

N

Nabis

Alcuni giovani pittori, attorno al 1888, si diedero il nome di «Nabis» (dall'ebraico: profeti). I **N** rappresentano nella storia della pittura un gruppo di personalità distinte, più che un autentico programma estetico comune. Una certa somiglianza di tono e di stile accosta, dal 1889 e per circa un decennio, pittori tra loro diversi come Vallotton e Bonnard, Ker Xavier Roussel e Maurice Denis, Maillol e Lacombe, o Vuillard, Verkade e Sérusier. In quest'ultimo, e attraverso lui in Gauguin ed Emile Bernard, vanno ricercate le origini del gruppo. Sérusier, «allievo-economo» all'Académie Julian, incontrò a Pont-Aven Gauguin nel settembre 1888; nell'estate precedente il futuro pittore dei tropici, stimolato dalla presenza del giovane Emile Bernard, aveva elaborato le sue teorie del momento: il *cloisonnisme* e il sintetismo. Il temperamento insieme spiritualista e didattico di Sérusier ne fece un adepto entusiasta e un eccellente propagandista delle tesi di Gauguin: dipinse nel bosco di Amour a Pont-Aven, sotto la direzione di Gauguin, quanto chiamerà il *Talismano*, un fondo di scatola di sigari coperto di zone di colore puro e piatto. Tornato all'Académie Julian il mese successivo, «convertì» i giovani allievi Bonnard, Denis, Ibels e Ranson, che inserirono nel gruppo alcuni loro amici dell'Ecole des Beaux-Arts, Roussel e Vuillard; poi, nel 1891, l'olandese Verkade e il danese Ballin. Nel 1892 vi si aggiunsero Lacombe, l'ungherese Rippl-Ronai, Maillol e lo svizzero Vallotton.

Sin dall'inizio è evidente il carattere iniziatico e sacro dell'estetica dei **N**. Il simbolismo, nella sua fase spiritualista, era terreno comune dei giovani dell'Académie Julian, quando non partecipassero al gruppo Rosacroce. Ma con al-

trettanta serietà che umorismo essi si chiamarono «nabîm», nome trovato dal loro compagno Cazalis, e si ritennero una confraternita decisa a ritrovare le fonti pure dell'arte, dopo le effusioni dell'impressionismo, che giudicavano troppo legate al dato sensibile e dunque superficiali. Sérusier fu il catalizzatore del momento, e il critico simbolista Albert Aurier ne fu uno dei primi difensori; Maurice Denis, però, ne fu il teorico, in un articolo chiaro e brillante, scritto ad appena vent'anni: *Définition du néo-traditionnisme* («Art et critique», 1890), ove compare la famosa formula secondo cui il quadro, «prima d'essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualsiasi, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori messi insieme secondo un certo ordine». Per Maurice Denis, come per i suoi compagni, la pittura dev'essere un'interpretazione della natura «per scelta e per sintesi», in uno spirito analogo a quello dei preraffaelliti, benché meno letterale per quanto attiene il passato: «Confesso che le predelle dell'Angelico al Louvre, l'*Uomo in rosso* del Ghirlandaio e alcune altre opere di primitivi mi ricordano la natura con maggior precisione di Giorgione, Raffaello, Leonardo». Per i N la scienza del modellato e la prospettiva quali vengono insegnate dal Cinquecento italiano in poi guastano ciò che essi mirano a ritrovare: «la salvezza della sensazione primitiva», ove l'emozione sincera si traduce con l'arabesco in piatto, col colore puro, con le armonie ritmiche; Denis cita le loro fonti: «le vetrate medievali, le stampe giapponesi, la pittura egizia». Tra i contemporanei, i giovani pittori si volgono a Puvis de Chavannes, Gauguin e Anquetin. Cercano, partendo dai soggetti più umili, «icone moderne», poiché «l'arte è la santificazione della natura, di quella natura di tutti coloro che si accontentano di vivere». Su tali basi comuni, le opere dei N sono assai diverse. In artisti come Ranson o Maurice Denis, il colore puro e gli arabeschi decorativi sostengono un'iconografia letteraria e simbolista (Denis, *Soir Trinitaire*, 1890: Louveciennes, coll. priv.), anzi penetrata di religiosità (il *Mistero cattolico*, 1890: coll. Denis). La semplificazione linguistica si nutre in Vallotton di un'osservazione feroce (*Bagno una sera d'estate*, 1892: Zurigo, KH), in Bonnard e Vuillard di grazia intimista e di humor. Bonnard, soprannominato dagli amici «nabi molto alla giapponese», riprende infatti dalle stampe giapponesi gli arabeschi colorati, il tratto abbreviato e il gusto della calligrafia integrata alla composizione: la *Signorina dei coni-*

gli (1891: New York, coll. Rubin) o *Scene di famiglia* (litografia, 1892). Rispondendo alle esigenze di Aurier, per il quale «la vera pittura è la pittura decorativa» («*Mercur de France*», marzo 1890), Vuillard apporta al linguaggio N le sue decorazioni più sorprendenti: si tratti dei sei pannelli eseguiti per Paul Desmarais nel 1892, o delle otto grandi scene nei giardini pubblici ordinate da Alexandre Natanson nel 1894, cinque delle quali sono oggi conservate al Louvre di Parigi (MAM). I N partecipano infatti a quel movimento generale europeo della fine del XIX sec. che tenta, elaborando un'arte nuova, di abbattere la barriera che separa l'arte decorativa dalla pittura di cavalletto. S'interessano particolarmente della stampa e del manifesto (Bonnard, manifesti per «*France Champagne*», 1891, per la «*Revue blanche*», 1894; Vuillard, litografia la «*Bécane*», 1894); con disegni e caricature collaborano a numerosi giornali (in particolare Bonnard, Ibels e Vallotton) ed illustrano numerosi volumi: Maurice Denis *Le Voyage d'Urien* di André Gide (1893); Vallotton *La Maîtresse* di Jules Renard (1896) e *Le livre des masques* di Rémy de Gourmont (1897); Bonnard *Parallèlement* di Verlaine (1900). Ranson e Maillol fanno eseguire arazzi su propri cartoni, e Vuillard appronta persino progetti di vetrate. I N partecipano anche al mondo teatrale e disegnano numerosi manifesti e programmi per il teatro d'Arte di Paul Fort, e soprattutto per il Théâtre de l'Œuvre di Lugné-Poe. Espongono regolarmente in gruppo agli Indépendants, presso Le Barc de Bouteville in rue Le Pelletier, tredici volte tra il 1891 e il 1896; poi presso Ambroise Vollard. Le loro personali si svolgono invece presso gli amici della «*Revue blanche*», di cui sono i pittori preferiti.

D'altra parte lo scioglimento della rivista nel 1903 coincide con la dispersione del gruppo, o piuttosto – poiché gli ex N resteranno legati fra loro per tutta la vita – col momento in cui, passati i trent'anni, ciascuno di loro segue una propria strada, che fa emergere le particolarità e le divergenze rispettive: «Era finito un periodo della storia della pittura, che essi segnarono della loro impronta e colmarono della loro eleganza» (Antoine Terrasse). (fc).

Nachi (Cascata del Monte)

Dipinto giapponese anonimo (*kakemono* a colori ed oro su seta della fine del XIII sec.: Tokio, Museo Nezu) rappresentante un paesaggio naturale non idealizzato, intera-

mente dominato dall'immagine imponente della celebre cascata che piomba verticalmente dall'alto di una roccia scoscesa e coronata di alberi, dietro i quali appare il sole. Un tetto di tempio, o meglio di padiglione per la contemplazione, visibile in primo piano, è l'unico riferimento ad una presenza umana in quest'opera ispirata dallo shintoismo sincretico. Oltre all'impianto grandioso, che basta a farne un capolavoro, questo dipinto si riferisce infatti tanto all'adorazione di una divinità naturale shintoista, quanto al culto buddista di Amida, qui simboleggiato dal Sole, di cui si suggerisce la mistica unione col genio della cascata. Per tale motivo la **N** viene talvolta assimilata a una pittura *mandara*. (ol).

Nacht-Samborski, Artur

(Cracovia 1898 – Varsavia 1974). Pittore polacco, dal 1918 al 1921 compì gli studi presso l'Accademia di belle arti di Cracovia, seguendo l'insegnamento di W. Weiss. Dal 1923 effettuò viaggi a Berlino e Vienna. Membro del gruppo dei «kapisti» (*Kapismo*), tra il 1924 e il 1939 soggiornò più volte a Parigi e prese parte a tutte le attività dei suoi colleghi. Insegnò presso la Scuola nazionale di arti plastiche di Sopot dal 1946 al 1949, e all'Accademia di belle arti di Varsavia dal 1949 al 1969. La sua pittura, calma e concentrata, tende alla decorazione mentale ed associa un senso poetico del colore alla sintesi formale. La XXIX Biennale di Venezia gli ha dedicato una personale nel 1959. Sue opere sono conservate nei musei di Danzica, Varsavia, Cracovia, Poznań, e in collezioni private. (wj).

Nadar (Félix Tournachon), detto

(Parigi 1820-1910). Cominciò ad esercitare il giornalismo sin dai diciassette anni a Lione, poi a Parigi. Collaborò a numerosi giornali, tra cui «Le Charivari» e l'«Eclair», divenendo noto soprattutto per il suo brio d'umorista e le sue caricature; così, verso il 1851, intraprese il celebre *Panthéon Nadar*, serie di ritratti velatamente caricaturali, tra i quali i letterati, gli artisti, i dotti e gli uomini politici francesi contemporanei ambivano comparire. Egli stesso disse che il suo *Panthéon* lo aveva indotto a dedicarsi al ritratto fotografico, attorno al 1853-54. Nel giro di qualche anno, utilizzando un procedimento di recente scoperta, l'istantanea, si rivelò uno dei massimi fotografi di tutti i tempi. La sua

competenza tecnica (ottenne numerosi brevetti di perfezionamento, e la sua carriera è scandita da ricompense ufficiali), ma ancor più la conoscenza intima dei suoi modelli gli consentirono di cogliere ritratti famosi di Baudelaire, Victor Hugo, Delacroix, Lamartine. Dal 1863 fu colto da una vera e propria passione, che lo rovinò, per l'aeronautica; si fece onore a bordo del suo aerostato, il *Gigante*, e, durante l'assedio di Parigi nel 1870, utilizzò i palloni per la difesa della capitale. Dotato di senso innato della pubblicità, e introdotto in tutti gli ambienti, fu pure legato al movimento impressionista: frequentava il gruppo del caffè Guerbois, e la prima mostra impressionista ebbe luogo nel suo studio, al n. 35 del boulevard des Capucines (1874). (*ad*).

Nadir, Afonso

(Chaves 1920). Pittore e architetto portoghese, collaboratore a Parigi di Le Corbusier (1946-1948) e di Niemeyer in Brasile (1952-54), in pittura ha praticato un astrattismo geometrico sensibile, guidato da un senso quasi mistico dell'unità della forma (*Panama*, 1974: coll. priv.). Ha esposto a Parigi (1959-70) e pubblicato *Les Mécanismes de la création artistique* (Losanna 1970). Sue opere figurano a Lisbona (Fondazione Gulbenkian) e in varie collezioni private portoghesi. (*jaf*).

Naganobu

(nome proprio Kanō; nome d'arte Kyūhaku; 1577-1654). Pittore giapponese, fratello minore del grande Eitoku, **N** fu l'unico artista importante della scuola dei Kanō del XVII sec., grazie alla disinvoltura con cui seppe adattare la propria tradizione formale, dal disegno acuto e preciso, alla descrizione di scene di genere brillantemente colorate, antesignane dell'*ukiyo-e*. La sua opera nota migliore, la *Festa dei ciliegi in fiore* (paravento a colori su carta: Kanagawa, coll. Hara), raffigura i piaceri aristocratici all'aperto in occasione di questa festa tradizionale.

L'originalità di **N** si manifesta sia nella scelta del tema che nella naturalezza e nella libertà pittorica dei movimenti fortemente ritmati dei danzatori, tracciati con linee morbide e precise. (*ol*).

Nagasaki

La scuola di pittura giapponese detta «di **N**» deve il nome

al grande porto, che fu l'unico territorio nipponico accessibile agli stranieri a partire dal XVII sec. Gli influssi occidentali trasmessi dai pittori giapponesi stabilitesi a N o che vi giungevano per scoprire le nuove formule artistiche, riguardarono sempre il realismo. Fu questo il caso nel XVI sec. di un'importante scuola gesuita di pittura (*nanban byōbu*), che non ebbe futuro a causa delle persecuzioni dei Tokugawa, ed anche delle incisioni olandesi, che determinarono lo sviluppo del paesaggio nella stampa giapponese, in particolare in Hokusai.

N fu pure soggiorno di numerosi pittori cinesi, tanto in epoca Ming che in epoca Qing. Yijian (detto Itsunen in giapponese), venutovi nel 1644, fu pittore dilettante di ritratti di patriarchi zen; il suo stile fu ripreso dal monaco-pittore Genki, e fu all'origine della «scuola di N» propriamente detta: gruppo di pittori ufficiali minori dediti ad un realismo minuzioso. Quanto allo stile di Chen Xiuang, esso si diffuse nel Paese grazie a pittori come Kakutei e Shiseki. Quest'ultimo fondò a Edo (Tokyo) una scuola realistica di pittura di fiori, bambù ed uccelli brillantemente colorati. Infine, grazie al porto franco di N, i dilettanti giapponesi poterono conoscere le opere della scuola cinese dei letterati, che doveva suscitare il *nanga*. (ol).

Nagel, Jan

(Haarlem ? – 1616). Paesaggista e pittore di figure, è citato nel 1600 all'Aja, ove è maestro nella gilda di San Luca. Se ne conservano alcuni disegni (Vienna, Albertina) e dipinti, tra cui una *Santa Maddalena* (1592: Haarlem, Museo Frans Hals) che rammenta lo stile di Cornelis Molenaer. (jv).

Nagler, Georg Kaspar

(Obersiesbach (Alta Baviera) 1801-66). Dopo aver discusso nel 1829 la sua tesi di dottorato all'Università di Erlangen (*Die Rhapsodis*) diresse una libreria antiquaria a Monaco e collaborò alla «Bayerische Nationalzeitung», ove pubblicò articoli sull'arte, tra cui una *Storia della manifattura della porcellana a Monaco* (1834). I numerosi documenti che raccolse per anni e anni sull'opera degli artisti lo indussero a progettare la redazione di un dizionario. Con l'aiuto delle proprie note, che completò riferendosi a

pubblicazioni apparse in vari periodici nonché ad informazioni ricavate da cataloghi di musei e da antiche opere di storia dell'arte, cominciò a redigere le sue notizie e pubblicò nel 1835 un primo volume, dal titolo *Neues allgemeines Künstlerlexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinschneider...* («Nuovo dizionario generale degli artisti, ovvero notizie sulla vita e l'opera di pittori, scultori, architetti, incisori, litografi, intagliatori, disegnatori, medaglisti, intagliatori d'avorio...») La comparsa del ventiduesimo volume nel 1852 segnò il compimento di questa gigantesca realizzazione individuale. Il dizionario, contenente tutta una serie di dati nuovi, è tra le opere di storia dell'arte più importanti del XIX sec. N è autore inoltre di monografie di artisti, dedicate in particolare a Raffaello (1835) e Dürer (1837), e di studi sulla topografia di Monaco. Terminato il dizionario degli artisti, intraprese la pubblicazione di un dizionario dei monogrammisti, che doveva apparire dal 1857 in poi col titolo *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initiale des Namens, der Abbreviatur desselben... bedient haben* («I monogrammist ed artisti noti ed ignoti di tutte le scuole, che abbiano firmato le proprie opere con un segno, con l'iniziale o con un'abbreviazione del loro nome...») Risultato di ricerche minuziose, quest'opera non meno notevole della precedente investe un campo della storia dell'arte sino ad allora poco esplorato; resta a tutt'oggi l'opera fondamentale riguardante i monogrammi. N riuscì a curare personalmente la pubblicazione del terzo volume (1863). Nel 1864 fondava inoltre una rivista d'arte, il «Münchner Kunstanzeiger». La morte ne interruppe la pubblicazione, così come la redazione dei *Monogrammist*, i cui ultimi due tomi vennero pubblicati l'uno da A. Andressen nel 1871, l'altro da C. Clauss nel 1879. (dk).

Nagli, Giovan Francesco, detto il Centino

(documentato a Rimini 1638-75). Le opere di questo pittore, su cui manca ogni notizia certa, si trovano soltanto nella zona di Rimini (nella PC sono notevoli le due grandi tele con *Davide e Golia* e *Mosè che solleva il serpente di bronzo*). Il soprannome ed una somiglianza, per altro ge-

nerica, con la pittura guercinesca, avevano alimentato l'ipotesi di una sua nascita a Cento, nel ferrarese. Ma la spiegazione sarà da cercare piuttosto nella conoscenza delle opere riminesi del Barbieri e in un verosimile rapporto di discepolato con Lorenzo Gennari, cognato del Guercino, che risiedeva proprio a Rimini. Anche la vicinanza del Cagnacci e le opere romagnole e marchigiane del Cantarini possono fornire qualche riscontro per la pittura del Centino, che però rimane personalissima per una vena di arcaismo purista, dalle intatte radici culturali tardo-cinquecentesche, benché l'ultima data in cui si trova menzione del pittore arrivi ad essere il 1675. (acf).

Nagy, István

(Csíkmindszent 1873 – Baja 1937). Iniziò gli studi a Budapest e proseguì la sua formazione artistica a Monaco e a Parigi, compiendo un viaggio in Italia (1902). Tornò tuttavia a lavorare nel suo villaggio natale fino al 1920, stabilendosi poi a Szentes, a Kecskemét ed infine a Baja. Dipinse le montagne della Transilvania e la pianura ungherese; la scuola ungherese ha in lui uno dei suoi esponenti migliori. I disegni e i pastelli, che costituiscono l'essenziale della sua opera, sono di tonalità scura, anzi tetra; la struttura, sottolineata da contorni neri, è pressoché geometrica. La maggior parte dei suoi dipinti si trova in collezioni private (*Contadino con berretto imbottito*, 1920 ca.; *Villaggio siculo*, 1927); ma è ben rappresentato in vari musei ungheresi e in particolare a Budapest, NM: *Vecchia contadina con fazzoletto*, 1910; *Precipizio*, 1928. (dp).

Nagybánya

Cittadina ungherese posta ai piedi delle montagne della Transilvania, ove nel 1826 Simon Hollósy trasferì per l'estate lo studio che dirigeva a Monaco. Alcuni pittori indipendenti si unirono al maestro (E. Réti, J. Thorma, C. Ferenczy, Béla Iványi Grünwald) e crearono la scuola di N. Essi costituirono, dopo Pál Szinyei Merse, la seconda generazione dell'impressionismo ungherese. Formatisi per la maggior parte a Monaco, si erano liberati dalle costrizioni dell'accademismo scoprendo la pittura naturalista di Bastien-Lepage (esposta a Monaco nel 1883), che esercitò su di loro un influsso pari a quello di Courbet sui giovani artisti della generazione precedente. A N essi pas-

sarono, al termine di un'evoluzione consapevole ed autonoma, dal naturalismo all'impressionismo. Ferenczy fu l'iniziatore di questo stile originale. Allontanandosi Hollósy nel 1901, i suoi compagni crearono una scuola libera ove si formarono i principali artisti dei decenni successivi. L'importanza di tale scuola diminuì dopo la prima guerra mondiale, ma i giovani pittori continuarono a frequentare N; ed essa ha dato ancora un nuovo slancio all'arte ungherese in occasione dei lavori del gruppo «Post-nagybánya». (dp).

naïfs

Sono detti «dipinti n» quelle opere che, dipinte da pittori dilettanti, manifestano una sostanziale estraneità ai movimenti figurativi coevi. Si cominciò a prendere in considerazione la nozione di *naïveté* (ingenuità) verso la metà del XIX sec., intendendola, con Stendhal, come «il sublime della vita quotidiana». Maturò rapidamente un certo interesse per l'arte popolare, spontanea, anonima, dotata di qualità formali sia dal punto di vista decorativo che plastico. Oggetti fittili, lignei, metallici, tessuti, ricami o dipinti attrassero, sin dalla metà dell'1800, l'attenzione di collezionisti, amatori e studiosi.

I pittori naïfs in Francia Al primo Salon libero, senza giuria, che si tenne a Parigi nel 1848, pittori, di cui si è perduta ogni traccia documentaria, esposero opere firmate, confrontabili con quelle dei poeti operai. Lo stesso accadde, pare, al Salon des refusés nel 1863. L'anonimato dei pittori n è cessato solo a partire dal 1885, con l'inaugurazione del Salon des artistes indépendants – senza giuria né premi – nel quale si fece conoscere immediatamente, e con scalpore, Henri Rousseau, detto il Doganiere.

Con l'inizio del secolo e con la crisi generale dei valori figurativi ed estetici tradizionali appaiono i primi segni di autentico «riconoscimento» della pittura n. Alfred Jarry, poi Guillaume Apollinaire e, sulla loro scia, i mercanti Bernheim, Wilhelm Udhe, Ambroise Vollard e Paul Guillaume cominciarono a sensibilizzare l'opinione pubblica, non soltanto nei confronti del Doganiere, ma anche dei primitivi e degli autodidatti. Parallelamente, con l'avanguardia cubista e astratta, personalità come Picasso, Robert Delaunay, Kandinsky, Brancusi dedicarono un'attenzione particolare all'arte dei bambini e degli alienati, oltre a quella dei n. Nel 1927, la collezione di dipinti n raccolta

da Georges Courteline fu messa in vendita come «museo del lavoro ingenuo». La nozione di arte **n** appare tuttora poco chiara, troppo presto assimilata a quella dell'«arte primitiva» o dell'«arte folkloristica» o «popolare». I caratteri distintivi di ciascuno di questi appellativi, cui sono più recentemente venuti ad aggiungersi quefii di «arte marginale» e «brut» restano ancor oggi da precisare con esattezza. La prima grande esposizione dedicata ai **n**, a Parigi, data al 1937 e si intitola «i maestri popolari della realtà». Costituí una vera e propria rivelazione: Henri Rousseau vi era ampiamente rappresentato; ma con lui Louis Vivin, un ex postino; Camille Bombois, pastore, garzone di fattoria, battelliere, lottatore da fiera, sterratore ed infine, facchino in una tipografia; André Bauchat, vivaista; Maurice Utrillo, il figlio socialmente disadattato di Suzanne Valadon; Dominique-Paul Peyronnet, operaio litografo; Séraphine Louis, detta Séraphine de Senlis, casalinga; Jean Eve, meccanico, poi daziere; René Rimbart, impiegato postale; Adolf Dietrich, boscaiolo. Dopo la chiusura dell'esposizione, sarà loro riservata in esclusiva una sala del MNAM. Solleverà lunghe discussioni la denominazione «maestri popolari della realtà», scelta dagli organizzatori. Questi ultimi li avevano definiti «maestri» per specificare l'alta qualità tecnica delle loro opere; «popolari», ad indicarne le origini modeste, le idee semplici ed i sentimenti non molto più complessi; «della realtà», per esprimere il fatto che il reale, in loro come in ciascuno di noi, si confonde con l'intelligibile. Gli storici dell'arte preferivano l'espressione «primitivi moderni», il gran pubblico quella di «pittori **n**», «pittori della domenica», «pittori istintivi», o anche «pittori autodidatti». Succedendo alle grandi mostre dedicate all'arte **n** (1958, Knokke-le-Zoute; 1961, Baden-Baden, Hannover, Francoforte, Basilea; 1964, Parigi, Gall. Charpentier, *Primitivi moderni*; 1964, Rotterdam, BVB), la mostra *Die Kunst der Naiven*, presentata nel 1975 al Kunsthaus di Zurigo, raggruppa ancora sotto questa terminologia arti diverse tra loro come l'arte primitiva, l'arte degli aborigeni, le arti popolari, l'arte dei bambini e degli alienati, l'arte dei pittori della domenica. Numerosi sono oggi, in tutto il mondo, i pittori **n**. Tra i principali citiamo Metelli, De Angelis, Benedettucci, Ligabue, Allegretti, italiani; Vivancos, spagnolo; Louis Delattre, belga; Alexandrine, olandese; Philomé Obin e Rigaud Benoît, haitiani; Sha-

lom de Safed, israeliano; Langru e Cailland, francesi. Questi artisti godono di un grosso successo presso il gran pubblico, troppo spesso anche per il carattere pittoresco delle loro biografie; li accolgono musei e collezioni private (una delle più importanti è la collezione di «art brut» raccolta da Jean Dubuffet a Losanna); interessano lo studioso di estetica e lo storico dell'arte.

Pittori naïfs dei Paesi dell'Est Un posto del tutto particolare spetta alla pittura **n** dei Paesi dell'Est. Basti ricordare i polacchi Nikifo e Teofilo Ociepa, i cecoslovacchi Zigmunt Hubaček e Antonin Rehak, i russi Niki Pirsmanachvili e Catherina Bilacour. La Jugoslavia s'impone attualmente come uno dei centri più ricchi: nel 1931, il gruppo Zemlja (la terra, formatosi nel 1929) presenta le prime opere dette **n**. Ivan Generalič, Marko Virius e Franjo Mraz, pittori contadini nativi di Hlebine, raccolti attorno alla dominante personalità di Hegedusič, traducono, contro il gusto dei dirigenti politici, le difficoltà del lavoro contadino. È un'arte socialmente impegnata, che risale alle fonti ancora assai prossime del folklore popolare e che utilizza spesso tecniche tradizionali (per esempio l'olio su vetro steso «in negativo», sul lato interno). Partendo da questa «scuola di Hlebine» si sviluppa una generazione assai prolifica e variegata di pittori **n**, tra i quali vanno menzionati Ivan Lackovic, Ivan Rabuzin, Sava Sekilic, Janko Brasič, Matija Skurjeni, Emerik Fejes, Vangel Naumovski e Ilika Bosilj, le cui opere sono state recentemente conosciute in Francia nella grande esposizione al Grand Palais (Parigi, 1976).

I pittori naïfs americani Vanno infine segnalati a parte i pittori **n** americani, rivelati all'Europa, nel 1967-68, da una mostra circolante; autenticamente primitivi nel XVIII sec. e nella prima metà del XIX, crearono un linguaggio pittorico empirico senza riferimenti culturali evidenti, non privo di vivacità e ricchezza. La suggestiva America evocata dai primitivi è quella delle navi a vela e dei battelli a ruote: un Paese in cui le condizioni di vita, in confronto con quelle europee, erano in ritardo di duecento anni. La morale puritana imponeva che il dono di creare, proveniente da Dio, fosse coltivato nella sincerità e nella misura; che si dipingesse quindi unicamente quello che si vedeva in natura; il soggetto era l'elemento principale di un quadro, mentre lo stile di esecuzione poteva tranquillamente passare in se-

condo piano. I pittori n. americani dipingevano la gente comune e la vita quotidiana; in particolare animali della fattoria, frutta e verdure, indiani, scene di circo e di mercato, corse di cavalli e tempeste sui campi. L'intento di una documentazione precisa era la loro maggior preoccupazione: disegnavano con cura, prima di stendere il colore; ignoravano le convenzioni ottiche della prospettiva aerea e non si ponevano problemi circa le proporzioni del corpo umano; volevano anzitutto risultare espressivi e giungevano ad esserlo attraverso il senso magicamente poetico impresso ai loro racconti. La mostra del 1967-68, successivamente presentata a Berlino, Londra, Bruxelles e Parigi, raccoglieva 111 dipinti scelti nella collezione del colonnello Barbish e di sua moglie (nata Ford), collezione ricca di molte migliaia di opere, oggi ricercate in quanto autentiche testimonianze di una tradizione americana per lunghissimo tempo ignorata. Oggi la storiografia artistica ha messo a fuoco l'identità artistica di personaggi come Pieter Vanderlyn, Winthrop Chandler (verso il 1780), Ralph Earl (intorno al 1804), Edward Hicks – autore di un celebre *Regno della Pace* –, Philips, A. A. Ellis (1820 ca.), A. Tapy (1850 ca), Linton Park (1860 ca.) con studi monografici e mostre. (sr).

Nainsukh

(attivo nel secondo e terzo quarto del XVIII sec.). Originario del Guler, antico stato pāhārī dell'India settentrionale sulle pendici dell'Himalaya, figlio dell'artista del Guler Pandit Seu e fratello minore del pittore Mānaku, operò per un principe di Jammu, Balvant Singh, al cui servizio restò fino alla morte del principe nel 1760. Se si vuol credere ad un registro di pellegrinaggio di Hardwār, avrebbe poi lavorato per il rajà di Bahsolī, Amrit Pāi (1751-76), e le sue ceneri sarebbero state gettate nel Gange nel 1778, insieme a quelle del suo regale patrono. Considerando la serie di ritratti e di studi fatta per Balvant Singh, N va ritenuto uno dei grandi responsabili della scomparsa del vecchio stile di Bahsolī, a favore di un'arte che unisce armoniosamente la finezza ed il realismo della pittura moghul a quel gusto della stilizzazione elegante e poetica tanto caratteristico della miniatura pāhārī. La sua arte è un anello essenziale della pittura pāhārī tra il *Gītā Govinda* di Mānaku del

1730 e i celebri complessi della seconda metà del XVIII sec., il *Gītā Govinda* della raccolta dei rajà di Tehri-Garhwal ed i dipinti del «gruppo Bhāgavata». (jf).

Naiveu, Matthys

(Leida 1647 – Amsterdam 1721 ?). Allievo di Toorenvliet e Dou (nel 1667-69) compare nella gilda di Leida nel 1671. Dal 1677 lo si trova ispettore di birrificio ad Amsterdam, di cui acquista la cittadinanza nel 1696. Pittore di genere, di allegorie, di nature morte e di ritratti, traspone gli influssi di Dou, Slingelandt, Metsu in uno stile personale, molto minuto, quasi irritante per la sua insistenza, con una luce fredda e netta e una tavolozza ove predominano i bruni; il suo realismo, in cui si mescolano ingenua bonomia e osservazione beffarda, e la sua documentaria precisione, ne fanno uno dei più felici maestri minori dell'inizio del XVIII sec. L'arte di N si apprezza particolarmente in opere come il *Mercante di broccato* (1709) o la *Visita alla puerpera* del Museo di Leida, come in quelle in cui è avvertibile l'impronta di Dou: *Caldarrostaia* (Museo di Digione). (jf).

Nákht, tomba di

La cappella funeraria dello scriba N (n. 52 della necropoli di Tebe), contemporanea a quella di Menná (regni di Amenofi II e di Tutmosi IV, 1450-1400 ca. a. C.), è una delle più belle tombe di notabili; soltanto la prima camera venne più o meno condotta a termine e ci è pervenuta in eccezionale stato di conservazione e di freschezza di colori. Vi ritroviamo i temi tradizionali dell'iconografia egizia: all'ingresso, offerte consacrate dall'estinto e da sua moglie; sulla parete sinistra dell'ala sud, scene di lavori agricoli, ricche di numerosi pittoreschi dettagli; sulla parete destra della stessa ala, una scena di banchetto giustamente celebre, dove fra l'altro si notano l'arpista cieco, le musicanti (uno dei rarissimi esempi in cui un artista antico ha fatto uso di vernice), il gatto che mangia un pesce sotto il sedile del padrone; sulla parete che fa da pendant al banchetto, nell'ala nord, caccia agli uccelli e pesca all'arpione, vendemmia, spremitura, caccia alla tesa, preparazione delle oche ed offerte alla coppia defunta. Le altre rappresentazioni, lasciate allo stato di abbozzo, hanno carattere religioso. (am).

Nalda, Jean de → Maestro di Santa Clara de Palencia.

Naldini, Giovanni Battista

(Fiesole 1537 ca. – Firenze 1591). Fu allievo di Pontormo e ne frequentò la bottega dal '49 ca. fino alla morte del maestro (1556). Protetto da Vincenzo Borghini, nel 1560 può cogliere l'occasione per l'inevitabile tirocinio romano, concluso il quale si afferma rapidamente a Firenze come uno dei pittori più richiesti anche per prestigiose commissioni. Infatti, collabora con Vasari al programma di decorazione di Palazzo Vecchio e dipinge numerose pale d'altare per le maggiori chiese di Firenze e della Toscana: *Deposizione*: San Simone; *Calvario*: Badia; *Caduta della Manna* e *Cena degli ebrei*: Pistoia, duomo; *Deposizione*, 1572 e *Natività*, 1573: Santa Maria Novella. Nel '71, intanto, aveva partecipato alla decorazione dello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio con due dipinti: la *Raccolta dell'ambra* e la *Allegoria dei sogni*. Nel 1577 colloca ancora in Santa Maria Novella una *Presentazione al tempio*, alla vigilia di un secondo soggiorno romano, che lo vedrà questa volta attivo in prima persona in importanti chiese: in San Giovanni Decollato (*Martirio di san Giovanni evangelista*, 1580 ca.) e nella cappella Altoviti in Trinità dei Monti (pala con il *Battesimo di Cristo* e affreschi con *Storie del Battista*). Gli ultimi anni lo vedono di nuovo intensamente attivo a Firenze e nel territorio con un gruppo di notevoli commissioni, tra le quali citiamo la *Deposizione* in Santa Croce (1583), la *Presentazione al tempio* in San Nicolò Oltrarno (1585; eseguì un'altra versione ridotta dello stesso soggetto per un collezionista perugino nel 1589, oggi nella GN di Perugia), la *Vocazione di san Matteo* in San Marco. Basatosi su Pontormo, ma anche sugli esempi di Andrea del Sarto, N fiancheggiò gli svolgimenti in senso aulico e normativo della pittura di Vasari, distinguendosi tuttavia per una elaborata concezione del chiaroscuro, con insistenti effetti di sfocato, e per il colorito ricco di ricercati effetti. In tal modo, si può considerare piuttosto marginale l'adesione di N sia alla «riforma» di Santi di Tito, sia alle nuove esigenze di austerità che egli avrà dovuto pur prendere in considerazione negli anni del secondo soggiorno romano. (sr).

Nanban byōbu

Termine della pittura giapponese che significa «paravento dei Barbari meridionali» (venivano così chiamati gli Occidentali, che giungevano in Giappone dai mari del Sud). L'appellativo di *pittura nanban*, sinonimo in questo caso di *yoga* («pittura al modo straniero»), comprende le opere giapponesi eseguite in stile e con personaggi occidentali. L'origine di quest'arte va ricercata nell'interesse esotico che rivestiva, per i pittori insulari, il contatto con gli stranieri portoghesi, ed i loro usi e costumi (alla metà del xvi sec., portarono con sé le armi da fuoco ed il cristianesimo). Al suo interno si può distinguere una pittura religiosa introdotta dai Gesuiti, della quale dopo le persecuzioni del xvii sec. rimangono scarsi documenti (*Ritratto di san Francesco Saverio*: Museo di Kobe), ed una pittura a tema laico (*Paravento dei cavalieri*, otto ritratti equestri di principi occidentali tra i quali Enrico IV: ivi). Oltre ai ritratti equestri, ispirati forse ad un paravento della *Battaglia di Lepanto* (Mikage, coll. Murayama), vengono rappresentate scene pastorali (*Occidentali cche suonano la loro musica*, paravento in stile fiammingo dell'antica coll. Okada: Tokyo, MN; copia identica con qualche leggera variante nella coll. Kosokawa). È verosimile che queste opere diverse siano state eseguite in base a stampe diffuse in numero limitato. Il termine **N** è spesso impiegato per indicare la serie, di gran lunga la più importante, dei paraventi dell'*Arrivo dei Portoghesi* conservati in gran numero nelle collezioni giapponesi ed occidentali (Parigi, Musée Guimet). Presentano stile e tecnica puramente giapponesi; alcuni furono eseguiti da membri della famiglia Kanō, e per questo motivo sembra possibile il collegamento con il genere dell'*ukiyo-e*. (ol).

Nancy

Musée des Beaux-Arts Costituito dalle requisizioni della Rivoluzione, il «Museum» fu fondato nel 1793 dall'amministrazione dipartimentale, e collocato nella cappella delle Visitandine. Il decreto consolare del 14 fruttidoro dell'anno IX, che istituiva quindici musei provinciali, confermò poi l'esistenza di questa prima istituzione, che beneficiò d'importanti assegnazioni da parte dello Stato, comprendenti per la maggior parte opere del xvii sec.: di scuola francese (*Carità* e *Ecce Homo* di Philippe de Cham-

paigne), di scuola fiamminga, ben rappresentata con tre Rubens (*Trasfigurazione*, *Gesù cammina sulle acque*, *Giona*), la *Peste di Milano* di Gaspar de Crayer, opere interessanti di artisti rari in Francia, come Hemessen (*Cristo scaccia i mercanti dal Tempio*) o Koeberger (*Martirio di san Sebastiano*); infine di scuola italiana: Cigoli, Pietro da Cortona (*Sibilla Cumana*). A questo primo fondo si aggiunse una parte dei quadri inviati nel 1800 dal governo a Lunéville per la decorazione della sala del Congresso e dopo la sua chiusura, il 9 febbraio 1801, essi vennero trasferiti direttamente nel Museo di N, su sollecitazione del prefetto e con autorizzazione del ministro dell'interno, Chaptal. Si trattava esclusivamente di opere francesi, quasi tutte del XVIII sec., tra cui possono citarsi quattro *Paesaggi* di Casanova, l'*Aurora e Cefalo* di Boucher, il *Riposo di Diana* di J. F. de Troy, opere di Jouvenet, Lemoyne, van Loo. Nel 1828, re Carlo X commissionava a Delacroix la *Battaglia di Nancy* per ringraziare la città dell'accoglienza fattagli. Oltre ai dipinti già ricordati, nel Museo di N possono osservarsi opere italiane, dal XV (Perugino) al XVII sec. (Caravaggio, *Annunciazione*), olandesi, spagnole (Ribera), francesi del XIX sec. (Manet), nonché un certo numero di dipinti di maestri minori locali, come Claudot, artista della fine del XVIII sec., di cui il museo serba numerosi paesaggi decorativi, o Girardet, pittore ordinario di Stanislas Leczinski, autore di piccole scene di genere o mitologiche. Il museo, trasferito nel 1814 nell'ex Scuola di medicina, poi nel 1829 in municipio, occupa dal 1936 uno dei padiglioni di piazza Stanislas, prolungato sul retro da corpi edilizi moderni. (gb).

Musée de l'Ecole de Nancy Il museo reca il nome dell'Associazione delle industrie artistiche, costituita con questa denominazione a N nel 1901. Codificando un movimento originatesi con le esposizioni universali, e riflettendo i progressi e le difficoltà delle «arti minori», i suoi membri ed inizialmente anche il suo presidente-fondatore Emile Gallé, si posero fini didattici ed auspicarono un museo delle arti decorative. La costituzione delle collezioni venne iniziata nel 1894, ma la gestazione fu lenta. Il museo, nella struttura e nella sede attuali, risale al 1964. Il fondo iniziale di acquisti municipali venne poi arricchito di continuo, ma in modo molto ineguale, mediante donazioni – decisiva fu quella di J. B. E. Corbin nel 1935 – che a poco a poco lo ampliarono e lo specializzarono. Il

museo dell'«Art Nouveau» riflette lo spirito dell'epoca: le arti del mobile, «della terra e del vetro» (per riprendere il titolo dell'esposizione parigina del 1884) sono le meglio rappresentate (ideazioni di Gallé, Majorelle e Vallin per il mobile d'arte e l'ebanisteria, Daum per i vetri, Gruber per le vetrate). Nel museo sono inoltre presenti ricami, oreficerie, rilegature, tessuti, integrati da una bella collezione di manifesti e dipinti contemporanei, offrendo un interessante spaccato delle ideazioni dell'epoca. (tc).

Musée Lorrain La creazione del museo lorenese, che realizzava un'aspirazione assai antica, fu dovuta all'iniziativa della Società di archeologia lorenese, fondata nel 1849, presto sostenuta dal comitato dal museo storico della Lorena. La sistemazione del nuovo istituto, prevista al piano terra del palazzo ducale, comportò, fortunatamente, il restauro del venerabile edificio eretto da Renato II sin dal 1502, abbandonato nel corso dei secoli e sfigurato da aggiunte. Sin dal 25 agosto 1851 il **Musée Lorrain** aprì i locali; si ampliò poi progressivamente, occupando anche la Galleria dei Cervi al primo piano. Devastato nel 1871 da un incendio, venne ricostruito (sottoscrisse anche l'imperatore d'Austria). Oltre alle raccolte storiche, il museo conserva una collezione di ritratti – in particolare dei principi della casa di Lorena – ed un panorama dell'arte lorenese, in ticolare dalla fine del XVI sec. all'inizio del XVII sec. Il museo conserva 337 incisioni e disegni (*Giardino della corte di Nancy*) di Jacques Callot; due disegni di Claude Lorrain; un dipinto (*Estasi di san Francesco*) e disegni di Jacques Bellange; l'opera incisa e disegni di Sébastien Lederc; numerosi quadri di Deruet: *Pallade*, *Diana col corno da caccia*, *Banchetto delle Amazzoni*, *la Cavallerizza* (Mme de Belmont); infine, un capolavoro di Georges de La Tour, *la Donna che si spulcia*. (gb).

nanga o nansōga

Sinonimo di *bunjinga* (pronuncia giapponese dei caratteri cinesi *wenjen houa*, che significano «pittura dei letterati»), il termine giapponese **n** indica una corrente di pittura letterata alla cinese, sotto i Tokuwaga alla fine del XVII sec. Il periodo precedente degli Ashikaga aveva conosciuto nel XV-XVI sec. un fenomeno simile, con lo sviluppo del *suibokuga* (pittura ad inchiostro acquerellato) ispirata dalla scuola cinese di paesaggio detta «del Nord»; due secoli dopo, la scuola letterata «del Sud» ispirava il **n**. Si

deve peraltro notare che il termine «letterato» non riguarda le medesime realtà nei due paesi. Mentre in Cina il *letterato* era innanzitutto un funzionario, per formazione ed anzi per vocazione, e dunque pittore dilettante in quanto uomo che faceva uso del pennello, le origini dei pittori «letterati» del **n** furono le più diverse; nobili o plebei, questi pittori cercano un'evasione nelle cinque arti classiche (poesia, prosa, calligrafia, musica e pittura), e cominciarono emulando i pittori letterati cinesi. Alcuni di loro, ad esempio Nankai o Gyokudō, furono *samurai* (classe di nobili guerrieri sconosciuta in Cina, almeno nel campo dell'arte); altri erano artigiani, laccatori o ceramisti, come Mokubei; molti erano pittori professionisti, come Bunchō, Taigā o Buson, che fu inoltre poeta di fama. Attraverso Nagasaki, luogo di rifugio dei letterati cinesi rimasti fedeli ai Ming, si trasmisero al Giappone i nuovi influssi, specialmente tramite lo strumento di manuali illustrati sul tipo del celebre *Giardino grande quanto un grano di senape*, un'edizione giapponese del quale fu d'altronde pubblicata nel 1748. Tali repertori di forme ispirarono i creatori del **n**, Shūseki (che visse a Nagasaki), Nankai, Hyakusen, che lo copiarono più o meno maldestramente. I primi ad assimilare il nuovo stile furono Taiga e Buson, il cui successo fu tale che numerose scuole locali fiorirono a Osaka, ove spiccò Beisanjin, a Edo (oggi Tokyo), feudo di Tani Bunchō e di Kazan, e soprattutto a Kyoto, la più importante, dove si stabilì Gyokudō. Il maestro più compiuto del **n** resta peraltro l'ultimo di loro, Tessai, tanto vicino ai suoi modelli da apparire più la reincarnazione di un letterato cinese che un artista nipponico. (ol).

Nankai, Gion Yu, detto

(Osaka, 1677-1751). Samurai e letterato confuciano di Wakayama (Osaka), **N** fu il primo pittore dilettante giapponese che operasse nello stile letterato cinese, conosciuto attraverso enciclopedie del genere di quella del *Giardino grande quanto un grano di senape*. Come quelli di Hyakusen e di Kien, da lui influenzati, i suoi paesaggi o i suoi bambù (Giappone, coll. priv.; Tokio, MN), d'ispirazione più o meno maldestra, hanno un puro interesse storico, e non possono esser paragonati alle opere di Taiga o di Buson, della generazione successiva del *nanga*. (ol).

Nanninga, Jaap

(Winschoten 1904 – L'Aja 1962). Dopo studi presso la libera Accademia di Groningen (1903-33), soggiorna ad Amsterdam (1933-39) e viaggia in Germania e in Polonia. Nel 1939-40 frequenta l'Accademia dell'Aja, dove si stabilisce definitivamente nel 1948, dopo un soggiorno a Cagnes e in Africa settentrionale. Il suo universo, impregnato di poesia e nostalgia per i paesi lontani, rivela un carattere malinconico e vulnerabile. Inizialmente **N** fu autore di ritratti, paesaggi, nature morte in uno stile impressionista; poi, verso il 1940, prevalgono componenti espressioniste. Trovò tardi la propria strada, nel 1950 ca., in particolare grazie ai contatti che ebbe a Parigi con Geer van Velde. Le sue composizioni divennero allora sempre più sobrie (*Tao*, 1951: Schiedam, coll. Verwey; *Tibet*, 1952: L'Aja, GM) e, dal 1954 ca., astratte (*l'Organista*, 1960: Amsterdam, SM; *Composizione con figura*, 1960: Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum). Benché interessato alle esperienze di *Cobra* ad Amsterdam, non ne prese parte. (*bbf*).

Nantes

Musée des Beaux-Arts Il Museo di **N**, che fu tra i quindici musei dipartimentali creati con decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX, ricevette dallo Stato un complesso di quarantacinque dipinti, comprendenti principalmente opere di artisti francesi del XVII e del XVIII sec. (Vouet, Corneille, La Hyre, La Fosse, Coypel), ed opere straniere, tra cui un Rubens (*Trionfo di Giuda Maccabeo*) e un Guido Reni (*San Giovanni*). A questo primo fondo si aggiunse ben presto la collezione di François Cacault, di **N**, diplomatico di carriera ed uomo politico; la collezione fu acquistata dalla città nel 1808, su iniziativa del sindaco, Bertrand Geslin. Essa fece entrare nel museo di **N** oltre 1100 dipinti, che tuttora costituiscono la parte essenziale delle raccolte ivi conservate. La carriera diplomatica di François Cacault si era svolta interamente in Italia, prima a Napoli, poi a Roma; pertanto la pittura italiana è rappresentata in modo quanto mai completo sin dalle origini; Cacault si era interessato ai dipinti dei «primitivi» ed aveva raccolto un insieme dal XIII al XV sec. italiano (Maestro del Bigallo; Bernardo Daddi; Sano di Pietro; Mariotto di Nardo; *San Barnaba* di Cosmè Tura; *Sant'Antonio di*

Padova e san Sebastiano del Perugino; una predella di Bergognone). Vi sono inoltre rappresentati i caravaggeschi (Stomer, Tournier) e i maestri romani e napoletani (Saraceni, *Marta e Maddalena*; Caroselli, Recco, Preti). Le scuole fiamminga e olandese sono illustrate da opere importanti, provenienti in specie da Anversa (Fouquières). Infine, François Cacault aveva raccolto alcune rare opere di scuola francese: vi si contano tre capolavori di George de La Tour (il *Suonatore di ghironda*, il *Sogno di san Giuseppe* e la *Negazione di san Pietro*), un ritratto attribuito a Le Nain (*Ritratto di giovane principe*), ed opere di Stella, Vignon, Lancret, Subleyras e Tournières. Il museo si è arricchito di altre donazioni: Fournier (Dudry), Clarke de Feltre (1852, Greuze), Urvoy de Saint-Bedan (1854, Gros: bozzetto per il *Combattimento di Nazaret*); tra gli acquisti, il *Ritratto di M. me de Senonnes* di Ingres, e le *Vagliatrici di grano* di Courbet. Il XIX sec. francese è rappresentato – Corot, Delacroix, Daubigny, Isabey, Th. Rousseau, H. Vernet, P. Baudry, Brascassat – in particolare da bei complessi di pittori originari di N (P. Barbot, E. Delaunay, Ch. Leroux, E. Luminais, Tissot, Maufra, Pierre Roy, La Patellière, Laboureur). Un ampio palazzo venne appositamente costruito (1900) per presentare le collezioni del museo, divenuto uno dei più ricchi della provincia francese. Una sezione apposita raccoglie opere moderne di artisti importanti: impressionisti (Monet), fauves (Dufy, Rouault, van Dongen, Marquet), cubisti (Léger, Maria Blanchard) e non-figurativi (Manessier, *Salve Regina*; Vasarely, *Alom*; Bryen). La donazione Gildas Fardel ha dotato il museo di un bel complesso di pittura astratta (Kandinsky, Magnelli, Hartung, Poliakoff, Lanskoy, Soulages). (gb).

Nanteuil, Célestin

(Roma 1813 – Mariette 1873). Entrò nel 1829 nello studio di Ingres. Sin dall'anno successivo, accolto nella cerchia dei romantici, divenne amico intimo di Victor Hugo. Resta celebre per le vignette, le litografie e gli acquerelli (Parigi, Museo Victor Hugo), ispirati da opere di scrittori romantici, dei quali fu l'illustratore preferito (Gautier, Nerval, Petrus Borel). Il frontespizio di *Notre-Dame de Paris* di Hugo (progetto al Louvre) attesta la fantasia, il brio e l'abilità di questo brillante disegnatore. Fu anche

paesaggista; frequentatore abituale di Barbizon, vi accolse Millet nel 1849; ha lasciato rappresentazioni della foresta, dove un'ispirazione romantica si unisce al senso realistico di una natura colta dal vero (il *Colpo di sole*, 1848: Museo di Valenciennes). Suoi quadri sono esposti al Museo di Digione, di cui fu conservatore al termine della sua vita, e nei musei di Boulogne-sur-Mer, Dole, Le Havre, Lille e Semur. (*ht*).

Nanteuil, Robert

(Reims 1623 – Parigi 1678). Tranne alcune opere giovanili (*Matrimonio mistico di santa Caterina*, inciso nel 1646 in collaborazione con Nicolas Regnesson, suo cognato e maestro), **N** si dedicò interamente al ritratto. In tale genere utilizzò tecniche diverse: il disegno a mina di piombo su pergamena, l'incisione a bulino, il pastello. L'unità della sua opera è dovuta peraltro ad uno studio attento dei volti, analizzati con precisione, talora con freddezza, ma con tale acutezza che la personalità del modello risulta come familiare. Grazie a lui ci sono noti i volti di Luigi XIV (che incise undici volte), Mazzarino (quattordici volte), Colbert (sei volte), Fouquet, Turenne, Cristina di Svezia. Talvolta si limitò a incidere ritratti già realizzati da contemporanei, come Champaigne, Bourdon, Le Brun, Mignard. Ma soprattutto in alcuni studi per personaggi meno celebri (*Marie de Bragelone*: Firenze, Uffizi) egli tocca autentica originalità, per l'intensità di un'analisi emozionante quanto spietata. È rappresentato da ritratti a pastello, in particolare al Louvre di Parigi (*Jean Dorieu*, 1660; *Dominique de Ligny*) e nel Museo di Reims. (*pr*).

Napoleone I

(Ajaccio 1769 – Sant'Elena 1821; imperatore dei Francesi dal 1804 al 1815). I giudizi dei contemporanei e degli storici sono discordi sull'atteggiamento di **N** nei riguardi delle arti figurative. Secondo J. A. Chaptal, dichiaratamente ostile, «Napoleone non amava l'arte», ma Bourienne subito corregge: «Nessun'arte gli era estranea». David, deluso per l'assenza di reazione del Console dinanzi alle *Sabine*, avrebbe detto agli allievi: «Questi generali non ne capiscono nulla di pittura». Elie Faure nota che **N** «sembra pressoché chiuso all'arte figurativa», Jules Romains ammette invece che essa gli premeva molto, come altre at-

tività dello spirito, ma, dice, «la tratta un po' come un servizio ausiliario dell'esercito». Durante il Consolato Luciano Bonaparte, ministro dell'interno, parlando del fratello diceva a David: «Ama solo i soggetti nazionali, perché egli c'entra per qualche cosa. È il suo debole». Quest'affermazione è esatta solo in parte: per il Salone della Malmaison, nel 1800 il Console chiese a Gérard e a Girodet due quadri ispirati al suo poeta prediletto, Ossian. Apprezzò a tal punto la composizione, già romantica, di Gérard (*Ossian evoca gli spiriti suonando l'arpa in riva al Lora*), che la fece copiare da Isabey sul risguardo della sua copia del poemetto. Ma disapprovava i temi neoclassici, con i loro consueti supporti della mitologia e dell'allegoria. Costrinse David a rinviare l'esecuzione del *Leonida alle Termopili*, e gli fece sopprimere la vittoria che aleggia in alto nella *Distribuzione delle aquile d'onore*. Lethière, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, poteva scrivere a Denon il 4 marzo 1811: «Peccato che Sua Maestà non ami l'allegoria». Nei gusti N rimase infatti realista. Amò i soggetti nazionalistici perché li comprendeva e perché essi lo glorificavano, ma voleva che fossero trattati con esattezza. Tra i maestri, il suo favorito era Gros, che nelle scene storiche unisce al colore e alla foga la precisione. Senza imporre un'estetica, N volle essere mecenate, e condusse in questo senso una sua politica personale. Pretese di riallacciarsi alla tradizione monarchica dei grandi lavori e di fare di Parigi la capitale dell'arte. Suoi strumenti furono l'insegnamento, i musei, gli incarichi, le ricompense, i concorsi, realizzati con il concorso di una burocrazia efficiente. L'insegnamento della pittura tornò ad avere veste ufficiale con gli ex professori dell'Académie, sotto il controllo dell'Institut, nella Scuola speciale trasferita dal Louvre al collegio delle Quattro Nazioni nel 1805. Nei Paesi annessi venne realizzata un'organizzazione consimile, in collegamento con le Accademie locali. Tale insegnamento era caratterizzato da un neoclassicismo alquanto rigoroso, guidato da esperti filologi come Quatremère de Quincy. Nell'Accademia di Francia a Roma, riaperta e trasferita a villa Medici, i vincitori del concorso completavano i propri studi in contatto con l'Antichità ed i maestri del rinascimento. Gli obblighi dei pensionanti erano rigidi quanto sotto la monarchia. Tuttavia, giocavano un ruolo essenziale i laboratori indipendenti. Quello di David, ove gli allievi francesi e

stranieri erano centinaia, era il primo d'Europa; e, sotto un regime autoritario, la libertà di formazione era garantita. I musei, che N incrementò prodigiosamente, offrivano ai giovani pittori la possibilità di correggere l'idealismo astratto dell'insegnamento ufficiale. Al Louvre, la Grande Galerie consentì il confronto tra capolavori delle principali scuole. Assai fiero del suo museo, l'imperatore limitò peraltro le eccessive richieste di Denon, pronto a spogliare a suo vantaggio l'intera Europa. Creò 15 musei dipartimentali e la Galleria del Lussemburgo a Parigi; favorì la nascita di grandi musei ad Amsterdam, Milano, Venezia, Madrid; fece ripartire i quadri in modo da costituire complessi coerenti. I pittori ebbero modo di vedere celebri opere antiche, ed ancor più «monumenti francesi» raccolti da Lenoir nell'antico convento degli Agostiniani, che rivelarono loro una nuova fonte d'ispirazione: il Medioevo. Gli incarichi ai pittori erano numerosi e generosamente compensati. Nel 1805 N scriveva a Daru: «È mio intento volgere le arti specialmente verso soggetti che tendano a perpetuare il ricordo di quanto si è fatto negli ultimi quindici anni». La maggior parte dei quadri commissionati vennero pertanto dedicati alla storia contemporanea della nazione (incarico di nove grandi quadri e di sette più piccoli per commemorare la campagna di Austerlitz; concorso per la *Battaglia di Eylau*; incarichi per la Gall. di Diana alle Tuileries nel 1808).

