ed uno stile piú raffinato. Ma, in occasione della venuta in Inghilterra di van Dyck, **M** fu soppiantato da quest'ultimo nella carica di pittore di corte.

Nel 1635 tornò all'Aja, dove fu maestro di Adriaen Hannemann.

Il fratello **Isaac** (? 1602-L'Aja 1666) fu anch'egli ritrattista. È citato nel 1622 all'Aja, dove è iscritto alla gilda di San Luca, nel 1632 in Portogallo come pittore ufficiale di corte.

Jan o **Johannes** (L'Aja 1614 ca. - 1670), nipote e allievo di Daniel il Vecchio, era iscritto nel 1639 alla gilda di San Luca dell'Aja; partecipò nel 1656 alla fondazione della *Confreria Pictura* della città e ne fu commissario nel 1669 e nel 1670; dipinse, con un gusto vandyckiano influenzato da J. de Been e Lely, eleganti ritratti della nobiltà olandese e della famiglia regnante: *Ritratto di una famiglia* (1638: Parigi, Versailles); *Jacob Cats e Cornelia Baars* (1650: rotterdam, bvb); *Jacob de Witte* (1660: Amsterdam, Rijksmuseum); Maria de witte (1661: ivi); *Maria Enrichetta d'Inghilterra* (L'Aja, Maurishuis); una *Principessa d'Orange* (ivi), *Ritratto d'uomo* (1667: in museo a Reims). Nel MBA di Rennes si trova un importante dipinto, le *Nozze del grande elettore di Brandeburgo* (1646).

Daniel il Giovane (L'Aja 1644-88), figlio e allievo di Jan,

fu ritrattista e decoratore. Nel 1666 partí per Roma, dove divenne amico di Maratta; nel 1688 fu decano della Confreria Pictura dell'Aja; come il padre, dipinse ritratti; Vecchio (1681: Stoccolma, NM).

Martinus il Vecchio (L'Aja 1648 - Stoccolma 1736), figlio e allievo di Isaac, fu iscritto alla *Confreria Pictura* nel 1667. Dal 1677 al 1736 fu pittore ufficiale della corte di Stoccolma, ma è citato dal 1697 al 1701 nei Paesi Bassi. Come il padre, dipinse ritratti, tra cui quello di *Pieter van Breda* del NM di Stoccolma.

Martinus il Giovane (Stoccolma 1695 - Vienna 1770), ritrattista, miniaturista e pittore su smalto, figlio e allievo di Martinus il Vecchio, lasciò la Svezia nel 1714 e fece un viaggio nei Paesi Bassi, in Inghilterra e in Francia; era Dresda nel 1720 ed a Vienna nel 1721; poi si recò in Italia (Venezia nel 1723, Roma dal 1724 al 1727); infine tornò a Vienna, dove fu nominato pittore ufficiale di corte e, nel 1759, direttore dell'Accademia Grande specialista della pittura su smalto, eseguí anche ritratti su tela, vicini a quelli di Largilliere: l'*Imperatore Francesco I* (L'aja, Mauritshuis), l'*Imperatrice Maria Teresa* (ivi). (*jv + jns*).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa Aracy Abreu Amarai
aba Annie Bauduin
abc Antonio Bonet Correa
abl Albert Blankert
abo Alan Bowness
acf Anna Colombi Ferretti
ach Albert Châtelet
acl Annie Cloulas
acs Ariette Calvet-Sérullaz
ad Anne Distel
ada Antonietta Dell'Agli
aem Andrea Emiliani
aeps Alfonso Emilio Perez Sánchez
ag Andreina Griseri
agc Alessandra Gagliano Candela
alb Agnès Angliviel de La Baumelle
am Arpag Mekhitarian
amr Anna Maria Rybko
an Antonio Natali
ap Alessandra Ponente
aq Ada Quazza
ar Artur Rosenauer
as Antoine Schnapper
asp Agnès Spycket
at Amanda Tomlinson (Simpson)
az Adachiara Zevi
bda Bernard Dahhan
bdm Brigitte Pérouse de Montclos
bdr Barbara Drudi
bl Boris Lossky
bp Béatrice Parent