I *salons*, esposizioni ufficiali aperte al Louvre ogni due anni a partire dal 1802, erano occasione di bilanci, acquisti, ricompense. Vegliava sulla loro organizzazione Denon, che presiedeva un'indulgente giuria, ricostituita sotto il consolato; commentava le opere maggiori per il sovrano, che visitava regolarmente le esposizioni; proponeva le medaglie, gli incoraggiamenti, le decorazioni da distribuire, gli acquisti da fare. La ricchezza dei *salons*, con opere di tutti i generi, è segno evidente di vitalità. Tenendo all'organizzazione ed alla gerarchia, N rimaneggiò le cariche burocratiche esistenti, per renderle più efficienti. Al ministero dell'interno c'era già un ufficio speciale dell'arte, ma le sue competenze diminuirono quando palazzi, musei, mostre, incarichi vennero assegnati all'imperiali Casa, diretta dall'intendente generale Daru. David, è vero, rifiutò il 7 febbraio 1800 il titolo di «pittore del governo», senza precise attribuzioni, e poi le funzioni di direttore del museo, senatore, consigliere di

stato; ma accettò la carica di primo pittore di Sua Maestà alla fine del 1804. Vanamente però richiese le funzioni che Le Brun aveva esercitato sotto Luigi XIV: direzione totale degli incarichi e della decorazione del palazzo. A svolgerle, essenzialmente, era Denon, nominato il 19 novembre 1802 direttore generale del Museo centrale delle arti, poiché gestiva i musei, le gallerie dei palazzi, gli acquisti, teoricamente sotto la dipendenza del Ministro dell'interno o dell'Intendente generale della Casa, a seconda delle circostanze. Di solito però operava direttamente in intesa con N. Privati dell'Accademia reale, che li aveva raccolti pressoché tutti, gli artisti trovavano all'Istitut uno spazio più limitato per la loro operatività. Bonaparte, con la riforma del gennaio 1803, accordò loro una sezione particolare, composta da dieci pittori, sei scultori, sei architetti, tre incisori e tre musicisti, e con un archeologo a segretario perpetuo. Assai più della pretesa indifferenza alla qualità delle opere, si sarebbe dunque tentati di rimproverare a N un intervento troppo energico nel campo della pittura, nel quale, come Luigi XIV, egli ricondusse tutto alla propria persona. Il disprezzo dell'imperatore per le astrazioni ideali ebbe peraltro il vantaggio di accelerare in Francia l'evoluzione del Neoclassicismo e di preparare la nascita del Romanticismo, se non del Realismo. Fornendo ai pittori ricca materia d'ispirazione, N li aiutò a rinnovarsi: i quadri celebrativi che David, pur dipingendone alcuni mirabili, disprezzava, costituiscono l'apporto essenziale del mecenatismo napoleonico. Non va dimenticato che David, Prud'hon, Ingres, Gros, Gérard, Girodet, dai talenti tanto disparati, beneficiarono tutti del favore imperiale, e che buoni pittori di soggetti militari come Lejeune, Bâcler d'Albe, Swebach, Bagetti, dovettero a N la propria sopravvivenza. (ghu).

Napoli

Napoli è sempre stata caratterizzata, dal Due all'Ottocento, dall'essere sede d'una corte, capitale e centro di riferimento d'un vasto regno meridionale, dapprima angioino e poi via via aragonese, spagnolo, austriaco e borbonico. Ciò ha fortemente segnato sia la logica dei suoi rapporti e della sua cultura artistica – per nulla spiegabile in chiave soltanto «italiana» – sia quella della sua produzione d'arte, connotata dalla presenza frequente di grandi artisti forestieri e da una distribuzione a raggiera dei prodotti

sul territorio, verso i feudi, le città, la provincia del Regno.

Scarse sono le testimonianze pittoriche anteriori all'avvento degli Angiò (1266). Della **N** paleocristiana, notevole centro di cultura fra Roma e l'Africa, restano alcuni affreschi e mosaici nelle catacombe di San Gennaro e San Gaudioso, ed il frammentario, splendido mosaico del battistero dell'antica cattedrale di Santa Restituta, capolavoro del naturalismo tardo antico della fine del iv sec. Della **N** del Ducato e poi normanna restano in città appena echi dei grandi episodi, bizantini e romanici, svoltisi nel vicino centro basilicale di Cimitile e a Sant'Angelo in Formis nel casertano; primo fra tutti l'affresco «costantinopolitano» con la *Deesis* nell'abside della stessa chiesa di Santa Restituta. E nulla infine resta della **N** sveva, alquanto al di fuori dagli itinerari pugliesi e siciliani del seguito e della cultura ormai gotica di Federico II. La corte angioina impianta invece subito in città un clima e un fermento di cultura del tutto nuovi. Dalle presenze gotiche francesi ed occitaniche – esempio ne è il *San Domenico* catalano della chiesa omonima – si passa presto, già sotto Carlo II, all'importazione dei maggiori talenti centro-italiani attivi fra Assisi e Roma sulla scia di Cimabue e del giovane Giotto: Montano d'Arezzo, attivo nella cappella Minutolo in Duomo e a San Lorenzo (circa 1285-1305); Pietro Cavallini – capofila romano della pittura «moderna» – ancora al Duomo e San Domenico (1308-309), e alcuni suoi seguaci – fra i quali Lello da Orvieto – a Donnaregina, al Duomo, a Santa Chiara. L'affrescatura delle grandi fabbriche ecclesiastiche e civili angioine doveva poi proseguire con la chiamata di Giotto (1329); per circa cinque anni il grande maestro toscano – e la sua bottega, presenti in essa il giovane Maso di Banco e i maestri della Basilica inferiore di Assisi – vi avrebbe lasciato prova del suo linguaggio maturo, fuso e decorativo, in opere delle quali ci restano soltanto scarsi frammenti nel coro delle monache a Santa Chiara e nella Cappella Palatina in Castel Nuovo. È al suo stile, alla sua presenza a **N** – piuttosto che al grande ma isolato episodio costituito dalla pala commemorativa di *San Ludovico di Tolosa* dipinta nel 1317 per re Roberto da Simone Martini – che si ispireranno i maggiori pittori locali: i cosiddetti Maestri «di Giovanni Barrile» e «delle tempere francescane», Roberto d'Oderisio (suoi gli affreschi

dell'Incoronata, 1345-55) e il miniatore Cristoforo Ori-
mina, alcuni fra i quali attivi sino a fine secolo.
Sul crinale del Quattrocento anche **N** viene coinvolta –
sull'asse tra la Spagna, le Marche, la Toscana – dall'onda
gotico-internazionale, e le presenze di Fei (1401), forse
di Starnina e di Pirez, formano alcuni notevoli maestri lo-
cali come quello detto «dei Penna». Questo clima di cir-
colazione mediterranea si accentua verso la metà del seco-
lo e matura sotto Renato d'Angiò e specie sotto Alfonso e
Ferrante d'Aragona in un polo di cultura flandro-iberico-
provenzale caratterizzato dagli influssi di Fouquet, di
Barthelémy d'Eyck, di Jacomart Baço e dalle presenze
originali di van Eyck, di van der Weyden, di Petrus Chri-
stus; polo del quale il napoletano Colantonio – con le an-
cone di San Lorenzo e di San Pietro Martire – sarà il
massimo esponente prima di passare il testimone all'allie-
vo Antonello da Messina. Sintesi di questa tradizione lo-
cale e della cultura prospettica pierfrancescana, già recepi-
ta per altro dall'ultimo Colantonio, è nell'opera dell'ano-
nimo maestro del polittico dei santi Severino e Sossio e in
quella di Francesco Pagano, che con Paolo da San Leoca-
dio e il siciliano Quartararo – pur esso attivo a **N** nel
1491 – la esporterà verso Valencia e la Spagna sotto
l'egida dei Borgia; mentre alla pittura catalana e specie
valenzana si ispireranno i più modesti Angiolillo Arcuccio
e Pietro Befulco. A cavallo col Cinquecento la cultura
umbro-romana di Perugino e Pinturicchio (*Assunte*, al
Duomo e a Monteoliveto) penetra al Sud e influenza mae-
stri locali come Cristoforo Faffeo, Cicino da Caiazzo e
Stefano Sparano, presto però superati dalla coeva impor-
tazione di cultura prospettica «lombarda» – bramantesca
e poi bramantinesca – ad opera di Cristoforo Scacco (ca.
1493-1501) e di Pedro Fernández (ca. 1508-1512), e quin-
di dalla moderna impronta raffaellesca di Andrea Sabatini
(circa 1510-30), primo vero interprete meridionale (con
l'allievo Giovan Filippo Criscuolo e il collega Agostino
Tesauro) del classicismo e della maniera. Il filone «manie-
rista» delle Logge di Raffaello giungerà anche a **N** in que-
gli anni con lo spagnolo Machuca (ca. 1519) e specie con
Polidoro da Caravaggio (1524, 1527), il forte tasso espres-
sivo delle cui pale per la chiesa della Pescheria orienterà
molti artisti locali fino a metà secolo, fra i quali Severo
Ierace e i calabresi Cardisco e Negroni. A cavallo del
1550 le importazioni toscano-romane – Leonardo da Pistoia,

Vasari e lo spagnolo Roviale, allievo di Perino, a Monteliveto e a Castel Capuano, Salviati a San Giovanni Maggiore, il senese Marco Pino, infine (1557-82), ai Santi Severino e Sossio, al Gesù e in tante altre chiese cittadine – vengono equilibrate da un filone di pittura realistica e devozionale rafforzato ed orientate da presenze fiamminghe ed iberiche, i cui maggiori esponenti sino a fine secolo saranno Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama. L'età della Controriforma vede il fiorire, sugli altari delle nuove, tante chiese degli Ordini e nei loro rutilanti soffitti cassettonati – celebri quelli di San Gregorio Armeno (ca. 1580-1582), di Donnaromita (ca. 1587-89), di Santa Maria La Nova (1599-1604) – d'una nuova e brillante generazione di artisti: il fiammingo Dirk Hendricksz e i locali Francesco Curia e Girolamo Imparato, estrosi assertori a N della «maniera tenera» degli Zuccari, di Caprarola, di Barocci; il grande decoratore Corenzio (ca. 1590-1640), che proseguirà in tante chiese locali la formula ornamentale introdotta dai romani Giuseppe Cesari e Giovanni Baglione negli affreschi della Certosa di San Martino (ca. 1593-1602); ed infine i vari Santafede, Borghese, Azzolino, corrispondenti napoletani della pittura dei «riformati» toscani e dell'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Nel 1606 – e poi nel 1609-10 – fa irruzione in questo ambiente il naturalismo vero e inquietante di Michelangelo da Caravaggio; il rivoluzionario maestro lascerà a N oltre ad alcuni quadri minori, le due grandi pale con le *Sette opere di Misericordia* al Pio Monte (1606-607) e con *La Flagellazione* (1607-609) a San Domenico Maggiore, ed a N forse più che altrove la sua formula incontrerà un duraturo successo. Battistello, Sellitto, Vitale, Finoglia, saranno i suoi primi, validi seguaci; lo spagnolo Ribera, col suo «tremendo impasto», l'alfiere di una seconda generazione di naturalisti – Guarino, Falcone da un lato, Francesco Fracanzano e il «Maestro degli Annunci» dall'altro –; le chiese dei domenicani, dei gesuiti, dei teatini, la Certosa di San Martino, le prime grandi quadrerie nei palazzi privati, il loro scenario. Il Seicento è un grande secolo per la pittura napoletana; il passaggio di Velázquez (1631), l'arrivo dei quadri di van Dyck e di Rubens, di Poussin, la presenza dei più grandi classicisti emiliani – da Reni a Domenichino e a Lanfranco, attivo con quest'ultimo al tesoro di San Gennaro, ma anche a San Martino e ai Santi Apostoli – si coniugheranno col filone na-

turalista locale generando le figure di Stanzone, di Andrea Vaccaro e di Bernardo Cavallino, campioni di una pittura domestica ed assieme colta e attraente. Falcone, De Lione, Salvator Rosa, Micco Spadaro, le famiglie dei Recco e dei Ruoppolo e Paolo Porpora primeggeranno invece rispettivamente nei vari settori «di genere»; le battaglie, le scene «a figure terzine», la natura morta.

Dopo la metà del secolo il ritorno a N del calabrese Mattia Preti – con le sue tele nel soffitto di San Pietro a Maiella – e l'emanciparsi dal «tremendo impasto» di Ribera del giovane Luca Giordano decreteranno il trionfo del Barocco. Partito Preti per Malta, Giordano dominerà la scena locale col suo studio della pittura veneta del Cinquecento e con la sua intelligente interpretazione dell'arte di Pietro da Cortona; la sua formula, veloce e colorata, affermerà il barocco napoletano in tutta Italia e fino in Spagna. La figura di Giordano – capace di spaziare dai quadri privati alle pale d'altare e alle grandi superfici affrescate, come in Santa Brigida, San Gregorio Armeno, o nel Tesoro di San Martino (1705) – e quella di Francesco Solimena, che a lui si affiancherà coi grandi affreschi di San Giorgio Maggiore, di Donnaregina, di San Paolo, segnano il passaggio graduale dal naturalismo al barocco e da questo al rococò, dall'epoca del Vicereame spagnolo a quello austriaco e all'avvento dei Borbone. Con l'avvento del nuovo regno si apre infatti un altro notevole periodo della storia artistica napoletana e un nuovo ricco mercato nella decorazione dei palazzi reali e delle maggiori residenze private. Mentre Giacomo Del Po, Domenico Antonio Vaccaro, Filippo Falciatore coniugheranno, talvolta sino alla fusione, l'essenza del barocco giordanesco con un raffinato gusto rococò, di sapore talvolta austriaco, talvolta francese, Francesco De Mura in primo luogo e poi i vari Giaquinto, Diano, Bardellino, Rossi, Mondo, Cestaro, Celebrano, svilupperanno le contraddittorie possibilità, già insite nel linguaggio del Solimena, fra rococò ed accademia, quando, infine, Bonito e – con ben altro spessore intellettuale – Traversi ne amplieranno il campo d'intervento alla scena di genere, se non addirittura all'«indagine sociale». La N dei Borbone fu anche e soprattutto centro vitale ed obbligato del «Grand Tour», meta di viaggiatori ed artisti. Se Liani e Mengs, la Vigée Le Brun e la Kauffman primeggiarono – assieme a Bonito – nella ritrattistica di corte, Vernet, Volaire, Lusieri, Thomas

Jones ed infine Hackert dominarono l'altro ricco mercato della veduta, affiancati da Joli e Bonavia.

Nella veduta e nel paesaggio è forse da rintracciare l'aspetto più vitale della pittura napoletana dell'Ottocento, dove la freschezza di Pitloo o di Giacinto Gigante, della «scuola di Posillipo» e di quella di Resina si contrappongono ad una accademia sterilmente legata a quel classicismo che già Mengs aveva imposto nella «pittura di storia». I fermenti «romantici» di un Morelli e di un Cammarano e il richiamo alla realtà – per quanto a diversi livelli – dei vari Palizzi, Mancini, Michetti, e in specie di Toma dovevano infine aver ragione di quest'ultima, ma le condizioni di crescente estraneità al più vivo circuito culturale europeo, accentuatesi notevolmente con l'Unità d'Italia e la perdita del ruolo di capitale, dovevano gradatamente condurre ad un declino della produzione artistica napoletana. Nel primo Novecento questa si colora così di sapori caratteristici e provinciali, per cui – fatta salva qualche modesta partecipazione al fenomeno futurista – solo a partire dagli anni Cinquanta l'immagine tradizionale e ormai stereotipata dell'arte napoletana s'incrinava per dar luogo a qualche interessante esperienza d'avanguardia. (*pldc*).

Galleria Nazionale di Capodimonte Il palazzo di Capodimonte a **N** è dal 1957 sede di uno dei musei italiani più importanti per consistenza e qualità dei dipinti e degli oggetti d'arte. Inoltre l'allestimento allora inaugurato, promosso da B. Molaioli, fu per molti anni considerato all'avanguardia delle sistemazioni museali in Italia. Il nucleo originale delle collezioni è costituito dalle opere d'arte raccolte per due secoli dai Farnese. Quando l'ultimo duca di Parma, Francesco Farnese, morì senza eredi nel 1727, i suoi beni passarono all'infante di Spagna, Carlo, figlio di Filippo V di Borbone e di Elisabetta Farnese, sua seconda moglie. Carlo di Borbone, divenuto re di **N** e di Sicilia col nome di Carlo III, rinunciò alla sovranità di Parma; ma le più belle opere d'arte raccolte dai Farnese nelle loro residenze parmensi o nel palazzo di famiglia a Roma vennero trasferite a **N** per arricchire il prestigio del nuovo sovrano. Allo scopo di ospitare degnamente questi tesori (archeologici, artistici e bibliografici) Carlo III fece costruire su una collina boscosa dominante il golfo di **N** il palazzo di Capodimonte, il cui progetto definitivo, dovuto all'architetto Medrano, fu approvato nel 1738. Solo

nel 1758 venne inaugurata la prima Galleria di pittura, che suscitò immediatamente grandissimo interesse: Winckelmann la esaminò con cura, Fragonard vi si recò spesso anche per eseguire copie, e Goethe, più tardi, la visitò e l'ammirò. Dopo l'occupazione francese e il trasferimento di quadri che essa provocò, Ferdinando IV (divenuto Ferdinando I), che recuperò il trono dopo il 1815, fece trasportare le opere d'arte di Capodimonte nel palazzo degli studi (divenuto Museo Reale Borbonico, poi Museo Nazionale), per unirle alle collezioni già disperse in altre residenze reali. Dal 1838 il palazzo di Capodimonte cominciò ad accogliere le opere dei giovani pittori pensionanti a Roma in palazzo Farnese, e i dipinti acquistati dal re nei *salons*; si arricchì inoltre di collezioni di armi e di porcellane. Nel 1948 si decise di destinare il Museo Nazionale ai soli pezzi antichi e di restituire il palazzo di Capodimonte alla sua originaria destinazione, collocandovi le collezioni di pittura e di oggetti d'arte. La GN ospita quasi duemila quadri, tra cui opere fondamentali di Tiziano (*Paolo III coi nipoti, Danae*), Mantegna, Bellini (*Trasfigurazione*), Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo (*Clemente VII, Madonna col velo*), Polidoro e un insieme unico di dipinti parmensi provenienti dalle raccolte Farnese (Correggio; Parmigianino, *Antea*; Mazzola Bedoli; Orsi; Schedone). Accanto a questi capolavori, altri dipinti di varia origine, provenienti soprattutto da chiese cittadine o da acquisti, illustrano le varie scuole e periodi dell'arte italiana. La gamma delle presenze è straordinariamente varia, dai napoletani del XV e del XVI sec. (Colantonio, Andrea da Salerno, Curia), ai fiorentini e senesi, molti dei quali operarono a N sin dal XIV sec. (Simone Martini, *San Luigi di Tolosa*), fino al rinascimento fiorentino (Masolino, *Miracolo della neve*; Masaccio, *Crocifissione*; Botticelli; Rosso), veneziano (B. Vivarini, Palma il Vecchio), ferrarese (Ortolano), «eccentrico» (Cristoforo Scacco, Pedro Fernández) ed agli artisti del XVII sec. e del XVIII sec., in particolare del Seicento napoletano, in rapporto più o meno diretto con le opere lasciate a N da Caravaggio, ora presente nel Museo con la fondamentale *Flagellazione* trasferitavi da San Domenico: Ribera, Caracciolo, Cavallino (*Santa Cecilia*), Stanzione, Porpora, Recco, Ruoppolo, Guarino, numerosi quadri di Salvatore Rosa, Mattia Preti, Luca Giordano, (il *Festino di Asalonne*), seguiti da artisti del XVIII sec. come Solimena (il

Sogno di Agar), Giaquinto, F. de Mura o Traversi; vanno aggiunte opere, dello stesso periodo, di pittori non napoletani, tra i quali un eccezionale gruppo costituito da tele dei Carracci, Guido Reni (*Atalanta*), Domenichino, Lanfranco, Saraceni, Pannini. Le scuole straniere sono rappresentate da opere importanti di K. Witz (*Sacra Famiglia in chiesa*), Bourdichon (trittico), Cranach, Bruegel (i *Ciechi*, il *Misanthropo*), El Greco (*Giulio Clovio*), Jan Soens, Vouet, Lorrain, E. Vigée-Lebrun, A. Kauffmann, Mengs e Goya. Dopo il suo trasferimento a Capodimonte, la Galleria ha ricevuto numerose donazioni – tra le quali una delle più importanti è la collezione del Banco di N –, comprendenti dipinti del XVI, XVII e XVIII sec., tra cui numerose le opere napoletane. (gb).

Le collezioni del XIX sec. rappresentano un'importante sezione del complesso di Capodimonte. Ne fanno parte opere di pittori neo-classici (Benvenuti; Hayez), di paesaggisti stranieri (Hackert, Dunouy, Pitloo, Vervloet, Dahl) o napoletani (Gigante): un vasto panorama dell'attività pittorica a N fino alle opere più recenti di Toma, Morelli, Palizzi, Michetti, De Nittis. Il Museo ospita inoltre un Gabinetto di disegni e stampe, che conta circa 20 000 pezzi. (mlc).

Museo archeologico nazionale Si tratta di una vera e propria pinacoteca antica. Infatti l'uso, seguito per lungo tempo, di staccare dalle pareti e dai pavimenti affreschi e mosaici ha consentito di raccogliere qui numerose testimonianze provenienti dalle città sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d. C. (Pompei, Ercolano, Stabia, Boscoreale), nonché le pitture funerarie degli ipogei campani (Ruvo, Canosa). (mfb).

Quadreria dei Girolamini La chiesa di San Filippo Neri, o dei Girolamini, è dedicata a Santa Maria della Natività e a Tutti i Santi ed è officiata dai Padri Filippini. Questi giunsero a N nel 1586; furono chiamati Girolamini perché la loro prima sede cittadina fu a San Girolamo della Carità. In seguito si trasferirono nel Palazzo Seriprando, dove fondarono una prestigiosa biblioteca, tuttora esistente, arricchitasi notevolmente nel corso dei secoli. La Pinacoteca annessa alla chiesa raccoglie pitture del XVII e del XVIII sec.

L'originaria quadreria, costituita prevalentemente attraverso donazioni a partire dalla fine del XVI sec., si arricchì ulteriormente nel Settecento; era collocata nei locali della

sacrestia e dell'antisacrestia già dai primi del Seicento. Nel 1961 la Soprintendenza alle Gallerie della Campania ordinò il trasferimento dei dipinti nei nuovi locali annessi al chiostro maggiore della chiesa. In quella circostanza la raccolta mutò sensibilmente la precedente fisionomia: furono aggiunte alcune opere provenienti dalla stessa chiesa e dal convento, altre vennero rimosse. Tra i dipinti più significativi sono da ricordare: *La fuga in Egitto* di Guido Reni; *Madonna col Bambino e san Francesco* di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio; alcune tele di Battistello Caracciolo, tra le quali *Il Battesimo di Cristo*; *Mosè*, *Sant'Agnese* ed *Elia* di Francesco Solimena; *Adorazione dei Pastori* e *Sacrificio di Isacco* di Andrea Vaccaro; *Adorazione dei Magi* di Andrea da Salerno; *Nozze di Cana* di Massimo Stanzione. (sl).

Museo di San Martino Il museo è collocato negli edifici della Certosa di San Martino, eretta sotto gli Angioini nel 1325 e profondamente trasformata a partire dallo scorcio del XVI sec. A questa prima fase di rinnovamento delle antiche strutture e decorazioni, che si concluse nei primi anni del nuovo secolo, dobbiamo la presenza di opere di artisti di varia provenienza, soprattutto romana, come Giuseppe e Bernardino Cesari, Avanzino Nucci, Lazzaro Tavarone, Giovanni Baglione, Andrea Lilio, Belisario Corenzio. Un ulteriore arricchimento del patrimonio pittorico sia in tela sia in affresco si avrà nei decenni successivi, che vedono all'opera per la Certosa alcune fra le personalità più emergenti di quel periodo: Finoglia, Battistello, Stanzione, Ribera, Vouet, Lanfranco, Reni. Anche per l'apporto nel secolo successivo dei pittori napoletani (Giordano, Solimena, De Mura) la Certosa, nel suo insieme, si configura come una straordinaria testimonianza degli svolgimenti della pittura a N dall'ultimo manierismo al rinnovamento seicentesco, sia in senso naturalistico sia in senso classicista fino alle grandi espressioni del barocco napoletano. Il museo, riorganizzato dopo la seconda guerra mondiale secondo principi museografici moderni, è ripartito in tre sezioni: storica, artistica e monumentale. La sezione artistica contiene quadri e frammenti di scuola napoletana del XV sec., ed una collezione di opere di pittori napoletani del XVII sec. e del XVIII sec., che ne costituiscono il fondo principale (Caracciolo, Preti, Giordano, Solimena, Ruoppolo, Micco Spadaro, Salvator Rosa). Il XIX sec. napoletano è rappresentato dalle opere della scuo-

la detta «di Posillipo» (Gigante, Pitloo) ed inoltre di Morelli e Palizzi. Una ricca sezione consente di seguire il vario articolarsi della pittura di paesaggio a N dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento anche negli importanti contributi degli artisti stranieri. (*lcv + sr*).

Castel Nuovo. Il Museo Civico Il Museo Civico di N, installato nel 1990 in una zona del complesso di Castel Nuovo – detto anche Maschio Angioino – appositamente restaurata e ristrutturata, assomma in sé la duplice funzione di contenitore delle maggiori opere d'arte possedute dal Comune di N e di occasione per la definitiva apertura al pubblico degli ambienti del celebre Castello, reggia dapprima degli Angioini e poi degli Aragonesi. Vi si accede dal monumentale arco marmoreo di trionfo di Alfonso di Aragona, di recente restaurato, il vero capolavoro della scultura rinascimentale in città (1452-67), sintesi dei talenti di artisti quali Francesco Laurana, Pietro Di Martino, Domenico Gagini, Paolo Romano, Andrea Dell'Aquila. Nel grande cortile del castello si affaccia la cappella, unico resto della costruzione angioina e prima tappa del percorso del Museo; vi si vedono, all'interno, negli sganci delle finestre, le tracce degli affreschi di Giotto e della sua bottega (1331-32) che un tempo ne ricoprivano tutte le pareti, oggi rimpiazzati in basso da un «Museo» di affreschi staccati del Trecento napoletano provenienti dall'ospedale dell'Annunziata e dal Castello di Casaluce (Niccolò di Tommaso e altri, ca. 1370). Fra il coro e la sacrestia della cappella è invece raccolta una serie davvero preziosa di sculture dal Trecento ai primi del Cinquecento: gli straordinari tabernacoli della cappella stessa, di Domenico Gagini, Jacopo della Pila, la *Madonna* di Laurana che ne ornava il portale, nonché altre *Madonne*, stemmi, statue di *San Michele* e di *Angeli annuncianti* di Laurana, Gagini, Malvito, provenienti dalle chiese cittadine dell'Annunziata, Della Pace, di Sant'Agostino alla zecca. Dipinti del Quattro e Cinquecento aprono anche l'infilata delle sale del primo piano del museo, affianco dello scalone monumentale: di Cardisco, Ierace, Bassano, Santafede ed altri, tavella di anonimi, ma tutti di notevole importanza documentaria. Ben più nutrita la selezione del Seicento e Settecento, dal naturalismo al barocco: vi si trovano infatti capolavori come la *Crocifissione* giovanile di Battistello Caracciolo, alcune grandi *Madonne e santi* di Finoglia, Mattia Preti, Solimena, la *Gloria di san Nicola*

ed altre tele di Luca Giordano, alcune *Nature morte* di Recco e ancora quadri di De Matteis, De Mura, Del Po, sculture, argenti, arredi sacri.

A questo «museo sacro» dell'arte napoletana – d'altronde la provenienza delle opere è dai maggiori enti ecclesiastici cittadini ora soppressi – si affianca al secondo piano della stessa ala, la raccolta dei dipinti dell'Ottocento di proprietà invece, sin dall'origine, del Comune di N: i *Vicoli* di Caprile e Migliaro, i *Paesaggi* di Dalbono, di Mancini, di Pratella, i *Ritratti* di Scoppetta, di Mancini, di Migliaro, i quadri storici – infine – di Miola, Cammarano, Marinelli e specie di Teofilo Patini e Gioacchino Toma, di cui spiccano – rispettivamente – il *Parmigianino nel Sacco di Roma*, l'*Esame del Sant'Uffizio* o la *Messa in casa*. Il terzo piano è riservato a mostre temporanee. (pldc).

Stazione Zoologica (Affreschi nella Sala della Biblioteca)

Nel 1872 il naturalista tedesco Anthon Dohrn da Stettino (1840-1909) fece costruire una **Stazione Zoologica** all'interno della Villa Comunale di N, con l'intento di divulgare la conoscenza della fauna e della flora marina. Nell'edificio, infatti, fu collocato un grande «Aquarium» contenente pesci, spugne, crostacei, meduse, anellidi, polipi, echinodermi e granchi, suddivisi attualmente in ventinove vasche, per un totale di circa duecento specie di animali e vegetazioni marine provenienti dal Golfo di N. La costruzione della palazzina che ospita la **Stazione Zoologica** fu iniziata dall'architetto Oscar Capocci (1825-1904) nel 1872; i lavori però furono sospesi poco dopo per una controversia legale tra committente e architetto, e Capocci fu escluso dal cantiere. Per la prosecuzione dei lavori, Anthon Dohrn si rivolse allo scultore tedesco Adolf von Hildebrand (1847-1921) che si trovava in quel periodo a N. Quest'ultimo iniziò a lavorare nell'estate del 1872 e terminò la costruzione tra la fine di quell'anno ed i primi mesi del 1873. L'edificio fu poi ampliato nel 1885, nel 1894 e nel 1904, a causa dell'incremento delle collezioni e dell'istituzione di un nuovo laboratorio di ricerche. Nel 1923 la **Stazione** fu eretta in Ente morale. Nel 1957 vi è stato aggiunto un corpo di fabbrica che ospita una importante biblioteca di biologia.

Richiamati dall'iniziativa del Dohrn, giunsero a N alcuni studiosi tedeschi e, insieme ad essi, il pittore Hans von Marées e il suo mecenate, lo scrittore Konrad Fiedler (1841-95), teorico della «pura visibilità». A von Marées

fu affidato l'incarico di decorare, con un ciclo di affreschi, le pareti della biblioteca della **Stazione Zoologica**. I lavori iniziarono nell'estate del 1873 e furono condotti dal pittore in cinque mesi. L'ideazione del ciclo fu studiata, molto probabilmente, con Fiedler e, per quel che riguarda la parte esecutiva, von Marées si servì della collaborazione di von Hildebrand. Non è certo fino a che punto lo scultore abbia contribuito alla realizzazione dell'opera, ma sicuramente egli eseguì la parte architettonica e gli ornati (l'architettura dipinta ha la funzione, in questi affreschi, di inquadrare i vari brani delle scene raffigurate). Nelle quattro pareti della sala affrescata (che, in un primo tempo, era stata destinata ad ambiente di soggiorno, ma che fu successivamente trasformata in biblioteca) sono raffigurate scene di pesca, paesaggi marini con grotte, isole, spiagge e scogliere. Cronologicamente, la prima parete affrescata è quella a nord, dove è dipinta una imbarcazione da pesca, con vogatori ed altre figure, che naviga in un tratto di mare chiuso, costeggiato da scogli e isole. Questa scena, come quasi tutte le altre del ciclo, è inquadrata da pilastri ed altri elementi architettonici dipinti (con riferimenti ad architetture pompeiane), che hanno la funzione di dividere le composizioni in parti singole. Nella parete a est, infine, è dipinta una scena di genere, dove sono riuniti i membri della comunità della **Stazione Zoologica**, ritratti sotto un pergolato, nei pressi di una osteria. Tra i vari personaggi raffigurati, si riconoscono Dohrn, von Hildebrand e lo stesso von Marées. (s/).

Quadreria del Pio Monte della Misericordia Il Pio Monte della Misericordia, una istituzione benefica fondata nel 1602 e dapprima insediata nell'Ospedale degli Incurabili di Napoli, nel 1606 si trasferì in due case, una di proprietà della famiglia Tomacelli, l'altra del marchese della Gioiosa. Su queste sorse il palazzo attuale, disegnato da Francesco Antonio Picchiatti nel 1658 e terminato nel 1672; in seguito, fu costruita su progetto dello stesso Picchiatti una chiesa a pianta ottagonale annessa al palazzo. Il Pio Monte aveva già una propria chiesa, eretta agli inizi del Seicento, su disegno di Giovanni Jacopo Conforto, demolita e sostituita da quella del Picchiatti. Nella chiesa sono conservate diverse opere di artisti napoletani del XVII sec., ma il dipinto più importante è senza dubbio *Le Sette Opere di Misericordia* del Caravaggio, eseguito dal pittore lombardo negli ultimi mesi del 1606. Dal portico

del palazzo si accede alla **Quadreria del Pio Monte della Misericordia**, costituita da diverse collezioni importanti, provenienti da lasciti e donazioni. La collezione quantitativamente piú ricca proviene da una parte dell'eredità del pittore Francesco De Mura, lasciata dall'artista al **Pio Monte**, alla sua morte, nel 1782. Si tratta di quarantuno dipinti (ma originariamente erano centottantasette) autografi, prevalentemente bozzetti, la piú grande concentrazione esistente di opere dell'artista napoletano. Un altro importante lascito è quello (1938) di donna Maria Sofia Capece Galeota, costituito da tele dal XVII al XIX sec. I dipinti raccolti nella quadreria sono in prevalenza di scuola napoletana dal Cinquecento al Settecento, con alcune inclusioni di dipinti seicenteschi di altre scuole. Un tempo, comunque, il loro numero era notevolmente superiore rispetto a quello attuale, ma molte vennero vendute per promuovere opere di carità. I dipinti di proprietà del Pio Monte erano infatti considerati semplicemente come beni da impiegare in opere di carità e con questo scopo venivano donati. La maggior parte dei dipinti della quadreria fu venduta nel 1845, quando era Soprintendente il marchese Sersale; altri furono venduti dallo Stato per incrementare altri musei. Attualmente, tra le opere di maggiore interesse, possiamo ricordare l'*Autoritratto* di Luca Giordano, la *Pietà* di Andrea Vaccaro, la *Sacra Famiglia con santa Lucia* di Fabrizio Santafede, l'*Incredulità di san Tommaso* di Dirk van Baburen, *San Francesco* di Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *Sant'Agnese* di Massimo Stanzione, il *Sant'Antonio Abate* di Jusepe de Ribera. Tra i dipinti di Francesco De Mura (la maggior parte dei quali è esposta nel salone d'ingresso e nella Sala del Governo): *Riposo in Egitto*, l'*Ultima Cena*, due *Visitazioni*, *San Giovanni Battista*, *San Michele Arcangelo*, *Adorazione dei Magi* e tre miracoli di san Benedetto, *San Benedetto impone al corvo di asportare il pane avvelenato*, *San Benedetto provvede miracolosamente di grano i suoi monaci*, *San Benedetto doma l'incendio nella cucina del convento*. (sl).

Museo Civico Principe Gaetano Filangieri Il museo, fondato da Gaetano Filangieri jr (1824-1892), principe di Satriano e donato da questi alla città di N, ha sede dal 1888 (anno della inaugurazione) nel Palazzo Como. L'edificio apparteneva, nel XIII sec., a Riccardo Como, signore di Albignano, ed era in origine ad un solo piano. Nel 1404

fu ampliato dai fratelli Giovanni e Fabio Como e ingrandito ulteriormente dal figlio di Fabio, Angelo, nel 1454, per opera degli architetti Rubino di Cioffo ed Evaristo da San Severo. Nel 1490 la costruzione fu ancora ingrandita, forse su disegno di Giuliano da Majano. Nel 1587 il palazzo fu venduto ai Padri Domenicani e venne aggregato alla vicina chiesa di San Severo. Con la soppressione degli ordini religiosi, vi fu insediato nel 1863 il municipio della città e, nel 1881-82, durante i lavori per l'allargamento di Via Duomo, fu demolito e ricostruito (riutilizzando, però, i pezzi ed i materiali originali) circa venti metri più indietro, alla fine della strada, dove ancor oggi si trova. Successivamente, durante il secondo conflitto mondiale, molte delle opere custodite nel museo (pitture, sculture, ceramiche e porcellane) furono trasportate, per motivi di sicurezza, nella Villa Montesano a San Paolo Belsito e proprio in quel luogo ne andò distrutta la gran parte, nell'incendio del 1943 (tavole del Botticelli, del Ghirlandajo e di Jan van Eyck). Nel 1948, dopo diverse integrazioni dovute a donazioni, il museo fu riaperto al pubblico. La scelta dei dipinti raccolti da Gaetano Filangieri (alcuni provenienti dalle collezioni della famiglia e altri acquistati durante i suoi viaggi) era piuttosto eterogenea e non sempre mantenuta allo stesso livello di qualità. La collezione attuale è composta da opere del Seicento e del Settecento napoletano e di artisti di scuola lombarda, veneta, toscana ed emiliana. Tra i quadri più significativi: il *Trionfo di Galatea* e il *Convito di Baldassarre* di Luca Giordano; la *Testa di san Giovanni Battista*, *L'Eterno Padre* e *Santa Maria Egiziaca* di Giuseppe Ribera; *Ecce Homo* di Giovan Battista Caracciolo; *Vergine col Bambino* di Bernardino Lanino; *Santa Prassede* di Bernardino Luini, *Vergine col Bambino* di Giulio Campi; *L'incontro alle porte di Roma di san Pietro e san Paolo* di Mattia Preti; *Venere e Amore* di Boucher; *Adorazione dei Pastori* di Matthias Stomer. (sl).

Nara

Periodo della storia del Giappone (645-793) dominato dall'influsso cinese, che si esercitò tanto sui costumi che sull'abbigliamento, la lingua e le arti. Queste ultime sono ancora quasi totalmente tributarie del buddismo, introdotto nel precedente periodo di Asuka. Parallelamente alla fioritura della scultura e dell'architettura, più originali che nel secolo precedente, la maturità che i pittori giap-

ponesi cominciano a raggiungere si riflette negli affreschi dello *hōryūji*, nei dipinti isolati di divinità (*kichijōten*), e persino nei manoscritti illustrati (*ingakyō*) o negli arredi decorati conservati nel tesoro dello *shōsōin*. Il periodo di **N** è talvolta detto «epoca Tenpyō», quantunque quest'ultimo sia il nome dell'epoca tra il 729 e il 748. (ol).

Narciso da Bolzano

(attivo a Bolzano dal 1474-1517). Segnalato come residente a Bolzano, con una propria bottega di intaglio ligneo, a parure dal 1474, nel 1486-87 Meister Narziss (così chiamato nelle fonti) è incaricato di restaurare l'altare a portelle che Hans von Judenburg aveva intagliato nel 1421 ca. per l'altar maggiore del Duomo di Bolzano. Nel 1488-89 sono menzionati altri suoi interventi (di rifacimento?) al paliotto e all'organo del Duomo. Nel 1488 firma e data il *Flügelaltar* per l'altar maggiore della parrocchiale dell'Assunta di Fiè allo Sciliar (Völs am Schlern), la cui commissione risale alla testarda volontà del preposto di Fiè che, contro il parere del proprio vescovo, di Bressanone, che premeva per impiegare il proprio «protégé» Hans Klocker, chiamò **N** a Fiè già nel 1483-84, per iniziare la costruzione. L'altare fu ricostruito nel 1902, gli intagli delle portelle interne pesantemente ridipinti, le sculture dello scrigno disperse. Benché anch'esse ripassate, le quattro scene della *Passione* dipinte sul lato esterno delle portelle dichiarano ancora lo stile del maestro, al quale risale probabilmente l'impianto compositivo – quasi del tutto ricavato da schemi e modelli incisori del Maestro E.S. e di Schongauer – e l'intervento diretto in alcuni passaggi, ma la cui stesura complessiva si deve al pittore impiegato nella sua bottega, secondo la consuetudine comune, in questo scorcio di secolo, a molte botteghe del Tirolo meridionale. Lo stesso collaboratore è autore delle rudimentali quattro scene della *Passione* dipinte sul lato esterno delle portelle dell'altare consegnato da **N** alla chiesa di San Giacomo in der Au, presso Bolzano verso il 1495-1500. Anteriormente a questo altare, verso il 1485, **N** creò il grande altare a portelle per la parrocchiale di Fiera di Primiero, del quale rimane oggi soltanto lo scrigno (Trento, Museo Provinciale d'Arte). Un altorilievo con la *Natività* e due portelle scolpite e dipinte (Trento, ivi), di medesima provenienza, attestano una seconda commissione a **N** a Fiera; nell'*Annunciazione* dipinta sul

lato esterno delle portelle è forse rintracciabile la mano di un nuovo collaboratore, dalla mano più dotata: v'è infatti nella scena una maggiore coordinazione spaziale e un trattamento più coerente e delicato di panneggi e incarnati. Lo stesso pittore interviene nelle *Annunciazioni* per gli altari di Sant'Anna di Sopramonte (Trento, Museo Diocesano, ca. 1490-95) e di Sant'Antonio Abate a Mastellina di Commezzadura, ca. 1490-94 (sculture dello scrigno in loco, portelle al Museo Diocesano di Trento). Dalla bottega di N uscirono svariati altri altari sparsi sul territorio dell'attuale Trentino-Alto Adige, dei quali ci sono peraltro pervenuti solo alcuni frammenti scultorei, con esclusione delle rispettive parti dipinte, che avrebbero potuto illuminarci meglio sul delicato intreccio di competenze e di interventi su di un unico manufatto tra Maestro e collaboratori; problema che permane insoluto anche in casi di ben altra consistenza qualitativa, come per l'altare di Multscher a Sterzing.

Responsabile di una delle più operose botteghe del bolzanino, N lascerà la sua eredità stilistica nelle mani di mediocri e attardati rifacitori, che ne diffonderanno sempre più balbettanti e frammentati stilemi per le valli trentine, fin dentro la metà del XVI sec. Certamente più intagliatore che pittore, la modesta ma vivace e originale personalità di N aspetta ancora di esser criticamente chiarita. Sembra formarsi su fonti bavaresi (E. Grassler) – da cui trae la peculiarissima vitalità gestuale, scattante ma meccanica, dei suoi personaggi, il gusto per il loro agitato affastellamento, così come certe fisionomie smagrite e nervose – e più genericamente svevo-franconi (la struttura dei suoi altari), mescolate ad un forte accento brissinese-klockeriano. (*scas*).

Nardi, Angelo

(Razzo 1584 – Madrid 1664). Proveniva da una nobile famiglia fiorentina esiliata dai Medici; fece apprendistato in Toscana nell'ambito dei manieristi riformati. Dopo un viaggio a Venezia (1600) si recò in Spagna in cerca di fortuna, nel momento in cui, da Valladolid, la corte si stabiliva definitivamente a Madrid; qui restò per oltre mezzo secolo. Trovò una vasta clientela nel clero e negli ordini religiosi, e dipinse numerosi complessi per altari, di solito firmati e datati, nella regione madrilenia – particolarmente ad Alcalá de Henares, che conserva intatto il vasto ciclo

delle bernardine (*Vita di Cristo, Martiri e Santi dell'ordine cistercense*), commissionato nel 1619 dagli esecutori testamentari del cardinal Sandoval, fondatore del convento – e altrove (*Retablo* delle bernardine di Jaén, 1639). A partire dal 1625 divenne pittore del re contemporaneamente a Velázquez, cui si legò di fedele amicizia. L'abbondanza della sua produzione e la generale simpatia che circondò quest'uomo colto, benevolo e abile – con un incontestabile talento, benché un poco freddo e compassato – ne fanno uno degli artisti più rappresentativi della generazione con cui si apre il XVII sec. Il suo stile, piuttosto arcaico, resta molto legato ai modelli italiani – fiorentini come Cigoli, o pittori dell'Escorial come Cambiaso – ma anche veneziani come Bassano, di cui possedeva opere e cui deve senza dubbio un certo interesse per i problemi degli effetti luminosi e per un realismo familiare nei dettagli, che annuncia le ricerche della generazione seguente (*Adorazione dei pastori* e *Adorazione dei Magi* delle bernardine di Alcalá; *Scene dell'infanzia di Cristo*, dopo il 1625: ai Gesuiti di Alcalá, distrutte nel 1936; *San Diego* agli Archivi di Alcalá, 1640, distrutto anch'esso; *Adorazione dei pastori*, 1650: Madrid, coll. priv.). (aepts).

Nardo di Cione

(Firenze, immatricolato all'Arte dei Medici e Speciali tra il 1343 e il 1346; morto tra il 1365 e il 1366). La nostra conoscenza della sua personalità artistica è basata sull'autorità del Ghiberti, che gli attribuisce gli affreschi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, la cui esecuzione ha come punto di riferimento cronologico il 1357, anno in cui il fratello di Nardo, Andrea Orcagna, compì il polittico che sta sull'altare della stessa cappella. Ma, in confronto a questo, gli affreschi (raffiguranti il *Giudizio Finale*, il *Paradiso* e – rovinatissimo – l'*Inferno*) interpretano l'eredità di Maso di Banco con un respiro ben più intenso, sia pure all'interno della riforma orcagnesca che aboliva tutta la problematica di Giotto e dei suoi grandi seguaci. Le figure longilinee, solennemente profilate sulla superficie dipinta, ora trasognate nella beatitudine, ora grottesche nella disperazione, prendono corpo in una fusa dolcezza, che nelle opere su tavola (polittico della NG di Praga; la tavola con *Tre santi* della NG di Londra, proveniente, con buona probabilità dalla chiesa di San Giovanni Battista della Calza; *Crocifissione* degli Uf-

fizi di Firenze, ecc.) rischia talvolta di indurirsi per una soverchia diligenza di esecuzione, tipica, d'altronde, di molta pittura fiorentina della seconda metà del Trecento, incline ad esaltare gli aspetti decorativi e materici delle proprie composizioni. (*lb*).

Nash, Paul

(Londra 1889 – Boscombe (Hampshire) 1946). Si formò presso la Slade School di Londra (1910). Artista dal temperamento romantico e dalle eclettiche capacità (fu infatti illustratore, decoratore e scrittore, oltre che pittore), i cui esordi ricordavano il carattere visionario dell'opera di Blake e dei preraffaelliti, nel 1918 dovette la fama a notevoli dipinti di guerra – qualche esempio all'Imperial War Museum di Londra – che illustrano la distruzione della natura per mano dell'uomo. Attivo rappresentante dell'avanguardia tra le due guerre, nel 1933 fondò il gruppo *Unit One*. Sensibili al duplice influsso di Cézanne e di De Chirico, molti suoi dipinti sono paesaggi che rappresentano immagini di sogno, giustapposizioni irrazionali di oggetti reali e di oggetti inventati (*Northern Adventure*, 1929: Aberdeen Art Gall.; *Paesaggio notturno*, 1938: Manchester, AG). Strettamente legato al movimento surrealista internazionale tra il 1936 e il 1938, e dal 1938 al 1946, fu una figura fondamentale del neo-romanticismo inglese. Una sua retrospettiva è stata organizzata nel 1948 a Londra, Tate Gall., ove sono conservate alcune sue opere (*Pilastrò sotto la luna*, *Paesaggio di sogno*). (*abo*).

Nasini, Giuseppe Nicola

(Castel del Piano (Grosseto) 1657 – Siena 1736). A Roma studiò con C. Ferri e, ammesso all'Accademia del Disegno nel 1681, vi rimase fino al 1685. Ottenne diversi premi all'Accademia di San Luca tra il 1679 e il 1683. Dopo un breve soggiorno a Siena e a Venezia si stabilì prima a Firenze protetto da Cosimo III, e, dal 1698, a Siena dove ottenne molte commissioni ed ebbe un folto gruppo di allievi. Fu molto apprezzato in Umbria, dove, tra il secondo e terzo decennio del Settecento, gli furono commissionate numerose e importanti opere a Foligno, a Perugia, a Gubbio. Ad Assisi, nel convento di San Francesco, si conserva uno dei complessi qualitativamente più alti nella produzione dell'artista:

le quattro tele con *Storie di san Francesco*. Altre opere significative: le quattro grandi tele rappresentanti i *Novissimi* per Palazzo Riccardi a Firenze (1690-94, perdute); affreschi nella chiesa del Crocifisso nel santuario di Santa Caterina a Siena (1701); il profeta *Amos* nella navata centrale di San Giovanni in Laterano a Roma (1716-18). La sua produzione, dai piacevoli modi decorativi tra tardo barocco e primo rococò che rivelano l'influsso prevalente di Pietro da Cortona, è caratterizzata da uno stile uniforme che rimase invariato nel tempo. (*amr*).

Nasmyth, Patrick

(Edimburgh 1787 – Londra 1831). È il miglior rappresentante di una famiglia di artisti scozzesi. Cominciò studiando pittura col padre, Alexander N; si stabilì poi a Londra nel 1810. Dal 1812 espose alla Royal Academy, alla British Institution ed alla Society of British Artists, di cui divenne membro nel 1823. Dipinse paesaggi, principalmente dell'Inghilterra meridionale e occidentale, alla maniera degli artisti olandesi (Hobbema, Wynants), il che gli valse il soprannome di «Hobbema inglese»: la *Casa nel bosco* (1825: Edimburgo, NG). È pure rappresentato a Londra (Tate Gali, e VAM). (*mr*).

Nason, Pieter

(Amsterdam 1612 – L'Aja tra il 1688 e il 1691). Ritrattista e pittore di nature morte, stabilitesi ad Amsterdam fino al 1638, poi all'Aja nel 1639, divenne decano della gilda nel 1654, 1657, 1658, nel momento in cui si istituiva in città la nuova confraternita della *Pictura*. I suoi ritratti – *Ritratto d'uomo* (1648: Museo di Varsavia), ritratto di *Guglielmo Federico conte di Nassau* (1662: L'Aja, Mauritshuis), ritratti di un *Uomo* e di una *Donna* (1668: Rotterdam, BVB), ritratto del *Principe d'Orange* (New York, MMA) – rivelano l'ascendente del suo maestro Jan Ravesteyn. N divenne pittore di corte a Berlino nel 1666. I suoi ritratti, raffinati ed eleganti come quelli di P. Moreelse e di M. van Mierevelt, prefigurano già il XVIII sec. Nelle *Nature morte* composte con oggetti preziosi (Copenaghen, SMFK), egli rammenta lo stile di E. Pickenoy e di Meda. (*php*).

Natanson

Alexandre (Varsavia 1867 – Parigi 1936), **Thadée** (Varsavia 1868 – Parigi 1951) e **Alfred** (Varsavia 1873 – Parigi 1932), tutti e tre figli di un ricco polacco cosmopolita che viveva a Parigi, si appassionarono assai presto alla letteratura e all'arte. Alfred, il più giovane, nel dicembre 1889 fondò con alcuni amici (Auguste Jeune-homme, Joë Hogge e i fratelli Leclerc) «la Revue blanche», la cui gestione venne ben presto affidata al fratello maggiore, Alexandre, banchiere e uomo d'affari. Thadée **N** collaborò al secondo numero con una poesia; presto poi divenne l'effettivo direttore della rivista. Vallotton ce ne ha lasciato un sorprendente ritratto (Ginevra, Petit Palais, Fondazione O. Ghez): secondo Léon Daudet, Thadée «univa alla finezza di Sterne l'acutezza di Chamfort»; la moglie di Thadée, Misia, fu ritratta da tutti gli artisti de «la Revue blanche»: Bonnard, Vuillard, Lautrec, Vallotton. Thadée fu critico penetrante e sensibile testimone, come dimostrano le sue cronache d'arte, comparse sulla rivista, e le sue memorie: *Peints à leur tour* (1948), *Le Bonnard que je propose* (1951). Fu tra i fondatori della Lega per i diritti dell'uomo. (fc).

Nathan, Arturo

(Trieste 1891 – Biberach 1944). Gli esordi del pittore si collocano nel clima romano degli anni Venti in contatto con il sostrato mitteleuropeo della pittura di G. De Chirico e A. Savini o cui si richiamano i suoi primi autoritratti e manichini. L'elemento metafisico sarà alla base dell'ulteriore indirizzo impresso da **N** negli anni Trenta alla sua pittura, svolgendo una sorta di meditazione «magica» che mescola elementi naturali e visioni museali (*Malinconia*, 1938: Trieste, Museo Revoltella). (sr).

Natoire, Charles-Joseph

(Nîmes 1700 – Castelfandolfo 1777). Allievo di Galloche e di Lemoyne, vinse nel 1721 il primo prix de Rome con *L'offerta sacrificale di Menue* (Parigi, ENBA); a Roma (1724-27) dipinse *i Mercanti scacciati dal Tempio* (Parigi, chiesa di Saint Médard). Tornato a Parigi, venne accolto nell'Accademia nel 1734 con *Venere ordina a Vulcano le armi di Enea* (Museo di Montpellier), e si dedicò alla grande decorazione, operando sia per le chiese (*Santo Stefano*

tra i dottori, 1745: Museo di Rennes), sia per il re (*La Giovinezza e la Virtù presentano le Principesse di Francia*, 1734: Versailles, camera della regina; *Allegorie delle Muse*, 1745: Parigi, BN, Gabinetto delle medaglie), sia, infine, per privati; i suoi grandi cicli mitologici e storici – otto soggetti della *Storia di Psiche* (1737-39: Parigi, Hôtel Soubise, oggi agli Archives Nationales), dieci soggetti della *Storia degli dèi*, sei soggetti della *Storia di Clodoveo*, quattro della *Storia di Telemaco* dipinti tra il 1731 e il 1740 per il castello di la Chapelle, *Godefroy en Champagne* (San Pietroburgo, Ermitage; Mosca, Museo Puškin; e soprattutto Museo di Troyes) – rivelano una comprensione dei principi della grande decorazione, che lo rese giustamente celebre. Tale senso decorativo si manifestò pure nei cartoni per arazzi che eseguì per la manifattura dei Gobelins: *Convito ai Antonio e Cleopatra* (Museo di Nîmes), *Colloquio tra Antonio e Cleopatra a Tarso* (Museo di Marsiglia; bozzetto al Museo di Rouen); operò anche per Beauvais: *Storia di Don Chisciotte* (verso il 1735), in tredici cartoni, dieci dei quali superstiti, uno al Louvre e nove a Compiègne, ciclo noto nella sua interezza attraverso gli arazzi dell'arcivescovado di Aix-en-Provence (Aix, Museo degli Arazzi). Poco prima di partire per Roma, N eseguì la decorazione della cappella dell'ospizio dei trovatelli a Parigi, distrutta alla fine del XIX sec., ma nota grazie alle incisioni di Fessard: decorazione illusionistica di stordente virtuosismo, che dimostra come la grande tradizione barocca del soffitto in trompe-l'œil non si limiti in Francia, nel XVIII sec., all'*Apoteosi di Ercole* di Lemoyne (Versailles). Nominato nel 1751 direttore dell'Accademia di Francia a Roma, dopo J. F. de Troy, N si dedicò allora soprattutto al suo ruolo pedagogico, cessando piuttosto presto l'attività di pittore: *Apoteosi di san Luigi* (1756: Roma, San Luigi dei Francesi; bozzetto al Museo di Brest). Disegnò tuttavia numerose vedute di Roma e dintorni (Parigi, Louvre; Oxford, Ashmolean Museum; Vienna, Albertina; Londra, BM; Hessisches Landesmuseum di Darmstadt; Montpellier, Museo Atger; Firenze, Uffizi; New York, MMA; Edimburgo, NG), che per la loro spontaneità sono tra gli esempi migliori di paesaggio del XVIII sec. e una delle fonti, troppo spesso negletta, dell'arte di Hubert Robert. Sostituito da Vien nel 1775, N si ritirò a Castelfandolfo, dove morì due anni dopo. (jv).

Nattier, Jean-Marc

(Parigi 1685-1766). Era figlio del ritrattista e pittore dell'Accademia Marc N, e fratello minore di Jean-Baptiste, pittore di storia. Notato da Luigi XIV, che lo autorizzò a disegnare ed a far incidere la *Storia di Maria de' Medici* (1700-1710), operò per Pietro il Grande in Olanda e a Parigi (1717), e fu accolto all'Académie nel 1718 con *Perseo trasforma in pietra Finea* (Museo di Tours). Con Watteau disegnò allora i quadri del re e del reggente per Crozat (1721), e collaborò con J.-B. Massé alle tavole incise in base alle decorazioni della Grande Galerie di Versailles (1723-53). Ma assai presto N si specializzò nel ritratto: le prime prove ricordano i modi di Raoux, con un gioco di luce, un cangiare di stoffe che sono simili, ma con più sicuro disegno (*Mademoiselle de Lambesc in figura di Minerva*, 1732: Parigi, Louvre). Presto divenne il pittore favorito della casa di Orléans, operando alla decorazione del Temple (1734-48), il cui gran priore era Jean-Philippe, cavaliere d'Orléans. Gli consentirono di affermarsi alla corte di Versailles, tra una serie d'incarichi risalenti agli anni Quaranta, soprattutto i ritratti delle due sorelle minori della contessa di Mailly, amante di Luigi XV, *Madame de Flavacourt* e *Madame de La Tournelle* (replica al Museo di Marsiglia), che vennero assai ammirati. Da quel momento N divenne il pittore della famiglia reale (*Maria Leszayńska*, 1748: Versailles) e più particolarmente delle delfine di Francia: *Madame Henriette in veste di Flora* (1742: Versailles); *Madame Adelaide in veste di Diana* (1745: ivi); dipinse anche ritratti allegorici commissionatigli dal Delfino (1751: Rio de Janeiro, Museo di San Paolo). Egli traspose su un piano più amabile il carattere maestoso delle figure di Rigaud, drappeggiate in velluti; ritrattista tra i più brillanti del secolo, presta a tutti i suoi modelli un'espressione dalla dolcezza un po' effeminata, non sempre evitando l'adulazione, in particolare nelle figure maschili, che si salvano tuttavia sia per la delicatezza del modellato dei volti sia per le masse di sete sontuose e per i ricchi elementi decorativi. Malgrado questo aspetto di rappresentanza, N merita attenzione per la sua grande sensibilità alla fisionomia umana: non tanto la grandezza di un personaggio della corte o della famiglia reale, quanto la dolcezza, l'eleganza, la leggerezza, sfumate di malinconia, si fanno interpreti, nei suoi dipinti, di una società nella quale va crescendo il ruolo della donna, in un

linguaggio che rievoca le opere di Rousseau e preannuncia la sensibilità dei ritratti di Greuze o di E. Vigée-Lebrun. Tra i migliori ritratti di N, possono inoltre citarsi quelli conservati al Louvre di Parigi: *Ritratto di un commendatore dell'ordine di Malta* (1739); la *Contessa Tessin* (1741); la *Duchessa de Chaulnes in veste di Ebe* (1744); *Madame de Sombreval in veste di Erato* (1746); e soprattutto al castello di Versailles: *Madame Louise*; *Madame Victoire* (1748); *Isabella di Parma* (1752); *Madame Henriette mentre suona la viola da gamba* (1754); il *Duca di borgogna* (1754); *l'Artista con la sua famiglia* (1761); al Museo Condé di Chantilly: *Mademoiselle de Clermont*; la *Principessa Condé*; al Museo di Amiens: *J.-B. Louis Gresset*; al Museo Jacquemart-André di Parigi: la *Marchesa d'Antin* (1738); all'Accademia reale di Copenhagen: *Tocqué* (1762); al NM di Stoccolma: la *Marchesa de Broglie* (1742), la *Duchessa d'Orléans in veste di Ebe* (1744); alla Wallace Coll. di Londra: *Mademoiselle de Clermont al bagno* (1733); la *Contessa de Tillières* (1750); *Mademoiselle di Châteaurenard* (1755); al MM di New York: *Madame de Marsollier con la figlia* (1749); e alla NG di Washington: *Joseph Bonnier de La Mosson* (1745), *Madame de Caumartin* (1753). (cc).

Il **fratello Jean-Baptiste** (Parigi 1678-1726), detto talvolta **N** il Vecchio, fu anch'egli allievo del padre. Convittore dell'Accademia di Francia a Roma (1704-709), divenne membro dell'Accademia nel 1712. La sua vita privata fu giudicata scandalosa: venne espulso dall'Accademia e imprigionato alla Bastiglia, ove si suicidò. È noto soprattutto come pittore di storia (*Giuseppe e la moglie di Putifarre*, 1712: San Pietroburgo, Ermitage; *Davide*: Mosca, Museo Puškin). (sr).

natura morta

Termine che designa la rappresentazione dipinta di oggetti, fiori, frutta, legumi, cacciagione o pesce. Quando la giustapposizione di taluni motivi evoca la vanità delle cose di questo mondo, si tratta di un genere particolare di **nm** detto *vanità*. La **nm** si configura come genere autonomo all'inizio del XVII sec., ma la denominazione s'impone come tale soltanto verso la metà del Settecento. Nel Cinquecento, il Vasari parla delle «cose naturali» di Giovanni da Udine; all'inizio del XVII sec., nelle Fiandre, van Mander utilizza le parole «fiori», «frutta» e «mazzolini». Verso il 1650 compare nei Paesi Bassi l'espressione «still-

leven», a designazione di un'opera di Evert van Aelst (*still* = immobile; *leven* = natura, modello naturale). Questo genere di soggetti prese il nome, secondo Sandrart, di *still-stehende Sachen*, e poi di *Stieleleben* in Germania, e di *still-life* nei Paesi anglosassoni.

In Francia, nel XVIII sec., il termine *nature reposée* viene impiegato più frequentemente di quello di *vie coye* menzionato nel 1649 sotto il ritratto inciso di David Bailly, *peintre de vie coye* (di vita quieta). Nel 1667, Félibien colloca i pittori di «cose morte e senza movimento» al posto più basso della gerarchia. Diderot commenta con interesse, al *salon*, la pittura di «natura inanimata». Il successo di Chardin è infine decisivo per l'adozione di un termine nuovo e, nel 1756, compare l'espressione *nature morte*. Si è voluto talvolta impiegare la locuzione «vita silenziosa», espressione che interpreta poeticamente *stilleben* e *still-life*. In Italia è stato adottato il termine **nm**, in Spagna quello di *floreros y bodegones* (fiori ed angoli di cucina). Nella Grecia antica, il pittore Piraikos vendeva assai cari i suoi dipinti raffiguranti generi alimentari e Zeusi, secondo la tradizione, rivaleggiava con la natura a tal punto che gli uccelli cercavano di beccare le uve da lui dipinte. Realismo ed illusionismo erano gli ingredienti del nuovo genere pittorico che raffigurava oggetti quotidiani, ma del quale abbiamo solo testimonianza letteraria.

Le prime **nm** conosciute del mondo occidentale sono inserite in affreschi e mosaici provenienti dalla Campania (Ercolano e Pompei) o da Roma, eseguiti in stile illusionistico: frutti, pesci e volatili posati su una lastra di pietra o su mensole, in *trompe-l'œil*, talvolta con la rappresentazione delle ombre (la *Camera mal spazzata*, copia musiva di Eraclito, III sec., da Sosos di Pergamo, II sec. a. C.: Roma, Musei Vaticani), rievocano l'antico *xenion*, dono di cibarie che un ospite offre ai suoi invitati. Nell'Italia del Trecento matura un gusto particolare per la raffigurazione di oggetti reali in uno spazio reale: illusionismo spaziale di Ciotto (lampade sospese in *trompe-l'œil* nelle sue «cappelle segrete» della cappella degli Scrovegni a Padova, verso 1303-305); di Pietro Lorenzetti (nicchia liturgica con ampole, in *trompe-l'œil*, nel transetto sinistro della chiesa inferiore di Assisi, verso il 1320), di Taddeo Gaddi (nicchie liturgiche nella cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, verso il 1332-1338). Ad Avignone (1337-39), le gabbie da uccelli vuote, sospese nella camera

del Papa nel Palazzo dei Pontefici, eseguite nell'ambiente di Matteo Giovannetti, rivelano un crescente gusto per la pittura di oggetti. I repertori più ricchi di **nm** si trovano, nel xv sec., nelle miniature, soprattutto quelle di scuola fiamminga, e nelle tarsie italiane. In ogni tempo la miniatura ha infatti favorito una trascrizione esatta della realtà: piante ed uccelli del *Dioscoride* (Bisanzio, vi sec.), conchiglie ed animali marini del *Trattato Cocharelli* (Italia, tardo xiv sec.), ed infine i *Tacuina Sanitatis* dei Lombardi, nel xiv sec., e le decorazioni a piena pagina dei miniatori fiamminghi della seconda metà del xv sec.; fra molti altri nel *Manoscritto di Maria di Borgogna* (fine del xv sec.), fiori e frutta nelle nicchie minuziosamente dipinte in trompe-l'œil, gioielli sparsi che per metà fuoriescono da uno scrigno sul davanzale di una finestra. Le tarsie italiane del Quattrocento hanno conferito una certa autonomia alla rappresentazione illusionistica degli oggetti grazie ad un forte controllo geometrico delle relazioni tra spazio e cose: armadi aperti su scaffalature piene di libri o di oggetti scientifici, nel duomo di Modena (1461-65), negli studioli di Federico da Montefeltro a Urbino (1476) e a Gubbio (New York, MMA), Monte Olivete, Siena; e, più tardi, a Bastie d'Urfe (1545-50: New York, MMA). I vari generi di **nm** – tavole apparecchiate, fiori e «vanità» – hanno avuto origine all'interno di iconografie religiose come le *Nozze di Cena*, l'*Ultima Cena*, l'*Annunciazione* o scene di vita di santi (San Girolamo, San'Agostino ecc.). Nell'area culturale dominata dal realismo fiammingo (Fiandre, Francia, Germania), gli elementi di **nm** serbano un senso simbolico, come le **nm** di libri su scaffali del Maestro dell'Annunciazione di Aix (1442-43: Bruxelles, MRBA, e Amsterdam Rijksmuseum), *Iris e gigli in un vaso* di Memling (1490 ca.: Lugano-Castagnola, coll. Thyssen), *Bacile e brocca di rame* (scuola fiamminga, 1480 ca.: Rotterdam, BVB), *Armadio con bottiglie e libri* (scuola tedesca, verso il 1470-1480: New York, coll. Brandt). Si tratta del retro di tavole con scene religiose o ritratti, non, dunque, di **nm** autonome; oppure di sportelli d'armadio, la cui decorazione suggerisce illusionisticamente il contenuto reale del mobile. Considerato spesso la prima vera **nm** indipendente occidentale, il quadro che mostra una *Pernice e coppa appese a un arbusto*, firmato e datato «Jac. de Barbari, 1504» (Monaco, AP), è anch'esso uno sportello dipinto di armadio. La **nm** si sviluppa infine come genere isolato

soltanto nel Cinquecento, grazie alla sintesi tra la potenza della concezione italiana ed il valore che il Nord conferisce agli oggetti. La pittura di fiori, accanto alle raffigurazioni presenti in quadri sacri si sviluppa nella pittura profana; le grottesche di Giovanni da Udine (Logge Vaticane; Castello di Spilimbergo, 1555) ebbero grande risonanza e forse hanno influito anche sulla pittura tedesca (Ludger Tom Ring, *Iris e gigli*, 1562: Münster, Westfälisches Landesmuseum). L'elemento naturalistico guadagna terreno dovunque nel Cinquecento, persino in Raffaello: gli strumenti musicali della *Santa Cecilia* (Bologna, PN) rivelano un gusto, se non nuovo, quanto meno più marcato per gli oggetti che ci circondano. La curiosità di tutte le ricchezze della natura e la tendenza decorativa propria del manierismo tenderanno a liberare l'artista da speculazioni profonde, facendo sbocciare un gusto particolare per l'insolito. Il disegno preciso, l'osservazione rigorosa del particolare realistico, la luce distribuita armonicamente, lo spazio complesso nel quale si dispiega il compromesso manierista tra figura umana e **nm**, caratterizzano tanto le bizzarrie decorative di Arcimboldo, i visi fatti di legumi e frutta, quanto la visione realistica di Aertsen, scene, religiose o meno, in interni rustici.

Diverse versioni del *Cristo con Marta e Maria* (1552: Vienna KM; 1559: Bruxelles, MRBA) rappresentano in primo piano e su due terzi dell'altezza del quadro un'ampia e complessa vetrina di pezzi di carne, formaggi, pani e legumi più o meno intrecciati con una figura di cuoca bloccata nel suo gesto; in secondo piano, piccoli profili, slanciati ed instabili, si schierano attorno ad un tema religioso che tende a scomparire rispetto alla decorazione in primo piano. Questo stile ampio, dinamico, con colori vivi, materia densa, spazio complesso e, spesso, la giustapposizione tra figure grandi e piccole, costituisce una forma sviluppata ad Anversa (da Beuckelaer, allievo di Aertsen che soggiornò in questa città tra il 1535 e il 1555), ed in Italia, forse attraverso la mediazione del mercante di «quadri olandesi» Affaiati di Cremona, di G. Campi, che verso il 1580 si trovava anch'egli in Cremona e, a Bologna, di B. Passarotti e Annibale Carracci (*Macelleria*: Oxford, Christ Church College). Il precursore della **nm** floreale è, sullo scorcio del Cinquecento, Georg Hoefnagel, che trasporrà la tecnica minuziosa della miniatura nella pittura di cavalletto; nei quadri di Teniers, che rappresentano Leopoldo

Guglielmo mentre visita le sue collezioni, si dona all'arciduca un quadro di fiori di Hoefnagel; lo stile miniaturistico rammenta che il microscopio è stato appena inventato a Middelburg e che la prima raccolta-florilegio è stata stampata presso Plantin ad Anversa verso il 1550 (è la fonte di numerosi erbari di Anversa e di Francoforte); disegno incisivo, colori chiari, cura estrema dei particolari caratterizzano l'arte di Hoefnagel, padre della pittura di fiori del Seicento. La moda delle camere delle meraviglie e dei gabinetti di curiosità fornirà risorse iconografiche inesauribili alla pittura di oggetti, considerata inventario della natura. Dal 1600 al 1620 si sviluppa in Olanda, nelle Fiandre e in Germania uno stile internazionale, che si concentra su due temi: i fiori o frutti e le tavole apparecchiate, caratterizzati da una presentazione arcaica. Una prospettiva dall'alto mostra il massimo numero di oggetti posati su una tavola e ben separati gli uni dagli altri; un saldo disegno cinge volumi densi, in una luce uniforme, oppure si giustappongono tinte vivaci. Questo stile venne divulgato in Spagna da Juan van der Hamen y León, o in Italia da Ludovico Susio e Fede Galizia. I mazzi sono simmetrici, costituiti da gran numero di fiori dai colori raffinati e come cesellati, tra i quali il tulipano d'Olanda, importato dalla Turchia tramite Vienna. In Olanda a Jacob de Gheyn è ad A. Bosschaert soprattutto, che amplia il tema collocando i suoi mazzi di fiori in nicchie dinanzi a paesaggi, succedono B. van der Ast, innamorato della madreperla e della forma delle conchiglie, e R. Savery, che allunga i mazzolini e riempie gli angoli inferiori di fiori sparsi. Ad Anversa, J. Bruegel de Velours, creatore forse del tipo di composizione floreale fiamminga, parallelamente a Bosschaert, mescola gioielli e fiori con libertà e virtuosismo tecnico. L'energia plastica caratterizza in Olanda le «tavole apparecchiate» di N. Gillis, F. van Dyck, F. van Schooten e Roelof Koets; ad Anversa è temperata da un aspetto più prezioso, con vetri di Venezia, presso O. Beert; e più intima in Clara Peeters, Hans van Essen, Jacob van Es, Jacob van Hulsdonck.

In Germania, accanto alle qualità plastiche di Peter Binoit ed a quelle di Soreau, Georg Flegel ammorbidisce la sua maniera, prelundendo agli effetti luministici di Gottfried von Wedig. Durante il suo secolo d'oro, l'Olanda conferirà al genere le sue patenti di nobiltà, introducendolo definitivamente nella pittura maggiore.

La **nm** è il riflesso del gusto olandese per la realtà concreta delle cose, ma spesso è anche la traduzione di preoccupazioni morali. Il suo stile segue l'evoluzione delle altre categorie: pittura di storia, paesaggio, ritratto, pittura di genere.

Verso il 1620-30, la rappresentazione che domina nella **nm** olandese è la «colazione monocroma»; un piccolo numero di elementi raccolti sotto un'illuminazione diagonale viene rappresentato entro un'atmosfera bruna o grigia, la prospettiva si abbassa e si accresce la profondità: evoluzione parallela a quella del paesaggio. Si fissa in quest'epoca l'iconografia della «vanità». P. Claesz e W.Cl. Heda, ambedue originari di Haarlem, interpretano rispettivamente il genere del «pranzo»: il primo in uno stile borghese e con un'intonazione monocroma grigio-bruna, il secondo con maggiore preziosità, in una monocromia grigio-verde. Nel medesimo repertorio, Jan Jansz den Uyl mostra un'arte più salda, dall'accentuato verticalismo; Harmen van Steenwyck sviluppa il tema della vanità. Nel 1653 Rembrandt, nel suo *Bue scuoiato* (Parigi, Louvre) è il primo grande maestro del Nord ad eseguire una **nm**, nella linea di Aertsen, ma interpretata col suo gusto personale per gli impasti molto lavorati e densi e per le atmosfere che assorbono e dissolvono l'accidentalità. G. Metsu e G. Dou in Olanda, Christoph Paudiss in Germania ne espandono l'influsso. Nella seconda metà del XVII sec., l'impegno nella composizione e nel colore, già visibile nelle cacciagioni di Salomon van Ruysdael, trova la sua espressione più decorativa nelle credenze di J. D. de Heem e nelle oreficerie di W. Kalf.

Il grande *Postpasto* di de Heem (1640, Louvre) con la sua profusione di motivi, è opera di un artista di spirito fiammingo, ma la formazione olandese si rivela nel disegno preciso e nel chiaro colore locale; il repertorio complesso (libri di Leida, pâtés di Haarlem, frutti di mare dell'Aja) si ritrova negli allievi di de Heem (A. Mignon in Germania, Luttichuys, A. Coosemans, J. van Son e P. Gillemans ad Anversa, Benedetti in Italia), e il virtuosismo dell'artista ispira pure l'opera di J. van Huysum e di R. Ruysch. W. Kalf dipinse interni di cucina, poi tavole apparecchiate con acquamanili di oreficeria italiana; infine, a partire dal 1653, composizioni con oreficeria olandese. Influenzò W. van Aelst nei Paesi Bassi e O. Ellinger a Berlino. Influssi italiani caratterizzano J. B. Weenix, M. Withoos e

W. van Aelst; si scorge una particolare gravità, di spirito spagnolo, in Adriaen Coorte, che staglia violentemente un *Mazzo di asparagi* (Oxford, Ashmolean Museum) dipinto a toni chiari su di un fondo scuro. È noto che spesso Rubens chiedeva a J. Bruegel di eseguire i fiori delle sue composizioni, e a F. Snyders i frutti e i legumi. Il gusto tipico di Anversa per l'accumularsi opulento di oggetti, e lo slancio vitale proprio di questa scuola, fioriscono nell'opera di quest'ultimo, seguito da A. van Utrecht, P. de Vos, Nicasius Bernaerts, che opererà in Francia: movimento, ricchezza, colori caldi caratterizzano le **nm** di Snyders, con frutti talvolta intaccati dagli insetti: è la **nm** «abitata», in contrapposizione a quella austera olandese. Accanto a Snyders, pittore di frutta, J. Fyt è il pittore della selvaggina: la distinzione tra i colori e la densità della materia caratterizzano le sue grandi composizioni dinamiche e decorative. Ebbe come seguaci P. Boel e P. van Boucle che si trasferì in Francia. Nella scia di Jan Bruegel, citiamo Jan van Kessel e Daniel Seghers, le cui coroncine di fiori sono spesso disposte attorno ad un'immagine santa, e influenzarono in Italia soprattutto il romano Nuzzi, detto Mario dei Fiori. Lo stile fiammingo, retorico e permeato di religiosità, si propaga in tutta Europa a partire dal 1630-40. La **nm** in Italia è dominata, fin dalla fine del XVI sec., da Caravaggio, che scandalizzava i contemporanei osservando come fare un buon quadro di fiori gli costasse altrettanta fatica che uno di figure. La **nm** monumentale, sotto una luce netta, nasce con la *Canestra di frutta* che Caravaggio dipinse alla fine del XVI sec. (Milano, Ambrosiana). Un riflesso della **nm** caravaggesca si può leggere nell'opera di T. Salini e attribuita a Guido Cagnacci. *Fiasco con fiori* (Pinacoteca di Forlì).

I grandi centri della **nm** in Italia sono quelli nei quali le tradizioni classiche non hanno troppo prevalso: Napoli e la regione bergamasca. A Napoli esistono due correnti, quella dei caravaggeschi – Luca Forte, Ambrosiello Faro, che formerà Giuseppe Recco e G. B. Ruoppolo, Porpora – e quella della pittura locale nella tradizione delle grottesche, scaturita probabilmente dal tardo rinascimento, con Giacomo Recco. Napoli viene collegata al Nord ed a Bergamo da Giuseppe Recco, a Roma da Luca Forte e Porpora, alla Spagna dal misterioso «Spagnolo dei pesci». I grandi nomi della **nm** napoletana, Recco e Ruoppolo, riguardano due dinastie di pittori. Giacomo Recco, pittore di fiori,

ebbe due figli: Giuseppe Recco, artista spontaneo e inventivo, pittore di favolosi prodotti della pesca, talvolta inseriti in un paesaggio, e Giovanni Battista Recco, pittore di interni di cucina con una profusione di oggetti disposti in uno spazio complesso, opere di mentalità meno nuova.

G. B. Ruoppolo fu influenzato da Giuseppe Recco, ma cercò di comporre più vigorosamente le sue mostre di frutta o di prodotti marini, particolarmente ostriche e triglie stillanti acqua; fu suo collaboratore Abraham Bruegel, di origine fiamminga. Il nome di Giuseppe Ruoppolo sembra investire due diversi tipi di opere: il primo, di effetto monumentale, che rappresenta angoli di cucina in toni bruni e raccoglie pochi oggetti, sarebbe attribuibile al fratello cadetto di Giovanni Battista; l'altro, che presenta mostre abbondanti di fiori e frutta alla maniera di G. B. Ruoppolo, sarebbe invece imputabile al nipote Giuseppe, che firma G.R.U.

Quanto a Paolo Porpora, esordì presso Giacomo Recco e conobbe i caravaggeschi. Poi, il suo stile si sviluppò in senso decorativo (grandi mazze di fiori sontuosi) o evocativo, con i sottoboschi che l'artista scrutò con precisione e passione. Nel Nord, a Bergamo, E. Baschenis associa il realismo tradizionale dell'Italia del Nord alla poesia che nasce da una descrizione affettuosamente oggettiva degli strumenti musicali. Le sue prime opere sono angoli di cucina con pesci o lumache divise in due registri, e già denotano una volontà compositiva; i suoi quadri maturi offrono infinite variazioni sul tema del liuto, della viola, del mandolino: vi è forse una linea di continuità dal *Suonatore di liuto* di Caravaggio (1595: SanPietroburgo, Ermitage), sino a questi strumenti abbandonati, al limite della «vanità». Il suo allievo Bettera conferirà un accento più prezioso al medesimo repertorio, utilizzando tonalità più chiare e più acide. A Roma, l'esempio di Caravaggio dà forza a tutta una corrente di pittura concentrata sul tema della **nm**, che verrà sostenuta da una committenza aggiornata e curiosa: l'alto numero di **nm** caravaggesche rimastoci ne rendono testimonianza, lasciando tuttavia ancora aperti parecchi problemi attributivi, a causa della quasi totale mancanza di firme e di appigli documentari. Si fanno strada i nomi di Giovanni Battista Crescenzi – maestro legato sia a Caravaggio maturo che al Maestro di Hartford –, di Tommaso Salini, detto «Mao» (1575 ca.-

1625), dell'anonimo Maestro della natura morta già Acquavella (*Violinista*: nel Museo di Lecce), di Pietro Paolo Bonzi; questi apriranno la strada ai grandi maestri romani della **nm** seicentesca: Michelangelo Cerquozzi e il Campidoglio. A Bologna, come altrove in Italia in questo medesimo scorcio di secolo, si pratica una sorta di compromesso tra figura e **nm**, presente soprattutto entro scene di genere o ritratti, ma rimane investita da quegli intenti didascalico-moraleggianti, o simbolici, ancora estranei allo sguardo empirico e alla volontà di pura registrazione del dato naturalistico insiti nelle **nm** vere e proprie. Bartolomeo Passerotti è uno dei protagonisti di questa fase, specie nella serie dipinta per i nobili romani Mattei di Calcarara (*Macelleria* e *Pescheria*: Roma, GNAA). È soltanto sulla scia di Annibale Carracci (*Macelleria*: Oxford, Christ Church Museum; *Mangiafagioli*), a partire dagli anni '40, che artisti, non però locali, come Paolo Antonio Barbieri, fratello del Guercino, i fratelli Benedetto e Cesare Genari (dal 1642) e Pier Francesco Cittadini, che mescolano ad una forte impronta fiammingo-francese – applicata nella sua specifica declinazione romana – le rispettose ascendenze formali, che si accentua nelle **nm** bolognesi il contrasto tra ombre e luce arricchendo in parallelo la materia cromatica e aprendo la strada, allo scadere del Seicento, alle **nm** di Giuseppe Maria Crespi e dei cignaneschi, ovvero classicisti, Candido Vitali e Arcangelo Resani, figura di spicco anche in campo letterario. A Firenze lo sviluppo della **nm** fu frenato da una forte tradizione locale, orientata verso la pittura di storia e di figura (M. Gregori, in *La Natura Morta in Italia*, 1989): Jacopo da Empoli e Jacopo Ligozzi sviluppano la lezione di Campi e Passarotti, ma con un'intonazione più raffinata, collegandosi sempre più agli interessi «scientifici» e fiamminghi della corte di Cosimo II e del cardinale Carlo de' Medici. Dal 1617 al '21 è presente in città Filippo Napoletano, che inaugurerà la serie, di gran successo, dei «campionari» naturalistici (*Conchiglie*: Firenze, Gall., fiorentine, depositi; *Due cedri*: Firenze, Università, Museo di Botanica), che proseguirà fino a Bartolomeo Bimbi, il fiorante più importante dell'epoca barocca, insieme ad Andrea Scacciati, e trova ripercussioni nell'ambiente dei prospettici e degli scenografi, impegnati in estese commissioni per la decorazione di palazzi e residenze fiorentine (Pandolfo Sacchi a Palazzo Pitti, Poggio Imperiale e loggia

della Villa di Mezzomonte, 1631 ca.). Come a Firenze, inoltre, anche a Siena (con Astolfo Petrazzi) e a Lucca (con Pietro Paolini) si aprono le «accademie al naturale», ubicate nelle stesse botteghe dei pittori, create allo scopo di approfondire lo studio di fiori, frutta ed animali. Il consolidarsi delle presenze di opere nordiche a Genova, così come di una colonia di artisti fiamminghi in città – come Peter Howart e Gottfried Waals, Boel e Fyrt, segnalati nel 1640 – provoca l'allontanamento della scuola ligure dalle esperienze in fatto di **nm** e soprattutto tramite Frans Snyder (in città nel 1608, ma operoso in Italia dal 1603 al 1609), allievo prediletto di Bruegel e dal tocco sontuosamente rubensiano, spinge gli artisti liguri ad abbandonare l'impiego puramente decorativo della **nm** e a recuperarne, in vitalissimo intreccio tra motivi vegetali e animali, resi con aderenza a volte panica, a volte essenziale, al puro dato di natura, la funzione di lettura del reale in tutti i suoi aspetti, lettura sfrondata degli apparati simbolici e figurali tipici del manierismo ed invece perfettamente aderente alla forza semplice emanante dalle cose. Jan Roos (italianizzato in Giovanni Rosa) è attivo a Genova dal 1614 al '30; lo straordinario Sinibaldo Scorza (attivo sino al 1631) va ricordato almeno per un ciclo su *Orfeo* in venti pannelli di Palazzo Lonati Verri (oggi Sala del Castiglione in Palazzo Sormani, Milano); Giovanni Benedetto Castiglione recupera in accezione nuova i temi eruditi della *Vanitas* e della *Melancolia* (soggetti di **nm** con *Circe*; *Allegoria della Vanità*: Kansas City, Nelson Galleries, Atkins Museum). Segue la folta produzione di Bernardo Strozzi (*Allegorie dell'Estate e dell'Autunno*, Dublin, NG), Anton Maria Vassallo (tra 1640 e '60; *Dispensa*: Washington, NG, Kress coll.), Guidobono e Giovanni Agostino Cassana (1658-1720). Alla fine del Seicento, Roma torna a costituire un centro internazionale ove si sviluppa la **nm** decorativa rappresentata da Francesco Fieravino, detto il Maltese, attivo a Roma dal 1650 al 1680, il cui repertorio è costituito da tappeti orientali, lussuoso vasellame d'argento, strumenti musicali di carattere bergamasco, ma anche da frutta di stile romano, il tutto composto nel modo barocco. Il Maltese ha influenzato Meiffren Conte, artista provenzale specializzato in **nm** di oggetti d'oreficeria eseguiti con ricca materia pittorica. Accanto a questo stile maggiore, Mario Nuzzi, detto dei Fiori, riprende i fiori di Daniel Seghers, mentre Cerquoz-

zi adatta la plasticità caravaggesca alla confusa composizione barocca dei suoi «frutti in un paesaggio». In Spagna la **nm** è esistita fin dalla fine del Cinquecento. Si conservano quadri arcaici firmati da Blas de Ledesma, e i testi di Pacheco parlano di frutti e fiori di Vázquez nonché del misterioso Juan de Labrador, celebre pure in Inghilterra e citato da Félibien. La **nm** spagnola è caratterizzata da chiarezza compositiva; sul fondo scuro si dispongono oggetti rischiarati da una luce laterale che ne definisce i limpidi volumi. Risentí indubbiamente di influenze nordici attraverso la mediazione di Juan van der Hamen il Vecchio, stabilitosi a Madrid nel 1595, ed italiani con le grottesche di Giovanni da Udine, conosciute attraverso Vézquez, oppure col tipo manierista portato da Campi nel 1584; e ancora italiani attraverso Caravaggio, trasmessi forse da Jüan de Labrador, il che spiegherebbe lo spirito realistico decorativo e monumentale di Blas de Ledesma. Piú che la «tavola apparecchiata» di stile internazionale rappresentata da Juan van der Hamen il Giovane, l'arte un poco arcaica di Ledesma (frutti o fiori in fregio, fortemente illuminati) conduce allo stile di Sánchez Cotán, artista il cui stile si riassume nel *Melone, zucca, cavolo e mela cotogna* (Museo di San Diego): toni acidi, costruzione matematica, luce che staglia le forme. Nella linea di Cotán fiorisce l'arte di Zurbarán, le cui rare **nm**, come quelle della Norton Simon Foundation di Pasadena, sono esemplari del rigore spagnolo: pochi oggetti allineati sotto una viva illuminazione e su fondo nero. L'austerità delle forme geometriche della **nm** spagnola riflette il gusto del tempo per «la perfezione della figura cubica» (Juan de Herrera) e si colloca nella corrente spirituale del misticismo razionale. Accanto ad artisti puramente spagnoli, Velázquez interpreterà lo schema manieristico della **nm** e della figura in uno spirito piú caravaggesco nel quale cresce il ruolo dell'ombra, la materia è piú ricca e viene soppressa la mostra complessa del primo piano manierista: come ad esempio nella *Serva negra* (Chicago, Art Institute). Numerosi artisti fiamminghi, raggruppati nella confraternita di Saint-Germain-des-Prés, introducono in Francia la **nm** fiamminga, i cui caratteri si modificheranno a contatto con l'ambiente locale. Motivi meno numerosi, composizione piú chiara, intonazione meno aneddotica: la **nm** francese dell'inizio del Seicento è austera e corrisponde alle idee degli ambienti sia protestanti, donde

sono scaturiti numerosi pittori di **nm**, sia giansenisti, il che spiega il successo in Francia della «vanità». Il maggior pittore di **nm** della prima metà del xvii sec. è il misterioso Baugin (forse in giovinezza Lubin Baugin) che opera a Parigi verso il 1630, formatesi probabilmente col fiammingo van Boucle, ed il cui stile si evolve verso colori freddi, struttura geometrica, numero di oggetti sempre più scarso (*Natura morta con scacchiera* e *Dessert di cialde*: Parigi, Louvre). Jacques Linard, caratterizzato dalla precisione e dalla profusione fiamminghe, predilige il tema dei *Cinque sensi*, più o meno legato alla vanità. Di formazione fiamminga, l'alsaziano Stoskopff viene a Parigi, ma è influenzato dal caravaggismo e segna infine le sue opere mature con un rigore tutto francese, fatto di verticali ed orizzontali insistenti, come nell'*Estate* e nell'*Inverno*, con la *Grande Vanità* del 1641 (Strasburgo, MBA). L'umile vaso di frutta francese costituisce il motivo principale dell'opera di pittori protestanti come François Garnier, René Nourisson, dalla densa materia, e Louise Moillon, la cui opera esordisce con frutta e personaggi insieme e prosegue con cesti descritti in uno stile arcaico che ella protrae in pieno secolo di Luigi XIV. Due artisti fanno da transizione tra la maniera semplice dei pittori della realtà ed i fasti decorativi di Versailles: Paul Liégeois, la cui atmosfera calda e lussuosa circonda ancora semplici cesti di frutta, e Pierre Dupuis, le cui composizioni si adornano di paesaggi e balaustre in pietra. L'inclinazione dello stile francese verso la gradevolezza decorativa è dovuta al continuo trasferirsi dei fiamminghi in Francia (J. M. Picart, dai delicati fiori posti in un vaso di vetro; Jan Fyt e Nicasius Bernaerts, maestri della **nm** di selvaggina), nonché al diffondersi del gusto per l'effetto: ad una politica artistica che persegue l'effetto: l'opulenza dei materiali, tessuti ed acquamanili, in Monnoyer, si accorda con le composizioni complesse delle *Credenze* di Desportes o dei *Trofei di guerra* delle sorelle Boullongne; l'effetto illusionistico dei nastri, delle lettere e di diversi accessori appesi ad arbusti (Wallerand Vaillant, *Le Motte*) annunzia i giochi settecenteschi; il mecenatismo regale, attraverso la ferma direzione dell'Académie da parte di Le Brun, favorisce la pittura di oggetti in quanto genere necessario alla decorazione degli arazzi, che fanno parte delle sontuose serie nelle quali Monnoyer dipinge i fiori e la frutta, Boel e Nicasius gli animali, Yvert le cortine.

La pittura di fiori rivela l'evoluzione verso l'opulenza a partire da Nicolas Baudesson, Catherine Duchemin (prima donna entrata all'Académie e influenzata da De Heem), J.-B. Monnoyer, dalle complesse mostre di fiori e drappaggi, e dal suo seguace Belin de Fontenay, dai fiori mescolati a busti classicheggianti in paesaggi che evocano i fasti di Versailles. Nel XVIII sec., in Francia, la **nm** riflette i temi che appassionano l'opinione pubblica dell'epoca (le Arti e le Scienze, di cui Chardin, Subleyras, A. Vallayer-Coster o Jaurat de Bertry dipingeranno i simboli, sostituiscono i trofei militari del Seicento), ed il ritorno alla natura o alla vita borghese e semplice, di cui si rappresenteranno gli oggetti familiari. La pittura, confinata ai setti murari tra le finestre, favorisce le opere di medio o piccolo formato; e l'accento decorativo, mescolato al gusto per gli effetti virtuosistici, spiega la voga del *trompe-l'œil* (Gabriel Gaspard de Gresly, Boilly, Sauvage). Dal punto di vista tecnico, la crescente libertà nei confronti dell'oggetto, la disposizione sempre più naturale (*Vaso di Delft*, di Louis Tessier, nel quale un vaso di porcellana troneggia nel disordine dello scrittoio di M. de Marigny) si traducono anche nell'impiego di colori giustapposti. La transizione dal XVII al XVIII sec. è percepibile nelle *Credenze* di Desportes e nei *Frutti* opulenti di Largillière, d'ispirazione fiamminga, cui subentra la sobrietà delle creazioni di Oudry, che limita le sue **nm** ad uno o due oggetti (*Sgabello di lacca*, 1742: Parigi, coll. priv.; *Anatra bianca*, 1750: Gran Bretagna, coll. priv.): la linea precisa serra tinte ancora vive, benché assai raffinate, in composizioni che sono sempre decorative. Chardin consacra progressivamente la propria opera alle cose umili, presentate in una semplice composizione; la sua arte si evolve partendo da un'ispirazione fiamminga oggettiva (la *Razza* e la *Credenza*, i suoi lavori di ammissione all'Académie, 1728: Parigi, Louvre) fino ad evocare un'atmosfera intima resa mediante composizioni più sobrie di oggetti immersi in una luce leggera, dipinti con una materia densa, ma con grande libertà di tocco (*Brioche*, *Vaso di olive*: Parigi, Louvre). Roland de La Porte e Jean-Honoré Bounieu lo seguono da vicino; Anne Vallayer-Coster, accademica a ventisei anni nel 1770, introduce invece nel medesimo repertorio un colore delicato e una materia più fluida; ha grandissimo successo e, come scrivono i contemporanei, «attira una vera folla al *salon*». Fuori di Francia, in Sviz-

zera, Liotard riduce al minimo il numero degli oggetti, solitari in un grande spazio vuoto, e alleggerisce il peso ed il colore della materia pittorica impiegando il pastello (*Pesca e fico*, 1789: Museo di Ginevra). La Spagna resta fedele all'austerità, alla saldezza ed alla chiarezza tradizionali: Luis Meléndez conferisce agli oggetti rustici ed alla frutta una presenza pregnante, dovuta ad una luce cruda e ad una materia assai densa. Goya dipinge **nm** che appartengono già al XIX sec. per spontaneità di visione e tecnica audace. L'Italia sembra prolungare la propria tradizione: Belvedere presenta fiori decorativi nel gusto napoletano; Cristoforo Munari, nella scia del bergamasco Baschenis, esibisce i suoi strumenti musicali dai colori preziosi, con una luce precisa, secondo uno schema di verticali e di orizzontali; Bartolomeo Bimbi unisce ad una copiosità barocca un colore freddo ed una linea netta di carattere fiorentino; Carlo Magini, pittore di Fano, offre, in un'interpretazione un poco fredda, la versione estrema del naturalismo caravaggesco in piena epoca rococò, mentre a Venezia Margherita Caffi preannuncia Francesco Guardi, i cui fiori leggeri e multicolori si dispiegano in fregi decorativi in balia di un vento immaginario.

Quasi tutti i pittori francesi del XIX sec. hanno praticato la **nm**, ma essa ha ormai perduto le sue caratteristiche specifiche, unitamente alle sue leggi, al suo repertorio ed ai suoi specialisti; rinascerà solo con Cézanne. Nella scia dell'arte decorativa del XVIII sec., ma impiegando il disegno preciso e la maniera levigata del neoclassicismo (Boilly), si collocano Berjon, pittore di fiori a Lione, poi Redouté, il «Raffaello dei fiori», e Desgoffe, pittore di oggetti d'arte. La *Natura morta con gambero* di Delacroix (1824: Parigi, Louvre) è un *unicum* nell'opera dell'artista, che più tardi dipingerà fiori. Ma alla metà dell'Ottocento le **nm** di Courbet dipinte a Saintes o a Sainte-Pélagie (selvaggina, pesci, fiori e frutta), eseguite con materia ricca e colori bruno-verdi, e restituiti in seno ad una calda atmosfera, testimoniano, in un sontuoso stile realistico, il gusto per la «tranche de vie» prediletto dagli impressionisti. Bonvin e Bai attestano la predilezione per la pittura olandese, e Théodule Ribot unisce l'influsso spagnolo a quello dei Paesi Bassi nelle sue **nm**, ove i chiaroscuri violenti rivelano con sensualità la materia degli oggetti rappresentati: vasi di porcellana, frutti vellutati o una triviale padella per friggere. Fantin-La-

tour rappresenta l'ultima fase del realismo secondo una visione più commossa: fiori, un angolo di tavolo resi mediante un tocco ancora preciso, colori chiari su fondo spesso scuro, atmosfera che diluisce i contorni. L'arte semplificatrice di Manet pone i fondamenti dell'arte moderna: abbandono dell'atmosfera, colori sempre meno mescolati, libertà nella scelta del soggetto (un asparago o una peonia sono nobili quanto una vasta composizione), toni puri, tocco libero. Per l'impressionismo, il problema essenziale è lo studio della luce; la **nm** si accompagna allora alle figure (*Colazione sull'erba*, del 1865, di Manet, o *Colazione di canottieri*, verso 1883, di Renoir), e sarà uno dei campi, non però quello privilegiato, ove si sperimenterà la nuova estetica. Il tono dominante ed il disegno perdono d'importanza e, sul doppio livello della tecnica e dell'ispirazione, la reazione a favore della pittura pura riporterà alla **nm** Emile Bernard (*Mele e vaso di ceramica*, 1887: Louvre, MAM), Gauguin e Bonnard. La **nm** ritrova pure un luogo d'elezione nel simbolismo, favorendo l'evasione onirica: singolari e preziosi i mazzi di fiori di Odilon Redon. Nella linea del gusto appassionato per la natura espresso dal gruppo di Barbizon, ma un poco distaccato, si trova Monticelli, iniziato da Diaz e che attira l'attenzione di van Gogh; le **nm** di Monticelli sono dipinte con una maniera spessa e corrusca, al servizio di un'ispirazione barocca. Accanto alla *tranche de vie* impressionistica, il bisogno d'espressione formale e psicologica di van Gogh gli fa conferire un posto importantissimo alla **nm** nella sua opera: gli oggetti, compagni quotidiani, ed i fiori vengono resi con amore e verità dal grande solitario (*Poltrona e Girasoli*, 1886: Amsterdam, Stedelijk Museum). Ensor introduce per converso la sua feroce ironia nella *Razza* (1892: Bruxelles, MRBA). Cézanne appartiene cronologicamente all'Ottocento ma, per la novità della sua visione, serve d'introduzione alla rivoluzione cubista. Le mele e le arance sono per lui soprattutto un campo di applicazione delle sue teorie: «riduzione delle apparenze a tre forme elementari, il cilindro, il cono e la sfera» e definizione della forma mediante il colore («Quando il colore raggiunge ricchezza, la forma raggiunge pienezza»). La sua opera esordisce con un colore scuro, una linea impetuosa e barocca, poi tende a disciplinarsi e a costruirsi (*Pendola nera*, 1869: Parigi, coll. priv.); lo schiarirsi della tavo-

lozza conduce in seguito ad un'ascesi della materia pittorica (*Natura morta con cesto*: Parigi, MO), poi ad un'inedita sintesi nella quale fini pellicole di colore, più o meno sconfinando le une sulle altre, modulano l'oggetto in uno spazio azzurregnolo dolcemente articolato (*Natura morta con cipolle*: ivi). Nel 1907, anno della retrospettiva di Cézanne, nacque il cubismo, movimento illustrato soprattutto da tre pittori: Braque, per il quale la **nm** fu tema d'elezione, Picasso e Gris. Il problema per eccellenza del cubismo, quello dei rapporti tra forma e spazio, verrà risolto in particolare mediante numerosi quadri di **nm**. Tra il 1908 e il 1914, l'evoluzione di Braque procede con quella di Picasso, partendo da uno stile alla Cézanne ove le forme sono salve e il colore è sobrio, steso a tocchi obliqui paralleli (Braque, *Strumento musicale*, 1908); poi, verso il 1910-11, il cubismo analitico conduce ad una decomposizione del motivo in sfaccettature modulate in un unico colore; si evita l'ermetismo introducendo «chiavi» del soggetto: particolare eloquente (manico di violino), lettere o altri segni (Braque: *Asso di fiori*, 1913: Parigi, MNAM); i cubisti reintroducono fin dal 1912 la realtà sotto forma di colore o materia con una tecnica nuova, il *papier collé*. La prima guerra mondiale determina la dispersione degli artisti e la fine del cubismo propriamente detto, ma Picasso, come Braque, prosegue le proprie ricerche attraverso il tema della **nm**, sfruttata felicemente nel cubismo detto «sintetico» e nello stile più eclettico che si diffuse negli anni Venti. Tutti i pittori che vennero in contatto col cubismo hanno realizzato **nm**, ed alcuni, come La Fresnaye, devono ad esse i loro migliori soggetti (*Natura morta con tre manici*, 1912: Parigi, MAM de la Ville). Per Braque, la **nm** è soprattutto lo strumento musicale, che «piace perché, toccandolo, lo si anima», ma anche, a partire dal 1918, il guéridon (tavolino tondo) con le sue linee sinuose, i «camineti» monumentali e le «tavole» coperte da strati di colore. La metà dell'opera di Gris è costituita da **nm**, spesso in toni spezzati a dominante grigio-blu, con qualche campitura, che rivelano un certo classicismo (1910-15, *Prima colazione*: Parigi, MAM de la Ville). In una deliberata ricerca di semplificazione, fin dal 1918 il purismo di Ozenfant e di Jeanneret affermò l'autonomia degli oggetti, scelti fra i più comuni, fissandone l'essenza mediante uno stile ascetico, ove il disegno è un grafi-

co. Léger è stato per un momento compagno di strada dei puristi, di cui arricchisce il repertorio attingendo al mondo della macchina o associando agli oggetti elementi umani (*Natura morta con braccio*, 1927: Essen, Folkwang Museum). In Germania, alcuni pittori della Neue Sachlichkeit, influenzati da Cézanne e dal cubismo, diedero prova di rigore costruttivo, in particolare Alexandre Kainoldt (*Natura morta con chitarra*, 1926: Stuttgart, SG). Questi vari sviluppi si collocano nella evoluzione logica del cubismo. Tra il 1918 e il 1930 ca. si ebbero altre correnti, particolarmente quella di un neo-realismo alquanto pesante, di cui fu esponente Dunoyer de Segonzac, e che venne sancito dall'eclettismo di Derain. Una corrente espressionista alquanto marginale è rappresentata principalmente da Soutine (*Bue scuoiato*, 1926: Museo di Grenoble) e da Fautrier, secondo una modalità più scura ed austera (*Conigli appesi*, 1927: Parigi, coll. priv.). Il fauvisme, che ha preceduto il cubismo di qualche anno, poco s'interessò di **nm**; l'impegno per la costruzione plastica si manifestò peraltro in Derain e soprattutto in Matisse, che lo tradusse in termini di colore; la lezione di Cézanne è esplicita nelle grandi **nm** del 1908 e del 1911. L'evoluzione dello stile di Matisse lo condusse, al termine della sua carriera, alle audacie della *Natura morta con magnolia* (1941: Parigi, MNAM), ove il colore puro, posato in campiture, è vitalizzato dal contorno nero. Chagall ha semplificato i suoi volumi attraverso la mediazione del cubismo, ma è un indipendente fedele unicamente al soprannaturale; l'estraneità dello *Specchio* (1916), che riflette una lampada, proviene dalla differenza di scala fra i vari elementi e preannuncia il surrealismo, ricorrendo al sogno e facendo nascere l'insolito dalla giustapposizione arbitraria di elementi banali. La **nm** ha potuto costituire il supporto del sogno sia secondo una modalità ironica, col dada, generatore del surrealismo, sia secondo una modalità seria, nella pittura metafisica di De Chirico, classica nella forma e romantica nell'ispirazione; nell'*Incertezza del poeta* (1910: Londra, coll. Penrose), un torso scolpito di donna e banane solitarie in una secca architettura si rifanno a un evidente simbolismo sessuale. L'opera di Morandi, consacrata soprattutto alla **nm**, s'inscrive sul principio nella linea futurista di Carrà, poi si accosta alla metafisica di De Chirico ed infine, dopo il

1940, acquisisce uno stile proprio: serenità che emana da alcuni oggetti ordinari e da volumi semplici, raggruppati al centro del quadro e dipinti con materia densa e tinte chiare. I surrealisti trassero effetti fantastici dalla descrizione minuziosa degli oggetti in trompe-l'œil; è l'ultima metamorfosi della pittura oggettiva con Ernst, Tanguy, Roy e soprattutto Dalí: il mondo reale è morto, ma i fantasmi di questi artisti si esprimono attraverso oggetti troncati nella loro realtà quotidiana (i telefoni senza fili di Dalí) o nelle loro proprietà fisiche (orologi di metallo vischioso che aderiscono ad un angolo di tavolo, sempre in Dalí). Dopo la seconda guerra mondiale, mentre i sostenitori dell'astrattismo e della figurazione si affrontavano, la **nm** conobbe ancora alcune interpretazioni inedite grazie a de Staël e Fautrier; il primo rende il motivo (bottiglia, vaso) attraverso un vigoroso plasticismo colorato; il secondo traduce la forma in modo assai più allusivo, negandola non appena l'ha affermata (esposizione degli *Oggetti*, Parigi 1955). Braque sviluppava, in quegli stessi anni un'ampia ed estrema riflessione sullo spazio piuttosto che sulle cose (*Billardo*, 1944: Parigi, MNAM; nove versioni dell'*Atelier*, a partire dal 1949). Nella tematica assai estesa che le sue ricerche investono, Dubuffet ha incontrato la **nm**, in un senso talvolta vicino a quello tradizionale (*Tavolo con oggetti*, 1951: Parigi, MAD); più frequentemente, partendo dallo *Hourloupe*, ha rappresentato una morfologia veemente e stravolta (*Letto*, 1964; *Teiera*, 1966: *ivi*), contemporanea alla Pop Art e al Nuovo Realismo. L'americano Stuart Davis è stato uno dei precursori della Pop Art nella sua serie di pitture ispirate dal pacchetto di sigarette *Lucky Strike* (1921).

Gli oggetti della vita comune vengono proiettati senza trasposizione nella Pop Art degli anni Sessanta, che «proviene dalla vita e ne riflette i problemi», secondo Rauschenberg (*Grande nudo americano* di Wesselmann; *Scatola di Campbell's Soup* di Warhol). Il Nuovo Realismo, diffusosi in Europa parallelamente alla Pop Art, ha suscitato un analogo ritorno d'interesse per l'oggetto, che occupa l'intero campo della tela e riflette un universo alienato, disumanizzato (Telefoni di Klapheck, pneumatici di Stampfli, rubinetti e busti femminili di Klasen). Infine, una visione più pittorica e personale, che potrebbe dipendere dalla Nuova Figurazione, si in-

dividua con le grandi composizioni di Rebeyrolle (*Sacco di polvere blu*, 1967: coll. priv.). (*sfb + sr*).

Natus, Johannes

(attivo attorno al 1662 a Middelburg). Pittore olandese. Di lui si sa soltanto che era iscritto alla gilda di Middelburg nel 1662. L'artista venne spesso confuso con un allievo di A. Pijnacker, Anthony N, morto nel 1666 all'età di ventiquattro anni. Johannes è pittore di genere e di paesaggi italianizzanti dai toni contrastati ed animati con figure a colori vivi. Le scene di genere meglio conosciute sono i *Contadini che brindano* (Amsterdam, coll. priv.) e la *Bottega del ciabattino* (Museo di Lione), per lungo tempo attribuite a Brekelenkam. (*php*).

Nauen, Heinrich

(Krefeld 1880 – Kalkar 1940). Si formò a Monaco, Düsseldorf e Stuttgart, ove fu brillante allievo di Leopold von Kalckreuth. Dopo aver soggiornato tre anni in Belgio, nella colonia di artisti di Laethem-Saint-Martin, si stabilì nel 1911 a Schloss Dilborn sul Reno, dove restò per quasi trent'anni. Nel 1912-13 eseguì per Edwin Suermondt un ciclo di sei pitture murali destinate al castello di Drove presso Düren (oggi a Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum), e nel 1925 mosaici per le sale dell'esposizione Gesolei a Düsseldorf. Nominato professore nell'Accademia di questa città, vi insegnò accanto a Klee e a Campendonk. Rimosso dalle sue funzioni nel 1937, si stabilì a Kalkar. Per N la scoperta dell'arte di van Gogh fu evento decisivo. Sin dagli inizi fu amico di Macke e di Rohlf, di cui fece numerosi ritratti; ammirò vivamente Matisse e non restò insensibile al cubismo. Per il vivido cromatismo delle sue opere è stato spesso qualificato come «espressionista renano» (*Foresta d'autunno*, intorno al 1911: Museo di Bonn). Di fatto è un artista in cerca del «rapporto naturale tra le cose», secondo la sua stessa espressione. Gli alberi e i fiori del parco di Dilborn, sua inesauribile fonte d'ispirazione, gli consentirono di studiare con agio le leggi della composizione e dell'armonia dei colori. È soprattutto rappresentato nei musei di Düsseldorf, Krefeld (Kaiser-Wilhelm-Museum), Hagen (*Ritratto di Rolf*, 1919) e Mönchengladbach. (*ak*).

Nauwincx, Herman

(Schoonhoven 1624 ca. – ?). È menzionato ad Amsterdam nel 1648 e nel 1650. I rari paesaggi di sua mano che conosciamo rappresentano rocce ed alberi (*Paesaggio montano*: L'Aja, Museo Bredius); sono stati dipinti in uno stile chiaro e ben articolato. Le figure del suo *Battesimo del ciambellano* (Parigi, Louvre) rievocano, per lo stile ir-reale e capriccioso insieme, le opere di taluni pittori di Utrecht (J. Marien Hof, N. Knüpfer). Anche le otto belle acqueforti dell'artista, rappresentanti paesaggi, tradiscono l'influsso della scuola di Utrecht; N si ispirò indubbiamente ad acqueforti eseguite da Jan Both. (*abl*).

Navarrete → **Fernández de Navarrete**.

Navez, François-Joseph

(Charleroi 1787 – Bruxelles 1869). Nel 1803 entrò all'Accademia di Bruxelles e presto vi si distinse. Inviato a Parigi come convittore della Société des beaux-arts, s'iscrisse al laboratorio di David (agosto 1813), che ammirava moltissimo e che accompagnò nel suo esilio a Bruxelles (1816). Dipinse allora il ritratto dei suoi amici *De Hemptinne* (Bruxelles, MRBA), quadro nel quale la lezione davidiana viene sfruttata intelligentemente, come accade nel ritratto di *Madame Faber* (1816: ivi) ed in quello del suo stesso maestro (*David*, 1817: ivi). Soggiornò a Roma dal 1817 al 1821. Al suo ritorno (1822) iniziò una brillante carriera: come direttore dell'Accademia (1835-62) prolungò l'insegnamento di David. Le sue composizioni su temi biblici o mitologici (*Ermafrodito e Salmace*, 1829: Museo di Gand) non sfuggono ai luoghi comuni del tardo neoclassicismo; il meglio della sua opera sta nel ritratto. Più vicino a Ingres, di cui era amico, che a David, di cui non possiede la tecnica elastica e varia, N ha lasciato effigi probe e sensibili della società borghese dell'epoca, da pittore attento al carattere interiore del modello; le contraddistinguono l'armonia ricercata dei timbri e gli effetti di materia (*Autoritratto*, 1826: Bruxelles, MRBA; *Madame De Hemptinne*, 1847: Bruxelles, coll. priv.). I quadri religiosi riflettono la cultura eclettica derivante dal neoclassicismo (*Sacra Famiglia*, 1848: Museo di Anversa); come il suo compatriota Leys in Belgio, e come Ingres in Francia, N favorì un inedito interesse per la pittura dei primitivi.

È ben rappresentato nei musei belgi e soprattutto a Bruxelles. (*mas*).