bt Bruno Toscano
bz Bernard Zumthor
ea Égly Alexandre
came Carlo Melis
cc Claire Constans
cd Christian Derouet
cf Corrado Fratini
cfs Christine Farese Sperken
eg Charles Goerg
chmg Chiara Maraghini Garrone
cmg Catherine Mombeig Goguel
cpi Claudio Pizzorusso
cr Claude Rolley
cre Claudie Ressort
cv Carlo Volpe
da Dimitre Avramov
dg Danielle Gaborit
dgc Daniela Gallavotti Cavallero
dh Dieter Honisch
dk Dirk Kocks
dp Denis Pataky
dr Daniel Robbins
eb Evelina Borea
eca Elisabetta Canestrini
eg Elisabeth Gardner
el Elvio Lunghi
elr Elena Rama
em Eric Michaud
en Enrica Neri
er Elisabeth Rossier
erb Elena Rossetti Brezzi
es Elisabetta Sambo
et Emilia Terragni
fa François Avril
fc Françoise Cachin
fca Francesca Castellani
fd Ferenc Debreczeni
fd'a Francesca Flores d'Arcais
ff Fiorella Frisoni
fg Flávio Gonçalves
fgp François-Georges Pariset

fh Françoise Henry
fir Fiorenza Rangoni
fm Françoise Maison
fa Fritz Novotny
fr François Rambier
frm Frieder Mellinghoff
fv Françoise Viatte
fw Françoise Weinmann
fzb Franca Zava Boccazzi
ga Götz Adriani
gb Germaine Barnaud
gbc Gilles Béguin
gbo Geneviève Bonnefoi
gem Gilbert Émile-Mâle
gh Guy Habasque
gibe Giordana Benazzi
gl Geneviève Lacambre
gla Gemma Landolfi
gm Gunter Metken
gma Georges Marlier
gp Giovanni Previtali
gpe Giovanna Perini
gr Giovanni Romano
grc Gabriella Repaci-Courtois
gs Gunhild Schütte
gsa Giovanna Sapori
gse Gabriella Serangeli
gv Germaine Viatte
g + vk Gustav e Vita Maria Künstler
hb Henrik Bramsen
hbf Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs Helmut Börsch-Supan
hl Hélène Lassalle
hm Helga Muth
hn Henry Nesme
ht Hélène Toussaint
hz Henri Zerner
ic Isabelle Compin
ij Ionel Janou
im Ines Millesimi
ivj Ivan Jirous e Vera Jirousova

jaf José-Augusto França
jbr Jura Brüschweiler
jf Jacques Foucart
jfj Jean-Françoise Jarrige
jg Jacques Gardelles
jh John Hayes
jhm Jean-Hubert Martin
jho Jaromir Homolka
jhr James Henry Rubin
jjl Jean-Jacques Lévêque
jl Jean Lacambre
jm Jennifer Montagu
jmu Johann Muschik
jns John Norman Sunderland
jpc Jean-Pierre Cuzin
jpm Jean-Patrice Marandel
jps Jean-Pierre Samoyault
jrb Jorge Romero Brest
jro Jean-René Ostigny
js Jeanne Sheehy
jt Jacques Thuillier
jv Jacques Vilain
ka Katarina Ambrozic
law Lucie Auerbacher-Weil
lb Luciano Bellosi
lba Liliana Barroero
lcv Liana Castelfranchi Vegas
Ih Luigi Hyerace
lm Laura Malvano
lma Lucia Masina
lo Leif Østby
lt Ludovica Trezzani
lte Luca Telò
mas Marcel-André Stalter
mast Margaret Alison Stones
mat Marco Tanzi
mb Mina Bacci
mbé Marie Bécet
mcv Maria Ciomini Visani
mdb Marc D. Bascou
mdp Matias Diaz-Padron