Navrátil, Josef

(Slany 1798 – Praga 1865). Fu la personalità più incisiva del «secondo rococò» praghese. Formatesi all'Accademia di pittura di Praga, presso Josef Bergler, amplia la propria esperienza pittorica con viaggi in Germania, Svizzera, Belgio, Francia e Italia. La pittura fu per lui, agli inizi, un mezzo di sussistenza; come decoratore restaurò nei castelli boemi numerosi affreschi barocchi ed esegui, nello stile del secondo rococò, decorazioni murali (affreschi su soggetti storici di ispirazione romantica, scene a carattere anedddotico), applicando i principi luministici della pittura barocca. Tra le decorazioni più note citiamo quelle dei castelli di Liběchov (1848), Zákupy (1851), Ploskovic (1858), Velké Jirny (1857), ove **N** decorò la camera detta «alpina». I quadri da cavalletto dell'artista possono suddividersi in due gruppi: da un lato le opere destinate al pubblico, dall'altro quelle che dipinse per se stesso. Le prime comprendono paesaggi romantici (*Caccia alla volpe*, 1855: Praga, MN) e scene di genere, nelle quali il suo senso di osservazione e la sua visione realistica comunicano la poesia dell'attività umana (la *Scuola del villaggio*, 1857: ivi; l'*Atelier*, 1858: ivi). Come gli affreschi e le insegne realizzate in età matura, tali opere preannunciano il realismo luministico della seconda metà del XIX sec. Ma la sua originalità si rivela meglio nelle opere di piccolo formato a carattere intimo, dipinte tra il 1835 e il 1861: qui infatti **N** affronta alcuni di quei problemi su cui doveva concentrarsi la pittura europea del XIX sec. La prima serie di questi dipinti è caratterizzata da temi romantici e dal colore costituito da accordi azzurro-rosso (*Figura di fanciulla*, 1835: ivi). I colori squillanti cedono il posto, attorno al 1850, ai grigi ed ai toni attutiti; è in particolare il caso di numerosi ritratti ispirati al mondo del teatro (*Donna che fantastica*, 1847: ivi; *Norma*: ivi). Colorista nato, **N** ha rinnovato la tradizione barocca ceca col suo approccio realistico al soggetto, senza deviare né verso il sentimentalismo dello stile Biedermeier, né verso un naturalismo semplicistico. (*ivj*).

Nay, Ernst Wilhelm

(Berlino 1902 – Colonia 1968). Si formò nella sua città natale, presso Karl Hofer ed all'Accademia. Dopo aver esposto per la prima volta nel 1925, soggiornò a Parigi (1928), a Roma (1930-31), poi a Oslo (1936-37) presso Edvard Munch, di cui subirà l'influsso. Le prime opere appartengono alla corrente neorealista espressionista dell'epoca, con una tendenza all'astrattismo, particolarmente efficace quando impegnata a suscitare relazioni formali fortuite. A partire dal 1934, elemento essenziale della composizione diventa il colore, generando un gioco di forme più liberamente immaginative e simboliche, che dopo la guerra divengono totalmente non-figurative. L'artista fonda da allora il suo stile su principi sia biomorfici, sia geometrici, su forme e colori elementari in magistrale contrasto, che infondono nelle opere un potente dinamismo (*Dominante azzurra*, 1951: Museo di Hannover; *Figurazione bianca e rossa*, 1968: New York, Knoedler Gall.). Nel 1960 realizzò una grande composizione murale per l'atrio dell'Istituto di chimica dell'Università di Freiburg i. B. È particolarmente rappresentato nei musei di Basilea, Bremen, Düsseldorf, Amburgo e Monaco. (bz).

nāyaka-nāyikā

Si tratta di uno dei temi popolari della letteratura indiana. Ciascun sentimento o stato d'animo relativo all'amore forma oggetto di una personificazione maschile (*nāyaka*) e femminile (*nāyikā*). Molto più dell'eroe, ad ispirare gli artisti è stata l'eroina; in particolare essa ispirò il poeta hindī Keshavdās (1555-1617), nella sua opera *Rasikapriyā*, che i pittori rājput amarono illustrare. Esiste, d'altronde, uno stretto rapporto tra le varie classificazioni di **n-n** e di *rāga-rāginī* nelle *Rāgamālā*, nonché con le varie situazioni amorose del romanzo popolare di Kṛṣṇa e di Rādhā, quali appaiono nel *Gītā Govinda*. Per i pittori rājput, Kṛṣṇa e Rādhā divennero prestissimo il tipo stesso del **n-n** e talvolta persino del *rāga-rāginī*; si spiega così la presenza del dio dalla pelle azzurra in mimature d'ispirazione apparentemente profana. (sf).

Nazareni

Gruppo di pittori tedeschi che vissero a Roma all'inizio del XIX sec., nato da una reazione contro il classicismo

settecentesco di Winckelmann e contro l'insegnamento accademico di Füger, docente all'Accademia di Vienna. Alcuni giovani artisti assunsero allora a modelli Dürer, Raffaello ed i primitivi, nell'intento di conferire all'arte nuove basi religiose e patriottiche. L'opera di Wackenroder, *Gli sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte* (1797), nonché gli scritti del suo amico Tieck e le conferenze e gli scritti di Schlegel, orientarono gli interessi storici ed estetici nuovamente, dopo secoli di oblio, verso il Medioevo e gli inizi del rinascimento. Secondo Schlegel il pittore, ormai, doveva «essere come i primitivi, fedele di cuore, innocente, sensibile e pensoso, e non cercare alcuna abilità nell'esecuzione delle sue opere». Grazie alla *Storia della pittura in Italia* dei fratelli Riepenhausen, che vivevano a Roma dal 1805, vennero rivelati al pubblico tedesco dipinti dal Duecento al primo Cinquecento (Cimabue, Giotto, Perugino, Raffaello); ciò fu, in particolare per l'allora quindicenne Overbeck, di fondamentale importanza e orientò definitivamente la vocazione pittorica di molti giovani artisti verso una nuova meta espressiva. Lo studio dei primitivi da parte di Overbeck e del suo amico Pforr, ambedue allievi dell'Accademia di Vienna, nonché le discussioni fra i due, nel 1808-09 ne mutarono radicalmente il modo di dipingere. Pforr era più attratto dai soggetti storici ed Overbeck dai soggetti religiosi ma entrambi davano la massima importanza alla tecnica del tratto, soprattutto dopo aver studiato le riproduzioni dei primitivi italiani eseguite dai fratelli Riepenhausen. I due giovani pittori conobbero Eberhard Wächter, originario della Svevia; allievo di Regnault a Parigi, Wächter aveva lavorato a Roma, dove si era stabilito, e li confermò nel loro proposito. Poi quattro altri allievi dell'Accademia di Vienna raggiunsero Overbeck e Pforr: Ludwig Vogel e Johann Konrad Kottinger, ambedue svizzeri, Josef Wintergerst, svevo, e Joseph Sutter, austriaco. Si diedero la regola di riunirsi regolarmente e di criticare mutuamente le rispettive opere. A poco a poco si distaccarono dall'insegnamento accademico e il 10 luglio 1809, anniversario del loro primo incontro, giurarono di restare sempre fedeli alla verità, di combattere accanitamente la maniera accademica e di resuscitare con ogni mezzo l'arte, che giudicavano in decadenza. Era stata così creata la prima associazione di pittori dell'epoca moderna. Tale confraternita doveva prendere nome da San Luca evangelista (*Luka-*

sbund); e Overbeck disegnò un emblema che doveva venir applicato sul retro di qualsiasi quadro essi giudicassero riuscito. Tale emblema mostrava san Luca inquadrato entro un arco con le lettere HWP-OVS all'interno (Hottinger, Wintergerst, Pforr-Overbeck, Vogel, Sutter), negli angoli in alto una spada ed una fiaccola della verità, e in alto al centro una grande *W* per *Wahrheit* («verità»). In basso, l'iscrizione «*IO Heu Mond* (cioè luglio) 1809». I **N** assunsero a modello Fra Angelico. Intendevano così riconciliare l'ideale e la realtà, esprimere i sentimenti puri e veridici, ricercare la bellezza nella natura. L'impegno dei confratelli di San Luca era in primo luogo morale e religioso; i problemi artistici erano secondari. Incoraggiati dall'esperienza di Wächter e spinti dal desiderio, proprio di ogni artista tedesco, di recarsi nel sud, decisero di andare a Roma. Il 20 giugno 1810 Overbeck, Pforr, Vogel e Hottinger giunsero a Roma, allora occupata dai francesi. Grazie al direttore dell'Accademia di Francia ottennero di alloggiare nel vicino monastero di Sant'Isidoro, chiesa e collegio dei francescani irlandesi, fondata nel XVI sec. e sconsacrata. Presto vennero detti «fratelli di Sant'Isidoro».

La vita nel convento di Sant'Isidoro era una vita da religiosi. Ciascuno aveva la propria cella; le occupazioni consistevano in parte nel curare le necessità quotidiane, in parte nel dipingere. I «fratelli» si riunivano nel refettorio per prendere i pasti e per lavorare; la sera discutevano dei propri lavori; di solito posavano gli uni per gli altri quando desideravano ottenere un effetto di drappeggio, operando in linea di principio a memoria e non dipingendo mai dal vero modelli femminili (soprattutto Overbeck vi si rifiutò sempre: ma in seguito doveva servirgli da modello la moglie). Non trattavano soggetti mitologici (per contrapporsi all'accademismo, e soprattutto in ragione del loro profondo sentimento religioso), né eventi storici contemporanei, ma temi tratti dall'Antico o dal Nuovo Testamento, oppure dalle Leggende dei santi. La dottrina dei **N** si sforza di tornare all'ideale cristiano medievale; l'arte è preghiera, sacerdozio ed occorre ritrovare l'ingenuità dei primitivi. Le due personalità più incisive del gruppo furono allora Overbeck e Pforr. Ma Pforr, di malferma salute, morì di tisi ad Albano nel 1812; e la sua scomparsa segnò la fine dell'isolamento monastico della confraternita. Nel settembre 1811, poco tempo prima

della malattia di Pforr, che molto ammirava, giunse a Roma Cornelius con l'amico Xeller. Overbeck aveva preso la direzione del movimento, ma chi lo dominò realmente fu Cornelius. Era dotato di uno spirito chiaro, dominatore, perspicace e del genio dell'organizzazione; era già noto in Germania per le sue illustrazioni del *Faust* goethiano, che terminò a Roma nel 1816. In quel momento nacque in Goethe l'ostilità verso i N: egli scriveva all'amico Sulpiz Boisserée: «È la prima volta nella storia dell'arte che si vedono ottimi talenti come Overbeck e Cornelius compiacersi di procedere a ritroso; per fondare una nuova epoca artistica, tornano al seno materno». Dopo la morte di Pforr, Overbeck attraversò una grave crisi spirituale, cercando rifugio nella religione e convertendosi nel 1813 al cattolicesimo, il che spaventò il padre di Vogel, che richiamò subito il figlio in Svizzera. Poco dopo, anche Hottinger lasciò Roma. Per l'attrazione verso il cattolicesimo, per il lato rigido e monastico del loro modo di vivere, e per la grande cappa ed i capelli lunghi, ebbero il nomignolo di «N». Li designò così, per derisione, il pittore Koch. Ma l'esempio dei N sembrava ricco di promesse per i giovani artisti tedeschi malcontenti dell'insegnamento accademico; e molti di loro presero la strada di Roma. Wilhelm Schadow e il fratello Rudolf giunsero nel 1813, poi i due fratelli Johannes e Philipp Veit, figli di Dorothea Schlegel e nipoti di Friedrich Schlegel. Johannes soggiornò due volte a lungo a Roma, dal 1811 al 1819 e dal 1822 al 1854, data della sua morte; entrò in rapporto coi N, ma non ne fece direttamente parte; il fratello Philipp, che aveva appena partecipato alla guerra di liberazione contro Napoleone, giunse a Roma nel 1815 e si associò al gruppo, iniettando una forte carica di patriottismo in un ambiente indifferente agli eventi esterni. Di nuovo, il gruppo subì un forte influsso dal rinascimento italiano, presentando qualche affinità col classicismo davidiano: Ramboux, che più tardi entrò nel gruppo dei N, era allievo di David; Catel, che lavorò con loro, era stato pure allievo dell'Accademia.

In dovevano infine affemarsi agli occhi dei loro compatrioti e dell'Europa con un'opera collettiva. Per Cornelius ed i suoi amici, la guarigione della pittura tedesca dipendeva dalla rifondazione dell'affresco. Nel 1815 Jacob Salomon Bartholdy (1779-1825), console generale di Prussia a Roma, volle far decorare una sala della sua residen-

za, Palazzo Zuccari (oggi salone di ricevimento della Biblioteca Hertziana). Cornelius colse l'occasione ed ebbe l'idea di trattare un tema drammatico tratto dalla Bibbia: la *Storia di Giuseppe*. Cornelius eseguì *Giuseppe spiega il sogno del faraone* e *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, considerato la sua opera migliore. Giuseppe è rappresentato con le fattezze di Bartholdy. Overbeck dipinse *Giuseppe venduto dai fratelli*, nonché la lunetta rappresentante i *Sette anni di carestia*; Schadow la *Tunica macchiata di sangue* e *Giuseppe in prigione*. Philipp Veit dipinse i *Sette anni di abbondanza* e *Giuseppe e la moglie di Putifarre*. Catel ebbe l'incarico di eseguire i paesaggi. Gli affreschi, distaccati nel 1887, si trovano attualmente nella NG di Berlino. Oltre cinquecento artisti tedeschi visitarono Roma tra il 1800 e il 1830, e la maggior parte di loro ebbe contatti coi N: Julius Schnorr von Carolsfeld, a Roma nel 1818, e Führich, originario della Boemia, a Roma dal 1827 al 1829. Quanto al «vecchio» Koch, che aveva più volte soggiornato a Roma, vi tornò nel 1815 restandovi fino alla morte; non fece parte dei N, ma fu con loro prodigo di consigli e li fece profittare della sua esperienza di paesaggista. Horny e Fohr, pur non appartenendo direttamente al gruppo, gravitarono intorno ad esso e collaborarono ad alcuni lavori. Cari Philipp Fohr, nato a Heidelberg, studiò all'Accademia di Monaco, ove incontrò Koch e conobbe i primitivi tedeschi. Quando nel 1816, grazie alla generosità della principessa d'Assia, poté recarsi a Roma, entrò nella cerchia di Koch. Doveva morire due anni dopo, nel 1818, a ventitré anni, annegando nel Tevere. Era considerato dagli altri pittori il più dotato della sua generazione. Disegnatore eccezionale e buon paesaggista, ha lasciato eccellenti disegni di ritratti.

Dopo il successo riportato dagli affreschi di Casa Bartholdy, il marchese Carlo Massimo, marito della principessa Cristina di Sassonia, volle farsi decorare la propria casa di campagna al Laterano, il Casino Massimo, già villa Giustiniani. Il lavoro durò dieci anni, e il marchese morì prima di vedere completamente eseguita la sua commissione. Le tre stanze vennero decorate con scene epiche tratte da Dante, Tasso, Ariosto e Petrarca. Cornelius doveva decorare il soffitto in base al *Paradiso* dantesco, e Horny eseguire le ghirlande di frutta e di fiori. Quando Cornelius fu chiamato a Monaco, il marchese chiese un parere a Koch, che gli consigliò di affidare la decorazione a Phi-

lipp Veit, il quale non la condusse a termine; allora Koch accettò di prenderne il posto. In un'altra sala, Overbeck fu incaricato di dipingere la *Gerusalemme liberata*. Alla morte del marchese nel 1827 il pittore si sentì sollevato dal suo contratto e partì per Assisi. Führich venne incaricato di terminare l'affresco nella camera del Tasso; nella camera centrale la decorazione, ispirata all'ariostesco *Orlando furioso*, venne affidata a Schnorr von Carolsfeld, che la condusse a termine da solo. Da questi affreschi si sprigiona un sentimento lirico e pastorale. I due complessi della Casa Bartholdy e del Casino Massimo dovevano svolgere un ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'arte tedesca. Quando Schnorr operava nel Casino Massimo, aveva già ricevuto dal principe ereditario Luigi di Baviera l'invito a raggiungere Cornelius a Monaco. Führich, due anni dopo, tornò a Praga, e Overbeck restò l'unico N a Roma, fino alla sua morte nel 1869. Nel 1819 i N ed alcuni altri artisti residenti a Roma organizzarono una mostra delle proprie opere in onore della visita dell'imperatore d'Austria nella città. Friedrich Schlegel, consigliere aulico di Metternich, scrisse una lunga descrizione della mostra, nella quale rispondeva agli attacchi di Goethe; e, mentre l'imperatore non prestò attenzione ai N, il principe ereditario di Baviera (1786-1868), che doveva salire poi al trono col nome di Luigi I, li ammirò profondamente e in seguito li invitò a trasferirsi a Monaco.

Si possono accostare alla cerchia dei N: Eduard von Steinle, che venne a Roma nel 1828 e accompagnò Overbeck ad Assisi nel 1829; Johann Evangelist Scheffer von Leonardshoff, allievo dell'Accademia di Vienna, che a quattordici anni prese parte alla guerra di liberazione, e visse a Roma dal 1814 al 1816, e poi nel 1820-21 (fece parte della confraternita di San Luca nel 1815 e morì di consunzione a 27 anni); Friedrich Olivier, allievo dell'Accademia di Vienna, che venne a Roma nel 1818; Johann David Passavant, che studiò a Parigi con David e Gros; Johann Anton Ramboux, allievo dell'Accademia di Vienna, che studiò a Parigi e soggiornò a Roma una prima volta dal 1816 al 1822, poi dal 1832 al 1844. N ebbero grande influsso in Italia sul movimento del *Purismo*, il cui capofila fu Tommaso Minardi. In Francia, essi influenzarono i pittori della scuola di Lione; artisti come Orsel, Périn, i Flandrin e persino Chenavard furono in rapporti con loro. Ingres, nominato direttore dell'Accademia di

Francia a Roma nel 1835, aveva per il gruppo una ricambiata ammirazione. In Inghilterra i **N** esercitarono forte influsso sul movimento di Oxford e sui preraffaelliti inglesi: Rossetti, Hunt, Ford Madox Brown o il pittore religioso scozzese William Dyce. Il pittore canadese Nicolas Bourassa soggiornò in Italia tra il 1852 e il 1855 e senza dubbio incontrò a Roma Overbeck. (*law*).

Nazca

Città del Perú meridionale, che fu sede di una civiltà precolombiana (ca. 300-900 d. C.). La comparsa della civiltà **N**, limitata alle vallate di **N** e di Ica, risale ca. al IV sec. d. C. Malgrado l'assenza di architettura, la sua importanza è notevole per la ricchezza del vasellame e dei tessuti decorati scoperti nelle tombe. La ceramica **N** comprende vasi di forma globulare a due bocche collegate da un'ansa che costituisce una specie di ponte, bicchieri senza piede, scodelle e giare a forma di campana a fondo rotondo. La policromia, di grande ricchezza, comporta varie tonalità di rosso, nonché il nero, il bruno, una specie di grigio-acciaio, il bianco, il violetto e il giallo; gli artisti sembrano invece ignorare il verde e il blu. La decorazione, generalmente simbolica, illustra due temi: soggetti realistici con piante, animali, frutti; e scene a più personaggi, specie di divinità polimorfe, per metà umane e per metà animali, la più caratteristica delle quali reca una maschera di felino sormontata da un serpente «spinoso». Per la maggior parte tali divinità recano in ciascuna mano una testa-trofeo, sia realistica, sia stilizzata. I disegni vengono spesso sottolineati a tratto nero più o meno spesso. Il tessuto raggiunge anch'esso un certo livello artistico, su stoffe cotoneate e lane di lama o vigogna. Il ricamo e l'arazzo furono le tecniche impiegate più frequentemente; esistono pure tessuti dipinti e garze, decorate con personaggi, fiori o animali, soprattutto uccelli multicolori, di stile delicato. I disegni dei tessuti e del vasellame sono alquanto simili sia stilisticamente che formalmente. Placche d'oro martellate e ornate con disegni incisi ne costituiscono l'ornamento. La civiltà **N**, fiorente fino alla metà del VI sec., declinò in seguito. Le forme e la decorazione del vasellame restano le stesse, ma le tonalità sono più opache e meno varie; in alcuni casi compaiono protuberanze ornamentali. Anche i tessuti perdono parte del loro splendore. La civiltà si estinse gradatamente verso la fine del

ix sec. o durante il x sec. Esempi di arte **N** si trovano a Lima (MA), New York (American Museum of Natural History), Monaco (Museum für Völkerkunde) e Parigi (Musée de l'Homme). (*sls*).

Nebbia, Cesare

(Orvieto 1536 ca. – 1614 ca.). Formatosi con Muziano, al tempo in cui questi lavorava nel duomo di Orvieto, **N** intrattenne con il maestro un duraturo rapporto di collaborazione e ne seguì l'austera poetica del quadro sacro, ma la sua maniera, dalle forme incise e levigate, fu influenzata in egual misura da Federico Zuccari. **N** lavorò, oltre che nell'interminabile cantiere orvietano e in altri centri dell'Umbria e del Lazio, soprattutto a Roma, dove divenne uno dei protagonisti dell'attività pittorica durante i pontificati di Gregorio XIII e Sisto V: gli furono infatti affidati sia importanti opere chiesastiche (oratorio del Gonfalone, Santa Maria degli Angeli, Santa Maria Maggiore, Santa Susanna) sia incarichi di responsabilità, accanto a Muziano e poi a Giovanni Guerra, in imprese collettive (Logge, Biblioteca Sistina, Palazzo del Laterano) con una funzione, a quanto sembra, intermedia fra ideazione ed esecuzione, fondamentale nella nuova organizzazione del lavoro che caratterizza quelle grandiose, veloci realizzazioni. (*gsa*).

Neck, Jan van

(Naarden 1635 – Amsterdam 1714). Formatosi ad Amsterdam presso Jacob de Backer nel 1669 ca., operò dal 1687 al 1692 a Enkhuyzen, poi ad Amsterdam, ove dipinse *Simone al Tempio* per la chiesa cattolica francese. Eseguì soprattutto ritratti: *Cornelis Jacobsz de Boer*, la *Lezione di anatomia del professor Frederik Ruysch* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Ritratto di donna* (Museo di Epinal) e scene mitologiche vicine a quelle del suo maestro: *Venere e Cupido* (Rijksmuseum), nonché varie acqueforti. (*ju*).

Neder, Michael

(Vienna 1807-82). Personaggio pittoresco, di mestiere calzolaio: la vita contadina che condivise con la popolazione rurale dei sobborghi agresti di Vienna ne orienta la pittura verso l'arte popolare. Quando era ancora apprendista calzolaio, **N** poté entrare, nel 1820, nella scuola prepara-

toria dell'Accademia, che frequentò poi tra il 1824 e il 1828. La formazione classica che vi ricevette non poteva peraltro convenire al futuro cantore della popolazione contadina dei villaggi di vignaioli sulle pendici del Wienerwald. L'*Autoritratto* (1832: Museo di Kremsmünster), ove si rappresenta in maniche di camicia, col grembiule da calzolaio, è caratteristico dello stile dell'artista e costituisce una professione di fede che colpisce per l'estrema economia dei mezzi formali più che per il lato aneddotico della rappresentazione. Questi stessi caratteri si riscontrano in quadri a più figure o paesaggi: il *Ritorno del gregge* (1844: Vienna, öG), la *Famiglia Schreiber di Weinberg* (1878: Vienna, HM). È tra i rari artisti ritornati allo stile dei primitivi mediante un naturalismo sapiente e mezzi pittorici volutamente limitati. Tra il 1831 e il 1834 N dipinse solo nel tempo libero; e questi sono i soli anni in cui non conobbe la miseria. Egli doveva morire infatti nell'indigenza più profonda. La sua vecchiaia coincide con l'ibrida epoca «Makart»; e inoltre egli venne subito e totalmente dimenticato. Fu riscoperto nel 1940, in occasione di una sua retrospettiva che si tenne a Vienna. (g + vk).

Neeffs (Neeffs), Pieter I

(Anversa 1578 ca. – tra il 1656 e il 1661). Pittore fiammingo, allievo di H. van Steenwyck ed iscritto alla gilda di Anversa nel 1609. Dipinse (spesso in collaborazione con i Francken e con David Teniers) *Interni di chiesa*, in particolare quello della *Cattedrale di Anversa*, in uno stile preciso e spesso secco: molti esempi nei musei di Anversa, Bruxelles, Kassel, Francoforte (SKI), a Madrid (Prado), a Parigi (Louvre), a San Pietroburgo (Ermitage), a Rotterdam (BVB). Ebbe un figlio, **Pieter II** (Anversa 1620 – dopo il 1675), anch'egli specializzato in interni di chiesa, che riprese le composizioni del padre, col quale collaborò. È spesso difficile distinguere tra le loro opere, quando non siano firmate. (hl).

Neer, Aert (Aernout) van der

(Amsterdam ? 1603/604-1677). Le tappe della sua carriera sono poco note. Il quadro più antico, *Sul ghiaccio* (L'Aja, Mauritshuis) è datato 1635, epoca in cui egli risiede ad Amsterdam. Si sarebbe pertanto dedicato tardi alla pittura, a meno che non fosse già stato allievo di Camphysen verso il

1626. Le sue prime vedute invernali s'ispirano a questo maestro e soprattutto ad Avercamp, ma la cronologia degli altri suoi paesaggi è poco nota e pochissimi sono datati. Si sa che teneva una locanda ad Amsterdam, che però fallì nel 1662. Fu tra i primi pittori dei Paesi Bassi ad applicare al paesaggio un chiaroscuro originale, nel contempo contrastato e assai colorato, ove il blu ardesia dei notturni è tagliato da una luce gialla che va dal chiaro al rosso. È rimasto celebre per i suoi *Chiari di luna* (Amsterdam, Rijksmuseum; Museo di Avignone; Copenhagen, SMFK; Amburgo, KH; Londra, NG; Museo di Montpellier; Parigi, Louvre, Petit Palais) e le sue *Albe* (L'Aja, Mauritshuis). Aert lasciò pure *Paesaggi invernali* (Museo di Amiens; Amsterdam, Rijksmuseum; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; Bruxelles, MRBA; L'Aja, Mauritshuis; San Pietroburgo, Ermitage; Londra, NG; Monaco, AP; Vienna, KM) ed *Incendi notturni* (Bruxelles, MRBA; Copenhagen, SMFK; Mosca, Museo Puškin). Il figlio **Eglon Hendrik** (Amsterdam 1634 – Düsseldorf 1703) ne fu allievo e dovette operare anche nella bottega di Jacob van Loo ad Amsterdam. Accompagnò in Francia il conte Dona, governatore d'Orange, ebbe un rapido successo e, dal 1650, divise il suo tempo tra Amsterdam, Rotterdam e L'Aja. Risiedette anche a Bruxelles e sposò la miniaturista Maria Duchatel (1679). Nel 1687 venne nominato pittore della corte di Carlo II di Spagna, ma non vi si recò mai. Nel 1690 si stabilì a Düsseldorf e divenne pittore di corte dell'elettorato palatino. I suoi ritratti eleganti (Museo di Lille; Monaco, castello di Schleissheim) sono vicini a quelli di Caspar Netscher, mentre i soggetti religiosi sono caratterizzati da un «finito» eccessivamente elaborato, e dalla convenzionalità del chiaroscuro e delle composizioni: *Giuditta* (Londra, NG), *Tobia e l'angelo* (1690: Amsterdam, Rijksmuseum; Monaco, AP; Karlsruhe, Staatliche KH); le scene di genere, dipinte nel gusto di Matsu e di Ochtervelt: *Pescivendola* (Parigi, Louvre), *Giovane donna che fa colazione* (Museo di Aix-en-Provence), *Suonatrice di chitarra* (Rotterdam, BVB), *Donna che disegna* (Londra, Wallace Coll.), *Conversazione nel parco* (Copenhagen, SMFK), *Donna che suona il mandolino* (ivi). (php).

Nefertiti, tomba di

L'ipogeo più spettacolare tra quelli scavati nella Valle dei Re è incontestabilmente quello di N, sposa di Ramsete II (1298-1235 a. C.). Le pareti sono decorate da pitture ese-

guite su uno strato di gesso scolpito a leggero rilievo, e sfortunatamente fragili. Le scene, riccamente colorate, su fondo bianco che ne accentua il ricercato effetto di lusso, sono ispirate al *Libro dei morti*. Si notano in particolare, a sinistra dell'ingresso, la regina che gioca da sola agli scacchi ed alcune altre illustrazioni del capitolo xvii, tra cui soprattutto, bellissima, la fenice azzurra. Altrove si scorge la regina condotta dalle divinità al reame di Osiride; è particolarmente celebre il gruppo di N che si allontana con la dea Iside che la tiene per mano; ma la sposa del re compare in tutta la sua dignità ed eleganza nell'intero complesso. (am).

Negri, Pietro

(Venezia 1628-79). Pur nella discontinuità evolutiva del suo breve percorso documentabile, si può individuare un'iniziale influenza dei modi di impronta romana del Ruschi e dello stile tetro dello Zanchi, che del resto sono tradizionalmente indicati come le principali componenti della sua formazione (disegni con *Testa di vecchio* e *Studio di mani*: Santa Maria in Via a Camerino, 1660). Al convenzionale e perciò poco significativo *Albero serafico dei tre ordini francescani* (1670: Venezia, chiesa dei Frari) seguono i due teleri di San Rocco (1673), esemplari del capitolo più tenebroso e zanchiano dell'artista, mentre nel quinquennio finale adotta una maggiore articolazione di movimenti e una gamma cromatica più ricca (*Nerone e Agrippina*): Dresda, GG), allontanandosi dalle brutalità dei primi tenebrosi. (elr).

Negro, Caspare

(Venezia 1475 ca. – 1545). Gli echi della formazione in ambito cimescobelliniano nella Venezia natale sono ancora percepibili nella sua prima opera certa, la *Pietà e Santi*, 1513 del Museum of Fine Arts di Boston. La lunga permanenza in Friuli (1503-44) lo porta a contatto con la cultura locale, soprattutto con Giovanni Martini, Pellegrino da San Daniele (con cui forse collabora nel ciclo di Sant'Antonio a San Daniele del Friuli entro il 1522) e Pordenone (ciclo di Santa Maria delle Grazie a Castions di Strada, 1534). La sua attività di architetto è testimoniata dal progetto della facciata e del campanile della chiesa di Santa Maria di Castello a Udine (1513). (elr).

Negroni, Pietro

(Cosenza, documentato dal 1539 al 1567). Fu interprete estroso e sgrammaticato dello stile messinese di Polidoro da Caravaggio (cfr. la *Andata al Calvario* della coll. Banca Toscana di Firenze, 1553), cui non sfuggì neppure il gigantismo raffaellesco di Giulio Romano e quello michelangiolesco di Pellegrino Tibaldi. La sua fertile attività si svolse dapprima in area napoletana (*Adorazione dei Magi* in Santa Maria Donna Romita a Napoli, 1541; polittico in Sant'Antonio dei poveri a Sorrento, 1548), mentre nella seconda metà del secolo il pittore lavorò soprattutto per i centri minori della Calabria (*Madonna col Bambino e santi* in San Francesco di Paola a Cosenza, 1551; *Annunciazione* del Palazzo Vescovile di Cassano dello Jonio e *Madonna col Bambino e santi* in Santa Maria del Castello a Castrovillari, 1552). (rn).

Nelli, Ottaviano

(Gubbio, notizie dal 1375 al 1444). Le ampie notizie documentarie sul pittore riguardano quasi esclusivamente la sua attività pubblica ed il suo ruolo di attivo sostenitore dei Montefeltro: un impegno che ebbe certamente il suo peso nel fargli ottenere commissioni a largo raggio attraverso i territori da loro controllati. Nel 1403 consegna il polittico di Pietralunga (Perugia, PN), la sua opera più antica a noi nota, ancora connessa alla tradizione locale ed in cui sopravvivono influssi della scuola orvietana. Operoso lungo la vasta dorsale appenninica che va da Fabriano a Gubbio, un territorio attraversato «naturalmente» dalle correnti del gotico internazionale, sulla scia di Gentile da Fabriano, è attivo in Santa Maria Nuova di Gubbio, dove la data della *Madonna del Belvedere* va forse letta 1408; a Urbino, tra il 1417 ed il 1420, ove l'edicola affrescata nella chiesetta della Madonna dell'Homo e la *Madonna del Latte* dell'oratorio dell'Umiltà dimostrano l'avvenuto contatto con l'arte dei Salimbeni da Sanseverino (oratorio di San Giovanni). A Fano, la chiesa di San Domenico conserva affreschi del suo stile più corsivo, mentre altri importanti cicli si trovano a Gubbio, nell'abside della chiesa di San Francesco (*Storie della Vergine*) e in quella di Sant'Agostino (*Storie del Santo*) e nella cappella del Palazzo Trinci di Foligno (datati 1424). Accentuazioni fisionomiche, espressivismo gestuale, sovraccarico scenico e de-

corativo sono le componenti peculiari del linguaggio di N, ricorrenti anche nei cicli di Santa Maria della Pioggiola a Fossato di Vico, e di Santa Maria delle Grazie al Cavignano di Rimini. (*scas*).

Nemes, Endre

(Pécsvárad (Ungheria) 1909). Dopo aver trascorso in Slovacchia l'infanzia, esordì a Praga come giornalista e caricaturista. Nel 1930 s'iscrisse all'Accademia di belle arti di Praga, ove per quattro anni fu allievo di V. Nowak. Espose le sue prime opere nel 1936 e nel 1938, unitamente al pittore surrealista slovacco J. Bauernfreund. Combinando la pittura tradizionale a taluni procedimenti cubisti (*Interno*, 1935: Bratislava, GN; *Donna che si pettina nello studio*, 1936: Hluboká, Gall. Aleš), N venne presto attratto dalla pittura metafisica di G. De Chirico, di cui traspose manichini nell'ambiente della città antica di Praga (*Il pittore e la donna*, 1937: Ostrava, Gall. d'arte; la *Vergine di pietà di Praga*, 1938: ivi). Contrassegnato da reminiscenze dell'ambiente praghese, questo periodo di pittura simbolica proseguì in Svezia, ove N si rifugiò nel 1940 per sfuggire al nazismo (la *Poltrona barocca*, 1941). Tra il 1947 e il 1956, mentre insegnava presso la scuola d'arte Valand a Göteborg, N abbandonò progressivamente l'universo pietrificato di De Chirico per orientarsi verso una pittura non figurativa a carattere espressivo (*Due*, 1958). La vasta produzione degli anni Sessanta attesta un'immaginazione fervida, servita da una vasta gamma di mezzi formali e tecnici. Nate da un «caso guidato», configurazioni insolite si scontrano o s'intrecciano (*Inizio innocente*, 1965; i *Gemelli*, 1965). Nel 1964 il collage introduce nel quadro rappresentazioni del mondo tecnico, spesso considerato con umorismo (*Tentativo dai furto*, 1966; il *Cavaliere e l'elettronica*, 1969), o posto di fronte alla natura o agli organi umani (*Terrestre e astrale*, 1964). L'impiego di frammenti di illustrazioni e di litografie si accompagna ad una pittura più figurativa (*Cartolina da Deauville*, 1970). In *Incontro col Barocco* (1968) l'artista suggerisce il punto di partenza della sua opera, per gran parte ispirata dal dualismo tra vivente e inorganico, naturale e artificiale. N ha pure realizzato in Svezia ampie composizioni murali. Sue opere figurano a Stoccolma (NM), nei musei e nelle gallerie d'arte di varie città scandinave, oltre che in Cecoslovacchia. (*ok*).

Nemes, Marczell de

(1866-1930). Dopo aver fatto fortuna grazie allo sfruttamento di terreni minerari in Ungheria, poté dedicarsi alla costituzione di una collezione di grande qualità, comprendente dipinti e oggetti d'arte antica, che non cessò di accrescersi nel tempo; fu mecenate e protesse numerosi artisti ungheresi. Divideva la sua vita tra le residenze di Parigi, Monaco e Budapest; aveva anche acquistato Palazzo Venier a Venezia. Si spiega così come le varie vendite all'asta avessero luogo a Parigi (Gall. Manzi-Joyant, 17-18 giugno 1913 e Hôtel Drouot, 19 marzo 1919), ad Amsterdam (Muller, 13-14 novembre 1928) e a Monaco (Helbing, 16-19 giugno 1931). In questo complesso spicca una serie importante di primitivi italiani, fiamminghi e tedeschi; opere attribuite a Tiziano e a Veronese (la *Città di Venezia adora la Vergine e il Bambin Gesù*: Greenville, South Carolina, Bob Jones University); una splendida serie del xvii sec. olandese (van Goyen, Jacob van Ruysdael e Salomon van Ruysdael, J. Steen, Pieter de Hooch, van Beyeren, Kalf), ove domina Rembrandt (l'*Ufficiale col grande mantello*: Chicago, Art Inst.). L'elemento originale della collezione consisteva in un insieme di El Greco, del quale il collezionista era appassionato dal 1899 (*Sacra Famiglia con cesto di frutta*: Museo di Cleveland; *Sacra Famiglia con Madonna che allatta*: Budapest, NM; *Ritratto di Fra Nino Guevara*: Winterthur, coll. Oskar Reinhard; *Immacolata Concezione*: Lugano-Castagnola, coll. Thyssen). Quando la collezione venne esposta nel 1913, le autorità spagnole notarono un Goya, *Las Gigantillas*, che era stato un tempo rubato nel Palazzo Reale di Madrid e di cui N fece omaggio personalmente a re Alfonso XIII. Sensibile soprattutto alla struttura cromatica delle opere, possedette una notevole collezione di impressionisti e soprattutto di Cézanne (*Natura morta*: Parigi, coll. Lecomte; il *Buffet*: Budapest, MNG; *Mele e biscotti*: MN, coll. Walter Guillaume; *Ragazzo col panciotto rosso*: Zurigo, coll. Bührle); si segnalano pure opere di M. Cassati (*Nel palco*: Washington, NG, coll. Chester Dale), Degas, van Gogh (*Natura morta con cipolle*: Otterlo, Kröller-Müller), Gauguin (*Te Fare Hyménée*: Annapolis, coll. C. Mitchell), Manet (*Ritratto di Clemenceau*: New York, coll. Thannhäuser; *Via di Berna*: Upperville, coll. P. Mellon), Monet, B. Morisot, Sisley, Renoir (*Signora con uccello*: Budapest, MNG; la *Famiglia Kenriot*: Merion, Penns., Barnes Foundation), van

Gogh (le *Sarchiatrici*: Zurigo, coll. Bührle). Dal 1916 N aveva fatto beneficiare delle sue donazioni i musei di Budapest; amico di un altro collezionista, il barone Hatvany, N fu inoltre l'«iniziatore» di Herzog e, attraverso i doni di quest'ultimo, molte opere che erano appartenute alla sua collezione entrarono nel Museo di Budapest (van Beyeren, *Natura morta con pesci*; El Greco, l'*Espolio*). (ad).

Nemes Lampérth, József

(Budapest 1891-1924). Frequentò la Scuola di Nagybánya (1911), poi l'Accademia di belle arti di Budapest (1912). Nel 1911 il suo stile era definitivamente formato. Interessato ai rapporti di struttura tra le forme e lo spazio, le rappresenta in piani frantumati, riuniti da spessi tocchi di colore vivo o, nei disegni, da tratteggi a inchiostro di china. A tali aspirazioni costruttive si aggiunge una capacità di espressione dinamica che promana dalle forme, costruite in modo essenziale, che sembrano in procinto di disintegrarsi (il *Padre deposto nella bara*, 1912: coll. priv.). Esegui nel 1913 una serie di disegni sui ponti di Parigi. Tornato in Ungheria divenne membro degli «Attivisti» (1917), raggruppati intorno al periodico «Ma», pubblicato da Luigi Kassák. Esegui nel 1917 il suo più importante paesaggio, il *Pendio del Montgérard* (Budapest, MNG). Dopo la caduta della Repubblica dei Consigli emigrò a Berlino, ove espose presso Fritz Gurlitt nel 1920. Fu inviato a Stoccolma dal collezionista Ekström; diede poi segni di alienazione mentale e morì schizofrenico. (dp).

Nenning

Villaggio del Palatinato Renano, a diciassette km da Saarburg; nel 1852 vi si trovò, in una grande villa romana, un vasto mosaico (15 x 8 m) che rappresenta giochi circensi (combattimenti di gladiatori e di animali). (mfb).

neoclassicismo

L'arte del mondo occidentale, dalla Russia alle colonie americane, registrò a partire dal 1760 un forte recupero d'interesse per le antichità greche e romane. Questa nuova influenza del classicismo, nella pittura come negli altri campi, si esprime in modo eterogeneo, dando luogo ad una tale fioritura di stili e di forme espressive, da rendere particolarmente complessa una definizione di n. In

senso lato, lo si potrebbe comunque definire come un aspetto di quello storicismo che indusse i pittori della fine del XVIII sec. e del XIX sec. a ricostruire lo spirito del mondo antico, i costumi e le decorazioni con precisione archeologica crescente. Tuttavia la maggior parte dei pittori che mostrarono interesse per il mondo greco-romano erano attratti anche da altri stili o periodi storici e illustravano scene riprese non soltanto da Omero, Eschilo, Tito Livio o Plutarco, ma anche dalla storia o dalla letteratura del Medioevo o del rinascimento, e persino dalle biografie di eroi contemporanei, come quelle di James Wolfe, Marat o Napoleone.

Dal 1760 al 1770, la pittura neoclassica tende ad identificarsi con le correnti estetiche riformatrici che avversavano il dominante stile rococò, e con gli studi sull'arte classica, stimolati sia dagli scavi archeologici di Ercolano e Pompei, che dagli scritti di J. J. Winckelmann. Roma fu un centro particolarmente attivo della riforma neoclassica, poiché proprio qui ebbero modo di incontrarsi e studiare artisti e intellettuali provenienti da tutta Europa, convinti della necessità di un soggiorno nella capitale pontificia per comprendere appieno l'antichità e l'arte italiana di ispirazione classica. Lo stile del tedesco Anton Raphael Mengs, pittore e studioso di estetica, è particolarmente significativo, perché rifiuta il rococò, prevalente a Dresda, sua città natale, per adottare, almeno nelle intenzioni, lo stile dei pittori di storia più antichi, che potevano offrirgli lezioni di sobrietà e di solidità. Il suo affresco del *Parnaso*, che orna un soffitto di Villa Albani (1761), combina fonti d'ispirazione svariate come l'*Apollo del Belvedere*, una colonna dorica greca, Raffaello e la pittura bolognese del XVII sec. In qualche misura si può riscontrare, nell'arte di Mengs come del suo contemporaneo Batoni, l'ultima affermazione di quella tendenza che privilegiava la chiarezza della struttura e del disegno ancora viva nella pittura del XVIII sec., soprattutto in quella ispirata dalla tradizione bolognese. Di orientamento più definito appare la produzione neoclassica di pittori giunti a Roma da paesi più remoti, soprattutto dalle regioni anglo-americane: Benjamin West, proveniente dalle colonie d'America; Gavin Hamilton, scozzese; Nathaniel Dance, di Londra. Formatisi su una tradizione pittorica relativamente poco rigida, questi artisti, che il rococò non aveva troppo influenzato, erano particolarmente disponibili ad assimilare

rapidamente i principi realistici di base del **n**, come la ripresa scrupolosa dei dati archeologici e architettonici necessari per una ricostituzione esatta delle scene romane o greche. Inoltre la loro eredità puritana li conduceva a trascurare i temi erotici cari al XVIII sec. a favore di soggetti tratti dall'antico con finalità edificanti e moraleggianti come la prestazione di giuramenti di fedeltà, la morte dell'eroe o lo stoico sacrificio di sé. Negli anni Sessanta del Settecento Gavin Hamilton, archeologo egli stesso e mercante di antichità, illustrava non soltanto una serie di scene di battaglia e di lutto tratte dall'*Iliade*, ma anche da Tito Livio, *Lucrezia che si dà la morte* e *Bruto che giura di vendicarsi* (Londra, Drury Lane Theatre), scene che univano alla tragedia patetica un virile patriottismo. In modo molto caratteristico, il suo stile, come quello di Dance, il quale illustrò temi romani eroici come la *Morte di Virginia* (1761), è incline a combinare motivi compositivi di tendenza classica nella tradizione di Poussin e di Le Brun con la nuova cura del dettaglio archeologico. Quanto a West, egli approfondiva ulteriormente la cura dell'esattezza storica in opere neoclassiche precoci come *Agrippina dinanzi alle ceneri di Germanico* (1768: New Haven, Conn., Yale University Art Gal.). Qui i temi romani delle prediche in processione e della vedovanza virtuosa si ispirano direttamente alla scultura (decorazione dell'Ara Pacis) e all'architettura dell'epoca (le coeve pubblicazioni di Robert Adam sul palazzo di Diocleziano a Spalato). Impegno storico analogo, ma ricco di implicazioni innovative, quello che guidò West nel 1770 nella ricostituzione di una scena di storia contemporanea, in abiti moderni (la *Morte del generale Wolfe a Quebec*: Ottawa, NG), che costituisce un precedente importante per David nell'illustrare le gesta e la morte dei martiri della Rivoluzione francese. Lo stile di queste prime opere neoclassiche anglo-americane è generalmente in armonia con la sobrietà e il rigore della cultura greco-romana; i soggetti venivano inseriti in ampie composizioni architettoniche per assi ortogonali, secondo lo schema degli antichi bassorilievi. In quest'ottica, i drammi domestici dipinti negli anni Sessanta del Settecento da Greuze, lodato da Diderot, possono anch'essi ricollegarsi al **n**, almeno per quel loro ispirarsi alla gestualità della statuaria classica mimetizzata in ambientazioni borghesi; ma poi, quando affronta temi antichi come nel *Settimio Severo e Caracalla*, destinato al Salon del 1769

(Parigi, Louvre), si limita in realtà a ripetere uno dei suoi aneddoti favoriti sull'ingratitude filiale utilizzando l'apparato classico e il travestimento archeologico opportuno. Non sempre comunque l'assunzione di tematiche esemplari sulla virtù e sull'eroismo corrisponde al nuovo stile; non è raro infatti trovare dipinti ancora chiaramente inseriti in una cultura rococò, ma dedicati a soggetti moraleggianti tratti dalle storie di Plutarco o di Tito Livio. D'altra parte, paradossalmente, l'adozione di uno stile lineare, austero e statico, ispirato agli affreschi, ai vasi ed alle sculture antiche non significava sempre il rifiuto dell'iconografia rococò. Infatti negli anni Sessanta del Settecento si sviluppa una sorta di «pseudo-classicismo», o «rococò classico», che perpetua i temi erotici ed edonistici dell'inizio del XVIII sec. adattandoli al nuovo gusto. Tale fusione tra fonti archeologiche classiche e inclinazione rococò per le allegorie e le scene mitologiche erotiche persistette attraverso tutta la storia della pittura neoclassica, come corrente frivola e voluttuosa, contrapposta all'interpretazione grave e stoica dello stile e dei soggetti antichi. Il maestro di David, J. M. Vien, incarna questa tendenza con opere come la celebre *Venditrice di amorini* (Salon del 1763, Fontainebleau): ispirata direttamente ad una pittura murale romana eseguita nello stile di un basorilievo e scoperta a Stabia, presso Ercolano, combina la chiarezza delle linee e della composizione neoclassiche con la sensualità di un tema vicino ai repertori di un Boucher o di un Fragonard. Quando Mme du Barry rifiutò la serie dipinta da Fragonard sui *Progressi dell'amore* per il suo padiglione di Louveciennes, chiedendo a Vien di illustrare il medesimo tema erotico, esprimeva preferenza per un mutamento di stile, non di soggetto. Questo tipo di pannelli decorativi ebbe particolare fortuna intorno agli anni Settanta del XVIII sec. perché si adattava perfettamente sia all'architettura Luigi XVI, di una fragile eleganza, che allo stile introdotto da Adam in Inghilterra. Fu una donna, la pittrice svizzera Angelika Kauffmann, a dar vita nel modo più felice a questa tendenza artistica. I suoi numerosi pannelli e fregi destinati alle dimore private inglesi, ed in particolare a quelle edificate da Adam, avvolgono in un'aura anticheggiante e soffusa gli ambienti cui erano destinate.

neoclassicismo e preromanticismo Benché il n sia stato generalmente considerato l'antitesi del romanticismo, in-

terpretazioni storiche piú accorte hanno recentemente scorto in questa rievocazione nostalgica di una civiltà perduta una fase del movimento romantico, piú che un'opposizione ad esso. Già dagli anni Settanta del Settecento, decennio dello *Sturm und Drang* tedesco e di altre precoci manifestazioni del romanticismo, numerosi artisti dell'Europa settentrionale utilizzano l'arte e le fonti letterarie classiche per realizzare pitture o disegni il cui carattere appassionato, terrificante o bizzarro, raggiunge toni parossistici. Questa tendenza è particolarmente ben rappresentata dall'artista svizzero Heinrich Füssli, personalità di grande cultura, traduttore di Winckelmann, attento al mondo «romantico» di Shakespeare e della mitologia nordica. I soggetti classici che Füssli sceglie sono assai lontani dal repertorio eroico o rococò della maggior parte dei pittori neoclassici francesi e italiani; l'artista è particolarmente attratto dai soggetti scaturiti da un'immaginazione visionaria o da una torbida sensualità. La sua interpretazione della scultura e della pittura classica fa emergere qualità di energia sovrumana o di voluttà perversa che non sono prive di rapporti con i manieristi italiani. La potenza evocativa nella messa in scena di elementi fantastici e torbidi si riscontra in altri artisti della generazione di Füssli, come l'irlandese James Barry, l'inglese John Hamilton Mortimer e il danese Nicolai Abildgaard: questi, come Füssli, ricercano sia nell'antichità che nelle saghe nordiche coinvolgimenti irrazionali e manifestazioni del soprannaturale; pur nelle differenti sigle, lo stile di questi artisti tende ad accentuare le deformazioni grottesche dei personaggi e i macabri effetti di luce, in sintonia con la nuova estetica romantica del sublime. La complessità culturale degli anni in cui viene collocata comunemente l'esperienza neoclassica rende impossibile individuare un linguaggio n piú autentico di altri. Infatti dal punto di vista iconografico la pittura neoclassica presentava varietà non minore, poiché attingeva a un repertorio assai vasto, dai vasi arcaici greci alle sculture della Roma imperiale, da Michelangelo ai manieristi italiani a Salvator Rosa fino a Poussin, Le Brun alla tradizione bolognese. Comunque è possibile riconoscere nel pittore francese Jacques-Louis David un momento di sintesi delle molteplici esperienze intellettuali di questo periodo. La sua produzione figurativa costituisce un momento catalizzatore per l'intero n e un modello per la cultura che matu-

ra intorno a lui. Fu attraverso la sua geniale creatività che fu possibile operare una scelta decisa e netta tra le molteplici possibilità offerte dal **n**. Fu appunto questo il ruolo di Jacques-Louis David, allievo di Vien. Fino al primo soggiorno di David a Roma, come laureato Prix de Rome (1775-80), la sua arte rimase tributaria del rococò e in ritardo in rapporto ai canoni classicisti degli anni Sessanta e Settanta. Ma i suoi studi romani gli consentirono di rinnovare lo stile in ragione non soltanto di un maggiore entusiasmo per l'ideale di bellezza dell'arte classica, ma anche della sua intima conoscenza della pittura italiana del xvii sec. Avendo contemporaneamente assimilato il realismo e l'idealismo della scultura romana, la lezione naturalista di Caravaggio e quella classica dei Carracci, David fu in grado di rinvigorire le tendenze neoclassiche di artisti di livello minore come West e Hamilton, contribuendovi con una conoscenza approfondita dell'anatomia, un saldo senso della costruzione geometrica, e l'aura che si connette a un proposito altamente morale. Negli anni Ottanta del Settecento, eguagliando per rigore di stile e per il carattere eroico dei temi, maestri come Jean-François-Pierre Peyron e Jean-Germain Drouais, David eseguì una serie di capolavori che fecero di lui, sul piano internazionale, il propagatore di una nuova fede, estetica e morale, nell'antichità. Il *Giuramento degli Orazi*, eseguito ed esposto in un primo tempo a Roma, poi a Parigi al Salon del 1785 (Parigi, Louvre), divenne così il manifesto del movimento neoclassico in pittura: l'opera combinava con forza l'eroismo di un tema romano (il giuramento di fedeltà alla patria) con uno stile rigorosamente controllato che sottolineava quest'ardente proclamazione di virtù civica. Esaltando i meriti di una forte volontà e il rigore di un ordine visuale, gli *Orazi* segnarono in Europa la fine dell'Ancien Régime in pittura, preannunciando quell'idealismo fervido che fa da sfondo intellettuale alla Rivoluzione. Così il **n** di David venne presto associato all'attività politica rivoluzionaria; i suoi drammi classici composti nel corso degli anni Ottanta, con uno spirito di venerazione per il patriottismo greco e romano e per il sacrificio di sé (*Ettore*, *Socrate*, *Bruto*) vennero rapidamente trasposti, negli anni Novanta, in una sacralizzazione degli eroi moderni, come Le Peletier de Saint-Fargeau, Marat e Bara. Il rigore stilistico inaugurato da David portò la ricerca del linguaggio a forme estreme di segno puro.

John Flaxman pubblicò negli anni Novanta originalissime illustrazioni per *Omero* ed *Eschilo*; esse si ispiravano alle linee purissime dei pittori di vasi greci che allora si collezionavano e che erano occasione di frequenti pubblicazioni. Riducendo il linguaggio pittorico alla purezza del tratto su un fondo bianco, le incisioni di Flaxman indicavano agli artisti quale dovesse essere il livello di azzeramento formale da cui avviare una ricostruzione del linguaggio moderno. Prendeva l'avvio da qui una sorta di primitivismo dagli esiti molteplici (William Blake, Philipp Otto Runge). Il tedesco Asmus Jakob Carstens, attivo a Roma negli anni Novanta, arriva ad uno stile di tale severità ed astrattezza, che giunge ad abbandonare persino la tecnica della pittura a olio per quella a tempera senza modellato, o per il semplice disegno al tratto. Questa ricerca di uno stile sempre più arcaico caratterizzava anche l'ambiente erudito ed artistico raccolto attorno a Goethe, a Weimar, intorno al 1800; gli artisti, illustrando temi ripresi da Omero o ricostruendo pitture classiche perdute, usavano un linguaggio pittorico estremamente semplice, che si richiama alle origini della civiltà classica.

All'inizio del XIX sec., la dottrina neoclassica intesa nel suo aspetto più radicale era egemone, e la maggior parte delle opere di quegli anni, dovute a italiani come Vincenzo Camuccini o a tedeschi come Gottlieb Schick, possono considerarsi il riflesso di stili e temi già ormai consacrati alla fine del XVIII sec. Ma la quantità e la qualità della produzione restarono privilegio di Parigi, il centro più importante e più fecondo del n, grazie a David e alle centinaia di giovani artisti venuti a lavorare nel suo studio da paesi remoti come la Spagna, la Danimarca, gli Stati Uniti o la Russia. Dopo le *Sabine*, lo stile dello stesso David si orientò verso un'interpretazione dell'antichità più manierata e preziosa, come dimostra l'eleganza leggera di ritratti quale quello di *Madame Récamier* (1800: Parigi, Louvre). Tale tendenza al preziosismo si accentuò negli allievi di David, che a loro volta abbandonarono il genere bellicoso e virtuoso degli anni della Rivoluzione e tramutarono i principi davidiani in uno stile raffinato e sofisticato donde spesso si sprigionava un'aura romantica. Già al Salon del 1793 l'*Endimione* di Anne-Louis Girodet-Trioson (Louvre) forniva una curiosa interpretazione di un tema classico come quello di Endimione, ripreso da

un sarcofago, poiché assumeva come unica fonte di luce il riflesso lattiginoso della luna, e costruiva i personaggi con un modellato molle e sinuoso che, combinato con la qualità marmorea dei contorni, produce quell'impressione di gelido erotismo così frequente in tante pitture e sculture neoclassiche. Opere come l'*Endimione* appartengono a quel mondo segreto e lunare che si ritrova nella pittura di un contemporaneo di David che non fu, peraltro, tra i suoi allievi, Pierre-Paul Prud'hon: la sua arte graziosa e malinconica è stata alternativamente associata dal **n** e dal romanticismo, e il suo esempio dimostra fino a qual punto sia mobile la linea di demarcazione tra i due apparenti antagonisti. Il crescente fascino esercitato dalle regioni remote e misteriose doveva introdurre nella cerchia davidiana temi di un esotico romanticismo. Ne è testimonianza la *Morte di Atala* (Salon del 1808: Parigi, Louvre), ispirata a Girodet dal patetico racconto di Chateaubriand che narrava la vita dei cristiani presso gli Indiani d'America; ed anche la Cartagine dall'orientalismo pieno di languore evocata in *Didone ed Enea* (Salon del 1817: Parigi, Louvre) di Pierre-Narcisse Guérin, allievo di Jean-Baptiste Regnault, principale rivale di David.

Gli sforzi di David per depurare lo stile e raggiungere la semplicità greca ebbero un'eco intorno al 1800 e in modo abbastanza stravagante, presso i suoi allievi più ribelli e più giovani, chiamati «Primitivi» o «Barbus»; guidati da Maurice Quai, essi portarono alle estreme conseguenze la vocazione al primitivismo accettando, almeno in teoria, le forme più arcaiche attestate dalle arti e dalle lettere greche. La loro concezione radicale si ritrova, a distanza, nell'arte di F. Gérard, il cui *Amore e Psiche* (Salon del 1798: Parigi, Louvre) presenta stilizzazioni manierate, superfici lisce e smaltate nelle anatomie proprie della pittura neoclassica; e soprattutto nell'opera di J. A. D. Ingres, i cui primi dipinti, *Venere ferita da Diomede* (1802 ca.: conservato a Basilea) e *Giove e Teti* (1811: Aix-en-Provence, Museo Granet) si ispirano alle immagini piatte e lineari di Flaxman e dei vasi greci, ma a tali fonti aggiungono una mistura di sensualità e di precisione di dettagli che si trasporterà facilmente nel mondo romantico delle sue odalische e delle sue bagnanti orientali. Nell'arte di Ingres, le premesse di David, astrattismo e realismo, vengono ampiamente utilizzate e superate. Erede della dottrina idealista di David fino ad età avanzata, Ingres fu il più

saldo difensore dei principi neoclassici nei due primi terzi del XIX sec., contrapponendosi ostinatamente alle emergenti forze del romanticismo, il cui apogeo si colloca dopo il 1820, col giovane Delacroix. Dall'*Apoteosi di Omero* (Parigi, Louvre), messa al Salon del 1827 a confronto col *Sardanapalo* di Delacroix (ivi), fino alla pittura murale *l'Età dell'oro* del castello di Dampierre (1843-47), Ingres si sforzò di combattere la trasformazione intervenuta nell'arte dell'Ottocento e di contrapporvi la propria fede nell'ideale della bellezza classica, perseguita attraverso uno studio minuzioso delle fonti iconografiche antiche, la preminenza del disegno sul colore e l'uso di composizioni chiare e simmetriche. Simili principi si irrigidirono inevitabilmente nelle mani di accademici di talento minore. La vitalità del **n** si esaurì dopo il 1840, e le ulteriori interpretazioni del classicismo restarono nelle mani di pittori accademici e conservatori, che più tardi radicalizzeranno lo scontro con il movimento realista e impressionista. Personalità più o meno interessanti popolano comunque questo universo conchiuso nella ricerca di armonie lontane e sfuggenti. Si pensi alla grandezza muta e scultorea degli eroi e delle eroine greche del tedesco Anselm Feuerbach (*Ifigenia*, 1869: Stuttgart, SG), o alle visioni pallide e fragili dell'*Arcadia* classica nei gessosi affreschi di Puvis de Chavannes, oppure alle scene quasi pornografiche ove compaiono Veneri e ninfe, numerose nell'opera dei pittori popolari del *salon* come A. Cabanel e A. W. Bouguereau, o, infine, all'interpretazione aneddotica della vita quotidiana greca o romana, ricostituita con esattezza «cinematografica» da pittori come Gustave Boulanger o Jean-Léon Gérôme in Francia, o L. Alma-Tadema e Frederick Leighton in Inghilterra. (rro).

neoimpressionismo

Movimento pittorico sviluppatosi nell'ambito della «reazione» alla fugacità del frammento impressionista, tra il 1884 e il 1890. Il nome si deve al critico F. Fénéon che nel recensire per la rivista belga «L'Art Moderne» la *Grande-Jatte* di G. Seurat, presentata al Secondo Salon des Indépendants nel settembre del 1886, e più ancora nell'opuscolo successivo *Les Impressionnistes en 1866* pubblicato su «Le Vogue» nell'ottobre dello stesso anno, ne definì insieme i procedimenti tecnici ed i presupposti estetici: sottolineando appunto la continuità, ma anche

l'esplicita divergenza, col fenomeno dell'impressionismo. Come più tardi ebbe a dire un altro protagonista del gruppo, P. Signac, si era voluto così «rendere omaggio allo sforzo dei precursori e mettere in evidenza, sia pur attraverso i differenti procedimenti, il fine comune: la luce e il colore. È in questo senso che occorre intendere la parola neoimpressionismo, perché la tecnica impiegata da questi pittori non ha nulla di impressionista; come quella dei loro predecessori è fatta di istinto e di istantaneità, così la loro è prodotto della riflessione e della durata». Ripreso da Arsène Anselme ne «L'Événement» del 10 dicembre 1886, il nuovo termine – cui gli artisti avrebbero preferito il più esatto «cromo luminarismo» – fu consacrato definitivamente da un ulteriore saggio di Fénéon apparso su «L'Art Moderne» il 1° maggio 1887, che collocava stabilmente il movimento tra i più significativi in ambito europeo.

Capofila riconosciuto, per la lucidità degli assunti oltreché per la chiarezza degli esiti, fu G. Seurat, giovane pittore formatesi all'Ecole des beaux arts nel culto di Ingres e degli antichi, ma suggestionato al contempo dall'essenzialità solenne e ieratica di Puvis de Chavannes e dei primitivi. L'esigenza «classica», razionale di un rigoroso impianto compositivo, cui Seurat si mantenne fedele tutta la vita, si coniugava però con un acceso interesse per le moderne teorie sulla percezione e sul colore che l'artista, in linea col dominante spirito dello scientismo positivista, andava indagando – appena diciannovenne – con l'entusiasmo di precoci e vaste letture. In particolare la legge dei «contrasti simultanei» che sottoponeva a «regole sicure» l'uso dei colori, esposta da M. E. Chevreul nel 1839 e ripresa da C. Blanc nella *Grammaire des arts du dessin* (1867), integrata ancora con gli analoghi studi di Helmholtz, Maxwell, Sutter e Dove, lo persuasero della necessità di ancorare alla precisione di un metodo scientifico quegli effetti e quelle soluzioni che aveva trovato sperimentati solo intuitivamente da maestri quali Delacroix, Corot e gli stessi impressionisti, senza per questo costringere o soffocare l'autonomia dell'invenzione. Scriveva a tale proposito D. Sutter ne *Les phénomènes de la vision*, che Seurat lesse su «L'Art» nel 1880: «La scienza libera da tutte le incertezze, permette di muoversi con piena libertà e in un ambito molto vasto... Essendo tutte le regole insite nelle leggi stesse della natura, niente è più semplice che

individuare i principi, e niente è più indispensabile. Nell'arte, tutto deve essere voluto».

In *Une Baignade à Asnières*, esposta nel maggio del 1884 al I Salon della neonata Société des Artistes Indépendante, Seurat si concentra su quella «metodica separazione degli elementi – luce, ombra, colore locale azione reciproca dei colori – e della loro adeguata proporzione» (Rewald), che costituirà la base permanente del suo procedimento. L'opera, di risultato ancora incerto per il perdurare di colori mescolati e terrosi accanto a quelli puri, colpì luttavia grandemente un altro giovane pittore, conosciuto alla Costruente della Société: P. Signac. Già avviato sulla strada dell'impressionismo, fu Signac a spingere l'amico a liberarsi definitivamente degli impasti, contribuendo a precisarne l'orientamento stilistico.

Ma è nella tela di *Une dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, che Seurat inizia a dipingere appunto nel maggio dell'84, alternando significativamente gli studi all'aperto a lunghe sedute in atelier pur di escludere qualsiasi elemento di improvvisazione, che la ricerca neoimpressionista trova la sua prima, compiuta esposizione. Fondata su quella teoria del «mélange optique», già adottata da Delacroix e sviluppata da Chevreul, Blanc e Dove, che collocava nell'atteggiamento percettivo dell'occhio e non più nel pigmento la mescolanza dei colori, il metodo divisionista tentava di riprodurre l'effetto della dissociazione retinica mediante la tecnica del *pointillisme* (con la quale il movimento viene troppo spesso confuso), che divide la pennellata in piccoli punti nettamente giustapposti; al fine di ottenere il massimo della rispondenza ad un'esatta situazione di luce e nello stesso tempo – attraverso l'accostamento diretto dei complementari e dei diciotto toni dell'iride (riuniti sistematicamente nel cerchio cromatico costruito da Seurat fin dall'81, sulla scorta di Chevreul e soprattutto di O. Rood) – il massimo dell'intensità luminosa. Come scrisse in seguito Signac nel suo *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1898), si trattava di «assicurarsi tutti i vantaggi della luminosità, del colore e dell'armonia: mediante il miscuglio ottico di pigmenti unicamente puri (tutte le tinte del prisma e tutte le loro tonalità); mediante la separazione dei vari elementi (colore locale, colore d'illuminazione, loro reazioni); mediante l'equilibrio di tali elementi e delle loro proporzioni (secondo le leggi del contrasto, della digradazione e

dell'irradiazione); mediante la scelta di un tocco proporzionato alla dimensione del quadro». Certamente, come ha dimostrato R. Herbert, la teoria del «*mélange optique*» era illusoria, e nei fatti costantemente sostituita da una modulazione del color locale; ma il metodo del **n** era ancor più pratico che teorico. Secondo le testimonianze, ad esempio, Seurat procedeva fissando prima di tutto l'assetto compositivo; quindi stendeva un primo strato di vernice a larghe pennellate, come legame di fondo, e soltanto in un secondo momento – dopo aver scelto in base all'insieme una tonalità definita – lavorava via via «in *pointillisme*» su piccole porzioni del quadro. Né l'ansia e l'attitudine sperimentale si fermavano, naturalmente, alla superficie dipinta: una grande attenzione veniva dedicata alla preparazione dei supporti (gesso liquido, talvolta encausto) e dei composti (si preferiva ad esempio il vetro alla tradizionale vernice, che tendeva ad ingiallire); e lo sforzo di unità stilistica si spingeva ad investire la cornice, che a partire dal 1889 Seurat decora con i colori complementari ed accompagna con una bordura anch'essa dipinta, per meglio filtrare il graduale contatto con l'ambiente esterno.

Mentre l'artista continuava, nel 1855, i suoi esperimenti sulla *Grande-Jatte*, Signac, propagatore sin dall'inizio delle idee del gruppo, persuade Camille Pissarro dell'esattezza del metodo dell'amico. Il decano dell'impressionismo, ricettivo come sempre ed aperto ad ogni innovazione, vi aderì entusiasticamente – presto seguito dal figlio Lucien, da Cavallo-Peduzzi, Dubois-Pillet e Gausson e solo più tardi da Hayet, Angrand e Luce – al punto da imporre la presenza dei nuovi compagni alla VIII ed ultima mostra della Société impressionista, alla Maison Dorée. In una saletta a parte, accanto ai paesaggi dei due Pissarro ed alle marine di Signac – approdato a sua volta al divisionismo senza però adottare la base uniforme di Seurat (e l'effetto ottenuto fu di «frenetica intensità di luce») –, la *Grande-Jatte* fece qui la sua prima apparizione, seguita in breve dal secondo Salon degli Indépendants; suscitando la reazione scettica e irridente del pubblico e di gran parte della critica, sconcertata dall'uniformità stilistica dei singoli artisti che arrivò ad accusare persino di «esecuzione troppo affrettata». Non mancarono tuttavia i giudizi favorevoli dei giovani letterati simbolisti, affascinati dall'«idea pura» di questo modernismo scientifico: Gusta-

ve Kahn, Arsène Alexandre, Paul Alexis e soprattutto Fénéon, ammiratore di Seurat fin dalla *Raignade*, che divenne l'apostolo del movimento contribuendo con saggi, note e conferenze alla diffusione dei suoi principî. Il poeta belga Emile Verhaeren, anch'egli colpito dalla «semplicità ed onestà primitive» del lavoro di Seurat, agì invece da tramite con la società dei Venti che da Bruxelles, sotto la guida di Octave Maus, era impegnata nel sostegno di nuovi orientamenti artistici. La regolare presenza di Seurat, Pissarro e compagni alle esposizioni dei Venti, a partire dal IV Salon del 1887, creò una suggestione profonda nell'animo di artisti come Willy Finch, Theo van Rysselberghe, Henri van de Velde e – dopo il 1889 – Lemmen, determinando lo sviluppò precoce di una corrente belga del *n* che già dal 1890 vi appare come il principale movimento pittorico d'avanguardia; senza trascurare i Paesi Bassi, che vedono in Jan Toorop e nei suoi allievi Brenner, Aarts e Vijlbrief i maggiori esponenti del *pointillisme* olandese.

L'incontro determinante tuttavia fu quello con C. Henry, un giovane scienziato amico di Fénéon e legato al cenacolo simbolista, che in numerosi saggi sull'ottica e la percezione quali, specialmente, la *Théorie des directions*, il *Traité sur l'esthétique scientifique* (1886) e l'*Esthétique musicale* aveva enunciato una sorta di dottrina unificata «della sensibilità e dell'attività umane» (Valéry). In particolare Seurat trovò nelle teorie di Henry sul ritmo e l'espressione psicologica della linea, già riscontrate nelle letture giovanili di Blanc e di H. De Superville ed ampiamente echeggiate nell'estetica dei «segni emotivi» di ambito simbolista, una risposta a quell'esigenza di adeguare ad un sistema logico ed armonico, insieme ai colori, anche gli elementi lineari, cui lo predisponava la mai rinnegata formazione classica ed il suo stesso temperamento. Già nella *Parade* (1887-88), impostata su di una griglia della massima semplicità e rigore che tuttavia si fonda sulla complessità della «sezione aurea», runiformità delle cromie calde e squillanti sigla l'evolversi verso interessi più mirati. Ma è a partire dall'estate del 1888 che Seurat, suggestionato forse dall'Art Nouveau, sedotto dal tratto fluido e sintetico dell'illustratore Chéret, ma soprattutto influenzato dalle riflessioni sul potere «dinamogeno» (*Le cercle chromatique... avec une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie*, 1888) e sulle relazioni affettive di linee e

colori che Henry aveva elaborato in collaborazione con Signac ne *L'Education du sens des formes* e *L'Education du sens des couleurs* (ancora 1888), introduce nelle sue composizioni sinuosità che sviluppate nello *Chahut* e nell'incompiuto *Le Cirque* lasciavano intravedere nuovi sviluppi per il **n**. D'altra parte l'artista, da sempre reticente a divulgare i propri principi, ha oramai raggiunto una maturità teorica tale da persuaderlo ad esperta in una celebre lettera a M. Beaubourg datata 28 agosto 1890: «L'arte è l'armonia. L'armonia è l'analogia degli opposti, l'analogia dei simili, di *tono*, di *tinta*, di *linea*, considerati in base alla dominante ed all'influsso di un'illuminazione a composizioni gaie, tranquille o tristi». Se la morte prematura, nel 1891, venne a interrompere bruscamente le riflessioni e gli esperimenti di Seurat, Signac, da sempre ossessionato dal limite dell'imitazione del vero, lo aveva già raggiunto e forse superato sulla via di un astrattismo ritmico ed ornamentale, non privo di suggestioni mistiche. Il suo ritratto di *Fénéon sur l'émail d'yn fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes* (1890), nel combinarsi complesso di arabeschi lineari ed armonie cromatiche sembra quasi un «manifesto» delle ipotesi di Henry sul piacere e l'inibizione cui del resto, si è visto, l'artista aveva avuto parte attiva. Fu invece H.-E. Cross, pittore di acuta sensibilità approdato al **n** nel 1890 prima di affermarsi come grande colorista, a sviluppare nel senso di una logica evocativa e visionaria quelle premesse astratte che Mondrian – «transitato» anch'egli per il **n** – porterà alle più radicali conseguente. Ma il contenuto teorico del **n** cominciava a pesare sui suoi sostenitori. Proprio nel momento in cui Seurat modificava sensibilmente la propria maniera, il movimento era onnipotente al Salon des Indépendants e la dottrina veniva ovunque interpretata o saccheggata mentre numerosi erano coloro che lamentavano l'arbitrarietà del metodo e l'autoritarismo del suo leader. Pissarro se ne distaccò per primo, insoddisfatto di «una tecnica che mi irretisce e frena la spontaneità della sensazione», seguito apertamente da Hayet, Luce e van de Velde. Se i temperamenti più dotati perseguivano la strada di una maggiore scioltezza e libertà, il successo e l'apparente semplicità della formula neoimpressionista ne andavano determinando la sempre più vasta diffusione nei settori e negli ambienti più vari. Dinnanzi all'impulso degli impressionisti, ormai universalmente riconosciuti, all'incostesta-

bile finezza del metodo pointilliste ed al sostegno critico e morale fornitogli dal simbolismo letterario, pittori accademici come E. Laurent, Amant-Jean, H. Petitjean, H. Martin o Le Sidaner dovevano presto tentare il recupero a proprio vantaggio del carattere innovatore del **n**, piú che altro come comodo espediente per conferire alle loro opere un sigillo di pretesa modernità. Un fenomeno, questo, che aveva già preoccupato Seurat (ossessivamente geloso del suo primato tecnico e teorico al punto da rasentare, nel 1888, la rottura con Signac): «Piú saremo, piú perderemo di originalità, e il giorno in cui tutti adotteranno questa tecnica essa non avrà piú alcun valore e si cercherà qualcosa di nuovo, cosa che sta già accadendo».

Il propagarsi della dottrina divisionista non può tuttavia ridursi ad una banalizzazione in negativo; al contrario, la seduzione del *pointillisme* non risparmiò alcun movimento ed esercitò un influsso durevole sul futuro percorso della pittura europea. Anquetin, van Gogh, Bernard, persino Gauguin vi erano stati tutti tentati, prima di respingerlo con decisione; e la finezza del procedimento aveva interessato, e condizionato, ex Nabis come Vuillard, Vallotton e Bonnard. In particolare la nuova maniera di Signac, concepita con ampiezza in mosaici splendenti sul fondo chiaro, arrivò a suggestionare Matisse che nel 1904 realizzò a Saint-Tropez, presso l'anziano maestro, il suo famoso *Luxe, calme et volupté*, aprendo così la strada ai futuri esiti fauves. Anche Derain, indirizzato da Matisse, adottò infatti questa tecnica nel 1905, durante un soggiorno a Collioure, seguito tra il 1906 ed il 1907 da Metzinger e Delaunay, da Severini e G. Balla; il cubismo ottico e il futurismo traevano così, a loro volta, piú di un suggerimento dal **n**, che consentì in particolare ai cubisti di perseguire, dopo il '14, una nuova definizione dinamica dello spazio. Anche fuori di Francia la morte di Seurat non aveva minimamente compromesso la diffusione del movimento. In Italia, Pellizza da Volpedo si associava in modo esplicito alle ricerche francesi mentre Segantini, Paviotti e Grubicy riportavano all'interno del divisionismo le istanze idealistiche e misticheggianti della tradizione accademica, traducendole in una peculiarità tecnica e stilistica dalla cadenza mossa, fluida e dagli esiti altamente evocativi. Attraverso il Belgio, e precisamente per influsso di van Rysselberghe e van de Velde, i tedeschi P. Baum, C. Hermann e C. Rohlf s dovevano a loro volta,

allo scadere del secolo, adottare la modalità puntinista; I. Hauptmann, in rapporti con Signac tra il 1908 e il 1912, terrà in vita il linguaggio neoimpressionista fino al 1920. (gv + trc).

neoplasticismo

Nome attribuito da Mondrian alle proprie concezioni plastiche, erette a sistema e difese dal gruppo e dalla rivista «De Stijl» sin dalla fondazione a Leida nel 1917. Le linee programmatiche del **n** furono messe a punto nel manifesto del 1918 (firmato da Mondrian, da T. van Doesburg e G. Vantongerloo) e in quello del 1920 (van Doesburg, Mondrian e altri). Obiettivo primario era l'individuazione di una forma plastica non soggettiva ma universale che trovava nell'uso esclusivo di linee rette e di colori primari puri (blu, giallo e rosso) accordati al bianco, l'essenza stessa della chiarezza e dell'armonia. Mondrian si dissociò nel 1925 e il **n** con van Doesburg (trasferitesi a Parigi nel 1929) divenne soprattutto un importante terreno di confronto per i pittori astratti attivi negli anni Trenta (*Cercle et Carré*, *Abstraction-Création*). Le teorie del **n** ed i suoi scopi vennero formulati nella rivista «De Stijl». Mondrian pubblicò nel 1920 un opuscolo, *Le Néoplasticisme*, edito a Parigi dalla Gall. L'Effort moderne. Alcuni suoi scritti apparvero raccolti in volume nel 1925 nelle edizioni del Bauhaus col titolo *Neue Gestaltung*. Il dogma dell'intersezione lineare ad angolo retto venne seguito dagli artisti di «De Stijl». Ma l'impiego esclusivo dei colori primari sarebbe stato adottato da Mondrian, invece, sotto la loro influenza. La portata storica del **n** in pittura è legata all'opera di Mondrian, mentre nel campo delle realizzazioni pratiche si connette alla diffusione di «De Stijl». (dv + sr).

neorealismo

La fine della guerra in Italia, nella primavera del 1945, fu salutata da un'esplosione di gioia, anche fra gli artisti. Gli incontri si moltiplicarono, tra la primavera e l'autunno del 1946, a Milano, Roma e Venezia e si conclusero, alla presenza dei critici Apollonio, Ferrante, Cavicchioli, Alberto Rossi e Giuseppe Marchiori, nel salone di Palazzo Volpi a Venezia, dopo lunghe discussioni tra Birolli, Santomaso, Morlotti, Pizzinato, Viani e Vedova. Fu firmata poi una

dichiarazione, redatta in gran parte da Birolli, il 1° ottobre 1946, alla quale aderirono Guttuso, Cassinari e Leoncillo. La dichiarazione era questa: «Nove artisti italiani, sostituendo all'estetica delle forme una dialettica delle forme, intendono far convergere le loro tendenze, solo apparentemente contrastanti, verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere, e ciò in netto contrasto con tutte le precedenti sintesi verificatesi per decisione teoretica o comunque aprioristica, intendono di avvicinare a una prima base di necessità etica e morale le loro singolari affermazioni nel mondo delle immagini, le loro osservazioni, assommandole come atto di vita. Pittura e scultura, divenute così strumento di dichiarazione e di libera esplorazione nel mondo, aumenteranno sempre più la frequenza con la realtà. L'arte non è il volto convenzionale della storia, ma la storia stessa che degli uomini non può fare a meno». La dichiarazione era firmata da Birolli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova, Leoncillo e Viani. Il movimento prese il nome di «Nuova Secessione artistica italiana – Fronte Nuovo delle Arti». Ma dopo un incontro di Birolli e Morlotti con Guttuso a Roma, prevalse il secondo nome, e, con questo, ormai, è universalmente noto.

La mostra, inaugurata il 12 giugno 1947 alla Galleria della Spiga a Milano, ottenne un ampio insuccesso, soprattutto per lo scarso impegno di alcuni espositori e per l'assenza di Birolli e Morlotti, i quali, partiti per Parigi nel gennaio 1947, non avevano ritenuto di inviare le loro opere. Prima dell'inaugurazione della mostra, Cassinari aveva dato le dimissioni dal Fronte. Al suo posto erano entrati, su suggerimento di Guttuso, Corpora e Turcato, Fazzini e Franchina. L'organizzazione generale spettava a Stefano Cairola, mentre il catalogo conteneva saggi e presentazioni di Argan, Guttuso Lucchese, Maltese, Moravia, De Micheli, Bettini, Venturi e Valsecchi, e una prefazione di Giuseppe Marchiori, nella quale, tra l'altro, si diceva: «I pittori d'oggi sembrano condannati, nella maggior parte dei casi, alla minuta fatica delle disquisizioni linguistiche, delle polemiche filologiche: un lavoro da pedanti e, spesso fatto su testi spuri, senza metodo, e in contrasto con la dichiarata esigenza di comunicare, di riscattare l'arte dalla decadenza o dalla morte dei miti. Suggestionati dalla preoccupazione di esercitare una funzione sociale, passano di errore in errore teorico, si contrad-

dicono senza trovare una legge che li soddisfi. Né potranno trovarla finché continueranno a negare la realtà dell'arte nel nome di un moralismo valido soltanto in un senso civico. Malgrado l'orgoglio e l'infaticato individualismo ossessivo, sono destinati a diventare degli anonimi, i discepoli anonimi di una scuola che avrà il colpo di grazia dall'apparizione (tanto per dare un esempio) di un nuovo Masaccio. Questo genio, ancora sconosciuto, farà morire finalmente tutti i problemi, risolvendoli nelle opere assolute e definitive. Torneranno a discuterne gli epigoni, a tradurre gli assoluti formali in linguaggio [...] Se gli artisti d'oggi si mostrassero umili come degli onesti artigiani, riconoscendo questo loro destino di anonimi, il giudizio sarebbe più generoso sulle opere tormentate e affaticate che rivelano, per troppi accenni, il dramma di una generazione incapace, dopo aver distrutto in sé ogni valore certo, di avviarsi all'avventura di una sorte troppo incerta. L'arte diventa fatto razionale, teorema, esclude l'amore, l'abbandono del "credente", che in tal modo si nega al sogno e si annulla come artista. Chi vorrà invece «raccontare» per gli altri, raccontando se stesso, dovrà essere e vivere nella condizione del "credente", liberarsi della razionalità eccessiva, superare il limite che gl'impone la presenza dominatrice di una civiltà figurativa negata soltanto nei paragrafi dei manifesti».

Ma il successo doveva venire al Fronte, da due sale della Biennale del 1948. Morlotti, Biroli e Santomaso avevano fatto dei grandi progressi. Guttuso e Pizzinato erano rappresentati da una serie di opere ottimamente scelte. Vedova mostrava un ardore combattivo addirittura furibondo; Viani esponeva alcune delle sue sculture più finite (e, per il pubblico, più scandalose). Turcato, Leoncillo e Corpora si inserivano con opere che documentavano un rinnovamento ricco di interesse. Le sale del Fronte costituirono l'interesse della Biennale del '48 e ottennero quel riconoscimento che era mancato a Milano nel 1947; e il riconoscimento, come negli intenti del Fronte fu davvero su un piano europeo. Fu sempre Giuseppe Marchiori a presentare, nel catalogo della Biennale, gli artisti del Fronte: «La critica italiana, salvo poche eccezioni, fu avversa al Fronte, senza intenderne le ragioni ideali, che si manterranno e si mantengono valide, sempre più in accordo col tempo. Oggi, infatti, l'esigenza morale è rafforzata dalle affinità che si delineano tra gli artisti più autentici,

nella conferma attraverso la validità delle opere, di ogni fiducia, virilmente richiesta e, di volta in volta, con ogni sorta di argomenti, negata. Il "Fronte Nuovo delle Arti" si presenta alla Biennale col proposito di giustificarsi storicamente, fedele all'impegno assunto nel tempo e che si riconosce nella realtà delle opere».

Mentre si stava preparando, tra contrarietà d'ogni genere, la partecipazione del Fronte alla Biennale del 1950, col proposito di rinnovare i quadri del gruppo (nei primi mesi del 1950 aderì al Fronte anche Moreni), giunse una lettera di Guttuso, che Giuseppe Marchiori comunicò ai «frontisti» veneziani: in essa Guttuso aveva voluto accentuare la posizione neorealista (e infatti partecipò alla Biennale col grande quadro *L'occupazione delle terre*). Giuseppe Marchiori, dopo aver accennato alla decisione «tempestiva» e «opportuna» e alla «convivenza difficile» degli ultimi due anni, aggiunse: «Oggi, affermata da una parte la politicità di ogni manifestazione della vita, e quindi anche dell'arte e, dall'altra, la libertà dell'artista, sono venute a cessare le ragioni che giustificavano il Fronte [...] Il Fronte è stato davvero, come dice Guttuso, il fatto della pittura italiana del dopoguerra, che contiene la paternità e la responsabilità di quel che avviene nel campo dell'arte dei giovani». Già nel 1949, quando il Fronte si sciolse, la situazione era ben definita: «Si era optato, da Guttuso e Pizzinato, per il neo-realismo: Vedova aveva continuato a sviluppare la tematica sociale in chiave espressionista, talora nei modi, sempre geniali, dell'espressionismo astratto. Turcato si era liberamente avviato in un giro di ricerche dadaiste e surreali, mentre Santomaso stava abbandonando gli amati schemi del postimpressionismo francese per ben altre avventure pittoriche. Morlotti scopriva il naturalismo della vigorosa terra di Padania. Corpora veleggiava sereno verso i lidi delle nostalgie tunisine, condite di cultura parigina. E Franchina costruiva mostri metallici, le sculture-macchina di una civiltà che abbandonava gli schemi del primitivismo rivisto nel nome di una negazione classicistica. Alberto Viani seguiva invece un iter artistico razionale, che doveva risolversi, nel 1976, nello stile semplificato delle lamine bronzee simbolicamente allusive [...]» (G. Marchiori). Occorre ancora citare un giudizio di G. C. Argan in *Peinture italienne et peinture Européenne*, Les Arts Plastiques, Bruxelles, 5 giugno 1948: «Gli artisti

piú sensibili della nuova generazione come Birolli e Guttuso assumono da van Gogh e dai fauves le premesse di una violenta denuncia sociale, e affrontano dopo questa prima esperienza morale, con nuova coscienza, il problema di Picasso; che non è solo un problema di forme, ma della coscienza moderna, il testimonio piú acuto della sua crisi... Queste sono le premesse della partecipazione italiana concreta e positiva alla cultura artistica europea, che, dopo la guerra si manifesta in un fermo orientamento verso l'arte astratta, o meglio in una "revisione" dell'esperienza cubista alla luce dell'astrazione: come nella pittura di Guttuso, Birolli, Afro e nella scultura di Viani, Mazzacurati, Leoncillo» e quello interlocutorio, di A. Chastel in *Certitudes incertitudes italiannes – Une Semaine dans le Monde*, 14 agosto 1948: «[...] Per finire con gli ostacoli della tradizione, un nuovo cammino è stato proposto dopo la liberazione dal gruppo ottobre '46 che con Santomaso, Vedova, Guttuso adotta il linguaggio impulsivo dei giovani pittori francesi. Essi cercano dapprima una migliore organicità del quadro in toni decisi di carte incollate (*découpage*) un mezzo d'espressioni *à jour* di cui i migliori si sono già assicurati la maestria. Ma bisogna ancora attendere i frutti». (*mcg*).

Nepāl

L'arte pittorica compare nel N in forme diverse: pitture murali e dipinti su tela o su carta, illustrazioni di manoscritti e delle loro copertine di rilegatura in legno. Sembra che quest'arte risalga al x sec. d. C; ma sono noti pochissimi pezzi della fase antica del suo sviluppo, e per la maggior parte si distribuiscono dal xiv sec. ai giorni nostri. Vi si avvertono, pervenuti a ondate successive, gli influssi indiani, in particolare quelli dello stile pāla (VIII-XII sec.); ma le opere hanno assunto rapidamente un carattere originale e molto raffinato. Pitture murali eseguite secondo la tecnica a tempera, databili al periodo medievale, sono state ritrovate sulla facciata del tempio di Bagh Bhaivara a Kīrtipur, nel palazzo di Bhatgaon ed a Kātmāndu; le decorazioni della «galleria» del «palazzo dalle 55 finestre» di Bhaktapur sono state realizzate dal re Bhūpatīndra Mulla (1692-1722). Tra i colori predominano il rosso e l'oro. D'ispirazione epica, i temi comportano rappresentazioni svariate, tra le quali

quelle di divinità ed il ritratto del re a grandezza naturale. Le opere su tela e su carta (ad acqua e a colla) hanno finalità religiose mentre l'iconografia è tratta dal buddismo tantrico e dall'induismo (o brahmanismo tardo): le due religioni si erano per lungo tempo sviluppate fianco a fianco, e si erano mescolate fino al momento in cui prevalse l'induismo. I dipinti datati più antichi risalgono al xv sec. d. C. Lo stile, sulle prime vicino all'arte proveniente da Nālandā, assume rapidamente caratteri autonomi. Nondimeno, rare sono le opere antiche. La maggior parte non è anteriore al xvii sec. d. C. La produzione sembra suddividersi in due stili: alcune opere d'ispirazione tantrica possiedono una semplicità ed una forza straordinarie, e vi compaiono numerose le divinità incoronate. Altre, caratterizzate da una poetica più sofisticata, sembra predominassero nell'epoca Malla (xiv-xviii sec.). Le armonie cromatiche sono vivaci; abbondano i toni rossi e azzurri, associati a giallo e verde. La fase tarda è contrassegnata dall'importanza degli apporti della miniatura rājput e della pittura tibetana, alla cui formazione l'arte del N aveva agli inizi contribuito. Le raccolte più ricche di pitture del N si trovano a Kātmāndu; alcuni pezzi figurano al BM di Londra ed al Musée Guimet di Parigi. (*mha*).

Nerezi

Presso il villaggio di N (Jugoslavia, Macedonia, nei dintorni di Skopje) si trova il monastero di Stevi, fondato nel 1164 da Alessio Comneno, membro della famiglia imperiale di Costantinopoli. La chiesa, su pianta cruciforme con una grande cupola sull'incrocio dei bracci, dinanzi al coro, e quattro altre cupole più piccole sugli angoli, è ornata da pitture murali, capolavoro della pittura bizantina del xii sec. Le grandi figure dei santi, allineate sul registro inferiore della navata, mostrano il raddolcirsi delle forme e la ricerca di un'espressione individualizzata. Tra le scene della *Vita di Cristo* (secondo registro) vanno soprattutto segnalate la *Deposizione della Croce* e il *Compianto* (trenodia), di un realismo straziante ma sobrio. La tensione drammatica si esprime sia attraverso la mimica dei personaggi sia attraverso il ritmo compositivo. I dipinti della zona superiore delle pareti e delle volte sono stati rifatti. (*sdn*).

Neri di Bicci

(Firenze 1419-92). Figlio e nipote di pittori, subentra in bottega al padre Bicci di Lorenzo attorno al 1445, continuandone la feconda attività per più di quarant'anni. I committenti di Neri sono reclutati principalmente in strati sociali medi e medio-bassi della città e soprattutto del contado, attraverso una accorta ed artigianalmente ineccepibile produzione di tavole di devozione privata, pale d'altare per cappelle gentilizie ed altarioli portatili, che si mostrano in grado di recepire le più «scontate» mode rinascimentali (schemi compositivi, impostazioni prospettico-coluministiche), ma assorbite subito e completamente dal linguaggio arcaizzante ed antiplastico (con costanti ed alternate referenze ora ad Angelico, ora a Lippi e Gozzoli) proprio di questo artista invariabilmente fedele a se stesso. Il gusto per il particolare decorativo, per il colore squillante e contrastato, l'accuratezza tecnica e materica si riscontrano in quasi tutte le numerosissime opere pervenute. Ricordiamo il trittico con l'*Ascensione* (Firenze, Accademia); la *Sacra Conversazione* del 1452, già a San Giorgio di Canneto Val d'Elsa ed ora, con la *Madonna della Cintola e santi* dalla Pieve di San Giovanni a Corazzano, a San Miniato (Museo Diocesano); la pala di Santa Maria a Certomondo, presso Poppi, del 1466, le cui ali con *Santi* si conservano ad Avignone, Petit Palais; la *Sacra Conversazione* del 1482 (Siena, PN); la delicata ed esile *Madonna col Bambino* di Avignone, Petit Palais; le due pale, con una *Sacra Conversazione* ed il *Compianto su Cristo morto*, eseguite entrambe su commissione di Nicolò Sernigi per la chiesa di Santa Maria al Morocco, recentemente depositate presso il Museo d'Arte Sacra di San Donato in Poggio; la grande tavola con *L'Arcangelo Gabriele e Tobio* (predella e incorniciatura perdute, oggi presso la Galleria «Antichi Maestri Pittori» Gallino di Torino), eseguita presumibilmente per un convento agostiniano tra il 1475 ed il 1480, di particolare rarità iconografica, poiché unisce il gruppo, a più riprese trattato, dell'arcangelo Raffaele con Tobio – tutelar dei figli che, in giovane età, venivano mandati dalle famiglie fuori Firenze a compire altrove il proprio tirocinio formativo – allo schema tipologico della *Sacra Conversazione*, sostituendo con quello il trono centrale riservato normalmente alla Madonna. Indicativo delle relazioni intercorrenti tra artisti di diversa specializzazione, sono le do-

cumentate collaborazioni di Neri con la bottega di Giuliano da Maiano e fratelli, che spesso forniva al pittore l'incorniciatura per le sue pale d'altare: unico esempio superstita è l'*Incoronazione della Vergine* di Ruoti (Valdambra), del 1471-72 ca. Folto è anche il numero dei tabernacoletti prodotti per devozione privata, l'ultimo dei quali (in coll. priv. a Zurigo) è stato recentemente individuato in un «ricordo» del 1462 delle *Ricordanze* di N come approntato per una monaca del convento del Paradiso, nei pressi di Firenze. Il libro delle *Ricordanze* lasciateci in preziosa testimonianza dallo stesso N, si è infatti rivelato quale prezioso ed insostituibile documento della conduzione, anche finanziaria, e delle attività, assai ramificate, della bottega del maestro, che, in un arco di tempo tra il 1453 ed il 1475, vi annota contratti, scadenze, impegni di ogni tipo e qualità: in questa operosa fucina compirono il proprio apprendistato molti pittori fiorentini del secondo Quattrocento, come Cosimo Rosselli, Giusto d'Andrea e Botticini. (*scas*).

Neri da Rimini

(attivo dal 1300 fino oltre il 1322). Il nome di questo artista affiora nel panorama della prima miniatura gotica italiana non solo in virtù di un'eccezionale cadenza di firme e di attestazioni cronologiche, che ci consentono di seguirne agevolmente il percorso. La sua statura artistica è infatti davvero grande e corrisponde ad una cultura diramata: legata in origine, ma non esclusivamente, ai centri miniatori bolognesi; capace di arcaismi e di nuove suggestioni cromatiche, un po' come Giovanni da Rimini. Nella fase più inoltrata della sua carriera (bv, Urb. Lat. II), è attento alle più risentite squadrature giottesche di Pietro da Rimini. (*mfe*).

Nerlinger, Oskar

(Schwann (Württemberg) 1893 – Berlino 1969). Si formò a Strasburgo; nel 1912 andò a Berlino, a studiare con Orlik. Nel 1919 vi si stabilì definitivamente, aggregandosi al gruppo Der Sturm. Svolse un ruolo attivo nel gruppo degli astrattisti, che si distaccò da Der Sturm nel 1924 e più tardi si denominò «i Moderni». Nel 1928 divenne membro dell'Asso (*Assoziation revolutionärer bildender Künstler*), e aderì al partito comunista. Colpito dalle leggi

naziste (divieto di lavorare), tornò in attività nuovamente dopo il 1945 pubblicando, con Hofer, la «Zeitschrift für bildende Kunst», insegnando contemporaneamente all'Accademia di Berlino. All'inizio degli anni Cinquanta scelse di vivere nella Repubblica Democratica Tedesca. Il suo itinerario artistico, dopo la prima guerra mondiale, si sviluppò in funzione del suo impegno politico. Pose la propria arte al servizio del socialismo, del quale, dopo inizi costruttivisti, adottò sempre più le concezioni.

Aveva trovato verso il 1930 una soluzione personale nella sintesi tra oggetti e composizione costruttivista (*Al lavoro*, 1929; *L'uomo fuori dalla realtà*; *Gli occhiali «al rosa» del romantico*: tutti alla Staatliche Galerie Moritzburg di Halle). Simultaneamente, la costruzione in prospettiva e la profondità, il geometrismo piatto, il grafismo puro e il colore freddo restituiscono, al modo del manifesto, il mondo alienato della macchina e del lavoro. N usa nello stesso tempo la satira, disegnando caricature per i giornali operai con lo pseudonimo di Nilgree. Dopo un ritorno al paesaggio nello stile delle vedute panoramiche del XVI sec., nel 1945 tornò a volgersi alle forme dell'arte impegnata, aderendo infine al Realismo socialista (documentazione della costruzione del centro industriale EKO in cinquanta disegni, acquerelli e dipinti, Berlino, proprietà municipale). (*hm*).

Nerly, Friedrich

(Erfurt 1807 – Venezia 1878). Protetto dal barone von Rumohr, con lui visitò l'Italia nel 1828. A Roma, nel 1829, fondò la società di Ponte Mollo, associazione di artisti strutturata secondo un modello di organizzazione monastica. Si stabilì nel 1837 a Venezia, ove le sue vedute d'Italia ebbero grande successo; i paesaggi veneziani ne rivelano la predilezione per gli effetti notturni (*Chiaro di luna sulla Piazzetta*: Brema, KH). Il Museo di Erfurt ne conserva numerosi dipinti. (*sr*).

Neroccio dei Landi

(Siena 1447-1500). Allievo del Vecchietta sia nell'arte della pittura che della scultura, si associò con Francesco di Giorgio Martini, dividendo con lui la bottega fino al 1475. Tra i pittori che, piuttosto liricamente che intellettualisticamente, evocano il clima civile del rinasci-

mento toscano, Neroccio ha goduto una segnalatissima considerazione, grazie all'eleganza ridente e un po' ingenua con la quale i motivi di arcana grazia stilistica della tradizione locale si compongono con i temi nuovi, raccolti a Firenze, o desunti, in accordo con Francesco di Giorgio, dai suggerimenti dei miniatori settentrionali attivi a Siena intorno al 1470. Il suo più antico dipinto datato è il trittico con la *Madonna fra san Bernardino e san Michele* (Siena, PN) del 1476; ma già prima aveva dato forse il meglio della sua produzione, in vicinanza con Francesco di Giorgio: ad esempio nelle *Storie di san Benedetto* (Firenze, Uffizi), nell'*Annunciazione* (New Haven, coll. Jarves). La sua copiosa produzione non offre poi mutamenti sostanziali, come si vede ad esempio nella *Madonna e santi* del 1492 (Siena, PN), salvo il sorprendente *Ritratto femminile* dipinto forse negli ultimi anni (Washington, NG). (cv).

Neroni, Bartolomeo detto il Riccio

(Siena ? 1505 ca. – Siena 1571). Del Riccio, che fu anche architetto e scultore, le prime opere documentate sono le miniature di antifonari per il monastero olivetano di Finalpia (Genova, Civica Biblioteca Berio), eseguite forse a Monte Oliveto Maggiore, dove Bartolomeo lavorò a fresco negli anni Trenta. Già risulta chiara in queste imprese iniziali l'influenza del Sodoma, che di lui fu suocero oltre che maestro. Ma non gli furono certo estranei nemmeno i modi del Peruzzi (anche per l'attività d'architetto) e soprattutto del Beccafumi. Del '34 è l'allogagione delle pitture per l'altare dei Santi Quattro Coronati nel Duomo di Siena e del '38 è la pala, datata e firmata, di Chiusure. Quasi coevo a quest'ultima è il ciborio di San Michele Arcangelo a Paganico e allo stesso decennio appartiene l'*Incoronazione* della PN di Siena. Di poco successive sono due statue in stucco per un'*Annunciazione* destinata alla Compagnia di San Giovanni Battista della Morte a Siena. Alla fine degli anni Quaranta risale il Palazzo Tantucci. Come architetto il Riccio s'impegnò inoltre (1552-53) a disegnare e rivedere fortificazioni per la guerra contro Firenze. Nel '54 si fa, su suo progetto, il Conservatorio delle Derelitte. Poi, dopo la caduta di Siena, l'artista si trasferisce a Lucca, dove dimora, pur con ritorni in patria, fino al 1568. Nel '66 firma e data la *Trinità* in San Paolino a Lucca, e in questi tempi disegna pure il coro del Duomo senese. Alla decorazione dell'oratorio di Santa

Caterina in Fontebranda Bartolomeo riserva gli ultimi anni della sua esistenza, che si chiude fra il giugno e il luglio del 1571. (an).

Nery, Ismael

Pittore brasiliano (Belém do Pará 1900 – Rio de Janeiro 1934). Giunto in Francia nel 1920, fu tra i primi pittori surrealisti del Brasile, ma serbò la stilizzazione delle figure e la probità compositiva del cubismo. Le sue opere figurano a San Paolo (MAC) e in coll. priv. (aaa).

Nesch, Rolf

(Esslingen, Wurtemberg 1893 – Oslo 1975). Si formò presso l'Accademia di belle arti di Dresda dal 1913 al 1923. Nel 1924 fu assai influenzato da Kirchner a Davons. Si stabilì poi ad Amburgo nel 1929, dedicandosi alle incisioni sperimentali. Con i suoi «metalli lavorati» otteneva insoliti effetti di rilievo, sia incidendo profondamente l'intera superficie, sia saldandovi pezzi di metallo, fili, griglie. Nel 1931 pubblicò le sue prime serie di incisioni, *Karl Muck e la sua orchestra* e *San Paolo*; nel 1932 i *Ponti di Amburgo*. Nel 1933 abbandonò la Germania nazista e si stabilì in Norvegia, dove ottenne la nazionalità nel 1946. Ispirato al paesaggio e al suo folklore, produsse nuove serie d'incisioni (*Incisione nella neve*, 1933-34; *Isole Lofoten*, 1936). Nel 1941 realizzò il suo capolavoro: *San Sebastiano*. Dal 1935 ca. ha pure eseguito gran numero di quadri composti di materiali diversi assemblati a mosaico: pietre, legno, metallo, chiodi, fili, griglie, sughero, vetro, smalto, pieni di fantasia, d'invenzione e di umorismo. Le sue realizzazioni più incisive sono i *Pescatori delle isole Lofoten* (1936-37: Stuttgart, SG), *San Sebastiano* (1941-43: Stuttgart, Galerie der Stadt), la *Famiglia* (1942-43: municipio di Asker), la *Città* (1957: Amburgo, KH), *Valzer triste* (1957-60: Oslo) e un fregio di 11 m di lunghezza, *Pesca delle aringhe* (1939-65: Oslo, Indekshuset). (lo).

Nespolo, Ugo

(Mosso Santa Maria (Vercelli) 1941). Si trasferisce a Torino dove compie gli studi artistici presso l'Accademia Albertina di belle arti. Esponente di una concezione dell'arte come gioco, dell'opera come giocattolo per adulti

che ritrova un'originaria autenticità attraverso lo scherzo e il comportamento demistificante, **N** oltre agli strumenti tradizionali utilizza i mezzi della tecnologia, si occupa di cinema sperimentale ed è autore di numerosi cortometraggi. Nel 1975 ha vinto il Premio Bolaffi per la pittura. La GNAM di Roma conserva una sua opera dal titolo *This is a cod* del 1975. Nespolo oggi vive e lavora tra Torino e New York. (*ldr*).

Ness, Bjarne

(Trondheim 1902-Parigi 1927). Allievo di Axel Revold (1924-26), si formò sullo studio della grande arte europea, da Raffaello e Michelangelo a Delacroix, Seurat e Cézanne.

Adottò un colore preciso, di luminosità chiara e sensibile. A parte una pittura murale, il *Vincitore* (1926-27), eseguita per una scuola elementare a Oslo, prima della sua precoce morte poté condurre a termine un limitato numero di quadri. Si possono citare una *Pietà* (1926), i *Musicisti* (1927: Museo di Trondheim) e svariate tele conservate nella NG di Oslo: *Autoritratto* (1927), il *Violinista*, *Domenica pomeriggio*. **N** ha pure lasciato una produzione abbastanza consistente di disegni e acqueforti. (*lo*).

Nesterov, Michail Vasil'evič

(Ufa 1862 – ? 1942). Dopo studi a Mosca e a San Pietroburgo formò il suo stile, molto personale, in Italia e a Parigi, in contatto con l'arte dell'Angelico e di Puvis de Chavannes, per trattare in uno spirito vicino al preraffaelismo immagini di anacoreti, di pellegrini e di religiose indissolubilmente legate alla triste serenità del paesaggio russo (*Eremita*, 1889: San Pietroburgo, Museo russo; *Presa del velo*, 1897: ivi; la *Santa Russia*, 1906: Mosca, Gall. Tret'jakov). Dopo la rivoluzione, si limitò ad eseguire ritratti (*l'Accademico Pavlov*, 1930: San Pietroburgo, Museo russo; *il Chirurgo Iudin*, 1935: Mosca, Gall. Tret'jakov). (*bl*).

nestoriana

Sostanzialmente occidentale, l'arte **n** deve forse il suo sviluppo orientale alla condanna della chiesa **n** nel v sec. ed alla sua vocazione missionaria, che ne determinò l'espansione.

sione, tramite la via della seta, verso l'Estremo Oriente. Ne sono testimonianza gli elementi iraniani, siriaci e occidentali che sussistono nelle opere trovate nei cimiteri e nei luoghi di culto della Serindia. Ci sono pervenuti un dipinto su seta e due affreschi. L'affresco del tempio «cristiano» di Turfan, la *Domenica delle Palme* (Berlino, SM, GG, Indische Kunstabteilung) rivela una fattura prossima a quella di Bisanzio (composizione chiara, equilibrata, ritmata; carattere ieratico; fattezze e vesti occidentali del sacerdote). Solo il segno minuzioso ricorda la Cina; confinando con questa civiltà la pittura **n** partecipa, per la sua stessa complessità, di una certa unità dell'arte dell'Asia centrale. Il frammento di un dipinto su seta molto deteriorato, trovato a Tuen-huang dalla spedizione di sir Aurel Stein (Londra, BM), è un esempio di tale complessità; rappresenta un personaggio con nimbo, vestito di grigio e di rosso, con attorno al collo una croce di Malta sospesa a una catena d'oro. Gli occhi sono di tipo mongolo, ma la corta barba e i baffi sono rossi, il naso è aquilino. La posizione delle mani ricorda quella dell'iconografia buddista e la presenza di quest'opera in questo santuario buddista, ha potuto creare confusione. Si ricordi che Marco Polo aveva segnalato l'esistenza, a Tuen-huang, di una chiesa **n**. Benché vi si individuino influssi iraniani, quest'opera rinvia all'arte originale dell'Asia centrale. (*ea*).

Netscher, Caspar o Gaspar

(Heidelberg 1639 o Praga 1635/36 – L'Aja 1684). Figlio di uno scultore di Stuttgart, debuttò ad Arnhem presso Herman Coster. Il suo soggiorno nella bottega di Ter Borch verso il 1654-1655 è attestato da una copia del 1655 al Museo di Gotha. Nel 1658 o nel 1659 intraprende il viaggio in Italia, ma non supera Bordeaux, dove si sposa. Dal 1662 ritorna all'Aja, dove presto diviene ritrattista celebre in tutta Europa. È invitato alla corte di Carlo II d'Inghilterra, ma non si è certi che vi si sia recato. L'eleganza dei suoi piccoli ritratti, certamente influenzati dalla grazia dello stile francese, fu assai di moda nei Paesi Bassi. La sua pittura di genere è improntata dall'arte di Ter Borch ma si avvicina soprattutto a quella di van Mieris. Caspar **N** sfrutta lo splendore delle sete e dei broccati, ma il suo colore, posato su fondo scuro, resta aspro. Pittore estremamente fecondo, è rappresentato in

tutti i grandi musei del mondo, particolarmente al Louvre di Parigi (*Lezione di contrabbasso*, 1667, altra versione alla GG di Kassel; *Lezione di canto*, *Nicolas Hartsoeker*, 1682, altra versione al Museo di Ginevra), alla NG di Londra, al Mauritshuis dell'Aja e al Rijksmuseum di Amsterdam (*l'Amore materno*, *Constantin Huygens*, 1672; *Coenraad van Beuningen*, 1673, altra versione a Copenhagen, SMFK; *Cornelis Backer*, *Guglielmo III*, *Maria Stuarda*, *Pieter Graeff*, 1663; *Jacoba Bicker*, *il Barone van Coehoorn*). Suoi dipinti sono pure conservati a Rotterdam (BVB), Chicago (Art Inst.), Amburgo (KH), al KH di Karlsruhe, alla GG di Kassel, nonché nei musei di Digione, Lione, Nîmes, Quimper e Strasburgo (*Vertumno e Pomona*). Ebbe due figli, Theodorus e Constantin.

Theodorus (Bordeaux 1661 – Hulst 1732), allievo del padre, dipinse nello stile di quest'ultimo ritratti spesso rallegrati da fiori, frutta e tappeti turchi. Dimorò a Parigi dal 1679 al 1699, abiurando dal calvinismo nel 1684. Tornato all'Aja, nel 1715 ripartì per l'Inghilterra, dove restò fino al 1721 (*l'Ananas di sir Mattetv Decker*, 1720: Cambridge, Fitzwilliam Museum).

Constantin (L'Aja 1668-1723), allievo del padre, iscritto alla gilda dell'Aja nel 1686, ne fu decano fino al 1706. Imitatore del padre, si dedicò alla pittura mitologica (*Venere che piange Adone*: Parigi, Louvre) e soprattutto a quella di genere e al ritratto (*Jacob Jan de Backer*, 1694; *Agatha Bicker*, 1694: Amsterdam, Rijks-museum; *Ritratto d'uomo*, 1715: L'Aja, Mauritshuis; *Ritratto d'uomo in armatura*, 1720: Museo di Tours; *lo Stadhouder Guglielmo III*: Rotterdam, BVB; due *Ritratti di donna*: Museo di Lille). (php).

Netti, Francesco

Pittore e critico d'arte italiano (Santeramo in Colle (Bari) 1832-94). Figura non trascurabile della cultura artistica pugliese e napoletana del secondo Ottocento. Dopo la laurea in Giurisprudenza frequentò per breve tempo l'Istituto di Belle Arti partenopeo, per poi studiare a Roma i maestri antichi (1856-60). Più importante però per la sua formazione artistica fu l'amicizia con F. Palizzi e con D. Morelli, del quale fu anche allievo, giungendo così a modi veristi di piacevole colorismo. Un lungo soggiorno parigino (1866-71) lo mise ormai tardivamente a contatto con la Scuola di Barbizon e con l'opera di Courbet, e gli fece in-

contrare De Nittis. Ne derivò, al suo ritorno a Napoli, una vivace attenzione agli aspetti della vita contemporanea ed ai fatti di cronaca – ricordiamo *Dopo il veglione* (Napoli, coll. Morisani), *I suicidi* (Venezia, GAM) e *In Corte d'Assise*, 1882, della Pinacoteca Provinciale di Bari, uno dei migliori risultati dell'artista. Tuttavia il decennio Settanta della sua produzione è caratterizzato anche da retoriche rappresentazioni di soggetti antichi in modi accademici coveristi: *Coro antico che esce dal Tempio*, 1877 (Galleria dell'Accademia di belle arti, Napoli), *Lotta dei Gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880 (Napoli, MN di Capodimonte). Le sue ultime ricerche pittoriche sono dedicate a scene di vita pugliese – in particolare il ciclo dei *Mietitori*, tre tele che scelgono a protagonista la figura del bracciante locale, non senza effetti di pili sobrio verismo; ma non mancano soggetti esotici (*Donne turche che prendono il caffè*, *Ricamatrici levantine*), frutto di un suo viaggio in Levante e nei Balcani (1884). Fu anche critico d'arte fecondo e, nella sua tarda attività, fotografo della sua terra. (cfs).

Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività)

Tendenza artistica comparsa in Germania alla fine della prima guerra mondiale e prolungatasi fino agli anni Trenta inoltrati. Costituì, essenzialmente, una reazione spontanea contro l'espressionismo, nel momento in cui esso non era più contestato e si estendeva persino ad altre arti (cinema, teatro), vale a dire tra il 1918 e il 1925. Lo storico Franz Roh, colpito dai mutamenti intervenuti nell'arte europea dopo la guerra, definì nel 1925 un *Nach-Expressionismus* (Post-Espressionismo), le cui categorie si contrapponevano punto per punto a quelle espressioniste; pure nel 1925 ebbe luogo presso la Kunsthalle di Mannheim la prima mostra della NS (14 giugno – 13 settembre), organizzata dal primo direttore della stessa Kunsthalle, Gustav Hartlaub. Tra i principali artisti presenti si notavano Max Beckmann, Otto Dix, Georg Grosz, Alexander Kanoldt e Georg Schrimpf. I primi tre, Dix in particolare, dovevano diventare i capifila della tendenza. All'effusione patetica ed alla volontà partecipativa dell'espressionismo succedeva un'arte della constatazione freddamente oggettiva, ove il ruolo del colore, onnipotente fino a poco prima, era assoggettato a quello di un disegno assai più analitico. Ma le varie rivoluzioni pittoriche

che si erano manifestate contemporaneamente all'espressionismo o poco dopo di esso (cubismo, futurismo, dada, purismo) impedirono che la **NS** si limitasse a costituire un ritorno a rassicuranti apparenze. Il nome di «Realismo magico» (*Magischer Realismus*), che pure le venne conferito, ben rivela l'instaurazione di inediti rapporti col personaggio, il paesaggio o gli oggetti. Grosz e Dix erano passati per il club dada di Berlino, e l'esercizio della satira sulle condizioni politiche e sociali fu per essi determinante (Grosz, i *Pilastri della società*, 1926: Berlino, NG). D'altro canto, nello stesso momento la nascita del surrealismo, nel 1924, dotava il mondo delle forme di nuove potenzialità, tanto più insolite quanto più familiari erano i motivi raffigurati. Tale clima, assai complesso, del dopoguerra, spiega perché le varie sfumature fossero così importanti tra i diversi membri della **NS**. I ritratti e gli autoritratti, molto numerosi, si caratterizzano per l'inquietante somiglianza al modello, colto sia entro uno spazio rarefatto (Beckmann, *Autoritratto con bacchetta e tromba*, 1921: Wuppertal, von der Heydt Museum; Carlo Mense, *Ritratto di Davringhausen*, 1922: Colonia, WRM), sia nel luogo della sua attività professionale (Dix, il *Medico*, 1921: ivi; Davringhausen, il *Profittatore di guerra*, 1920: Colonia, coll. priv.). I nudi, carichi di sprezzo e freddezza in Dix, sono talvolta d'un erotismo tanto più violento proprio perché espresso con questo nuovo stile, un po' al modo di certi Vallotton (Christian Schad, *Nudo sdraiato*, 1929: Wuppertal, von der Heydt Museum). Partecipano altrettanto spesso di un certo simbolismo, notevole in Anton Räderscheidt (*Nudo alle sbarre*, 1925: opera scomparsa), la cui coppia (uomo vestito e donna nuda) si ritrova nella contemporanea serie di van den Berghe (la *Donna*, 1925), assai prima che Paul Delvaux generalizzasse l'uso di tale procedimento. Invece, nelle nature morte si affaccia una netta tentazione classica; la perfetta disposizione ricorda, qua e là, il purismo di Ozenfant e di Jeanneret, particolarmente nelle nature morte di Kanoldt, già membro della Nuova Associazione degli artisti di Monaco, di Eberhard Viegner (*Natura morta con cactus e libri*, 1927: Wuppertal, von der Heydt Museum) e di Richard Oelze (*Natura morta con piatto bianco*, 1928: Berna, coll. priv.). Il paesaggio si estende al mondo dell'industria, dei divoranti agglomerati urbani; e un Carl Grosberg presenta affinità con i pittori della «scena america-

na» quali Demuth e Hopper (*Condutture bianche*, 1933: Monaco, Gall, del Levante); più spesso il paesaggio è trattato in modo piuttosto naïf, con amore per il dettaglio, secondo la lezione del Doganiere Rousseau o di Utrillo, da Werner Heldt, Herbert Böttger, Radziwill (il *Castello d'acqua*, 1931: coll. priv.), Bernhard Klein (*Giocatori di pallone*, 1922: Berlino, NG). Altri temi vengono prediletti – gli amanti, i giocatori di carte, l'operaio – fornendo così un panorama della vita sentimentale e sociale degli anni Venti (Greta Overbeck-Schenk, *Giocatori di carte*, 1929: Monaco, Gall, del Levante), come nello stesso momento fanno gli espressionisti fiamminghi (De Smet, van den Berghe, Masereel) e alcuni francesi (Gromaire). Le grandi figure tranquille e monumentali di Georg Schrimpf restano un po' in disparte (*Al balcone*, 1927: Monaco, NP); si avvicinano a quelle del movimento italiano Valori Plastici, sostenuto in particolare dall'ex futurista Carlo Carrà. Pertanto la **NS** presenta, nella sua diversità, punti comuni con correnti straniere registrate nella storia dell'arte con altre denominazioni (surrealismo, espressionismo fiammingo, purismo). Alla concentrazione psicologica, di portata universale, dell'espressionismo prima del 1914 essa rispose con una volontà di ricerca (condotta con un'oggettività quasi scientifica) in tutti i settori della vita, in un momento fondamentale dell'evoluzione politica e culturale tedesca. L'avvento del nazismo fece cessare le manifestazioni del movimento, sei delle quali si erano tenute dal 1925 al 1933: la più importante, con quella di Mannheim, era stata la mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam (maggio 1929), destinata ad attirare molti olandesi, o a confermarli sulla strada di un'espressione di questo tipo. Dopo il 1961 (mostra a Berlino, Haus am Waldsee), la **NS** ha suscitato un vivo risveglio d'interesse; in essa sono state scorte, infatti, molte analogie con le varie accezioni del neorealismo, sviluppatesi in reazione, questa volta, al soggettivismo dell'arte astratta. In Francia, le due prime mostre dedicate alla tendenza si sono tenute a Saint-Etienne ed a Chambéry (febbraio-marzo e aprile-maggio 1974), col titolo di *Realismi in Germania 1919-1933*. La mostra *Parigi-Berlino, rapporti e contrasti, 1900-1933* (Parigi, MNAM, estate 1978) con l'importante rassegna «Les Réalismes» (Parigi, Beaubourg, 1980-81) hanno ampiamente illustrato la pittura della **NS**. (*mas*).

Neufchatel, Nicolas detto Lucidel

(Mons 1527 – Norimberga 1590 ca.). Nel 1539 era iscritto come apprendista presso Pieter Coecke ad Anversa. Lo si ritrova menzionato anche con il nome di Colijn van Nieucasteel e di Nicola di Novocastello; ma più spesso con quello di Lucidel. Operò a Malines ed a Bruges; poi, la sua adesione al calvinismo lo obbligò a fuggire, prima in Frisia, poi a Norimberga, ove giunse nel 1561. Soggiornò anche a Praga; a Norimberga divenne il ritrattista dei notabili della città. Il suo stile è vicino a quello di Holbein il Giovane, Moro, Pourbus: cerca di penetrare la psicologia del modello, che rappresenta con austerità e molta sobrietà. Unico suo ritratto certo è quello del *Mate-matico Jean Neudörfer e di suo figlio* (1561: Monaco, AP.). Il MAA di Bruxelles possiede un *Ritratto di donna* che gli si può attribuire, e il cui pendant, un *Ritratto d'uomo*, è conservato nel castello di Pommersfelden (coll. Schönborn) in Baviera. La GG di Berlino possiede due ritratti di donna ed uno d'uomo di mano dell'artista, e il Museo di Budapest il *Ritratto di Hans Pilgrim* e il *Ritratto di sua moglie*. Altri ritratti a lui attribuiti sono conservati nei musei di Kassel (GG), Karlsruhe (KH), Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), Londra (NG), Marsiglia (Grobet-Labadié) e Praga. (*wl*).

Neugerboren, Heinrik → Nouveau Henri

Neuville (o Deneuville), Alphonse-Marie de

(Saint-Omer 1836 – Paris 1885). Fu pittore di scene militari: mirò a rappresentare, con energica visione e giornalistica esattezza, i combattimenti della guerra del 1870 (*Combattimento sulla ferrovia-Armata della Loira*, 1874: Chantilly, Museo Condé; il *Cimitero di Saint-Privat*, 1881: Museo di Arras). Il celebre quadro *Le ultime cartucce* (1872: Museo di Bazeilles) rivela solide doti di fattura e di colore. Esegui con Edouard Detaille i grandi panorami di Champigny (1882) e di Rezonville (1883), presto suddivisi (frammenti ai musei di Nantes e Grenoble, ed a Versailles). Illustrò pure numerosi volumi (*Histoire de France* di François Guizot, *Chants du soldat* di Paul Déroulède, 1888). Nel 1978, presso il Museo di Saint-Omer, si è tenuta una mostra dedicata alla sua opera. (*tb*).

New-Dada

La definizione compare per la prima volta su «Art News» a proposito dei pittori che esponevano alla galleria di Leo Castelli a New York alla fine degli anni '50, tra cui R. Rauschenberg e J. Johns. Nato in ambito americano, il **N-D** ebbe il suo corrispettivo in Europa, a Parigi, nel movimento del Nouveau Réalisme. Il dialogo con l'Europa verrà evidenziato a New York nel 1961 nella mostra *The art of assemblage* organizzata da W. C. Seitz che è anche la prima sistematizzazione delle nuove tendenze. La differenza tra novorealisti e new-dadaisti veniva messa a fuoco con chiarezza dal critico francese P. Restany nel secondo manifesto del Nouveau Réalisme redatto nel 1961 in occasione della mostra *A 40° au dessus de Dada* (Galleria J a Parigi). «I new-dadaisti – scriveva Restany – hanno introdotto l'oggetto trovato, il ready-made di Duchamp, nel contesto pittorico dell'espressionismo astratto mentre i novorealisti hanno espresso un atteggiamento di rottura più radicale, hanno fondato il loro linguaggio su un gesto più estremista: l'appropriazione diretta del reale». Il riferimento al dadaismo è proprio in questo recupero dell'oggetto ma, a differenza del dadaismo storico, all'oggetto viene conferito un nuovo valore estetico. La carica negativa e dissacrante dada viene trasformata in un'accettazione dell'esistente, in un'«esplorazione del mondo» (A. Boatto, 1983), in una «ricognizione» della realtà (M. Calvesi, 1963). Oltre alle esperienze dadaiste (Duchamp e Schwitters, Picabia e Man Ray), anche il polimaterismo futurista ed il collage cubista vengono ripresi e rielaborati dai new-dadaisti, ma è nell'informale e nell'Action-Painting che dobbiamo cercare le radici delle loro scelte. Nelle opere di Rauschenberg e di Johns, capostipiti del **N-D** americano, il pittore si pone in relazione con il mondo e proietta il suo gesto, ancora pittorico, sugli oggetti prescelti. I *combine-paintings* di Rauschenberg (*Rebus*, 1955: Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York) sono dei composti polimaterici e poli-oggettuali dove gli oggetti vengono citati in un contesto diverso da quello originario. L'atto dell'artista si esplicita proprio nell'«assemblage» che propone di questi frammenti. Per Johns non si tratta di citazioni, bensì di rifacimenti (*Tiri a segno*, *Bandiere*, 1955) e la sua interpretazione traspare attraverso la stesura cromatica. L'interpretazione personale scomparirà del tutto quando si attuerà il passaggio alla Pop Art, in cui l'immagine, in-

dotta dai mass media, verrà semplicemente riprodotta usando varie tecniche. Un artista che si può situare alla confluenza di queste due tendenze è J. Dine.

Seguono le tecniche del **N-D** anche altri artisti americani come J. Chamberlain, R. Stankiewicz, Larry Rivers. Sono da ricordare inoltre J. Cornell e L. Nevelson anche se il loro discorso ha delle sfumature diverse a proposito delle quali R. Barilli parla di assemblage « squisito» (1984). Anche la scrittura di Cy Twombly, che opera soprattutto all'estero, ha dei momenti confinanti con l'esperienza **N-D**. In Italia la ripresa dada più che orientarsi verso «il gusto della trouvaille» (Barilli, 1962) oscilla tra quelli che, sempre secondo Barilli (1984), sono i «valori primari» che derivano dall'informale e i «valori secondari» che fanno riferimento all'odierna società dell'immagine, sconfinando soprattutto nell'area pop. È da ricordare infine come il fenomeno **N-D** venga collegato dalla critica all'happening (Kaprow). L'interesse per l'oggetto si sposta ora sullo spazio fatto vivere anche nella sua dimensione temporale. (*chmg*).

New English Art Club

Società artistica britannica, fondata nel 1886; raggruppava artisti troppo audaci per poter esporre alla Royal Academy. Primi membri eminenti ne furono pittori inglesi come Sickert, Steer e Brown, simpatizzanti per la scuola di Barbizon e gli impressionisti francesi. Per venticinque anni le mostre annuali del **NEAC** definirono il livello dell'arte moderna in Inghilterra e vennero difese dal critico dello «Spectator» D. J. McCall, poi da G. Moore e Roger Fry. Nel 1911, alcuni membri, con Sickert, se ne staccarono fondando il *Camden Town Group*. (*abo*).

New Haven

Yale University Art Gallery La storia della collezione dell'Università di Yale (Connecticut) inizia nel XVIII sec. con i numerosi dipinti di Trumbull, pittore americano. Solo però dopo l'acquisto nel 1871 della collezione di James Jackson Jarves venne utilizzato come galleria un vecchio edificio. Jarves fu tra i primi collezionisti americani: cominciò nel 1856, con l'intento di rappresentare la scuola italiana, dall'XI sec. all'inizio del XVII (Agnolo Gaddi, Orcagna, Antonio Veneziano, Gentile da Fabri-

no, Sassetta e l'importante tavola di Antonio Pollaiuolo, il *Ratto di Deianira*). Nel 1943 il museo ricevette un ulteriore lascito, costituito principalmente da quadri italiani, dovuto a Maitland F. Griggs. Quando, nel 1959, venne costruita la nuova sede (architetto Louis I. Kahn), l'industriale Louis M. Rabinowitz fece dono della sua collezione, che oltre ad opere italiane (Pietro Lorenzetti, Crivelli, Tiziano, Tiepolo) comprendeva una serie notevole di opere fiamminghe e tedesche (*Allegoria dell'Intemperanza* di Bosch, *Crocifissione* di Cranach, opere di van Dyck). Il museo ospita pure un'importante scelta di quadri moderni della Société anonyme, curata da Katherine Dreyer e Marcel Duchamp: *Midi* di Picabia, l'*Arrotino* (1912) di Malevič, *Tu m'* (1918) di Duchamp, il *Capovolgimento* (1924) di Miró, *Composizione n. 7* (1925) di Léger. (*jhr*).

Newman, Barnett

(New York 1905-70). Va annoverato tra gli artisti americani più importanti dopo il 1945. Rappresenta, con Rothko e C. Still, la frazione della scuola newyorkese ostile all'Action-Painting. Fino al 1960 ca. il suo ruolo fu piuttosto modesto; tuttavia le forme rigorose e le vaste superfici di N esercitarono vivo influsso su Louis e Noland in particolare, per i quali i campi verticali di colore e il loro inserimento nello spazio sono problema essenziale. Dal 1955, in un saggio intitolato *American Type Painting* e apparso sulla «Partisan Review», Clement Greenberg impiegava l'espressione *field painting* per differenziare l'astrattismo sensuale di Pollock, di De Kooning e di Gorky dalle superfici piatte e vibranti caratteristiche dell'arte di N: «I bordi delle vaste tele di N – scriveva – svolgono lo stesso ruolo delle linee interne delle forme; dividono, ma non separano, né racchiudono, né isolano; delimitano ma non limitano». Le caratteristiche principali dello stile di N emergono tra il 1946 e il 1948. Un disegno a inchiostro, senza titolo (coll. B. H. Friedman) è una delle opere più precoci in cui i piani siano orientati verticalmente, con un motivo quasi centrale che suddivide la superficie e nel contempo le conferisce unità. *Onement I* (1948: New York, coll. A. Newman) è il primo dipinto, ancora di medio formato, in cui tale ricerca sia esplicita: un'ampia fascia arancio, posta non esattamente al centro del quadro, crea un effetto di irresistibile dinamismo. L'artista operò poi su formati assai maggiori e con colori

piú vivi, al punto che i campi colorati verticali assunsero un intenso rilievo, mentre il dispiegarsi nello spazio consente loro in qualche modo di assorbire totalmente lo spettatore (*Abraham*, 1949: New York, MOMA). Il rettangolo primitivo del dipinto viene così abolito, malgrado la sua reale esistenza; per converso la rottura verticale iscritta nel rettangolo è un fattore di collegamento tra le parti e riafferma all'interno della superficie lo schema originale: ciascuna parte del dipinto è dunque in relazione di analogia formale con l'altra, come tutto il dipinto lo è con la parete muraria (*Chi ha paura del rosso, del giallo e del blu?* III, 1966-67: Amsterdam, SM). Ma quest'arte non può considerarsi da un punto di vista puramente formale, visto che il pittore stesso concepisce la propria opera in termini quasi simbolici. Come in altri artisti della sua generazione, i suoi titoli sono spesso espressioni metaforiche d'intenti complessi, insieme intellettuali e poetici. *Ohement* (almeno sei dipinti recano questo titolo) evoca l'armonia, la totalità, la pienezza. Thomas Hess, biografo dell'artista, fa notare che la parola *onement* non esiste in inglese, e che proviene da *atonement*, «redenzione». Altri titoli rivelano la stessa ambizione di attingere a profondi significati spirituali: *Covenant* («alleanza»), *Abraham*, *Concorde*, *Cathedra*, e spesso l'opera è ricca di risonanze bibliche. La mostra organizzata da Laurence Alloway nel 1966 al Guggenheim Museum di New York s'intitolava *Via crucis* e non lasciava sussistere alcun dubbio persino per i pittori che ammiravano N più per le qualità tecniche (splendore del colore, a olio o acrilico, padronanza dell'immenso formato) che per il senso autentico della sua arte, vale a dire la formulazione di una metafisica completa: «Lo studio di un artista è un santuario», ha dichiarato N. Gli ultimi dipinti di N comprendono composizioni a forma di triangoli isosceli. Ha eseguito pure sculture, generalmente in acciaio (*Here I*, 1962; *Here II*, 1965; *Here III*, 1965.; *Obelisco spezzato*, 1963-67; *Zimzum*, 1969), il plastico di una sinagoga (1963) e litografie (*Cantos*, 1963-1964: Parigi, MNAM).

L'opera di questo artista originale, che attinge spesso una profondità autentica e raramente cade nell'enfasi e nella superficialità, promette di restare a lungo viva. Una retrospettiva di N ha avuto luogo nel 1972 a New York; passando poi a Londra, Amsterdam e Parigi. È rappresentato in numerose collezioni private e pubbliche, in particolare

a New York (MOMA e coll. A. Newman), Los Angeles (*Onement VI*, 1953: coll. Weisman), Basilea (*Day before one*, 1951), Londra (*Adam*, 1951-52: Tate Gall.), Stoccolma (*Tertia*, 1964: NM), Houston (coll. De Menil); il MNAM di Parigi conserva *Shining fort* (1961) e un gruppo di incisioni. (*dr*).

New York

Frick Collection Venne costituita da Henry Clay Frick (1849-1919), grande industriale di Pittsburgh, che sin da giovane aveva raccolto opere d'arte, interessandosi all'inizio dei paesaggi della scuola di Barbizon; effettuò poi gli acquisti principali del suo ultimo ventennio nel campo della pittura antica. Alla sua morte la collezione, che si trovava nella sua residenza di NY in accordo con la sua volontà testamentaria venne trasformata in un ricco museo pubblico: ai 131 dipinti del lascito si sono aggiunte, dopo la fondazione del museo, una quarantina di opere di prim'ordine.

L'originalità della **Frick Collection** sta nel suo piccolo numero di quadri, tali da costituire però un panorama articolato della pittura occidentale fino alla fine del XIX sec. Sono quasi tutti autentici capolavori. Per la scuola italiana, *Tentazione di Cristo* dalla *Maestà* di Duccio, *Vergine con i santi Lorenzo e Giuliano* di Gentile da Fabriano, *San Simone* dall'altare di Sant'Agostino, a Borgo San Sepolcro, di Piero della Francesca, *San Francesco in estasi*, forse il vertice dell'arte di Bellini, due *Allegorie* di Veronese, ritratti di Bronzino, Tiziano e Tintoretto; per la scuola spagnola, citiamo il *Filippo III a Praga* di Velázquez, nonché importanti El Greco e Goya; per i fiamminghi, la *Vergine col certosino* di van Eyck e una serie di ritratti di van Dyck; tra gli olandesi, tre Vermeer, quattro ritratti di F. Hals, alcuni Rembrandt, tra cui l'*Autoritratto con bastone* del 1658 (mentre il *Cavaliere polacco* è stato riconosciuto opera di bottega); il *Tommaso Moro* di Holbein; della scuola francese, il *Discorso della montagna* di Claude Lorrain e un ricco complesso del XVIII sec.: Boucher, Chardin, Greuze, soprattutto la serie del *Progress of Love* di Fragonard, dipinta per Mme du Barry per il suo castello di Louveciennes; per il XIX sec. notiamo un affascinante ritratto di Ingres, *Madame d'Haussonville*, tele della scuola di Barbizon (Théodore Rousseau, il *Villaggio di Becquigny*) e alcuni impressionisti (*Madre coi figli* di Renoir); per la

pittura inglese, le tele più notevoli di Hogarth, Gainsborough, Reynolds, Hoppner, Romney, Constable e Turner, e parecchi bei Whistler. (sr).

Hispanic Society of America La società venne fondata nel 1904 da Archer Milton Huntington (1870-1955), amatore di letteratura ed arte spagnola; gli edifici comprendono una ricchissima biblioteca ed un museo, esclusivamente dedicati alla Spagna. La collezione di pittura, con importanti primitivi di Valenza, catalani, aragonesi e castigliani, quadri di Morales, El Greco (*Sacra Famiglia*; *San Luca*), Ribera (*San Paolo*; *Estasi di santa Maddalena*), Zurbarán, Velázquez (ritratto in piedi del *Conteduca di Olivares*, ritratto del *Cardinal Pamphilt*), Carreno de Miranda, Valdés Léal, Goya (celebre ritratto in piedi della *Duchessa d'Alba*, 1797; ritratti del *Marchese de Bondad Real*, 1799, e di *Pedro Mocarte*); opere di Madrazo, Zuloaga, Sorolla. (sr).

Solomon R. Guggenheim Museum Investimenti nelle miniere d'argento del Colorado furono all'origine della fortuna della famiglia Guggenheim, venuta a stabilirsi in Pennsylvania dalla Svizzera. Solomon Guggenheim (Philadelphia 1861 – New York 1949) aveva anche interessi nelle miniere di rame e di nitrati dell'Alaska, del Cile e della Bolivia. Fu filantropo (donò spesso anonimamente somme considerevoli a istituzioni di carità), mecenate e amatore d'arte. Cominciò sin dal 1890 a collezionare quadri antichi e paesaggi americani; poi, come tanti americani del suo tempo, tele della scuola di Barbizon. Si rese conto attorno al 1920 del ruolo che la pittura contemporanea avrebbe svolto nella vita artistica mondiale ed in particolare negli Stati Uniti, che gli sembravano chiamati a svolgere un ruolo guida nella sua diffusione. Per favorirne lo studio e la conoscenza, istituì il 29 giugno 1937 una Fondazione Solomon R. Guggenheim «per lo sviluppo e l'incoraggiamento dell'arte e l'educazione del pubblico». Qualche anno dopo incaricava l'architetto Frank Lloyd Wright di costruire un museo sufficientemente ampio da ospitare le sue collezioni, in continuo incremento, d'arte contemporanea. I lavori cominciarono nel 1951 e il museo, eretto sulla 5^a Strada, venne aperto al pubblico nel 1959. Concepito da Wright su un impianto molto nuovo e audace, è un edificio circolare le cui superfici espositive sono servite da una rampa che sale a spirale fino alla sommità. Le collezioni sono notevoli; solo una parte

dei dipinti viene esposta, alternandosi a mostre temporanee che illustrano le varie tendenze dell'arte moderna, da Cézanne (l'*Orologiaio*), Henri Rousseau, Bonnard, fino ai rappresentati giovani della pittura attuale, poiché la Fondazione Guggenheim si accresce senza posa. Nel museo si trovano opere di Malevič Mondrian, Jacques Villon, Paul Klee, Franz Marc, Picabia, Gleizes, Metzinger, Braque, Picasso, Léger, Gris, Modigliani, Severini, Robert Delaunay, Chagall, Mirò, Giacometti, Hartung, Vieira da Silva, Soulages. Del considerevole complesso di Kandinsky che il museo possedeva, quarantotto dipinti a olio ed acquerelli sono stati venduti all'asta a NY. (gb).

Metropolitan Museum of Art Il 4 luglio 1866, giorno del 90° anniversario dell'indipendenza degli Stati Uniti, M. John Jay tenne un discorso che fu all'origine di questo museo, il più antico e il più importante del Paese. Il museo fu aperto in un'ex accademia di danza sulla 5^a Avenue nel 1871. In quell'anno acquisì 174 dipinti del XVII e del XVIII sec., dono di M. William T. Blodgett, che li aveva comperati in Europa l'anno precedente (Adriaen van Ostade, Steen, S. van Ruysdael, Hals, Tiepolo, Guardi). Nel 1888 il museo ricevette la seconda donazione importante: i cinquantatre dipinti di Henry G. Marquand, grazie ai quali poté iniziare la sua magnifica raccolta di quadri di Rembrandt e della sua bottega, di altri artisti olandesi e di pittori fiamminghi (van Dyck, Hals, Vermeer, Luca di Leida), un doppio ritratto fiorentino, Turner. Nel 1906 George A. Hearn donò la sua importante collezione di scuola inglese: van Dyck, Hoppner, Bonington, Wilson (la *Tempesta*), Reynolds, Gainsborough, Constable, Lely, Hogarth, Raeburn, nonché di scuola americana. Nel 1913 M. Benjamin Altman, uomo d'affari newyorkese (1840-1913), lasciò al museo la sua collezione, che ne occupa attualmente parecchie sale. Aveva cominciato nel 1882 a raccogliere oggetti d'arte, poi dipinti: i più belli comperati nei suoi ultimi otto anni di vita. La collezione comprende cinquantuno quadri di grande qualità: primitivi fiamminghi e italiani (Memling, *Matrimonio mistico di santa Caterina*; Bouts, *Ritratto d'uomo*; Mantegna, *Sacra Famiglia*; Cosmè Tura, *Borso d'Este*), opere veneziane del XVI sec. (*Ritratto d'uomo* attribuito a Giorgione), ritratti di van Dyck, Holbein, Velázquez (*Ritratto di Filippo IV*) ed olandesi del XVII sec., tra cui vari Rembrandt (*Uomo con la lente*, *Donna dal garofano*). Altre do-

nazioni seguirono, come quelle di William K. Vanderbilt nel 1920 (Holbein, Boucher, Greuze, Gainsborough, Reynolds, Rembrandt), Michel Dreicer nel 1921 (pannello dell'altare di Mérode dovuto a Rogier van der Weyden), di Charles Allen Munn (dipinti americani) e di Collis P. Huntington (Vermeer, Cuyp, Lawrence). La collezione di H. O. Havemeyer, ereditata nel 1929, completò la raccolta di pittura francese del XIX sec. (molti Corot; Courbet, la *Sorgente*; Degas; Ingres; Manet). Tale collezione comprendeva pure opere di altre scuole (de Hooch, Rembrandt, Goya, El Greco, Bronzino, van der Goes, *Ritratto*), nonché un importante complesso di dipinti e stampe orientali. Nel 1931 cinque lasciti si succedettero rapidamente. Il più importante fu quello del colonnello Friedsam (van Eyck, *Annunciazione*). Parallelamente ai doni di opere d'arte, il museo riceveva sovvenzioni in danaro, che gli consentono a tutt'oggi un enorme potere d'acquisto. Tra i mecenati figuravano famiglie come i Morgan, i Rockefeller e i Blumenthal. Soprattutto il nome di Rockefeller figura nella Fondazione dei Cloisters (chiostri). Nel 1925 John D. Rockefeller jr offrì una somma di danaro sufficiente a comperare la coll. Barnard, composta di elementi di architetture e sculture medievali. Dal 1914 essa espone al pubblico gran parte dei chiostri di San Miguel de Cuxa e di Saint-Guilhem-le-Désert. Nel 1930, inoltre, Rockefeller donò un sito posto all'estremità nord di Manhattan, poiché l'antico edificio di Barnard era troppo piccolo per esporre gli oggetti che in quegli anni egli donava, tra cui i favolosi arazzi della *Caccia al liocorno*. Ai Cloisters si può inoltre ammirare l'*Annunciazione* di Robert Campin (il Maestro di Flémalle). Nel 1949 entrò al Metropolitan un'altra collezione importante, quella del finanziere Julius S. Bache di NY. Comprende dipinti di assai varia origine, ma di grande qualità. Bache volle mettere insieme una raccolta di capolavori caratteristici del periodo artistico più rappresentativo di ciascun paese: dipinti italiani del XV e XVI (Domenico Veneziano (?), *Ritratto di donna*; Botticelli, Crivelli, Filippo e Filippino Lippi; Ghirlandaio, *Francesco Sassetti col figlio*; Bellini; Cosmè Tura, la *Fuga in Egitto*; Signorelli; attribuito a Raffaello, *Giuliano de' Medici*; Bronzino, *Ritratto di giovane uomo*; Tiziano, *Venere e Adone*), opere di primitivi fiamminghi (Petrus Christus, Memling, Bouts, Gérard David), ritratti di Holbein, Velázquez, Goya, tre Rem-

brandt tra cui l'*Aristotele con il busto di Omero* e alcuni dipinti francesi ed inglesi del XVIII sec. (Watteau, gli *Attori della Comédie Française*). La collezione più importante lasciata di recente al museo è quella di R. Lehman oggi presentata in un'ala appositamente costruita per ospitarla. Il museo possiede anche una vasta collezione di dipinti del XIX e XX sec., in particolare francesi, tra cui quadri di Delacroix, Daumier (la *Vettura di terza classe*), Corot, Courbet (le *Signorine di paese*), Puvis de Chavannes, Moreau, Redon, Manet, Degas, Cézanne (i *Giocatori di carte*), Monet, Renoir, Gauguin, van Gogh, Seurat (la *Parade*), Matisse, Picasso, Modigliani, Brancusi, Kandinsky, Klee, Gorky, Feininger. (jhr).

Museum of Modern Art Importanti doni di un gruppo di newyorkesi, come miss Lillie P. Bliss, Mrs John D. Rockefeller e Mrs Simon Guggenheim, contribuirono alla fondazione del museo nel 1929. La sua rapida crescita si spiega con la lunga lista di donatori, comprendente oltre mille nomi, tra i quali anche gli stessi artisti (Arp, Calder, Duchamp, Gabo, Maillol, Nicholson, Pevsner, Shahn, Vieira da Silva, Tzara), ed oltre duecento società anonime. L'attuale edificio (architetto Philip Johnson) si trova nella 53^a Strada, nel cuore di Manhattan. Al piano terreno si articola un attivissimo programma di mostre; ai piani superiori si ha una scelta, molto selezionata, della collezione permanente. La collezione ha lo scopo di presentare l'arte del XX sec. con i suoi precursori. Le raccolte del museo riguardanti tale periodo sono probabilmente le più complete e le più importanti del mondo. Tra le opere fondamentali si hanno quadri di Monet (*Ninfee*, *Pioppi a Giverny*, *Alba*), Cézanne (le *Bagnanti*), Gauguin, van Gogh (la *Notte stellata*, *Corridoio dell'ospedale di Saint-Rémy*), del Doganiere Rousseau (il *Sogno*), di Ensor, Vuillard, Bonnard, Matisse (lo *Studio rosso*, la *Danza*, la *Lezione di piano*, la *Piscina*), Derain, Dufy, Rouault, Braque (*Uomo con chitarra*), Duchamp (*Passaggio dalla vergine alla sposa*), Delaunay (*Dischi*), Picasso (le *Demoiselles d'Avignon*, i *Tre musicisti*, *Tre donne alla fontana*, *Pesca notturna ad Antibes*), Gris, La Fresnaye, Picabia, Villon, Boccioni, Severini, Kandinsky, Kirchner, Beckmann, Kokoschka, Mondrian (*Broadway Boogie-Woogie*), Léger (il *Grand Dejeuner*, la *Grande Julie*), Modigliani (*Grande nudo*), Chagall (l'*Anniversario*, *Io e il villaggio*), Schwitters, De Chirico, Dalí, Ernst, Magritte, Mirò (il *Cacciatore o*

paesaggio catalano), Klee (*Uguale l'infinito*), Matta (*Ascoltate vivere*), Bacon, Lam, Dubuffet ed i messicani Orozco, Siqueiros e Rivera. Il museo contiene opere di tutti i principali pittori di scuola americana: Stuart Davis, John Marin, Lyonel Feininger, Shahn (*Handball*), Wyeth (il *Mondo di Christiana*), Gorky (l'*Agonia*), De Kooning, Pollock (*Numero 1*), Newman, Reinhardt, Kline, Francis, Stili, Rothko, Louis, Johns. Il MOMA svolge un ruolo assai attivo nel mondo artistico di **NY** con i suoi frequenti acquisti di tutte le tendenze dell'arte contemporanea, le mostre e le conferenze quotidiane di grandi specialisti e critici d'arte, spesso in relazione con le mostre. Colleziona pure capolavori della fotografia e di qualsiasi forma d'arte grafica. Possiede un'importante raccolta di documenti architettonici, ed infine serve da cineteca, prestando films in tutto il paese, o proiettandoli in un'apposita sala. (*jhr*).

Pierpont Morgan Library La storia della biblioteca di J. Pierpont Morgan (1837-1913) è legata a quello che fu il massimo mecenate e collezionista americano. Nato a Hartford nel Connecticut, da antica famiglia, fu educato a Boston e in Europa. All'Università di Göttingen formò le sue preferenze artistiche. Tornato in America nel 1857, divenne uno dei più importanti banchieri del mondo ed emerse nel mondo artistico soltanto durante il suo ultimo ventennio. Quanto alla pittura, possedeva principalmente quadri inglesi (Reynolds; Gainsborough, *Ritratto della duchessa del Devonshire*; Constable; Turner), nonché un Velázquez, Rembrandt, van Dyck e la serie di Fragonard acquistata più tardi da Henry Clay Frick. Tali dipinti vennero donati dal figlio al MMA di **NY** o dispersi all'asta. L'importante collezione di oggetti d'arte andò più tardi al Wadsworth Atheneum di Hartford e al MMA. La realizzazione più importante di Morgan, e centro del suo interesse, fu la biblioteca. L'edificio venne completato nel 1907, accanto al suo palazzo privato. J. P. Morgan figlio l'ereditò e, nel 1924, giudicò che la raccolta fosse troppo importante per restare privata. Essa divenne pertanto una biblioteca pubblica cittadina. La collezione di manoscritti miniati medievali e rinascimentali, di manoscritti letterari e di rilegature è forse la quarta o quinta del mondo, per la qualità di tesori come il *Vangelo Ashburnham* (IX sec.), l'*Apocalisse di Beatus* (X sec.), il *Vangelo* della contessa Matilde di Toscana (XI sec.), un lezionario greco di Costantinopoli (XI sec.), il papiro *De materia medica* di Dio-

scoride, un *Libro delle meraviglie del mondo* (xv sec.), il *Libro d'ore* di Catherine de Clèves, stampe antiche, manoscritti persiani, armeni ed egizi. La collezione di disegni è la più importante d'America. Di solito Morgan acquistava le opere individualmente; ma buona parte della collezione di disegni gli pervenne attraverso l'acquisto in blocco della collezione di C. Fairfax Murray nel 1910. Vi si trovano opere di Filippino Lippi, Dürer, Andrea del Sarto, Pontormo, Bruegel, Goltzius, Rubens, Rembrandt, van Dyck, Poussin, Lorrain, Boucher, Watteau, Fragonard, Prud'hon, Guardi, Piranesi, Gainsborough, Gabriel de Saint-Aubin, Lawrence e Blake. Nel 1974 il collezionista di disegni Janos Scholz annunciò pubblicamente l'intento di donare progressivamente alla biblioteca la totalità della sua collezione. La biblioteca si arricchiva così di uno dei fondi più notevoli di disegni italiani. (*jhr*).

Whitney Museum Il museo è stato creato nel 1930 da Gertrude Vanderbilt Whitney. Situato dapprima al n. 10 dell'8^a Strada ovest, fu aperto al pubblico nel 1931. Suo scopo era far conoscere l'arte americana del xx sec., organizzando mostre e costituendo una collezione. Essa si ampliò rapidamente: nel 1973 comprendeva oltre 3700 opere. Contiene inoltre oltre duemila opere provenienti dallo studio di Edward Hopper, in seguito alla donazione fatta dalla vedova nel 1968. Nel 1954 il museo si spostò in una nuova sede al n. 22 della 54^a Strada ovest. Anch'essa presto si rivelò troppo piccola, e Marcel Breuer venne incaricato di costruire l'attuale edificio in Madison Avenue, aperto nel 1966. Vi sono rappresentati tutti gli artisti americani importanti. Tra essi figurano Feininger (*Gelmeroda VIII*, 1921), Demuth (*My Egypt*, 1927), Hopper (*Early Sunday Morning*, 1930), J. Stella (*The Brooklyn Bridge: Variation on an old Theme*, 1939), Tanguy (*Fear*, 1949), Pollock (N° 27, 1950), Kline (*Mahoning*, 1956), Warhol (*Green Coca-Cola Bottles*, 1962), Lindner (*Ice*, 1966), Rothko (*Four Darks in Red*, 1958), Louis (*Gamma Delta*, 1959-60), Lichtenstein (*Little Big Painting*, 1965). (*sr*).

Neyn, Pieter de

(Leida 1597-1639). A causa della sua firma, che è spesso P. N., è stato a lungo confuso con l'incisore Pieter Nolpe. Allievo di Esaias van de Velde, dipinse dapprima diverse *Battaglie* nei modi del suo maestro (ne sono noti esempi

datati 1625 e 1626), come si riscontra ancora nel *Paesaggio* del 1626 al Museo di Leida. Poco dopo l'influsso di van Goyen s'impone al punto da dar luogo ad equivoci (nel 1627 i due artisti firmarono insieme un atto notarile, il che conferma i loro rapporti). L'evoluzione di N diviene allora rigorosamente parallela a quella di van Goyen e a partire dal comune modello, Esaias van de Velde, tende anch'essa verso un paesaggio «moderno», sempre più piatto e dominato dal ciclo, mentre il suolo è spazzato da una forte fascia di luce: se ne hanno esempi nei Musei di Mainz (1631) e Kassel, nel Fitzwilliam Museo di Cambridge, nell'AP di Monaco (1633). In generale, la maniera di N appare più aspra e contrastata di quella di van Goyen. A partire dal 1632 N diviene tagliatore di pietra della città, funzione che aveva già esercitato nel 1620-24, pur continuando a dipingere. (jf).

Neyts, Gillis

(Gand 1623 – Anversa 1687 ca.). Paesaggista, libero maestro ad Anversa nel 1647, nei suoi paesaggi di piccolo formato si apparenta alla tradizione di Bruegel dei Velluti: Stoccolma, NM, 1641; Dresda, GG; Roma, GNAA (Gall. Corsini). I suoi dipinti sono eseguiti con minuzia, a piccoli tocchi giustapposti. È autore di numerosi disegni acquerellati, di tecnica molto personale, in cui rende i contorni mediante molteplici puntini più o meno accostati, che creano valori di chiaroscuro. I disegni di *Paesaggi con palazzo* (Darmstadt, Hessisches, Landesmuseum), *Paesaggi con rovine* e *Paesaggi con case* (Windsor Castle) furono i suoi temi preferiti, che riprese anche nelle incisioni. (php).

niao-hua

Espressione cinese che letteralmente significa «uccelli e fiori» e che designa un particolare genere pittorico.

Niarchos, Stavros

(Atene 1909). Collezionista. L'Hôtel de Chanaleilles, costruito a Parigi nel 1770 ed abitato sotto il Direttorio da Mme Tallien, ospita oggi le collezioni dell'armatore greco N, che lo acquistò nel 1956, lo rinnovò interamente e ne fece la propria residenza preferita. La pittura francese dell'Ottocento occupa un posto preponderante nella coll. N, che acquistò in genere grandi blocchi di opere; fece

propria in particolare gran parte della raccolta di Edward G. Robinson, venduta a New York nel 1956, che contava numerosi Renoir, van Gogh, Cézanne, Modigliani, Seurat ed altri dipinti francesi del secolo scorso e dell'inizio del xx sec. Nell'Hôtel de Chanaleilles si ha dunque un bel complesso di opere impressioniste e postimpressioniste, tra le quali sei Renoir, tele di Cézanne (la *Pendola nera*, *Autoritratto*), Seurat (*Veduta del Crotoy*), Toulouse-Lautrec (*Ambassadeur: Aristide Bruant et son Cabaret*), Gauguin (*Fiori*, *Paesaggio bretone*, *Cavalieri sulla spiaggia*) e numerosi van Gogh, caratteristici dei vari periodi della vita del pittore (*Ritratto di padre Tanguy*). Oltre alle opere impressioniste, la pittura francese è illustrata da un bel Corot, l'*Italiana*; infine, sono rappresentati Matisse, Rouault, Modigliani e Picasso. Tra le opere, meno numerose, di scuola non francese, può citarsi un'opera fondamentale di El Greco, la *Pietà* (proveniente dalla raccolta La Béraudière), ed una di Goya, il *Ritratto di Dona Joaquina Candado*. (gb).

Niaux

Le decorazioni della grotta di N (comune dell'Ariège, arr. di Foix), vennero scoperte nel 1906 da Cartailhac e dall'abate Breuil e datate ad epoca magdaleniana. Un lungo corridoio, formato dall'antico letto di un torrente glaciale, sfocia in una «rotonda» dalla quale si dipartono gallerie in tre direzioni; 500 m dopo l'ingresso una serie alternata di bastoncelli dipinti in rosso e un segno claviforme indicano l'inizio del santuario. Poco prima della rotonda, un blocco di roccia reca su due facce un miscuglio straordinario di vari segni: secondo Leroi-Gourhan, essi occupano il posto del consueto pannello di «raschiature» e «contorni incompiuti», sorta di graffiti sacri, che precedono la parte più importante del santuario. In questo caso al posto di linee dorsali di animali, sono rappresentati una serie di punti, gruppi di bastoncelli ed alcuni segni claviformi. Proseguendo per 125 km, la galleria monumentale si conclude con una sala da anfiteatro, la «Sala nera», nucleo del santuario. Sul pavimento, incisioni profonde eseguite a punta nell'argilla si organizzano sul tema bisonte-cavallo e stambecco, ripreso nella grotta quattordici volte. La composizione della «Sala nera» è impressionante, sia per il luogo scelto che per il vigoroso tracciato delle figure. Gli animali, dipinti in nero, sovraccarichi di segni complementari in rosso, si succedono

in scene separate; l'artista ha giudiziosamente tratto profitto dalle asperità naturali ed evocative della roccia; oltre a ciò la figurazione nello stile IV antico

(12000 anni ca. a. C.), possiede una emozionante delicatezza nella resa a piccoli tratti del pelame degli animali. I bisonti sono spesso marcati sul fianco da un segno rosso, e secondo Leroi-Gourhan, si tratta di un simbolo femminile che conferma l'appartenenza del bisonte al gruppo femminile. I celebri cavallini pelosi toccano uno dei culmini dell'arte pittorica di N; sono accompagnati da stambecchi e da bastoncelli doppi. Qui, come a Lascaux, compare chiaramente l'alternanza dei simboli, che sembra fondamentale nella decorazione del santuario paleolitico. Nella profonda galleria che raggiunge la grotta di Lombrives a Ussat, una curiosa rappresentazione, detta del *bisonte morente*, mostra l'animale a zampe ripiegate, che cade rovescio tra segni claviformi e cerchi di punti. Più oltre, impronte di piedi infantili, pietrificate nell'argilla, sembrano paleolitiche. Richiami al tema principale sono dipinti in fondo alle vicine gallerie, persino al di là del lago verde e del lago conclusivo, che sembra indicare, con serie di bastoncelli, la fine del santuario.

Lo stile omogeneo e l'evoluzione dei segni, nonché l'assenza di renne e di mammut, collocano la grotta di N nel Magdaleniano medio, insieme ad Altamira ed alla parte più interna della caverna dei Trois-Frères. Qualche decina di metri dopo il bisonte inciso con tre ferite incise nell'argilla si apre, sulla destra, la galleria Cartailhac. Nell'autunno del 1970 ulteriori ricerche speleologiche hanno permesso lo studio della galleria per oltre 1000 m di lunghezza, situata oltre il lago verde. Anch'essa ornata in uno stile paragonabile a quello del complesso pittorico della grotta, presenta, dipinti a contorno nero, bisonti, un cavallo e un mustelide (unicum nell'arte preistorica): una specie di catino scavato nella sabbia conteneva lo scheletro di un mustelide, ed è difficile non mettere in collegamento lo scheletro e il dipinto; inoltre nella grotta si sono conservate tracce del passaggio umano (impronte). (yt).

Niccolò Dell'Abate → Dell'Abate, Niccolò

Niccolò di Buonaccorso

(Siena, documentato dal 1356-88). Poche sono le notizie documentarie disponibili: membro della corporazione dei

pittori senesi nel 1356, assunse spesso incarichi civici: nel 1371, '76 e '81. Nel 1383 si registra il pagamento per una sua pala, oggi perduta, collocata nella cappella di San Daniele in Duomo. L'unica sua tavoletta firmata, raffigurante lo *Sposalizio della Vergine* (Londra, NG), faceva parte di un polittico di tarda datazione, al quale si connettono la *Presentazione della Vergine* degli Uffizi (Firenze) e l'*Incoronazione della Vergine* in coll. Lehman (New York, MMA), mentre l'unica opera datata è anche una delle sue ultime, il trittico proveniente da Santa Margherita di Costalpino (Siena) del 1387, rintracciato nelle sue *disiecta membra* Boskovitz, nel 1980. Il medesimo studioso, oltre alla *Madonna* centrale (oggi in coll. Kisters, Bregenz) e al laterale destro con *San Lorenzo*, conservato in Sant'Andrea di Montecchio, propone di considerare una *Crocefissione* del Szépművészeti Múzeum di Budapest e la *Presentazione della Vergine al Tempio* già in coll. Kaulbach (Monaco) quali suoi scomparti di predella. Insieme alla tavola con *San Paolo* (New York, MMA) che, dato il suo formato, dimostra di appartenere anch'essa ad un polittico di grandi dimensioni (cosa che pare non esser stata usuale per N, specializzato nella produzione di altarioli per uso privato), il trittico di Costalpino si appoggia a tipologie e stilemi desunti da Battolo di Fredi, fondendoli con i tratti più tipici del suo fare artistico: ispirato, come altri colleghi senesi, quali Biagio di Goro Ghezzi e Lippo Vanni, dai grandi esempi della prima metà del secolo, in primis Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini, N dispiega le sue eccezionali e raffinatissime doti tecniche in uno stile di penetrante osservazione fisionomica e volto soprattutto alle sperimentazioni spaziali. Si riconosce la sua mano, dai tratti che si fanno nel tempo sempre più morbidi, in tavole di piccolo formato quali l'*Annunciazione* di Fiesole (Museo Bandini) e quella di Hartford (Wadsworth Athenaeum); nei due trittici portatili di San Diego (Cal., Tim Ken, AG) e di Praga (NG), nella *Madonna col Bambino* del Louvre di Parigi; nelle delicatissime ali mobili di altariolo dipinte all'interno, su un fondo di ciclo e in toni grisaille d'uso rarissimo, con una *Teoria di santi ed angeli* che assistono all'*Annunciazione* collocata nel registro superiore, recentemente riproposta all'attenzione critica e conservata nei depositi dell'AP di Monaco (C. Syre, 1990) ed infine nel consimile trittichetto di Blomington (Indiana Univ. Museum). (*scas*).

Niccolò di Giacomo da Bologna

(documentato a Bologna tra il 1330 ed il 1402). Fu a capo di una delle più attive botteghe di miniaturisti bolognesi della fine del XIV sec. dalla quale uscirono il *Libro dei creditori del Monte* (1394-95: Bologna, Archivio di Stato), i *Decretali* dell'Ambrosiana (Milano) e della Vaticana (Roma), ed il *Lucanus* di Milano (Bibl. Trivulziana). Il suo stile, nutrito di richiami alla tradizione locale ed in particolare allo «Pseudo-Niccolò» (l'Illustratore) col quale è stato in precedenza confuso, ebbe un raggio d'influenza che dall'Emilia giunse fino a Venezia. (sr).

Niccolo Pisano (Niccolò di Bartolomeo dell'Abrugia o de Brusi)

(Pisa 1470-1538). Dopo l'esordio nella sua città natale, a partire dal 1499 Niccolo è documentato a Ferrara, dove risulta attivo per il duca Alfonso d'Este nonché per altri committenti. A contatto con l'ambiente ferrarese, si aggiorna sui modelli veneti e proto-classici del Boccaccino, evolvendosi in parallelo ai più noti Garofalo e Ortolano: la pala datata 1520 raffigurante la *Sacra Famiglia coi Santi Quattro Coronati* (Worcester, Mass., Worcester Art Museum), che rappresenta il suo vertice stilistico, è assai prossima al classicismo rustico e naturalizzato dell'Ortolano. Nel 1526 l'artista è residente a Budrio, nei pressi di Bologna: in quest'ultima città infatti risulta operoso fino al 1537, data del suo rientro definitivo a Pisa. Durante questo periodo approfondisce il rapporto col classicismo raffaellesco, mediato però attraverso la versione offertane dagli artisti locali, da Garofalo al Bagnacavallo senior (*Vergine col Bambino sulle nubi e Santi*, 1526: Bologna, chiesa di San Donnine; *Deposizione*: Bologna, PN). Dell'estrema fase pisana resta infine la piccola pala con la *Punizione dei figli di Aronne*, dipinta nel 1537 per il duomo di quella città. (es).

Niccolo di Tommaso

(notizie dal 1343 ca. al 1376). Iscritto nel 1346 all'Arte dei Medici e Speziali, collabora, forse, con Nardo di Cione nell'affrescatura della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, ritrasmettendone poi i contenuti stilistici e compositivi, pur in una edulcorata e festosa riduzione, dalle forme esili e vagamente goticizzanti, negli affreschi

del convento del Tau a Pistola, con storie bibliche e antonine, considerati tra le sue opere migliori ed eseguite nel 1372 in poi, subito dopo il rientro da Napoli. Nella stessa città **NdiT** aveva terminato, già nel 1360, un affresco di Dalmasio nel Palazzo Comunale. Il suo debito verso la corrente emiliana e verso Giovanni da Milano, traspare, qui come in altre opere, dall'accentuazione dell'interesse narrativo e realistico, pur con risultati più dolci ed eleganti. Fatto significativo ed interessante per le sorti di certa pittura napoletana, così come per il bagaglio visivo che l'artista riportò con sé in patria, è il soggiorno di **NdiT** a Napoli, documentato al 1371, quando firma il polittico con *Sant'Antonio Abate* (Napoli, Museo San Martino); è suo anche l'affresco con Papa Celestino V in trono, nel tabernacolo di Raimondo ed Isabella del Balzo, della Chiesa di Casaluce. Al periodo fiorentino appartengono invece il trittico con le *Nozze mistiche di santa Caterina* (Ajaccio, Museo), le cui tavole laterali, con i *Santi Giovanni Evangelista e Paolo* sono al Museo Horne di Firenze, e la *Madonna* di Potsdam (deposito al Neues Palais). Tra le sue ultime opere citiamo i quattro *Santi* e la *Natività* della Pinacoteca Vaticana, ispirata dalla nuova iconografia visionaria di Santa Brigida di Svezia. (scas).

Niccolò da Voltri

(documentato a Genova, ante 1395-1417). La sua attività più che ventennale è testimoniata solo a partire dal 1395, come ha rivelato il recente riesame dell'atto in cui è detto cittadino genovese e pittore (C. di Fabio, 1988). La sua produzione giovanile, nota da un ristretto numero di opere, databili entro i primi anni del decennio 1390-1400, come la *Madonna col Bambino* di Finalpia (Santa Maria), quella di Sanremo (Nostra Signora della Costa) e, secondo E. Brezzi Rossetti (1985) quella di San Rocco a Genova, rivela lo studio del linguaggio di Barnaba da Modena. A questi dipinti fanno seguito quelli più maturi, nei quali il riferimento culturale pare essere l'ornato preziosismo di Taddeo di Bartolo, dalla *Madonna col Bambino* firmata (Genova, San Donato), al polittico con *San Colombano e santi* (oggi Genova, Museo degli Ospedali Civili di San Martino), a quello firmato e con una data da leggere 1400, già in San Pietro di Vesima (oggi Gabiano, coll. priv.; M. Migliorini 1977), a quello datato 1401 oggi nella Pinacoteca Vaticana. Le sue ultime opere, collocabili

nei primi anni del xv sec., il *San Giorgio e il drago* firmato di Termini Imerese e la *Madonna col Bambino* (Baltimore, WAG) sono più vicine ai moduli di Giovanni da Pisa e Turino Vanni. (agc).

Nicea

Fondata nel 316 a. C., N fu una delle maggiori città bizantine dell'Asia Minore. Quando i crociati presero Costantinopoli nel 1204, Teodoro I Lascaris si rifugiò a N, dove fondò un impero di cui la città rimase capitale fino alla riconquista di Costantinopoli nel 1261 da parte di Michele Paleologo. Nel 1326, N venne conquistata dai turchi. Della magnifica basilica di Santa Sofia (ricostruita quattro volte, dal v sec. all'età dei Paleologi), restano oggi soltanto alcuni frammenti di un pavimento musivo. Alla fine del vii sec. e all'inizio dell'viii, il monaco Giacinto fondò a N un convento che ospitava la chiesa della Dormizione; essa venne completamente distrutta da un incendio durante la guerra franco-turca del 1922, ma eccellenti fotografie eseguite in precedenza dall'Istituto russo di Costantinopoli consentono di giudicare l'aspetto dei mosaici e di ricostruirne la storia, piuttosto complessa. Nell'abside, la *Vergine stante col Bambino* era stata sostituita dopo l'843 alla grande croce figurata di epoca iconoclastica (e la croce stessa aveva sostituito una precedente immagine della Vergine). Nella volta, i quattro *Angeli* in costume imperiale, con in mano il globo ed il *labarum*, posti sui due lati del trono dell'Etimasia, erano stati anch'essi rifatti dopo l'843. Tali mosaici, di alta qualità e di stile classico, erano probabilmente opera di artisti costantinopolitani, e così pure quelli eseguiti nel nartece attorno al 1065-67. Vi si scorgevano il *Cristo* e la *Vergine* sui pilastri est, la *Croce* sulla sommità della cupola, gli *Evangelisti* sui pennacchi, i medaglioni di *Cristo*, *San Giovanni Battista*, *Gioacchino* ed *Anna* sugli archi, ed infine, nel timpano, la *Vergine orante* a mezzo busto. (sdn).

Nicholson, Ben

(Denham nel Buckinghamshire 1894 – Londra 1982). Figlio di William N e nipote di James Pryde, ambedue pittori. Trascorse un breve periodo presso la Slade School di Londra e viaggiò all'estero (Roma, Italia, Stati Uniti) tra il 1911 e il 1914. Le prime opere risentono dell'influsso

di Cézanne e del cubismo; i paesaggi e le nature morte degli anni Venti sono apparentati stilisticamente all'opera di Christopher Wood e della prima moglie di N, Winifred (*Banshead*, 1925: Londra, coll. priv.; *Landscape Cumberland*, 1930: Londra, coll. Mrs Hepworth). Contatti con artisti parigini nel 1932-33 e soprattutto l'incontro con Mondrian orientarono N verso un astrattismo di stampo puramente classico. All'epoca del suo secondo matrimonio con la scultrice Barbara Hepworth, eseguì lavori composti di rettangoli di colori primari, nonché numerosi bassorilievi ornati da quadrati e cerchi generalmente dipinti di bianco (*Rilievo bianco*, 1934: Londra, Tate Gall.). Prese parte attiva ai movimenti astrattisti degli anni Trenta, in particolare *Abstraction-Création*, a Parigi; fu tra i fondatori di *Unit One* nel 1933 e tra gli editori del «Circle» nel 1937. Dal 1939 al 1958 visse a Saint-Ives in Cornovaglia, ove motivi di paesaggi e di natura morta (*Natura morta [roccia]*, 1949: Londra, coll. priv.) compaiono nella sua opera senza che egli peraltro abbandonasse mai la pittura astratta (*Pittura, versione I*, 1942: coll. Ramsden) ed i rilievi. Dopo il suo trasferimento nel Canton Ticino in Svizzera la sua opera si fa più rigorosamente astratta, benché i disegni e soprattutto le incisioni affrontino talvolta soggetti di natura morta o di paesaggio (*Swan Goose*, 1961; *Amboise*, 1965). Considerato uno degli artisti britannici più noti nel mondo, N ha ricevuto il primo premio internazionale Carnegie a Pittsburgh nel 1952, il primo premio internazionale Guggenheim nel 1956 e il premio di pittura di San Paolo nel 1957. È rappresentato nei maggiori musei d'arte moderna, e particolarmente a Londra, Tate Gall., con numerosi dipinti. (*abl*).