mfb Marie-Françoise Briguet
mfe Massimo Ferretti
mg Mina Gregori
mga Maximilien Gauthier
mgcm Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm Maria Grazia Messina
mh Madeleine Hours
mha Madeleine Hallade
mn Maria Nadotti
mo Marina Onesti
mp Mario Pepe
mr Marco Rosei
mri Monique Ricour
mro Marina Romiti
mrs Maria Rita Silvestrelli
mrv Maria Rosaria Valazzi
mt Miriam Tal
mta Marco Tanzi
mtb Marie-Thérèse Baudry
mtf Marie-Thérèse de Forges
mtmf Marie-Thérèse Mandroux-França
mtr Maria Teresa Roberto
mv Michael Voggenauer
mvc Maria Vera Cresti
mwb Michael W. Bauer
nbl Nicole Blondel
nhu Nicole Hubert
nr Nicole Reynaud
ns Nicola Spinosa
ok Oldřich Kulík
ol Olivier Lépine
pa Paolo Ambroggio
pb Paul Bonnard
pcl Paola Ceschi Lavagetto
pfo Paolo Fossati
pg Paul Guinard
pge Pierre Georgel
php Pierre-Henri Picou
ppd Pier Paolo Donati
pr Pierre Rosenberg
prj Philippe Roberts-Jones

ps Pietro Scarpellini
pv Pierre Vaisse
pva Poul Vad
rch Raymond Charmet
rdg Rosanna De Gennaro
rg Renzo Grandi
rl Renée Loche
rla Riccardo Lattuada
rm Robert Mesuret
rn Riccardo Naldi
rp René Passeron
rpa Riccardo Passoni
rpr Robert Prinçay
rr Renato Roli
rs Roy Strong
rt Rossana Torlontano
rvg Roger van Gindertael
sag Sophie-Anne Gay
sb Sylvie Béguin
sba Simone Baiocco
sc Sabine Cotte
scas Serenella Castri
sd Suzanne Dagnaud
sde Sylvie Deswarte
sdn Sirarpie Der Nersessian
sg Silvia Ginzburg
sls Serge L. Stromberg
so Solange Ory
sr segreteria di redazione
sro Serenella Rolfi
svr Sandra Vasco Rocca
tb Thérèse Burollet
tp Torsten Palmer
vb Victor Beyerd
vbe Virginia Bertone
vc Valentina Castellani
ve Vadime Elisseeff
vn Vittorio Natale
wb Walther Buchowiecki
wh Wuef Herzogenrath
wj Wladyslawa Jaworska

wl Willy Laureyssens
wv William Vaughan
wz Walter Zanini
yb Yvonne Brunhammer
yt Yvette Taborin

Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
AG	Art Gallery
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AM	Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta
AM	Altes Museum, Berlino
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	British Museum, Londra
BM	Biblioteca municipale
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 di 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
ENBA	Ecole Nationale des Beaux-Arts, Louvre, Parigi

Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)
Fogg Muséum	William Hayes Fogg Art Mus eum, Harvard University, Cambridge, Mass.
GAM	Galleria d'Arte Moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria Nazionale
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunsthistorisches Museum
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
MA	Museo Archeologico
MAA	Museu Nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museo españnol de arte contemporàneo, Madrid
MAC	Museu Nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museo 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, Musei Civici
MFA	Museum of Fine Arts
MM	Moderna Museet, Stoccolma
MM	Museo Municipale, Musée Municipal
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
MNG	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
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, Venezia
Museo	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Muséum 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 l'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, Národní Muzeum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery, Londra
ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano
PC	Pinacoteca Comunale, Pinacoteca Civica
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca Nazionale
PV	Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, Roma
RA	Royal Academy, Londra
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie, Staatliche Galerie
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, Staatliche Museen
SM, GG	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlino (Dahlem)
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
SZM	Szépmüvészeti Mùzeum, Budapest
VAM	Victoria and Albert Museum, Londra
WAG	Walters Art Gallery, Baltimore
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.