Nicholson, William

(Newark (Nottinghamshire) 1872-1949). Si formò a Londra alla Herkoner's Academy ed a Parigi nell'Académie Julian; attraverso Manet scoperse la pittura spagnola. Dal 1894 al 1896 con il cognato James Pryde compose manifesti caratterizzati da una semplificazione molto innovativa, firmati «J. e E. Beggarstaff». Per qualche tempo N si occupò soprattutto di incisioni su legno per illustrazione; ma dopo il 1900 la sua attività si manifestò soprattutto in ritratti, paesaggi e nature morte di stile nuovo, diretto e naturalista. Nel 1933 scoprì la Spagna, dove dipinse numerosi paesaggi, in particolare la *Plaza de Toros a Mala-*

ga (1935: coll. priv.). Una sua retrospettiva si è tenuta alla NG di Londra nel 1942. È rappresentato nella Tate Gall, da una serie di opere. (abo).

Nicia

(attivo ad Atene nella seconda metà del IV sec. a. C.). Contemporaneo dello scultore Prassitele (390 ca. – 330 ca.?), del quale dipinse forse le statue di marmo, questo pittore ateniese amò rappresentare figure femminili dal modellato delicato e soggetti mitologici a carattere «romantico» ed idillico, di cui sono forse eco alcune pitture pompeiane (*Io ed Argo, Perseo e Andromeda*). Le fonti antiche ne lodano anche la rappresentazione allegorica della città di *Nemea* (trasportata a Roma ed oggi distrutta), e la ricerca degli effetti d'ombra e di luce. (mfb).

Nickelen, Isaac van

(Haarlem? intorno al 1635 ? – attivo dal 1659 al 1703). Accolto alla gilda di Haarlem nel 1659, il pittore dipinse quasi esclusivamente delle vedute della chiesa di San Bavone ad Haarlem, a parte una raffinata rappresentazione di un *Vestibolo di Palazzo* (Parigi, Louvre), una *Veduta* cristallina e la *Veduta del Municipio di Amsterdam* dipinta in collaborazione con Maas. I suoi interni di chiesa, dalla prospettiva larga e rigorosa con una insistita predilezione per le navate centrali e l'attenzione per l'articolazione delle volte (quando sono datati, sono tutti degli anni dal 1650 al 1700), risentono dell'influenza di Saenredam a tal punto che fanno ritenere che egli ne sia stato allievo. Tuttavia c'è una precisa differenza: gli interni di N sono abitati. Lo stile di N tende soprattutto ad esprimere lo spazio ed in questo risulta più austero rispetto agli altri pittori di architetture olandesi come quelli di Delft (Houckgeest, Vliet, Blicke) o Emmanuel de Witte. Opere di N si trovano nei musei di Copenhagen (1681, 1695), di Haarlem (1693), di Amsterdam, di Bruxelles, di Cambridge, di San Pietroburgo. Suo figlio JAN (Haarlem 1656 – Kassel 1721), fu pittore alla corte di Düsseldorf nel 1712: ha lasciato interni di chiesa ma anche paesaggi classicheggianti (se ne conservano ventuno alla GG di Dresda) e vedute di castelli (Kassel, GG). (jf).

Nicodim, Ion

(Constanța 1932). Ha studiato all'Istituto di belle arti di Bucarest (1950-56) e a Roma (1965-1968), ottenendo il premio dell'Unione degli artisti rumeni (1964) e dell'Unesco (1968). Ha partecipato alla Biennale dei Giovani a Parigi, alla Biennale di San Paolo (1969), a collettive a Stoccolma, Oslo, Roma, Helsinki, Atene, Cagnes-sur-Mer, Praga, e ad esposizioni di arazzi a Washington, Chicago, Nashville, Mosca, Ankara; ha tenuto personali in particolare a Parigi nel 1978 ed a Copenhagen. Il suo *arazzo Cantico dell'uomo* orna una delle sale del palazzo dell'Onu a New York. N ha pure eseguito mosaici e decorazioni murali per diversi edifici pubblici in Romania. La sua pittura è di carattere fantastico e poetico, tradotto in forme fluide, vaporose, che s'iscrivono su un fondo chiaro, sottilmente sfumato. L'artista si esprime con segni che hanno un segreto potere di suggestione, quasi un invito al viaggio nel paese dell'immaginario. È rappresentato al Museo dell'Arte di Bucarest, alla GNAM di Roma e in coll. priv. (ij).

Nicola da Nova Siri

(documentato a Senise (Potenza), nel 1513). Nel 1513 firma e data l'affresco con *Cristo in pietà* nell'antico chiostro del convento di San Francesco a Senise, cui sono collegabili altri lacerti murali conservati nell'adiacente chiesa, raffiguranti la *Madonna col Bambino e santi* e *San Bernardino*. Questi dipinti, pur in un retaggio di moduli tardo-gotici, rivelano un tentativo di adeguamento alla cultura napoletana della seconda metà del Quattrocento, con riferimenti che vanno dal Maestro della Pietà di Piedigrotta al Maestro dell'Incoronazione di Eboli e a Pietro Bifulco. (m).

Nicola di Maestro Antonio d'Ancona

(attivo nella seconda metà del sec. xv). La sua educazione giovanile avvenne a Padova come rivela una *Crocefissione*, attribuitagli dal Longhi (1460 ca.: Venezia, Accademia): vi si scorge una minuta grafia, un'aspra drammaticità e nel paesaggio un riflesso del gusto vaneyckiano. Rientrato in patria trovò nella pittura di Bartolomeo di Tommaso da Foligno alimento al suo espressionismo esasperato. Di contro alla conversione «metallica» delle forme pittoriche

della contemporanea corrente ferrarese, infatti, **N** carica le sue composizioni di violenti, siglati moti espressivi, al limite del grottesco, che indicano la complessità della sua cultura, attraversata, verso il 1477, anche da echi dello stile del Crivelli, a lungo operoso nelle Marche e persino di Piero della Francesca. L'impronta di quest'ultimo si scorge nella *Pala con Madonna e santi*, l'unica sua opera firmata e datata (1472: Pittsburg, museo) e nella pala «*Massimo*», ricostruita da Zeri (Palazzo Massimo, Roma e Museo di Brooklin). **N** resta una delle più singolari personalità della violenta ed estrosa pittura marchigiana della seconda metà del sec. xv. (*lcv*).

Nicola D'Ulisse

(attivo nella prima metà del sec. xv). Pittore di origine senese la cui attività giovanile può essere riconosciuta nelle miniature del Messale Casini conservato nella Biblioteca Comunale di Siena (ms X. II. 2) databili tra il 1427 e il 1428; sempre come miniatore decora anche il più tardo (1437-47) manoscritto Yates Thompson (Londra, BM, ms 36). Ma già nell'aprile del 1442 è a Norcia, in Umbria, dove, a fianco di Bartolomeo di Tommaso, dal cui linguaggio rimarrà per sempre segnato, si impegna a decorare la tribuna della chiesa di Sant'Agostino. Due anni dopo, sempre nella cittadina umbra, che ben presto eleggerà a sua patria, dipinge un'ancona, oggi perduta, per la chiesa di San Benedetto. È ancora documentato a Siena nel 1452, per aver lasciato in Palazzo Pubblico una *Assunta* di cui non restano tracce. Dal 1457 è di nuovo a Norcia dove esegue alcuni affreschi votivi nella chiesa di Sant'Agostino, e quattro anni dopo nella chiesa di Sant'Antonio a Cascia firma le *Storie della vita di Cristo*. Nel decennio 1460-70 la sua attività si estende anche in direzione delle Marche (Ascoli Piceno e Fermo) e in Abruzzo (dintorni di L'Aquila). Altre sue opere quali la *Croce* dipinta di Sant'Eutizio o il *Cristo Risorto* oggi nel Museo di Norcia, dimostrano la sua totale aderenza, una volta trasferitesi in Umbria, alla cultura figurativa locale. Muore tra il 1476 e il 1477, in tempo di peste. (*mrs*).

Nicolau, Pedro

(Barcellona; attivo a Valenza e in Aragona dal 1390 al 1408). Fu tra le personalità più celebri del gotico interna-

zionale. Durante la mirabile fioritura della scuola di Valenza alla fine del XIV sec. e all'inizio del XV, che ne fece uno dei principali centri europei di questo linguaggio, N appare, allo stato attuale delle conoscenze, l'artista di più facile collocazione storica, poiché, in mancanza di una documentazione convincente, gli altri autori dei principali retable dell'epoca restano in maggioranza anonimi. Di lui si conosce un'opera documentata, datata 1404, il *Retablo di Sarrión* (prov. di Teruel; pannello centrale della *Vergine* distrutto nel 1936; pannelli laterali nella coll. Deering), intorno alla quale si sono potuti raggruppare altri dipinti di stile analogo. Disegnatore squisito, di raffinata eleganza, delicato colorista, con gamme di blu, rosa e grigi, N sembra essere invero il propagatore di una particolare iconografia della Vergine assisa in trono, circondata da un coro di angeli musici, il cui ideatore sembra fosse Lorenzo Zaragoza; per la sua fragile grazia, questa Vergine ricorda quelle della scuola di Colonia, secondo la tipologia più diffusa ed apprezzata in Valenza. Le scene dei pannelli laterali, che illustrano le *Sette gioie della vita della Vergine*, attestano per la padronanza narrativa e per taluni dettagli iconografici la conoscenza dei modelli senesi. Negli altri retable a lui attribuiti (*Retablo della Vergine* della chiesa di Albentosa, Teruel; *Retablo della Vergine*: Bilbao, MBA), contenenti scene complesse, si nota un'intensa vitalità narrativa, un espressionismo di timbro quasi germanico, una ricerca manierata negli atteggiamenti ed un compiacimento per i grafismi più complicati giustificato dai suoi numerosi contatti con Andrés Marzal de Sax, suo collaboratore in varie occasioni prima del 1404. Un'ampia produzione di retable valenzani, nei primi decenni del XV sec., si ricollega allo stile di N. Conosciamo i nomi di alcuni suoi collaboratori, e numerosi sono gli artisti che ne subirono l'influsso: Jaime Mateu, suo nipote, Gabriel Martí (*Retablo di san Nicola*: chiesa di Albal); Gonzalo Perez, autore presunto del notevole *Retablo della famiglia dei Martí de Torres* (Museo di Valenza); il Maestro di Burgo de Osma (*Retablo* al Louvre di Parigi), Miguel Alcañiz, e altri come il Maestro di Ollería, il cui valore è incontestabile. (*aeps*).

Nicolò di Liberatore, detto l'Alunno

(Foligno 1430 ca. – 1502). Pittore folignate genero di Pietro Mazzaforse in collaborazione con il quale è chiamato

ad eseguire nel 1461 il polittico di Cagli (oggi a Milano, Brera), firmato però dal solo Nicolò nel 1465. Una collaborazione quella con il suocero più volte attestata dai documenti ma non riscontrabile sulle opere, proprio perché allo stato attuale degli studi sfugge la personalità di Pietro Mazzaforte.

Certo è che con la *Madonna* dei Consoli di Deruta, firmata e datata al 1457, l'Alunno si rivela già maestro pienamente consapevole delle sue capacità espressive e già in possesso di una cultura figurativa assai solida, che partendo dalla approfondita conoscenza degli illustri modelli della pittura del Trecento, si amplia fino a toccare l'arte dell'Angelico e del Gozzoli e più tardi si apre al versante marchigiano in direzione dei Vivarini e del Crivelli. Ma il suo linguaggio, sempre celebrato dalla critica dal Vasari (1568) in poi, presenta dei caratteri assolutamente originali e personali. Agli anni giovanili di N appartengono gli affreschi della cappella di Santa Marta in Santa Maria in Campis a Foligno, databili stando ad una perduta iscrizione tra il 1456 e il 1458. Nelle parti più sicuramente autografe del ciclo, la cui responsabilità complessiva spetta comunque, secondo le fonti, a N, si avverte l'atmosfera formale di un delicato sperimentalismo protorinascimentale, prevalentemente filoangelichiano, col particolare sapore della prova giovanile di un esordiente di genio. In piena sintonia con questo ciclo è poi, sempre a Foligno, il *San Pietro Martire* affrescato su un pilastro della chiesa di Santa Maria *infra Portas*. Se ancora arduo risulta definire la personalità dell'Alunno giovane, tra l'altro non isolata ma certo in primo piano in un ambiente che cerca di rinnovarsi, più chiaro e in definitiva lineare appare il suo percorso stilistico e cronologico a partire dalla tavola di Deruta: nel 1461 è a Spello dove dipinge la cappella di Sant'Anna e una *Crocifissione* per il monastero di Santa Maria di Vallegloria (oggi in Pinacoteca comunale). L'anno dopo esegue il superbo trittico per la cattedrale di Assisi. In queste opere, da una base di innegabile ortodossia angelichiana si distaccano, per dir così, caratteri ormai solo alunneschi, come la tagliente messa a fuoco di figure e oggetti e la particolare coloritura dei tratti fisiognomia come dei racconti. Nel 1466 per la confraternita dei Disciplinati di Santa Maria dei Servi di Perugia dipinge un gonfalone con l'*Assunzione*, dove sembra accostarsi, almeno in superficie, alla pittura del Benfigli e del Caporali.

Nello stesso anno firma la complessa macchina d'altare per la chiesa benedettina di Sant'Angelo di Montelpare (oggi a Roma, pv). Due anni dopo licenzia il polittico di Sanseverino Marche e lavora a lungo per Assisi e dintorni: lo stendardo per la chiesa di San Gregorio (1468), un gonfalone per la peste per San Francesco, il già ricordato polittico di San Rufino, e un altro gonfalone per la confraternita di San Crispino (1468-71). All'attività assiate di N fa riferimento anche il Vasari, che in margine alla vita del Pinturicchio ricostruisce anche quella del folignate lodando proprio una *Pietà con due angeli* affrescata nella chiesa di Santa Maria Maggiore (perduta); infine nel 1492 dipinge la facciata della Porziuncola (opera anch'essa perduta). Fin dal 1480 accanto al Maestro i documenti rivelano la presenza del figlio Lattanzio, incaricato di eseguire le parti secondarie della tavola per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Cannara, terminata nel 1482. Del 1487 è il trittico eseguito per la chiesa di Santa Chiara a L'Aquila (oggi a Londra, ng), apice del neo-trecentismo di N, che è un fenomeno, tra i più singolari del Quattrocento, di consapevole ritorno ad un modello «storico» di arte sacra, in anticipo sull'analoga e più nota inclinazione del tardo Botticelli. Nelle ultime opere del pittore quali: il polittico di San Nicolò (1492) e l'*Incoronazione della Vergine*, sempre nella stessa chiesa, si fa più evidente la conoscenza delle novità perugine e toscane. N muore nel 1502 lasciando incompiuta la tavola con il *Martirio di san Bartolomeo*, terminata dal figlio Lattanzio (Foligno, San Bartolomeo di Marano). La personalità di N assume forte risalto negli svolgimenti della pittura del Quattrocento in Umbria. Già all'esordio, il suo significato è in antitesi con i magistrali artifici tardo-gotici del *genius loci* Bartolomeo di Tommaso e si può porre in relazione con interessi per l'arte fiorentina rinnovata che si manifestano così incisivi da costituire di per sé, in Umbria, un fatto nuovo. L'attenzione di N si rivolge soprattutto all'Angelico, con qualche sguardo di simpatia per Benozzo. Questa strada si incrocia poi, grazie anche agli incarichi di lavoro al di là dell'Appennino, con quella imboccata dai Vivarini e poi dal Crivelli, fermo restando che l'incontro con quest'ultimo si risolve in una buona occasione per entrambi. Delle opere eseguite negli anni Ottanta è caratteristica l'accentuazione primitiveggiante a sfondo patetico e ad esponente neotrecentesco; con cui tut-

tavia convivono, fino al termine del cammino, nuovi interessi sia per i piú giovani perugini, sia per altri modelli di area toscana tra Signorelli, Verrocchio e Pollaiuolo. Questo tormentato itinerario è in ogni sua fase illuminato da una qualità di immaginazione che fa di **N** una delle personalità piú interessanti del Quattrocento italiano. (*mrs + sr*)

Nicolo di Pietro

(notizie dal 1394 al 1430). Il suo ruolo, già individuato da Longhi, fu quello di un caposcuola che, accanto a Jacobello da Fiore, innovò profondamente la cultura figurativa veneziana a cavallo tra XIV e XV sec. Fu in contatto con il gotico bolognese di fine Trecento, in primis, con Jacopo di Paolo, e fu partecipe della tendenza che, interpretando con arguta espressività e con un tipico iperdecorativismo il formulario «bizantino» di Paolo e Lorenzo Veneziano, incontrava il favore del gusto piú corrente. In base ai modi molto personalizzati della *Madonna con il donatore Vulciano Belgarzone* (Venezia, Accademia), firmata e data 1394 e del *Crocifisso* di Sant'Agostino a Verucchio (1404: Bologna, PN), è stato possibile riconoscere a **N** una serie coerente di opere di alto livello linguistico: ricordiamo le *Incoronazioni della Vergine* di Rovigo (Pinacoteca), di Milano (Brera) e di Palazzo Barberini a Roma; la predella con *Santi* a mezza figura della stessa galleria; le quattro scene dalla *Vita di sant'Agostino* (Roma, PV) e la *Sant'Orsola* del MMA di New York. (*fzb + sr*).

Nicolò di Segna

(notizie dal 1331 al 1345). Fu scolaro del padre Segna di Bonaventura, e ancora ne ricorda i modi nel solo dipinto firmato, un *Crocifisso* del 1345 (Siena, PN, n. 46), nonostante i riflessi lorenzettiani, e nella *Madonna* della cappella di San Galgano (Montesiepi, trafugata), firmata e datata 1336. Morì forse durante la peste del 1348. La critica gli ha riferito molte opere, avvertendo tuttavia l'incertezza nel distinguerlo dal fratello **Francesco**, forse riconoscibile per un piú insistito ricorso ai moti drammatici di derivazione lorenzettiana. Fra queste il polittico della Resurrezione (Borgo Sansepolcro, Pinacoteca), il *Crocifisso* della chiesa dei Servi di Siena, la bella *Madonna della Misericordia* (Vertine, chiesa parrocchiale). (*cv*).

Nicolson, Benedict

(Knole presso Londra 1914 – Londra 1978). Figlio di un diplomatico e scrittore, si dedicò alla storia dell'arte dopo aver tentato la pittura, e collaborò con Bernard Berenson nella sua villa de i Tatti, in Settignano, presso Firenze. Poco prima della guerra divenne «Deputy-Surveyor» delle raccolte reali. Dopo vari viaggi (Stati Uniti, Italia), nel 1947 accettò il posto di direttore del «Burlington Magazine», che non doveva più lasciare. Per oltre trent'anni si identificò coi destini della rivista, di cui fece una delle più notevoli e forse la più celebre e diffusa delle riviste internazionali d'arte ad alto livello scientifico. Vi firmò numerosi articoli, editoriali, cronache, recensioni di libri e di mostre, rispettando nella scelta dei testi pubblicati una rigorosa esigenza di qualità e di chiarezza. I suoi interessi personali lo condussero a studiare soprattutto la pittura caravaggesca, di cui era fervido ammiratore; gli si debbono monografie fondamentali dedicate a *Terbrugghen* (1958) ed a *Georges de La Tour* (in collaborazione con Christopher Wright, 1974), nonché importanti articoli, riguardanti in particolare Adam de Coster (1961), Trophime Brigot (1964 e 1965), Manfredi (1967), Gerard Seghers (1977). Il suo catalogo complessivo dei quadri caravaggeschi conservati sino ai nostri giorni (*The Followers of Caravaggio*) è comparso nel 1979; una seconda edizione, più ricca, a cura L. Vertova, nel 1991. È autore di un *Wright of Derby* (1968) e di uno studio sull'*Atelier* di Courbet (*Courbet, the Studio of the Painter*, 1973). La sua curiosità per varie forme d'arte, l'attenzione per il lavoro altrui, l'eleganza del suo spirito, fin nell'apparente noncuranza, rappresentano per gli storici della pittura un prezioso esempio. (jpc).

Nicomaco

(inizio del IV sec. a. C.). Pittore greco della scuola di Tebe. In mancanza di sue opere originali, sappiamo da testimonianze dei suoi contemporanei che era famoso per la rapidità ed abilità nel dipingere, il fascino delle sue opere, e per i ritratti di donne; tra i suoi lavori vengono citati *Baccanti sorprese da satiri* e il *Ratto di Kore*. N formò a Tebe numerosi allievi, tra i quali Filosseno di Eretria. (mfb).

Nicoya

Le colline e le montagnole della penisola di **N** (nella penisola del Costa Rica in Centroamerica, sede di una cultura precolombiana) si sono rivelati ricchi di oggetti in pietra decorati da incisioni, e soprattutto di ceramiche la cui varietà, finezza e qualità sono eccezionali. Tutto questo vasellame – vasi ovoidali, coppe a base svasata e tripodi, giare, scodelle a base circolare – è vivacemente dipinto: i disegni, dai colori vari, ove dominano i rossi, sono sottolineati a tratto nero. L'aspetto geometrico della decorazione policroma è dovuto ad una stilizzazione, spinta all'estremo, di temi di animali, tra i quali si riconoscono una sorta di coccodrillo e segni che richiamano i glifi maya. La decorazione è collocata sulla pancia o all'interno del vasellame. I vasi ovoidali sono talvolta ornati da risalti zoomorfi. La ceramica monocroma è invece di forma, colore e decorazione diversi. La decorazione geometrica, modellata ed incisa, viene accentuata mediante l'impiego di una pittura bianca. La parentela tra i vasi di **N** e la ceramica maya (nonché un certo vasellame dell'altipiano messicano) dimostra l'esistenza di stretti contatti tra le varie popolazioni. Si trovano esempi di tale ceramica nelle raccolte del Museum of American Indian di New York. (s/s).

niello

Tecnica artistica legata all'orificeria. Consiste nell'incidere una decorazione su di una superficie di oro o di argento e poi nel riempire i solchi ottenuti con smalto nero (*nigellum*) composto di rame, piombo, argento, borace e zolfo. Tecnica conosciuta in epoche molto antiche, fu largamente utilizzata in Grecia, a Roma, a Bisanzio. Grande fortuna ebbe anche nel Medioevo (sia in oriente che in occidente). Da un punto di vista qualitativo gli esempi di maggiore pregio sono quelli di area germanica, dove su tutti risalta l'orafo Ruggero (Rogkerus) di Helmershausen. In Italia le botteghe più apprezzate tra il xiv e il xv sec. si trovavano in Emilia, in Toscana, in Abruzzo, in Veneto. Celebre è il fiorentino Maso Finiguerra. Spesso nel xv sec. il **n** si collegò alla messa a punto dell'incisione su rame perché si usava ricavare, dalle impronte negative intagliate, delle prove preliminari su carta inchiostrata. Con il sec. xvi l'uso del **n** si fa sempre meno frequente fino a scomparire quasi del tutto. (sr)

Nieulandt, Willem van, detto Terranova

(Anversa 1584 – Amsterdam 1635/36). Allievo di Jacob Saveru ad Amsterdam tra il 1594 e il 1599, influenzato profondamente da questi e dal fratello di lui Roelanott, partí nel 1599 o nel 1606 per Roma, dove operò presso Paul Bril. Era ad Anversa nel 1606 e si stabilí ad Amsterdam nel 1629. Dipinse soggetti religiosi (*Annuncio ai pastori*, 1607: conservato a Tours; 1609, castello di Nijenhuis, Fondazione Hannema De Stuers) e paesaggi nel gusto di Paul Bril, con rovine o architettura rappresentanti l'antichità o l'Italia: *Campo Vaccino* (1609: Copenhagen, SMFK), *Veduta di Roma* (1611: in museo ad Anversa), *Veduta del Foro* (1626: in museo a Budapest). Le sue opere mal si distinguono da quelle dello zio Willem van Nieulandt il Vecchio, che morí a Roma nel 1626.

Il fratello **Adriaen** (Anversa 1587 – Amsterdam 1658) fu anch'egli pittore, citato ad Amsterdam nel 1607. Dipinse dapprima *Interni di cucina* (1616: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum) nello stile di Pieter Cornelisz van Rijck, poi paesaggi rallegrati da scene mitologiche o religiose che rammentano la maniera di Poelenburgh: *Sacrificio di Manoe* (San Pietroburgo, Ermitage), *Giacobbe in preghiera* (1642: Lille, MBA), *Trionfo di Bacco* (1652: Copenhagen, SMFK), *Entrata in Gerusalemme* (1655: ivi), *Allegoria della Pace di Münster*, 1648 (1650: Amsterdam, Rijksmuseum). (jt).

Nievergalt Nikolaus Maestro del libro di casa

Nigro, Mario

(Pistoia 1917). Comincia a dipingere nel '33, come autodidatta. Dopo una esperienza figurativa e, successivamente, neo-cubista ed «astratto-concreta», realizza nel 1948 le sue prime composizioni astratte ritmiche «continue» e aderisce al MAC (Movimento Arte Concreta), partecipando alla prima mostra di questo gruppo presso la Libreria Salto di Milano. Inizia così la sua esperienza «concretista», che lo porterà ad eseguire una serie di strutture organizzate geometricamente per iterazioni ritmiche progressive e simultanee. Del 1952 sono i suoi primi *reticoli* colorati, un insieme di tessiture lineari multiprospettiche. Teorizza per questo lavoro il concetto di «Spazio totale», in uno scritto del 1954, che sviluppa nei lavori successivi.

Si trasferisce a Milano nel 1958 ed espone alla Biennale veneziana (1964 e 1968). Nel 1971 partecipa alla rassegna «Arte concreta in Italia» (Münster, Westfälischer Kunstverein) ed è rappresentato nelle mostre *Milano 70/70* (Milano, MPP, 1972), *The Non-Objective World 1939-1955* (Londra, Basilea, Milano 1972) e *MAC-Movimento Arte Concreta* (Gallarate, GAM, 1984). Una sua personale è stata allestita presso il Padiglione d'Arte Contemporanea, a Milano, nel 1979. (sr).

Nikel, Leo

(Ucraina 1918). Ha trascorso l'infanzia e la giovinezza a Tel Aviv, imparando a dipingere, in particolare presso A. Stematzky. Ha soggiornato a Parigi per oltre dieci anni (1950-61); ha viaggiato in Africa centrale, negli Stati Uniti, in Italia, in Olanda, in Belgio e in Inghilterra. Ha tenuto la sua prima personale a Tel Aviv nel 1954; poi nel 1957 a Parigi, ove dal 1951 ha esposto al Salon de mai. La sua pittura, insieme spontanea e raffinata, l'ha posta tra i protagonisti dell'astrattismo lirico. Le sue tele, dai colori esplosivi e dalle forme nette e distinguibili – ad eccezione di un breve periodo di pittura informale – sono esempio significativo di «astrattismo naturalistico». Talune fra esse si accostano al surrealismo, senza divenire figurative. Nella sua opera sono presenti i colori e il clima d'Israele, specchio della personalità dell'autrice, con pochissimi debiti nei riguardi dei suoi contemporanei. Opere della N si trovano in numerosi musei – soprattutto nei musei d'Israele e al MNAM di Parigi – e in numerose collezioni private (mt).

Nikifor

(Lemkowszeryzna (Polonia) 1893-1968). Sordomuto, di salute assai malferma, trovò un mezzo d'espressione nella pittura e soprattutto nell'acquerello. Nel corso di uno dei suoi numerosi ricoveri ospedalieri un medico ebbe infatti l'idea di dargli una scatola di colori. La sua arte è influenzata dalle icone, richiamate dai colori freschi e dal disegno spesso e vigoroso dei suoi ritratti, dotati di nimbo come le immagini dei santi, oppure delle sue architetture fantastiche. Del tutto analfabeta, N accompagna talvolta i suoi dipinti con lettere indecifrabili. (sr).

Nikitin, Ivan

(? 1690? – Tobolsk? dopo il 1742). Pensionante di Pietro il Grande, formatosi in Italia come il fratello Roman, dal 1720 al 1732 fu ritrattista accreditato a corte. Citiamo tra le sue opere conservate a San Pietroburgo, Museo russo: *Pietro il Grande* (1721); *Caterina I* (1721 e 1723); lo *Zar sul letto di morte* (1725); il *Barone S. Stroganoff* (1726). Partecipò probabilmente alla decorazione del palazzo d'Inverno di San Pietroburgo e trascorse l'ultimo anno della sua vita a Tobolsk, ove, come il fratello, era stato esiliato. (*bl*).

nilotica

Il termine designa nella pittura ellenistica le rappresentazioni di paesaggi delle rive del Nilo, con la loro flora e la loro fauna particolari e la loro vita animata (scene di Pigmei, caccia all'ippopotamo). Questi soggetti ebbero grande diffusione nella pittura e nel mosaico romani, per influsso della cultura tolemaica, a partire dalla metà del **n** sec. a. C. (dipinti della casa del Fauno a Pompei, mosaico di Palestrina). (*mfb*).

Nîmes

Musée des Beaux-Arts Le collezioni municipali di pittura, composte soprattutto da opere francesi e da ritratti del xvii e xviii sec., furono sistemate nel 1826 nella «cella» della Maison Carrée insieme ad alcuni frammenti di scultura antica. Questa fu l'origine del museo che ha preso il nome di «Museo Maria Teresa», in omaggio alla duchessa d'Angoulême. Nel 1815, la collezione si accrebbe di dipinti donati alla città di **N** da Robert Gower, negoziante inglese stabilitesi a Marsiglia che riunì varie centinaia di dipinti appartenenti, nella quasi totalità, alle scuole del Nord. Questo apporto considerevole sia per quantità di opere che per qualità, necessitò la costruzione di un nuovo museo che fu inaugurato nel 1907. A partire da questo periodo il museo si arricchì di depositi e donazioni, in particolare il lascito della collezione Tur nel 1948. L'opera più importante è senz'altro il grande mosaico scoperto a **N** nel 1883 raffigurante le *Nozze di Admite*; tra le opere francesi del xvii e xviii sec. (M. Corneille; Parrocel; J. F. de Troy, *Mietitrice*; Brenet) vanno citati alcuni ritratti ed il famoso *Cromwell e Carlo I* di Delaroche. La pittu-

ra italiana è presente con alcuni esempi interessanti (Giambono), con un'opera importante come la *Susanna e i vecchioni* di Jacopo Bassano, oltre ad alcuni dipinti del XVII sec.: *Ratto di Dejanira* di Luca Giordano, la *Morte di Didone* del Guercino. Tra i numerosi dipinti donati da Gower, alcune opere olandesi e fiamminghe sono di un certo interesse. Infine vanno citate le opere di artisti della regione di N del XVII e XVIII sec. fino all'inizio del XIX sec.: quelle di Reynaud Levieux (*Storia di San Giovanni Battista*), Charles Natoire (due dipinti della *Storia di Marc'Antonio e Cleopatra*), Subleyras (il *Serpente di bronzo*), Sigalon (*Locusta sperimenta i suoi veleni*), e numerosi ritratti. (gb).

Niobidi, pittore dei

(attivo nel corso del secondo quarto del V sec. a. C.). Pittore di vasi attici. Un cratere a calice del Louvre di Parigi, decorato a figure rosse attorno al 460 a. C., presenta su un lato *Eracle in mezzo ad eroi*, che sono forse gli Argonauti, e sull'altro *Apollo e Artemide che uccidono i figli di Niobe*: soggetto che ha dato il nome all'artista che lo ha decorato. I due dipinti sono notevoli per l'impiego di linee irregolari che, nascondendo in parte i personaggi, raffigurano le ondulazioni del terreno; queste linee segnano l'introduzione nella pittura vascolare dei procedimenti messi verosimilmente a punto nello stesso periodo dagli affrescatori Polignoto e Micone per rappresentare la profondità, pur non facendo uso di vera prospettiva, poiché i personaggi in secondo piano non hanno dimensioni ridotte. Lo stesso pittore ha rappresentato su grandi vasi scene con numerosi personaggi, spesso in due registri sovrapposti, che raramente però possiedono l'ardire del cratere del Louvre. (cr).

Nisardi

Pittore indiano musulmano (inizio del XVII sec.). Attivo nel Mewār (Rājasthān) durante il regno di Amar Singh I (1597-1620), è tra gli autori della *Rāgamālā* dipinta a Chawand, capitale temporanea del Mewār, nel 1605: complesso che si colloca al punto di transizione tra lo stile rājput antico e quello proprio del Mewār nel XVII sec., quale sarà rappresentato, qualche anno più tardi, da Sahibdin. (jff).

Nisart, Pedro

(attivo a Majorca nella seconda metà del xv sec.). Il suo nome farebbe supporre un'origine straniera. Il suo stile, infatti, influenzato dal Quattrocento italiano – soprattutto nella tendenza alla composizione monumentale – e dalla poetica fiamminga, sembra giustificare tale ipotesi. Sua opera principale è il *Retablo di san Giorgio* (Museo diocesano di Palma), commissionato nel 1468 e dipinto con la collaborazione di Moguer. La tavola centrale rappresenta *San Giorgio*. Il fondo del retablo narra un episodio della conquista di Palma. (*mdp*).

nisee

Termine giapponese che significa alla lettera «pittura che rassomiglia» (alla realtà). Si applica ad una particolare forma del ritratto profano nel xii e xiii sec. (epoca di Heian e di Kamakura). I ritratti di questo genere non ricercano la rassomiglianza «reale», poiché i modelli sono morti da lungo tempo, ma tentano di cogliere in poche linee il carattere dell'individuo. Creatore del genere sarebbe stato Nobuzane. (*ol*).

Nishapur

Città dell'Iran orientale, capitale del Khorasan, conquistata dagli Arabi del 652. In un palazzo sono stati ritrovati resti di pitture murali del ix sec., appartenenti alla dinastia persiana dei samanidi. Esse sono influenzate dalle tradizioni pittoriche dei templi buddisti (alone di colore che circonda le teste) e da quelle dell'Asia centrale, come attestano i costumi dei cavalieri. (*so*).

nishikie

Termine giapponese che letteralmente significa «pittura di broccato», e designa una tecnica di stampa che sarebbe stata inventata da Harunobu. (*ol*).

Niten

(nome d'arte di Miyamoto Musashi, 1584-1645). Guerriero giapponese e maestro d'armi di fama, inventore della scherma a due lame, **N** considerava la pittura a inchiostro (*sumie*) un'altra maniera di esercitare la meditazione nella tradizione dello zen. Oltre ad alcuni dipinti di fiori o di

personaggi, esegui principalmente uccelli, che ritrasse con l'ausilio di un pennello secco, a linee semplici e potenti, in cui i critici riconoscono qualcosa del suo tirocinio di schermidore (*Falcone laniere su un albero morto*: Kana-gawa, Museo Nagao; *Cormorano*: Tokio, coll. Hosokawa; *Oche selvagge e giunchi*: Tokio, Eisei Bunkō). (ol).

Nithart, Mathis Gothart → Grünewald

Ni Tsan

(1301-74). Pittore paesaggista cinese, figlio di un ricco mercante del Jiangsu, erudito, collezionista e poeta, N fu un singolare personaggio, maniaco della pulizia e geloso della propria indipendenza. Rifiutò di prender parte alla vita pubblica ed alle lotte del suo tempo, sdegnando sia di servire i Mongoli sia, più tardi, di interessarsi all'instaurazione della dinastia cinese dei Ming. Raggiunta la quarantina, distribuì i suoi beni per vivere a bordo di una chiat-ta, percorrendo i fiumi e i laghi della sua provincia natale, e adottando le abitudini erranti dei monaci *taoisti* di cui portava l'abito. Dipingeva solo per suo piacere e donava le sue opere a chi le apprezzava; pertanto incarna uno dei tipi più puri del pittore dilettante *letterato*. Dopo aver operato nello stile di Jing Hao, elaborò il suo stile personale di paesaggio, spoglio e austero, esclusivamente monocromo. Diceva di se stesso: «La mia pittura è un insieme di pennellate che esprimono i pensieri spontanei del mio spirito, per divertirmi, e mai per raggiungere una somiglianza». Eseguiti a inchiostro secco su carta, i suoi personaggi, dai colori pallidi e di uno stile etereo immediatamente riconoscibile, sono sempre vedute di pianure e colline remote al di là della riva di un lago o di fiume; oppure, in primo piano, una capanna vuota circondata da alberi, bambú o rocce suggeriscono la calma contemplazione di uno spirito affrancato da ogni contingenza (*Gu Gong*: Washington, Freer Gall.). N, classificato tra i Quattro Grandi Maestri Yuan, venne molto imitato, ma rimase ineguagliato, tranne forse da Hong Ren, che seppe riallacciarsi al suo spirito di rigore e di intima energia. (ol).

Nivaagaard.

Il castello di N, posto una trentina di km a nord di Copenhagen, ospita la collezione di dipinti formata da

Johannes Hage, ricco proprietario terriero ed uomo politico, che l'aprí al pubblico nel 1908. Essa comprende soprattutto dipinti olandesi del XVII sec. (*Ritratto di donna* di Rembrandt, *Ritratti di bambini* di Jan Steen), ma anche alcune opere italiane (*Ritratto di un membro della famiglia d'Este* di Lorenzo Lotto), tedesche e fiamminghe; ed un solo dipinto francese, un *Paesaggio con fuga in Egitto*, di Claude Lorrain. Il museo possiede anche una sezione di arte danese del XIX sec. (gb).

Nizza

L'impulso dato a N ed al suo contado dalla casa Savoia alla quale la città si era alleata nel 1388, favorí la fioritura nel XV sec. ed all'inizio del XVI sec. di un vivace centro artistico la cui fiorente attività è documentata dalle numerose testimonianze di dipinti murali e su tavola provenienti sia da N (Museo Masséna, cappella della Misericordia, chiesa di Sant'Agostino, convento francescano di Cimez) che dalle chiese e cappelle dei dintorni (Lucéram, La Brigue, Lieuche, Saint-Étienne-de-Tinée). A N confluirono infatti diversi influssi dovuti al passaggio di artisti provenzali quali Jacques de Carolis, o ancora di Miralhet di Montpellier, del veneziano Ronzen, dei piemontesi Baleyson e Canavesio; inoltre si registra l'apporto di aree limitrofe per il tramite di pittori nizzardi come Jacques Durandi e i Brea – questi ultimi intrecciarono rapporti con artisti sia provenzali sia piemontesi, sia liguri e lombardi, avendo svolto parte della loro attività a Genova e sulla riviera ligure di ponente.

Aperta all'inizio del XV sec. all'influsso proveniente dal Rossiglione e dalla Catalogna ed inserita in quella piú vasta koinè del «gotico cortese», il centro artistico di N alla fine del XV sec. venne caratterizzandosi per la compresenza di diversi influssi derivanti dalla piú vasta circolazione di modelli maturati negli importanti centri dell'Est e dell'Ovest europeo. Di qui la particolare fisionomia assunta dalla produzione artistica nizzarda, che costituisce in qualche modo il tramite fra la pittura provenzale e quella dell'Italia settentrionale all'inizio del 1500. In seguito però, durante il XVI sec., le botteghe nizzarde si limitarono a riprodurre stancamente edulcorati stilemi derivati dai Brea.

Il XVII e XVIII secolo. Il grande sviluppo architettonico dell'epoca barocca (in tutta l'area), non trova riscontro

nell'attività pittorica, essenzialmente dominata da una produzione chiesastica di cui sono testimonianza i numerosi altari di pittori ambulanti d'origine piemontese destinati a completare i ricchi interni e le decorazioni in stucco delle chiese. Se i van Loo, venuti dall'Olanda, si stabilirono per un certo tempo a N, e Carlo vi nacque nel 1705 restano tuttavia scarse tracce del loro passaggio (una tela firmata van Loo, 1702, nella chiesa di Bolline), se si escludono le opere riunite in tempi più recenti nel museo della città.

Il XIX e XX secolo. Artisti locali, per quanto di non alto livello vanno segnalati nell'800: tra questi il ritrattista Garracci, i pittori di costume Barberi e Roassal, il pittore di storia Biscarra Nizza d'impronta neoclassica; non trova invece riscontro il passaggio di Bonington tra paesaggisti quali Fricero Carlone, E. Costa, i fratelli Trachel, Fossat e Barlat che si limitarono a riprodurre sin nel XIX sec. inoltrato soggetti pittoreschi tratti dalla natura locale. N ed i suoi dintorni riacquistarono, tra la fine del XIX e l'inizio del XX sec., un certo rilievo quale meta di ritrovo per numerosi artisti, dagli impressionisti a Modigliani, Matisse, Chagall, Picasso fino a Nicolas de Staël, attratti dalla particolarità del suo paesaggio meridionale. (*jth*). Non è comunque possibile parlare di una «scuola di N», anche se una serie di pittori cercarono di individuare una poetica comune in contrasto con la «scuola di Parigi» prendendo spunto dalle provocazioni concettuali di Duchamp e del dadaismo; alcuni di questi artisti (Ben, Chubac, Gilli, J.-C. Farhi, Riga, Alocco) sono rappresentati nelle collezioni del MNAM di Parigi. (*jjl*),

Musée Jules-Chéret In seguito alla donazione alla città di N da parte del barone Joseph Vitta e Maurice Fenaille di un eccezionale complesso di opere di J. Chéret, il comune acquistò la vasta villa Thompson per collocarvi la raccolta. Il museo che ne reca il nome presenta circa trecento opere dell'artista (pastelli, cartoni per arazzi, serie di disegni in nero e a sanguigna, ritratti, litografie, studi preparatori per la decorazione del municipio di Parigi e per la prefettura di N, manifesti). Il museo venne inaugurato nel 1928 sostituendo l'antico MBA costruito nel 1860 mediante assegnazioni dello stato – al momento in cui la contea di N venne annessa alla Francia – e donazioni. La collezione si arricchì di depositi del Louvre: alcuni dipinti dei van Loo – originari delle Fiandre ma in contatto con

la contea di N – che si aggiunsero ad alcune opere di questi maestri già in possesso del museo. Di Carle van Loo il museo possiede cartoni per arazzi: *Teseo doma il toro*, *Nettuno e la ninfa Animane*; di Jean-Baptiste possono vedersi i *Ritratti di Luigi XV e di Maria Leszczonska*, nonché un'*Allegoria su Nizza e la Pace*; di Philippe Amédée, cartoni per arazzi, il *Caffè della Sultana*, la *Sultana e le odalische*; di Michel van Loo, un *Autoritratto*. A parte questi due grandi complessi, il museo possiede dipinti di origine ed epoca diversa: primitivi (Lorenzo Monaco), opere del XVIII sec. (Natoire, Fragonard, *Ritratto di vecchio*), del XIX e del XX sec. (Ziem, Carrière, Desboutin, Vuillard) e numerosi capolavori di van Dongen.

Musée Masséna Villa Masséna, costituita negli ultimi anni del XIX sec. sul modello delle ville italiane del primo Impero per Victor Masséna, principe di Essling, nipote del maresciallo, venne trasformata in museo nel 1921. Benché si tratti soprattutto di un museo storico e d'arte decorativa, la collezione di pittura non è trascurabile; la collezione di interesse maggiore, unica in Francia, è quella degli altari della scuola nizzarda e genovese del XV e del XVI sec.: la *Vergine addolorata* proveniente dalla cappella dei Penitenti neri, firmata Johès Miralheti; le tavole della chiesa di Lucéram, tra cui l'altare di *San Michele* di maestro anonimo; la pala di *Santa Margherita* di Ludovico Brea; la pala di *San Giovanni Battista* di Jacques Durandi. Tutte queste opere, aggiungendovi le copie di affreschi del XV e del XVI sec. trovati nelle chiese dell'antica contea di N, caratterizzano l'arte della regione e ne sottolineano la parentela con la vicina arte genovese. Gli altri dipinti, i disegni, le stampe, soprattutto del XIX sec., s'iscrivono nella cornice della storia della regione: iconografica del maresciallo Masséna, dipinti militari che ne rappresentano le campagne, ritratti di membri della famiglia imperiale (*Giuseppina*, di Gros), della regina Vittoria e di personaggi dell'aristocrazia inglese, che sin dall'inizio del XVIII sec. scelse N come luogo privilegiato di soggiorno.

Musée Matisse Matisse visse gran parte della sua vita a N. Alla morte del pittore nel 1954, la vedova esprime il desiderio di creare un Museo Matisse, costituito dalle proprie collezioni, che si aggiungevano alle tele e disegni già donati dal maestro alla città. La morte improvvisa della vedova interruppe le prime trattative col comune. Il progetto venne ripreso dai figli, Jean e Pierre, e dalla fi-

glia, Mme Duthuit; questi ultimi si accordarono nel donare opere di alta qualità, illustranti le varie tappe della carriera del padre. Il museo venne collocato nel 1963 in villa Garin de Coconato, residenza di stile genovese, innalzata alla fine del XVII sec. sulla collina di Cimiez, su sito archeologico. La collezione comprende dipinti, disegni, incisioni, libri illustrati, cinquanta schizzi e bozzetti dipinti per la *Danza*, studi preparatori per la cappella di Vence. Costituisce un panorama di cinquant'anni di lavoro, dalle opere giovanili (*Paesaggi*), che riflettono l'influsso di Cézanne (*Interno con armonium*), fino ai lavori maturi: *Donna che legge al tavolo giallo*, la *Poltrona rococò*, paesaggi di *Saint-Tropez* e di *Collioure*, numerosi nudi (*Odalisca con cofanetto rosso*).

Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky. Nato grazie alla donazione della ricca collezione del critico d'arte A. Jakovsky, offre un patrimonio di più di seicento tra dipinti, disegni e sculture di artisti naïfs appartenenti a diverse nazioni e che operarono con tecniche e indirizzi diversi, dal XVIII sec. ai nostri giorni. Vi sono esposte opere di Yvan e Josip Generalic, di Lacković, Vivin, Bauchant e Rimbert. Il museo offre alla consultazione anche un ricco archivio internazionale dell'arte naïf, costituendosi come centro attivo per la conoscenza e la ricerca su questo ramo d'espressione artistica, troppo spesso vittima di volgarizzazioni commerciali e di superficialità di lettura.

Musée d'Art Contemporain Fa parte di un nuovo complesso architettonico, comprendente anche un teatro, eretto sulla Promenade des Arts ed inaugurato nel giugno 1990. I progettisti Henry Vidal e Yves Bayard lo hanno concepito come un arco di trionfo composto da quattro torri-padiglione, collegate tra loro da una passerella trasparente, sotto la quale il traffico della vivace Promenade può scorrere indisturbato. Lo spazio centrale, ottagonale, rimane vuoto. Nel museo sono confluite essenzialmente tre raccolte: quella di pittori contemporanei di origine nizzarda, o che operarono in città; un folto gruppo dei Nuovi Realisti (Arman, César, Niki de St. Phalle, Villeglé); una collezione di Pop Art e astrattismo americano (Morris Luis, R. Serra, F. Stella), ma si è voluto infoltirle trasportando nelle nuove sale anche svariate opere dei «classici» della pittura moderna fino ad oggi disperse in varie gallerie municipali: ricor-

diamo dipinti di Dufy (ventotto dipinti, acquerelli, disegni ecc.), di Braque, Matisse e Picasso. (sr).

Museo nazionale del Messaggio biblico Nel luglio 1966, il complesso di dipinti componente il *Messaggio biblico* di Marc Chagall venne donato allo Stato. Con il finanziamento statale e la donazione da parte del Comune di terreno sulla collina Cimez si concretò l'idea di un centro culturale – inaugurato nel 1973 – che ospitasse la Fondazione Chagall, il *Messaggio biblico* è un complesso imperniato su diciassette grandi dipinti e sui loro bozzetti preparatori, eseguiti a Vence dal 1954; dodici composizioni si ispirano alla Genesi e all'Esodo, le altre cinque al Cantico dei Cantici. L'artista vi aggiunse 39 gauches, punto di partenza delle 105 lastre incise ad acquaforte per la Bibbia che Ambroise Vollard gli aveva commissionata nel 1930-31 (rami originali al museo). La collezione è completata da settantacinque litografie, tre sculture, due bassorilievi, una ceramica. Infine, un arazzo, un mosaico e tre vetrate sono state appositamente eseguite per il *Messaggio biblico*. (gb).

Nobuzane

(nome proprio Fujiwara; 1176-1268 ca.?). Figlio del celebre pittore giapponese Takanobu, N assimilò a tal punto le lezioni paterne di ritratto realista che del suo stile si diceva che era un'arte «della somiglianza» (*nusee*). Sappiamo che dipinse nel 1233 due *makimono* a colori su carta rappresentanti i *Trentasei poeti*, uomini e donne di lettere celebri nel x sec. per aver composto versi in lingua giapponese. Questo genere di «ritratti» individuali, che combinavano pittura e calligrafia, integrati, nel margine del titolo, da una biografia e da una poesia caratteristica, era raggruppato dall'xi sec. in poi nel genere del *Kasen'e*, «immagini di poeti immortali». Le più antiche serie conosciute, attribuite ambedue a N, sono oggi frammentate e disperse tra molte collezioni. Vi si riconosce l'evoluzione verificatasi nell'individualizzazione dei volti dall'epoca del *Genji monogatari*. Sotto questo aspetto si può ritenere che N abbia garantito la transizione; infatti, l'esuberanza colorata dei costumi femminili (*La poetessa Kō Ogimi*: Nara, Yamato Bunkakan) richiama l'epoca di Heian, quando la severità dei costumi maschili (*Kintada*: Washington, Freer Gall.; *Sakanoueno Korenori*: Nara, Yamao Bunkakan), nonché l'angolarità delle pieghe che delimitano i volumi, sono caratteristiche dell'epoca di Kamakura. (ol).

Nocchi, Bernardino

(Lucca 1741 – Roma 1812). Dopo un lungo apprendistato in patria presso il pittore Antonio Lucchi, si trasferì a Roma nel 1769 dove frequentò lo studio di Nicola Lapiccola, con il quale instaurò un amichevole e duraturo sodalizio. Proprio tramite il Lapiccola riuscì ad entrare nel giro delle grandi committenze, e ad ottenere un lavoro abbastanza continuativo quale disegnatore per l'incisore Giovanni Volpato. Fu associato dal maestro all'impresa di decorazione di Palazzo Stoppani (poi Vidoni) e ad altri interventi prevalentemente di restauro. Nel 1780 venne nominato Pittore figurista dei Sacri Palazzi Apostolici, e gli furono affidati incarichi di grande impegno (decorazione della cappella privata di Mons. Romualdo Braschi Onesti (1782); decorazione della *Sala delle Stampe* nella Biblioteca Vaticana (1784-85, distrutta); decorazione dell'appartamento del Card. Braschi-Onesti in palazzo della Consulta (1787-88, distrutta); decorazione della Galleria degli Arazzi nei Musei Vaticani (1788-89) in collaborazione con Antonio Marini). È di questi anni la sua amicizia con Antonio Canova. Poche sono le opere di cavalletto, e di qualità diseguale: (*San Gaetano e sant'Andrea Avellino*: Spoleto, Duomo, 1793 ca.; *Morte di sant'Anna*: Lucca, San Frediano, cappella Buonvisi (1803-805); *Gloria di santa Pudenziana*: Roma, Santa Pudenziana (1805). Rarissime volte si produsse in quadri di soggetto profano, mentre più cospicua fu la sua attività di ritrattista (*Ritratto equestre del conte Luigi Braschi-Onesti*, 1793: Zola Predosa (Bologna), coll. Braschi; *La Venerabile Maria Clotilde di Francia, regina di Sardegna*, 1809: Roma, coll. priv.). Ferma-mente ancorato, per gli studi fatti e l'ambiente frequentato, al classicismo bolognese seicentesco ed a Raffaello, Nocchi entra di diritto nella schiera dei pittori che praticarono il più rigoroso neoclassicismo, sia per la preminenza data al disegno, che per la gamma coloristica dai toni pastello; tanto che, fino ad anni recenti, alcune sue opere furono credute di Anton Raphael Mengs. (*fir*).

Nocret, Jean

(Nancy, verso il 1617 – Parigi 1672). Formatosi a Nancy e a Roma, era a Parigi nel 1644. Tranne un viaggio in Portogallo nel 1657, operò sempre nella regione parigina. Accolto nell'Accademia nel 1663 con un *Pentimento di san*

Pietro, svolse un ruolo importante nella decorazione dipinta dei castelli di Saint-Cloud (1660) e delle Tuileries (1667-70); tutte queste opere, però, sono scomparse, ed egli è noto soltanto come ritrattista di corte (*Filippo d'Angiò*: Madrid, Prado; *Duchessa de La Vallière*: Versailles; *Famiglia di Luigi XVI*: ivi). Le sue opere vengono spesso confuse con quelle del figlio **Jean-Charles** (Parigi 1648-1719), anch'egli ritrattista (venne accolto nell'Accademia nel 1674 col *Ritratto del padre*: Versailles), e pittore di storia: contribuì alla decorazione del grande appartamento della regina a Versailles (1675-76). Di questo tipo di lavori si conosce oggi soltanto la *Rinuncia di Louise de La Vallière* (1675: Museo di Brest). (as).

Noël, Alexis-Nicolas

(Clichy 1792 – Parigi 1871). È autore di album di litografie: *Viaggio pittoresco e militare in Francia e in Germania*; *Ricordi pittoreschi della Turenna* (1824); *Ricordi pittoreschi del Poitu e dell'Angiò* (1828). (sr).

Noël, Jules

(Quimper 1815 – Algeri 1881). Paesaggista, pittore di marine e di genere, operò sulla scia dei maestri minori romantici. Plagiò, non senza talento, l'arte di Eugène Isabey, sia nella scelta dei temi che nella tecnica. Sue vedute della Normandia e della Bretagna sono conservate in numerosi musei di provincia (Angoulême, Besançon, Bordeaux, Brest, Cambrai, Cherbourg, Magnin a Dijon, Douai, Hyères, Lille, Mulhouse, Nancy, Nantes, Pau, Reims, Rennes, Rochefort, Tours, Valence), nonché a Chantilly, Museo Condé. (ht).

Nogari, Giuseppe

(Venezia 1699-1763). Allievo di Balestra e di Piazzetta, fu apprezzato ritrattista; ma si specializzò nelle figure «di carattere», di gusto olandese (*L'avaro*: Dresda, GG; *Le stagioni*: Torino, Gall. Sabauda), che gli procurarono grande notorietà in tutta Europa, soprattutto in Germania. Nel 1740 circa fu chiamato a Torino, dove collaborò con Benedetto Alfieri, da Carlo Emanuele III. Sebbene praticasse anche la pittura monumentale (*La Divina Sapienza e la Fama*: Torino, Palazzo Reale; *Consegna delle chiavi*: Bassano, duomo; *Miracoli di san Giuseppe da Copertino*: Vene-

zia, Frari), nella quale riuscì a conciliare gli scorci d'effetto ed i contrastati chiaroscuri di marca piazzettesca con una misura più classica derivata dal Balestra, ebbe massima fortuna nella pittura da cavalletto (sovrappone con *Allegorie delle Arti*: già Stupinigi, ora Torino, Palazzo Reale; altra serie analoga a Kassel, Landes muséum) dove – soprattutto nelle citate «teste di carattere» – fu quasi il creatore di un genere internazionale. Tornato a Venezia, fu tra i fondatori dell'Accademia di pittura (1756) della quale fu presidente nel 1762-63. (sr).

Nogari, Paris

(Roma 1536 ca. – 1601). È il Baglione (1639 e 1642) a informarci sull'attività del N, tuttora poco indagata benché intensa e qualificata. N, presente in tutte le imprese papali di rilievo, dall'epoca di Gregorio XIII (Galleria delle carte geografiche, Logge) a quelle di Sisto V (Scala Santa, Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore) e di Clemente VIII (Santa Susanna, San Giovanni in Laterano), si distingue, per sottigliezza e sensibilità di percezione rispetto all'uniformità di linguaggio dei cantieri collettivi. La *Comunione di santa Lucia* (1586: Santa Maria Maggiore) risente dell'educazione condotta nell'ambiente di Caprarola, sulle opere di Raffaellino da Reggio, Giovanni de' Vecchi e Federico Zuccari, e rivela quella capacità di aggiornare la pittura di «historia», pur all'interno del codice tardo-manierista, che costituirà una delle più valide connotazioni dello stile del N, i cui esiti migliori risalgono alla fase estrema del suo percorso (*Storie di santa Susanna*, 1596: nella chiesa omonima: *Apparizione del Volto Santo*, 1600: San Giovanni in Laterano). (sr).

Nolan, Sidney

(Melbourne 1917-1992). Di origine irlandese, si formò a Melbourne, ove realizzò tra il 1945 e il 1947 una prima serie di dipinti concernenti un fuorilegge australiano di nome Ned Kelly, che segnarono l'inizio della sua fama internazionale. Grande viaggiatore (Europa, Messico, Giappone), dal 1943 ha dimorato soprattutto a Londra. N ha continuato a scegliere soggetti tratti dalla storia australiana (*Mrs Fraser*, e lo *Sbarco di Gallipoli*); ma si è pure ispirato alla mitologia classica (serie di *Leda*, 1960), con uno stile permeato di elementi surrealisti e più specifica-

mente influenzato dall'opera di Max Ernst. È rappresentato a New York (MOMA), a Liverpool (WAG), a Melbourne (NG of Victoria, quadri giovanili), a Londra (*Glenrowan*: Tate Gall.). (*abo*).

Noland, Kenneth

(Asheville North Carolina 1924). Allievo di Albers al Black Mountain College, poi di Ossip Zadkine a Parigi nel 1948-49, ha in seguito insegnato presso l'Institute of Contemporary Art ed alla Catholic University di Washington, prima di stabilirsi, nel 1961, a New York. Con Gottlieb e Morris Louis, verso la fine degli anni Cinquanta ed in reazione all'espressionismo astratto, pone l'accento sul ruolo del colore puro. A tal fine rifiuta lo spazio illusionistico e s'impegna soprattutto nell'applicazione rigorosamente eguale del colore sulla tela: nessuna grana apparente, né variazioni d'intensità, ma soltanto l'interazione del colore, così come l'allievo di Albers propone con i suoi cerchi concentrici (*Sunshine*, 1961: Altoona, Penn., coll. Frank Titelman; *Sounds in the Summer Night*, 1962; *Turnsole*, 1962: Parigi, coll. priv.). Dando la preferenza ai colori acrilici applicati col rullo, cerca di ridurre al minimo l'imperfezione e soprattutto la «personalizzazione» delle sue tele. Dopo le fasce di colori paralleli, dipinge a spina di pesce fasce di colori adiacenti, lasciando intatta la maggior parte della tela (*Bend Sinister*, 1964: Parigi, coll. priv.). Sottolinea così il carattere essenzialmente ottico della composizione, pur mettendo in evidenza l'arbitrario che costituisce il campo della tela. Nello stesso spirito, lascia che la forma e il formato (spesso notevole) del quadro dettino ai colori la loro struttura: allineamento obliquo delle fasce su supporto a losanga (*Par transit*, 1966: New York, coll. priv.), oppure bande che percorrono per tutta la lunghezza una tela di nove metri (*Trans-Echo*, 1968: Londra, coll. priv.). Così N esclude la tradizionale lettura figura-sfondo, e insieme afferma la dipendenza della pittura dal supporto. È rappresentato nella maggior parte dei grandi musei americani (Buffalo, Albright-Knox Art Gall.: *Yellow Half*, 1963; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum; Detroit, Inst. of Art; New York, Whitney Museum: *Song*, 1958) ed europei (Parigi, MNAM: *First*, 1958). (*em*).

Nolde, Emil Hansen, detto

(Nolde 1867 – Seebüll 1956). Nel 1902 assunse il nome della sua città natale. Apprese la scultura in legno tra il 1884 e il 1889 a Flensburg; in seguito operò a Monaco, Karlsruhe e Berlino, ed insegnò disegno alla Scuola d'arte industriale di San Gallo in Svizzera, dove eseguì acquerelli (1894-96), poi cartoline postali rappresentanti le montagne in modi scherzosi ed espressivi, nonché disegni di maschere potentemente caricaturali (Seebüll, Stiftung Ada und Emil N). Tornato a Monaco fu allievo di Hölzel a Dachau, cominciò ad incidere ad acquaforte (1898-99) e realizzò acquerelli, tecnica nella quale eccellerà sempre, di grande bellezza (*Ritratto di fanciulla*, 1898: ivi). A Parigi, nel 1899-1900, fu colpito da Rembrandt tra i maestri antichi e da Manet tra i moderni; frequentò l'Académie Julian. Soggiornò poi a Berlino e a Copenhagen, stabilendosi nel 1903 nell'isola di Alsen. Esposé a Dresda nel gennaio del 1906 ed entrò in contatto con Die Brücke, da cui si staccò l'anno seguente. Kirchner in particolare ne apprezzava le acqueforti; nel 1906 cominciò ad incidere su legno, e nel 1907 a litografare. I dipinti, allora soprattutto paesaggi, eseguiti a impasto denso e accesi nel colorito attestano ancora un impressionismo riveduto su van Gogh (*Rose rosse e gialle*, 1907: Colonia, WRM). La fattura si alleggerisce e si diversifica a partire dal 1909-10, quando N intraprende la celebre serie di quadri su temi religiosi e biblici, opere nelle quali il fervore estatico sfiora la brutale sensualità (*Pentecoste*, 1909: Berlino, NG; il *Vitello d'oro*, 1910: Seebüll, Stiftung A. und E. N; *Cristo e i fanciulli*, 1910: New York, MOMA; *Leggenda di Maria Egiziaca*, trittico, 1912: Amburgo, KH; *Vita di Cristo*, 1912, in nove dipinti: Neukirchen über Niebüll; *Simeone e le donne*, 1915: coll. priv.). Il tema della danza interviene in senso religioso e profano (*Danza selvaggia di bambini*, 1909: Museo di Kiel), con l'accento posto sul trasporto frenetico e sulla morfologia della danzatrice dalle membra gracili e dai seni con enormi capezzoli rossi (*Danzatrici con candele*, 1912: Seebüll, Stiftung N; incisa su legno nel 1917; *Danzatrice*, 1913, litografia a colori). Altri dipinti sono dedicati a scene urbane (*Al caffè*, 1911: Essen, Folkwang Museum); nel 1910 viene realizzata una bellissima serie d'incisioni, acqueforti e legni, ispirati al porto di Amburgo e ai suoi tozzi rimorchiatori; nel 1910-11, si ha una serie di dipinti sul tema del mare, che N ri-

prenderà regolarmente. Visitò Ensor ad Ostenda nel 1911; accompagnò (1913) la missione antropologica Külz-Deber nella Nuova Guinea, donde riportò disegni, acquerelli e dipinti arricchiti da quell'esperienza (*Sole dei tropici*, 1914: Seebüll, Stiftung N). Tornato nel 1914, risiedette alternativamente ad Alsen (fino al 1917) ed a Berlino. Il suo stile, ormai fissatesi, si evolverà poco; ma egli utilizza ora più arditamente il colore, con contrasti di azzurri e di gialli, aranci e violetti, dalle ricche risonanze, seguendo talora il motivo molto da vicino (*Fratello e sorella*, 1918: Seebüll, Stiftung N), e tornando talvolta alla stilizzazione (la *Pescatrice*, 1926: coll. priv.). Dal 1929 in poi praticò molto l'acquerello (studi di fiori, paesaggi spesso con figure), e serbò il proprio incisivo vigore fino alle ultime incisioni (*Danzatrice del fuoco*, 1921), permeate talvolta da una certa grazia (*Bagnante*, 1925). Nel 1926 trascorse l'estate a Seebüll, presso la frontiera danese, ove soggiornò poi regolarmente, stabilendovisi nel 1941.

Perseguitato, come Kirchner, dai nazisti, gli venne vietato di dipingere nel 1941. Durante questo periodo oscuro riuscì però a produrre numerosi piccoli acquerelli, paesaggi e figure, «quadri non dipinti», come disse, nei quali ha libero corso l'immaginazione dell'artista (*Coppia in luce gialla*: Seebüll, Stiftung N). Le tele migliori successive al 1930 sono dedicate a studi di fiori dal colore esuberante, a marine ampiamente composte e dalla visione serena, che rivela una comprensione intima del fenomeno naturale (*Girasoli*, 1932: Detroit, Inst. of Arts; *Papaveri*, 1942: Seebüll, Stiftung N; *Chiara marina*, 1948: ivi). N dilata qui l'ambito dell'espressionismo germanico, alla cui originalità aveva già ampiamente contribuito con i dipinti precedenti il 1918. L'opera dipinta tra il 1896 e il 1951 comprende 1112 quadri; l'opera incisa, praticamente terminata nel 1926 (quattro ultimi legni nel 1937), 231 acqueforti, 197 legni e 83 litografie. La sua casa di Seebüll, trasformata in museo (1957), è il luogo appartato e privilegiato per conoscere l'opera di N, rappresentato comunque nei grandi musei tedeschi, europei (Basilea, *Crepuscolo*, 1916; *Natura morta con danzatrici*, 1914: Parigi, MNAM) ed americani. (*mas*).

Nollekens, Joseph Francis

(Anversa 1702 – Londra 1748). Padre dello scultore Joseph N (1737-1823), fu autore di *conversation pieces*, di

quadri di fantasia e di ritratti. Giunse a Londra nel 1733 e fece carriera in Inghilterra. Vicino a Mercier, produsse tra il 1730 e il 1740 quadretti nello stile di Watteau, di cui aveva attentamente studiato l'opera. È rappresentato nel Museo Ariana di Ginevra (*Tre personaggi che bevono e fumano*). (jns).

Nolpe, Pieter

(Amsterdam 1613/14-1652/53). Come pittore è noto solo per alcuni paesaggi, tra cui il *Fiume* (Copenaghen, SMFK), la *Riva del canale* (Museo di Ginevra) o il *Paesaggio con villaggio* (GG di Kassel). Le sue numerose incisioni sono spesso monogrammate con una **P** e una **N** intrecciate. In esse affronta soggetti storici, come l'*Ingresso trionfale di Maria de' Medici ad Amsterdam il 13 agosto 1638*, e dedica trenta tavole alle *Esequie del principe Federico Enrico*, da Pieter Post (1651). La sua serie di sei paesaggi da A. van Nieulandt e quella che realizzò in base a R. Roghman, nonché la serie dei *Mesi dell'anno*, di sua invenzione, contano tra le sue lastre migliori. (php).

Nomellini, Plinio

(Livorno 1866 – Firenze 1943). Insoddisfatto dei risultati raggiunti dalla pittura di macchia, **N** abbandonò la guida di Fattori col quale si era formato a Firenze, accostandosi prima alla pittura di Millet ed all'impressionismo (*Fienaiola*, 1888: Livorno, MC) e poi facendo propria, nei primi anni '90, la sperimentazione della tecnica a tocchi divisi. A contatto con l'ambiente lombardo e con Pellizza in particolare, **N** dipinse quadri segnati dalla convergenza schietta e consapevole di verità fenomenica e realismo tematico (*Piazza Caricamento*, 1891: Roma, coll. priv.; *La diana del lavoro*, 1839: Pisa, coll. priv.). Nello stesso tempo la produzione degli anni Novanta contiene in nuce il suo superamento, e la ricerca di **N** tenderà gradatamente ad accentuare la trasposizione della verità fenomenica e del quotidiano fino a «giungere a una significazione idealistica» (N). Stabilitesi a Genova nel 1890, **N** divenne punto di riferimento per l'ambiente pittorico genovese. La produzione di questo periodo è percorsa da venature simboliche e «correzioni» *japonisantes* della tecnica divisionista già presenti in **N** (*Mare di Genova*, 1891: Firenze, coll. priv.). L'accentuazione dell'elemento lirico ed imma-

ginativo del dipinto, è accompagnato dal progressivo sciogliersi della stesura del colore per puntini e trattini – in **N** sempre governata dalla libertà della tensione espressiva – nelle evoluzioni grafiche del simbolismo (*La sinfonia della Luna*, 1899: Venezia, GAM; *La colonna di fuoco*, 1900: Piacenza, GAM). La produzione dei primi anni del '900, insieme ad alcune rimeditazioni sui suoi primi dipinti divisionisti, ne segna la partecipazione all'impronta idealizzante e decorativa, vedendolo partecipe, tra i numerosi pittori simbolisti, all'allestimento della Sala «L'Arte del Sogno» della Biennale di Venezia del 1907. Trasferitosi prima a Torre del Lago dove intratterrà rapporti con Giacomo Puccini e Lorenzo Viani, ed in seguito a Viareggio e Firenze (Poggio Imperiale dal 1919), **N** ha lasciato paesaggi e dipinti degli anni '20, capaci di espansione dinamica ed espressiva, connotati da un colore violento e dissonante che trova un qualche richiamo alla pittura fauve (*Gioia tirrena*, 1914: Firenze, coll. A. N; *Uomo sul mare*, 1921: ivi), e soprattutto un riscontro con la produzione degli stessi anni di Camillo Innocenti ed Enrico Lionne. (sro).

Nomé, François Didier

(Metz 1593 – post 1634). Di origine lorenese, a lungo confuso con Didier Barra per l'appellativo di Monsú Desiderio, che, attribuito ad entrambi i pittori, spetta invece al solo Barra (il **N** era invece «Monsú Francesco»), è stato riportato in luce grazie alla scoperta della sua firma su un dipinto della *Distruzione di Sodoma* (Roma, coll. priv.); la stessa firma fu poi riconosciuta in calce ad altre opere (*Interno di cattedrale*: Napoli, coll. Miranda; *Circoncisione*: New York, coll. priv.). Operò dapprima a Roma (1602), nella bottega di Balthasar Lauwers, poi dal 1610 a Napoli, ove è documentato nel 1613; fu probabilmente socio del compatriota Didier Barra. Ma all'opposto di quest'ultimo, la cui esattezza è da cartografo, **N** non è architetto, né topografo: è invece un pittore dell'immaginario, dell'irrazionale, che rappresenta architetture grandiose e irreali, che fanno da cornice a scene pagane o bibliche, a cataclismi, a vedute della fine del mondo, dal valore talvolta simbolico, come dimostra la frequente presenza di simboli di civiltà, quali il tempio rotondo della Sibilla di Tivoli o la stele gotica (cfr. la serie di *Architetture fantastiche* a Schloss Röhran; *Giaele e Sisara*: Firenze coll. priv.;

Martirio di san Gennaro: Napoli, coll. priv.). Impiega una tecnica pittorica estremamente «moderna», di sole mezze tinte (giallastro, bluastro, verdastro), applicate a piccoli tocchi giustapposti, piuttosto spessi, con risalti in colori chiari. È rappresentato anche al Louvre di Parigi (*Assalto a un palazzo*), Orléans, Digione e Baltimore, oltre che a Londra (NG). (sde).

Nonell, Isidro

(Barcellona 1873-1911). Figlio di un modesto industriale barcellonese, ebbe esordi difficili, fallendo tre volte l'ammissione alla Scuola di belle arti di Barcellona; si rendeva invisibile sia per l'umore caustico che per il «miserabilismo» dei suoi temi (gli «idioti» della valle di Caldas de Bohé, gitane, prostitute, soldati della guerra di Cuba divenuti mendicanti). Solo nel 1910 una mostra alla Galleria Fayans Catalá gli procurò il primo reale successo, qualche mese prima della sua morte prematura. Collaborò con disegni alla rivista «Pel y Ploma» ed espose al celebre caffè Els Quatre Gats, dove incontrò Picasso, più giovane di lui, qualche mese prima di partire per Parigi; in seguito gli prestò il suo alloggio a Montmartre, ed i suoi personaggi non sono certo estranei al repertorio picassiano del «periodo blu». Non venne accolto a Parigi meglio che a Barcellona (nel 1897 prese parte alla XV mostra della Galleria Le Bare de Boutteville, insieme a Toulouse-Lautrec ed a Gauguin; nel 1899 espose con un certo successo le *Gitane* commissionategli da Vollard).

La sua pittura, che deliberatamente rompe sia col realismo anedddotico che con l'impressionismo coltivato dagli Indipendenti di Barcellona, è caratterizzata da curve delimitate da tratti pesanti e cupi, e da colori bluastrì da cui si distaccano calde note di aranci e di rossi, che per più di un aspetto richiamano Gauguin e van Gogh. La migliore idea complessiva del suo lavoro si può avere al MAM di Barcellona (sala a lui dedicata con venticinque tele importanti *Gitana*, *Consuelo*, *Asunción*, *Stanchezza*, *Natura morta con hareng*). (pg).

Nonnotte, Donat

(Besançon 1708 – Lione 1785). Fu allievo dello zio Jean Non a Besançon e soprattutto di François Lemoyne a Parigi (1728); collaborò alle grandi decorazioni di

quest'ultimo (soffitto a Versailles, chiesa di Saint-Thomas-d'Aquin a Parigi, 1731-32) e venne accolto nell'Accademia con i ritrattisti di *Dulin* e di *Ledere* (1741: Versailles). Si stabilì in seguito a Lione (1754), e diresse in questa città la scuola gratuita di pittura. I suoi ritratti (*Moyreau*, 1742: Museo di Orleans) rappresentano con sincerità la personalità dei suoi modelli e talvolta rammentano Chardin, come quello di *Madame Nonnotte* (1758: Museo di Besançon); mentre nei soggetti di storia (schizzi al Museo di Châlons-sur-Marne) egli rivela quanto deve a Lemoyne, e nel contempo la sua preferenza per i «Romani» (Halle il Giovane, Deshays, Doyen). (cc).

Nono, Luigi

(Fusina (Venezia) 1850 – Venezia 1918). Studiò pittura con Pompeo Molmenti presso l'Accademia di Venezia dal 1865 al 1871, insieme a Giacomo Favretto e Guglielmo Ciardi (vi insegnerà lui stesso pittura nel 1899). Dall'indirizzo pittorico virtuosistico e diligente di Molmenti, **N** s'orienta nei primi anni Settanta verso una pittura nitida che, se pur vicina al Ciardi (*Ritorno dai campi*, 1873: coll. priv.; *Le sorgenti del Gorgazzo*, 1872: Venezia, coll. priv.), se ne differenzia nella sfumatura romantica e velatamente simbolica dei temi e nel progressivo interesse per la figura umana. Inserita dapprima nel paesaggio e poi soggetto di scene di genere (che ricordano le opere di Favretto pur se caricate di accenti intimistici), la figura umana diverrà il tema centrale dell'opera del pittore, che si dedicherà anche al ritratto (*Ritratto della Signora Pegolo*, 1881: Venezia, coll. priv.; *Ritratto della Baronessa Morpurgo*: Trieste, Museo Morpurgo). Dal 1876 al 1878 compì viaggi a Roma, Firenze, Napoli, e poi Parigi e Vienna; agli anni Ottanta (si ricorda la partecipazione di **N** alle mostre di Milano nel 1881 e Roma nel 1883 con *Refugium Peccatorum*, 1882: Roma, GNAM), risalgono alcune vedute, affiancate da opere che sviluppano la vena patetica e sentimentale già adombrata agli inizi, interpretate con una maggior libertà pittorica nei toni mossi e vagamente impressionistici: *La morte del pulcino*, 1881: Venezia, GAM; *Ave Maria*, 1883: Trieste, Museo Revoltella; *La prima pioggia*, 1909: Parigi, Musée du Luxembourg. (sr).

Nooms, Rainier, detto Zeeman

(Amsterdam 1623 ca. – 1667 ca.). Autore di marine e di vedute urbane, soprannominato «il Marinaio», avrebbe appunto molto navigato. Soggiornò a Londra, a Parigi (1650) e forse a Berlino. Eccellente acquafortista, ha lasciato incisioni di Parigi (il *Faubourg Saint-Marcel*), dei monumenti di Amsterdam, dei porti olandesi, nonché quadri di analogo carattere fedelmente documentario (*Veduta del Louvre*: Parigi, Louvre). L'originalità del talento di N s'avverte soprattutto nelle marine. La *Battaglia di Livorno* (Amsterdam, Rijksmuseum), che celebra una vittoria navale olandese del 1653, resta convenzionale e vicina alle grandi spiegazioni navali di un H. Vroom; ma nella piccola *Marina* del Louvre di Parigi, o nella *Rada* (Copenaghen, SMFK) l'artista appare sensibile agli effetti intensamente colorati della luce tra l'acqua e il cielo, e all'altezza di Backhuysen e W. van de Velde. I suoi *Porti mediterranei* (GG di Kassel), la *Baia portuale italiana* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), dal colore assai caldo, rievocano la luce del Mezzogiorno. (*php*).

Noordt, Joannes van

(attivo ad Amsterdam ca. 1644-76). Si ignora quasi tutto della sua vita e della sua formazione. Fu forse allievo di Rembrandt. Le sue opere, soprattutto ritratti e alcuni quadri storici (*Continenza di Scipione*, 1672: Amsterdam, Rijksmuseum) e allegorici, attestano un innegabile influsso fiammingo (Jordaens, G. Seghers, van Thulden), e la conoscenza di J. B. Weenix, Berchem, Boi, Maes. Il suo stile è assai personale e notevole per il fremito dei drappeggi, l'opulenza del colore e delle forme, l'insistenza quasi irritante d'una luce che dovunque sottolinea il modellato; costituisce uno dei contributi più interessanti all'orientamento baroccheggiante e pomposo di tutta una corrente della pittura olandese a partire dagli anni Cinquanta del Seicento. Il superbo *Ritratto di famiglia* del Museo di Dunkerque, il *Giovane uomo* del Museo di Lione (1665), uno dei capolavori dell'artista, i *due Ragazzi col falcone* della Wallace Coll. di Londra, il *Ritratto di donna* (Colonia, WRM), attribuito un tempo a van der Heist, ne sono caratteristici esempi. Quanto al dipinto di *Venere e le sue compagne* (L'Aja, Stichting Nederlands Kunstbezit), esso merita

attenzione particolare come sorprendente anticipazione del XVIII sec. francese, per esempio delle nudità mitologiche di un Boucher. (jf).

Noort, Adam van

(Anversa 1562-1641). Maestro a lungo dimenticato, poi frainteso dagli studiosi del XIX sec. che a partire da un'errata attribuzione – la *Pesca miracolosa* della chiesa di San Giacomo ad Anversa, oggi definitivamente restituita al giovane Jordaens – confusero tutta una parte dell'opera di quest'ultimo con quella di van N, riscoperto nel 1928, non è che uno tra i numerosi rappresentanti di quel tardivo manierismo classicheggiante, diciamo pure «reazionario», una specie di accademismo glaciale e corretto, derivante da Floris e dagli italiani (gli Zuccari), che caratterizza tutto l'ambiente «romanista» dei pittori di storia ad Anversa alla fine del XVI sec., da Backer a Venius; e da cui Rubens – non lo si dovrebbe mai dimenticare – seppe trarre ai suoi esordi il miglior profitto stilistico. Inoltre van N fu, prima di Venius e dopo Verhaecht, uno dei maestri di Rubens; e per la sua bottega passarono anche pittori celebri come Hendrick van Bale, che restò del tutto fedele al suo stile di eleganza un po' compassata, Sébastien Vrancx e, naturalmente, Jordaens, che ne divenne persino il genero nel 1616, dopo esserne stato allievo sin dal 1607. Figlio del pittore di cartoni per vetrate Lambert van N, libero maestro nel 1587, artista non dotato di forte originalità, Adam van N ha lasciato poche opere firmate o che gli si possono attribuire con certezza. Tra i suoi dipinti citiamo la *Predicazione di san Giovanni Battista* (1601) e un' *Adorazione dei Magi*, firmata, ambedue nella casa di Rubens di Anversa, un *Cristo che benedice i fanciulli* nel Museo di Mainz, confrontabile con opere di un Hieronymus o di un Ambrosius Francken, ed infine due versioni di *Cristo che benedice i fanciulli* a Bruxelles (MRBA); una delle quali, piuttosto tarda, ma firmata, rivela come van N, abbandonando il suo primo stile manieristeggiante, finisse per realizzare «pastiches» dallo stesso Jordaens. Se ne conoscono inoltre alcuni disegni e parecchie incisioni per libri eseguite su sua invenzione: ad esempio cinque disegni, databili 1608, per incisioni, altri nove del 1630 al Museo Plantin Moretus di Anversa, al Louvre di Parigi, al BVB di Rotterdam, al BM di Londra. Tra i suoi incisori sono almeno da ricordare Pieter de

Jode, Charles Mallery, Adriaen Collaert, Gillis van Breen, Theodor Galle. Sembra che un artista omonimo, olandese e paesaggista, sia vissuto nel XVIII sec. (*jf*).

Noort, Lambert van

(Amersfoort 1520 ca. – Anversa 1570 ca.). Padre di Adam van N; libero maestro ad Anversa nel 1549, viaggiò in Italia in anni non precisabili e lasciò a Ferrara, dove forse risiedette, una pala d'altare (oggi Ferrara, oratorio della Santissima Annunziata) raffigurante l'*Assunzione* con l'episodio in primo piano della cintola consegnata a san Tommaso e il ritratto di uno sconosciuto committente. La maggior parte delle sue opere è conservata ad Anversa (Museum voor Schone-Kunsten). Gli è stata anche riferita (Longhi) una *Madonna con Bambino, san Giovannino e angeli* (Roma, coll. priv.), prima attribuita a Heemskerck. Svolse una intensa attività come disegnatore per arazzi e vetrate (Gouda, cattedrale) documentata anche da cartoni e disegni (Leida, Poznam). Grazie all'esperienza italiana la cultura di L. van N, formatasi su maestri riconosciuti, come Scorel, Lombard e Floris e sulla tradizione italianizzante di Anversa, si arricchì ancora di motivi del classicismo romano ed emiliano. (*sr*).

Noort, Pieter van

(attivo a Leida prima del 1648). Un Pieter van N venne battezzato a Leida nel 1621; si tratta forse di questo pittore, cui alcuni autori assegnano una data di nascita tra il 1592 e il 1602, e un ingresso nella gilda di Leida nel 1626. Dopo il 1648, N scompare da Leida, e sembra si recasse a Zwolle. Si tratta in ogni caso di un artista eccellente, specializzato nelle nature morte di pesci, molto vicino in questo a un Gillig e certo tra i migliori del genere. Il Museo di Leida e il Rijksmuseum di Amsterdam possiedono sue opere firmate. Sembra sia esistito un secondo Pieter van N, più giovane (figlio o parente?), cui si dovrebbe attribuire la *Cerere* datata 1671 (o 1674) del Museo di Zwolle. (*jf*).

Norblin de La Gourdain, Jean-Pierre

(Misy-Faut-Yonne, oggi Misy-sur-Yonne (Seine-et-Marne) 1745 – Parigi 1830). Studiò presso l'Accademia reale di Parigi (1769). Dal 1774 soggiornò in Polonia come pittore

di corte del principe Adam Czartorysky, a Varsavia, Wolczyn, Powazki, Pulawy. Nei numerosi dipinti decorativi eseguiti per la principessa Izabella Czartoryska, ove si avverte l'influsso di Watteau, rappresentò feste galanti e concerti campestri, in pieno accordo con l'atmosfera sentimentale della residenza dei suoi mecenati a Powaski (*Festa campestre*, 1785: Cracovia, Museo Czartoryski; *Festa galante*: Museo di Varsavia). Tra il 1783 e il 1785 eseguì la famosa *Aurora*, affresco di stile neoclassico che decora il soffitto del tempio di Diana nell'«Arcadia», il parco della principessa Elena Radziwill. Esegui anche innumerevoli disegni e schizzi che offrono una cronaca, disegnata ed incisa, della vita polacca dell'epoca. Studiò con attenzione la campagna polacca, la vita degli abitanti della capitale e delle piccole città di provincia e i costumi, che a lui sembravano davvero stravaganti, della nobiltà polacca. Profondamente partecipe della vita della sua patria adottiva, fu sensibile agli eventi politici (la *Dieta del 1786*, disegno: Cracovia, Museo Czartoryski; la *Giornata del 3 maggio 1791*, disegno: Kornik, bibl. dell'Accademia polacca delle scienze) e soprattutto all'eroismo dei combattenti polacchi partecipanti alla rivolta diretta da Tadeusz Kosciuszko (*Battaglia in via Miodowa a Varsavia*, 174-1794, disegno: Museo di Varsavia; *Esecuzione dei traditori nella città vecchia di Varsavia*, 9-5-1754, disegno: Cracovia, Museo Czartoryski). Tornato in Francia nel 1804, continuò a rappresentare la Polonia (*Album dei costumi polacchi*, 1817). Esercitò notevole influsso sullo sviluppo del realismo in Polonia; ebbe come continuatori gli allievi Aleksander Orłowski e Michał Plonski. (*wj*).

Nordström, Karl

(Tjöö, Bohuslän 1855 – Stoccolma 1923). Dopo gli studi presso l'Accademia di belle arti di Stoccolma, si recò a Parigi nel 1880. Con Josephson, si oppose al conformismo dell'Accademia svedese di belle arti. Nel 1882 e dal 1884 al 1886 soggiornò in Francia a Gretz-sur-Loing praticando una pittura all'aperto dalle tonalità bionde. Fu tra i primi pittori svedesi che scoprirono l'impressionismo, la cui lezione si avverte in *Giardino a Gretz* (1884: Museo di Göteborg), nel ritratto dello scrittore d'arte *Klas Fabraeus* (1886: Stoccolma, coll. priv.), nonché in alcune tele vivacemente colorate, realizzate dopo il suo ritorno in Svezia: *Inverno* (1889: Stoccolma, NM). Più tardi elaborò

un'interpretazione meno superficiale della natura svedese. La scoperta delle opere di Gauguin e di van Gogh, esposte a Copenhagen nel 1892 e nel 1893, ne precipitò l'evoluzione verso la semplificazione decorativa e l'espressività. Durante il 1893-95 operò con i suoi compagni Richard Bergh e Nils Kreuger a Varberg (sulla costa ovest della Svezia), raggiungendo uno stile monumentale, dalle forme sintetiche e dal colorito intenso: *Nuvole di cattivo tempo* (1893: Stoccolma, NM), il *Forte di Varberg* (1894: Göteborg Konstmuseum), *Corsi mediani* (1894: Stoccolma, NM). Per influsso delle nuove correnti N, intorno al 1910, intensificò il colore adottando un tocco più libero (paesaggi della provincia del Bohuslän e vedute di Stoccolma: la *Prateria di Djurgården*, 1915: Stoccolma, Walde-marsudde); nei suoi ultimi anni però tornò ad accostarsi all'impressionismo, in una serie di chiari paesaggi e di scene di famiglia. Ha lasciato potenti disegni a carboncino, che sono forse le sue cose migliori. Come pittore e come capofila del *Konstnärsförbundet* (Società degli artisti), di cui fu presidente dal 1896 al 1920, N svolse un ruolo predominante nella vita artistica svedese all'inizio del xx sec. (tp).

Norimberga

L'importanza di N nella storia dell'arte è legata alla fioritura economica della città alla fine del Medioevo. Nel corso del xv sec., N divenne la piazza commerciale e finanziaria più importante della Germania, dopo Augusta. Le grandi famiglie patrizie che allora la dominavano, i Tucher, gli Imhoff, i Paumgartner, intrattenevano strette relazioni d'affari con tutti i grandi centri commerciali europei, da Anversa a Venezia e da Lisbona a Cracovia. Come per Augusta, la straordinaria prosperità della città attorno al 1500 riguardava in modo particolare lo sfruttamento delle miniere di metalli preziosi della Boemia e della Slesia, che favorì lo sviluppo dell'oreficeria. Il gusto per l'agio e per il lusso sembra fosse, presso i patrizi, più forte delle curiosità estetiche. Le loro fondazioni pie contribuirono certo ad animare la vita pittorica della città, ma i prodotti della scuola di N serbano, nel corso del xv sec., un accentuato carattere conservatore. Malgrado la massiccia solidità, dal realismo un po' grezzo, dei personaggi, l'*Altare Haller* (1440 ca.: chiesa di Sankt Sebald) e l'*Altare Tucher* (1450 ca.: chiesa della Madonna) non of-

frono soluzioni molto più evolute dell'*Altare Imhoff* (1420 ca.: chiesa di San Lorenzo), esempio tardo di gotico internazionale. L'ondata d'influsso fiammingo che tocca la Germania attorno al 1470 si riflette nelle opere di Pleydenwurff e di suo genero Wolgemut (*Deposizione dalla croce*, 1490: chiesa di San Lorenzo), la cui bottega produce, accanto ai dipinti, una notevole quantità di incisioni illustrative su legno (celebre, tra tutte, l'edizione illustrata della *Weltchronik* di H. Schedel). Invece l'italianismo trova a N un'accoglienza assai meno favorevole che ad Augusta, se si eccettua l'eccezionale personalità di Dürer. La gloria della città ha teso sempre a confondersi, nello spirito del pubblico, con la gloria di Dürer. In realtà egli poco le deve; né, ovviamente, per le sue doti prodigiose, né come alimento per la sua curiosità artistica, che egli andò a ricercare nelle Fiandre, a Colmar ed in Italia, e neppure come incarichi all'altezza del suo talento e della sua fama europea. Al contrario, la sua superiorità attirò a N un certo numero di pittori che vi soggiornarono per un tempo più o meno lungo, come Baidung Grien, Schäufelein, stabilitesi più tardi a Nördlingen, H. Suess von Kulmbach, che vi si fissò definitivamente. Tra i suoi discepoli della generazione successiva vanno citati i fratelli Beham e G. Pencz. Sarebbe peraltro inesatto ritenere che il suo stile dominasse senza rivali tutta la produzione pittorica cittadina; lo dimostra la presenza di alcuni stilemi propri della Donauschule. Alla morte di Dürer, i torbidi della Riforma e la crescente importanza delle corti principesche nella vita artistica spiegano il declino dell'attività pittorica a N dopo il 1530. Esiliato per ateismo nel 1525, B. Beham entrò al servizio dell'elettore di Baviera, e G. Pencz, nel 1550, a quello del duca di Prussia. Tuttavia, in epoca barocca la città restò centro non trascurabile e paragonabile ad Augusta. In particolare, Sandrart vi si recò a più riprese e vi trascorse la fine della sua vita; presiedette alla fondazione nella città di una scuola privata di pittura, prima «accademia» in Germania. Ancora nel XVIII sec. il ritrattista Kupecký sceglieva come residenza N. Poi la città scivolò a poco a poco in un sognante provincialismo: il romanticismo ne fece una città-museo, luogo supremo del culto di Dürer, divenuto eroe nazionale. (pv).

Germanisches Nationalmuseum Il Museo nazionale tedesco di N venne fondato nel 1852 dal barone von Aufsess, in seguito alla conferenza tenutasi nello stesso anno, dal

16 al 19 agosto, a Dresda, sotto la presidenza del principe, e poi re, Giovanni di Sassonia. Essa aveva avuto per tema la ricerca delle fonti della storia e della civiltà tedesca. La città di N venne scelta per crearvi tale centro di studi, ove si dovevano raccogliere oggetti d'arte o di etnografia e documenti storici, caratteristici delle varie regioni tedesche. Il barone von Aufsess, erudito, bibliofilo, appassionato d'arte e soprattutto della storia del suo Paese, per dieci anni diresse l'istituto da lui fondato, portandovi le proprie collezioni, a titolo di prestiti che in seguito divennero donazioni definitive. La secolarizzazione delle chiese gli consentì di procurarsi numerosi oggetti d'arte religiosa; tutte le regioni tedesche, e molte famiglie principesche, parteciparono all'arricchimento del museo; il re Luigi di Baviera, particolarmente attivo, offrì oggetti della sua collezione privata. Il GNM occupa dal 1857 il monastero dei Certosini, edificio del XIV sec., ampliato tra il 1872 e il 1875 mediante la ricostruzione sul posto dell'antico convento degli Agostiniani, cui si aggiunsero in varie riprese nuovi corpi; il complesso è stato restaurato nel 1958 e nuovamente nel 1990. Il museo possiede ricche collezioni di ogni genere (scultura, disegni e incisioni, oggetti d'arte, apparecchi scientifici, strumenti musicali). La sezione pittura è assai importante. Le raccolte della città di N costituiscono un primo fondo, arricchito da collezioni private, come quelle del principe Wallenstein, da alcune opere della raccolta Boisserée e soprattutto da numerosissime nuove acquisizioni. Dopo la Alte Pinakothek di Monaco, il GNM presenta il più ampio e variato panorama della pittura tedesca alla fine del Medioevo: accanto a dipinti della scuola di N, particolarmente ben rappresentata (la *Vergine e santa Elisabetta all'arco laico*, verso il 1400; *San Luca mentre dipinge la Vergine*, 1487), vi si trovano opere della scuola di Colonia (*Madonna del Maestro della Veronica*, *Crocifissione* di Stephan Lochner), della Westfalia (*Natività* di Koerbecke), dell'alto Reno (*Annunciazione* di K. Witz), della Baviera (*Calvario* del Maestro dell'Altare di Tegernsee), del Tirolo (*Nascita della Vergine* del Maestro di Uttenheim), di Augusta (*Madonna* di Holbein il Vecchio). Per il rinascimento, oltre ad alcuni dipinti di Dürer (*Ritratto dell'imperatore Massimiliano*, *Ritratto di Wolgemut*, tavole con *Carlomagno* e *Sigismondo*, *Ercole a caccia degli uccelli della palude stinfalide*), vanno menzionati il *Ritratto del dottor Reuss* di Cranach, il *Ripo-*

so durante la fuga in Egitto di Baidung Grien, una grande *Madonna* di Burgkmair, un prezioso *Calvario* di Altdorfer, il *Ritratto di Joh. Zimmermann* di Holbein il Giovane. Il museo possiede inoltre opere dei migliori pittori tedeschi ed austriaci del xvii e xviii sec.: Elsheimer, Liss (*Soldati e ragazze*), Schönfeld (il *Giuramento di Annibale*), Willmann (*Paesaggio con monaci*), Kupecký, Holzer, Maulbertsch, J. Ch. Brand (*Paesaggio col castello di Schlosshof*), A. Graff. Accanto a questo complesso di eccezionale interesse, la sezione del xix sec. appare relativamente povera, malgrado alcune tele importanti soprattutto di pittori romantici (F. Olivier, il *Conte d'Asburgo*). Affianca il GNM la ricchissima Biblioteca che con i suoi 600 000 volumi rappresenta un luogo di ricerca ed archiviazione essenziale della produzione figurativa tedesca. Entrambi sono stati oggetto d'una nuova e funzionale risistemazione, conclusasi nel 1990. (pv + gb).

Noronha da Costa, Luis

(Lisbona 1942). Si dedica alla figurazione in modo molto personale, giocando su piani confusi in un'atmosfera indecisa che ne lega la pittura alle fonti poetiche e filosofiche del romanticismo tedesco. Premio Soquil, Lisbona 1969, pittore di fantasmi perduti in un mondo irreali, è la più forte personalità tra i pittori portoghesi della sua generazione. La sua opera, assai vasta, è conservata a Lisbona nella Fondazione Gulbenkian e in collezioni private portoghesi. Esposti regolarmente in Portogallo, suoi lavori sono stati pure presentati a Parigi ed a Monaco (1973). (jaf).

Northcote, James

(Devon 1746 – Londra 1831). Figlio di un orologiaio di Plymouth, giunse a Londra nel 1771, con una lettera di raccomandazione per Joshua Reynolds, presso il quale lavorò, frequentando fino al 1775 i corsi della Royal Academy; tornò poi nel Devonshire. Nel 1777 partì per l'Italia, dove studiò soprattutto Tiziano; tornato in Inghilterra, si stabilì a Londra nel 1781. Lavorò prima come ritrattista nello stile di Reynolds, ma presto si volse alla scena di genere e alla pittura di storia. Nel 1786 eseguì l'*Assassinio dei principi fanciulli nella Torre* (oggi distrutto), e fu tra i primi a collaborare alla Galleria shakespeariana di

Boydell. Nel 1796 pubblicò una serie di dieci dipinti, di intento moraleggiante, dal titolo *la Serva diligente e la serva dissoluta*. Fu pittore erudito: le sue opere sono infatti cariche di complesse allusioni classiche. Pubblicò pure, nel 1813, una *Vita di sir Joshua Reynolds*. (jns).

Northumberland (collezione del duca di)

Questa collezione inglese ebbe origine dai quadri raccolti da Algernon, decimo conte di N (1602-68), ereditati da sir Hugh Smithson, che fu il primo duca della casata (1715-86). L'eredità riguardava la porzione già toccata all'ottavo duca di Somerset. Comprende la *Famiglia Vendramin* (Londra, NG) e il doppio ritratto del *Vescovo di Rodez e del suo segretario* di Tiziano, parecchi van Dyck, l'*Autoritratto con sir Charles Cotterell e sir Balthasar Gerbier* di Dobson (quanto resta della collezione del decimo conte è a Petworth). Il primo duca acquisì i quadri olandesi e fiamminghi, tra cui alcuni van Goyen e parecchi Dou, una serie di vedute di *Alnwick, Northumberland House, Syon, Westminster Bridge e Windsor* di Canaletto, e il complesso dei paesaggi di Marlow; il terzo duca compere *Diana di ritorno dalla caccia* di Rubens. Fu il quarto duca (1792-1865) a raccogliere la collezione di pittura italiana del XVI e XVII sec., il cui nucleo furono le settantaquattro tele della collezione di Vincenzo Camuccini acquistate nel 1856; vi si trovavano la *Il festino degli dei* di Bellini (Washington, NG), ritratti e *Venere e Adone* di Tiziano, l'*Ecce Homo* di Tintoretto, il *Ritratto di giovane uomo* di Andrea del Sarto, la *Famiglia dello scultore* di B. Licinio, opere di Dosso Dossi, Garofalo e Barocci, *Tancredi e Clorinda* e *Rinaldo e Armida* di Agostino Carracci, la *Natività* di Lanfranco, la *Crocifissione* di Guido Reni, *Ester dinanzi ad Assuero* di Guercino (Museo di Ann Arbor, Michigan) e opere di Cignani, Lorrain, Fetti; il quarto duca acquisì pure il *Tempio di Zeus Panellenio a Egina* di Turner. La collezione include inoltre frammenti degli affreschi di Sebastiano del Piombo per Santa Maria della Pace a Roma, gran numero di ritratti di famiglia dovuti a Lely, Dahl, Kneller, Gainsborough, Reynolds, Hoppner e Thomas Phillips. Alcuni quadri sono stati venduti e oltre cento, soprattutto olandesi, sono stati messi all'asta presso Sotheby nel marzo 1952; ma la maggior parte della collezione resta tuttora conservata ad Alnwick Castle nel N e ad Albury Park nel Surrey. (jh).

Northwick Rushout, John, secondo barone di

(1770-1859). Da giovane trascorse in Italia otto anni, acquistandovi l'amore per l'arte, che serbò per tutta la vita. Creò una delle maggiori collezioni di pittura esistenti in Inghilterra (ca. 1500 dipinti): le opere migliori si trovavano a Thirlestane House (Cheltenham), le altre erano a N Park nel Gloucestershire; le due dimore erano aperte ai visitatori. Composta di dipinti pressoché di tutte le scuole, la collezione era peraltro per la maggior parte dedicata all'arte italiana, in particolare del xv e nel xvi sec.; vi si trovavano un ritratto di Botticelli, la *Glorificazione della Vergine* di Moretto, una *Madonna* di Girolamo da Treviso, la *Nascita di Giove* di Giulio Romano (tutte opere oggi alla NG di Londra), una predella di L. Monaco e frate Angelico, la *Lapidazione di santo Stefano* di Garofalo, il *Concerto* attribuito a Giorgione ed opere di Lorenzo di Credi, Francia e Tiziano; opere nordiche, come la *Presentazione al Tempio* di Stephan Lochner, una *Madonna* di Bouts, l'*Adorazione* del Maestro del 1518, un'*Adorazione* di G. David, il *Matrimonio paesano* di Bruegel. Il xvii sec. era rappresentato da vari Guercino, dal *San Giovanni* di Carlo Dolci, da opere dei Carracci, di Salvator Rosa (*Fragilità umana*: Cambridge, Fitzwilliam Museum), Sacchi, Schedone, Poussin (*Amor vinci omnia*, Museo di Cleveland), Rubens (il *Cristo che consegna le chiavi a san Pietro* e la *Caccia al leone*), Jan Steen (le *Nozze di Cana*), nonché da una scena in giardino di Weenix, e da paesaggi di Lorrain, Berchem, Cuyp, Lingelbach, Ruisdael, Teniers, Wouwerman. I dipinti inglesi comprendevano una collezione di antichi ritratti, opere di Wilson e di Gainsborough, una magnifica serie di Glover, la *Valanga nelle Alpi di Loutherbouurg*, la *Battaglia di Marston Moor* di Ward, *Robin Hood* di Maclise, *Diana e le sue ninfe sorprese da Atteone* di Frost; ca. 250 dipinti vennero venduti all'asta presso Christie nel maggio 1838, e il resto della collezione di Thirlestane House (con ca. 200 dipinti provenienti da N Park) presso Phillips nel luglio-agosto 1859; lord N, terzo del titolo, acquistò per N Park una sessantina dei quadri migliori, e ca. 400 quadri passarono in eredità al Capitano E. G. Spencer-Churchill nel 1912; quest'ultimo vi aggiunse quasi 200 quadri, per la maggior parte olandesi; ma l'intera collezione andò dispersa, dopo la sua morte, in una serie di vendite presso Christie nel maggio, giugno, ottobre 1965 e febbraio 1966. (jh).

Norvegia

La presenza della pratica pittorica in N è attestata fin da tempi molto antichi. L'arte naturalista del periodo glaciale consiste principalmente in incisioni rupestri; più rare sono le pitture, le più note delle quali sono quelle della grotta di Solsem, nell'isola di Leka (Trodelag del nord), rappresentanti personaggi che danzano, dipinti in rosso.

Già all'epoca dei Vichinghi (ix e x sec.) esisteva una decorazione policroma. Due poemi del ix sec., *Ragnarsdrápa* di Brage Boddeson e *Haustlong* di Tjodolf de Kvinc, descrivono scudi da parata ornati di scene dipinte, che interpretano alcune delle leggende popolari vichinghe, sorta di equivalenti norvegesi del famoso «scudo» di Omero (*Iliade*). Alcune pitture murali sembra siano già state presenti nello stesso periodo, ma non ne è rimasta alcuna traccia. Possiamo comunque farcene un'idea approssimativa grazie a frammenti di arazzi, scoperti soprattutto nella nave di Oseberg, sui quali figurano una moltitudine di piccoli personaggi e di animali fortemente stilizzati, uniformemente suddivisi in gruppi, privi di prospettiva. L'arte paleocristiana è invece rappresentata soprattutto da sculture policrome in legno.

Alcune testimonianze della fine dell'epoca romana introducono alla prima grande e fiorente produzione della pittura norvegese, gli antependia gotici. Al di fuori della N nessun altro paese europeo, fatta eccezione per la Spagna, ne ha conservati altrettanti: ne esistono ancora trentatre, la maggior parte dei quali sono oggi a Bergen (Historisk Museum). Questa città era allora – tra il 1250 e il 1350 ca. – la sede della principale scuola di pittura norvegese, in stretti rapporti con l'Occidente, soprattutto con l'Inghilterra, evidenti anche nella forte parentela stilistica tra gli antependia norvegesi e le miniature di manoscritti inglesi. Studi recenti hanno dimostrato che questi antependia erano stati dipinti a olio. La maggior parte di essi presentano come motivo centrale, all'interno di una cornice intagliata, una raffigurazione della *Vergine col Bambino* o dell'*Incoronazione della Vergine*, talvolta della *Crocifissione* o del *Cristo in trono*, o ancora di *Santi* come san Biagio, san Martino, sant'Olav, san Botolv. Attorno alla ieratica figura centrale sono raggruppate scene di grande animazione, ispirate alla Bibbia o alle leggende della vita dei santi; il disegno, flessibile e sinuoso, è ravvivato da colori intensi – rosso, verde e giallo – punteggiati di nero e ar-

gento. All'inizio del xiv sec. ca. si manifesta l'influenza francese: pieghe larghe e accentuate, plasticità delle figure resa per mezzo di sfumature di colore, effetti di luce e ombra all'interno di un inquadramento architettonico riccamente ornato. Tra i più notevoli di questi maestri anonimi citiamo Ulvik-mesteren (il Maestro di Ulvik, metà del xiii ec.), Oddamesteren (il Maestro di Odda, fine del xiii sec.) e Nes-mesteren (il Maestro di Nes), un po' più giovane, autore di una insolita *Crocifissione*. Questi maestri appartengono tutti alla scuola di Bergen, ma antependia sono stati eseguiti anche nella diocesi di Trondheim, nonché nella N orientale (Oslo o Hamar). Le pareti e le coperture a volta dei baldacchini nelle chiese in legno (*stavkirker*) erano anch'essi dipinti. Molte pitture sono conservate a Torpe e ad Al, nella provincia di Hallingdal, nonché ad Ardal nel Sogn. Tali realizzazioni, di carattere potentemente drammatico, si ispirano a temi biblici; i colori, volutamente brillanti, consentivano di distinguerle malgrado l'oscurità degli interni. Molte chiese norvegesi in pietra conservano, come quelle danesi e svedesi, dipinti murali su preparazione a calce che datano all'apogeo del gotico o al gotico tardo; si trovano per la maggior parte in pessimo stato a causa delle successive scialbature che le hanno coperte. La calamità nazionale della peste nera del 1350 ca. pose bruscamente fine per circa due secoli dall'attività artistica in N. Stando ai cognomi, furono unicamente stranieri, tedeschi principalmente, danesi ed olandesi, i pittori che, per tutto il xvi sec., si stabilirono nelle località costiere, allora minuscole, che si chiamavano Bergen, Oslo, Stavanger e, dopo il 1600, Trondheim. Questi artisti vi si stabilirono come artigiani pittori e ritrattisti: così il tedesco Gottfried Hendtzschel, a Stavanger, che operò nella prima metà del xvi sec. Dipingeva ritratti di carattere provinciale, ma non privo di forza; come tanti altri suoi colleghi decorò le chiese con una lussureggiante ornamentazione di acanto. Un poco più tardi, dal 1630 al 1660, operava un pittore di Bergen, verosimilmente immigrato olandese, Elias Fiigenschoug, già familiarizzato con l'estetica barocca. Dipinse ritratti singoli nella tradizione dei buoni ritrattisti di Amsterdam; ma nelle raffigurazioni collettive si distingue in lui un riflesso dello stile più enfatico di Rubens, cui pure si ispirò nelle composizioni religiose. A Fiigenschoug dobbiamo il più antico paesaggio norvegese: *Veduta del monastero di Hal-*

snøy (1656: Skokloster, Svezia). Oltre alla decorazione interna, il ritratto restò il genere più praticato dagli artigiani pittori norvegesi durante il XVII e il XVIII sec.

Compare, attorno al 1700, la pittura di paesaggio, nella forma della «veduta». Tale genere, favorito dall'entusiasmo preromantico per la bellezza della natura, venne introdotto dall'olandese Jacob Coning. Chiamato in N (1699) dal re dano-norvegese Cristiano V, che lo incaricò di dipingere località del fiordo di Christiania (Oslo), Coning venne imitato dai pittori Mathias Blumenthal e C. A. Lorentzen, danese, che annunciano così la scuola paesaggistica norvegese del XIX sec. Mathias Blumenthal, giunto a Bergen nel 1749, offrì peraltro le sue prove migliori come ritrattista e decoratore nel nuovo stile del rococò di Bergen. L'immigrato tedesco H. C. F. Hosenfelder svolse un simile ruolo nella regione di Oslo. Il XVIII sec. vide comparire un nuovo tipo di artista, dal carattere più decisamente nazionale: il pittore contadino che proviene dalla sua terra, influenzato certo dallo stile rococò imperante, ma capace di aggiungervi un aspetto decorativo più tipicamente nazionale, più rustico e più audace nello stesso tempo. Il ritrattista e pittore-decoratore Peder Aadnes operava nella regione di Oslo. Altrove, e in particolare nelle province del Telemark e dello Hallingdal, si segnalano pittori-contadini ancor più originali, che praticano fino al virtuosismo la pittura decorativa detta della rosa a causa della profusione di ornamenti floreali a ghirlande rutilanti di fiori e foglie. Questi artisti dipingevano spesso tutta la casa (pareti, soffitti, mobili), con unità decorativa e un'esecuzione che si valeva di una tecnica ampia e fluida. La potenza dei loro effetti era dovuta alla ricchezza dei brillanti colori che impiegavano, il che prolungò lo spirito del rococò fino a dopo il 1850. Sin da quest'epoca il colore svolse nella pittura norvegese un ruolo che si è perpetuato dagli anni di Gerhard Munthe fino ad oggi.

Attorno al 1800 si forma una nuova generazione di pittori di educazione accademica. Alcuni, come Johannes Flintoe, si stabilirono in N dopo anni di studio a Copenhagen, e parteciparono allo sviluppo della vita artistica nella nuova capitale della N indipendente, Christiania (Oslo). Ma per la maggior parte, e tutti i più importanti, svolsero la loro attività all'estero, soprattutto in Germania. Tuttavia non persero i contatti con la patria, ritornandovi per

frequenti soggiorni di studio, durante i quali dipingevano la natura norvegese e la vita del popolo, basandosi sugli schizzi raccolti durante l'estate. I più anziani di questa nuova generazione di artisti emigranti furono quasi tutti paesaggisti, se si escludono alcuni pittori di genere, più giovani. La pittura di paesaggio restò in auge nell'arte norvegese fino al 1880 ca. Dal 1820 Johannes Flintoe aveva interpretato romanticamente l'alta montagna norvegese, le valli ed i fiordi della provincia del Vestland (costa ovest), e tali paesaggi furono anche i temi preferiti di Johan Christian Dahl, primo artista norvegese rinomato del XIX sec. Professore all'Accademia di Dresda, esercitò una grande influenza sul paesaggio danese nel corso del suo soggiorno a Copenhagen (1811-18) e più tardi sul paesaggio tedesco e norvegese. Il più importante dei suoi allievi norvegesi a Dresda fu Thomas Fearnley, che nel corso di una esistenza errabonda trasse i suoi motivi pittorici dai Paesi nordici, nonché da paesaggi alpini, italiani o inglesi. Quanto all'originale Peder Balke, gran viaggiatore alla pari di Fearnley, si specializzò nell'interpretazione dell'estremo nord della N, di cui rivelò la bellezza. Senza legami con la scuola di Dahl, Mathias Stoltenberg, unico pittore importante di genere degli anni 1830-40, fu ritrattista e fine colorista. Negli anni Quaranta dell'Ottocento la «tradizione» derivante da Dahl si concluse e venne soppiantata da quella di Düsseldorf. Adolph Tidemand, pittore di storia, si fece interprete della vita popolare norvegese ed acquisì grande rinomanza con le sue scene di vita contadina, isolata nelle profonde vallate. Nella stessa epoca Hans Gude fondava, ispirandosi alla scuola di Düsseldorf, la scuola paesaggista norvegese, i cui temi principali sono le vedute d'alta montagna, i fiori, le marine, di moderato realismo. Tra i suoi numerosi allievi, August Cappelen manifestò un promettente talento, ma morì giovane. Lars Hertervig, originale ed indipendente, prima di essere colto da malattia mentale creò alcuni tra i più visionari paesaggi dell'arte norvegese, assai lontani dal colore armonioso e dalla sentimentale estetica della scuola di Düsseldorf. La pittura di Olaf Isaachsen rammenta il romanticismo tardo di Couture e di Courbet, di cui l'artista fu allievo a Parigi, attorno al 1860. Il paesaggista Ludvig Munthe si colloca anch'egli tra le scuole tedesca e francese; mentre Frederik Collett, nei suoi paesaggi nevosi, adotta lo stile della pittura francese «en plein air». Nel

corso degli anni Settanta, si può ritenere che Monaco sostituisca Düsseldorf come centro di formazione artistica. Eilif Peterssen e Hans Heyerdahl svilupperanno un'arte magniloquente, spesso legata ai soggetti storici.

Monaco tuttavia, per la maggior parte degli artisti, era solo una tappa sulla strada di Parigi. Una generazione particolarmente dotata, la più notevole forse che la **N** abbia conosciuto, a Parigi ricevette un impulso determinante attorno al 1900, dal naturalismo e dall'impressionismo francesi. Fu questo il caso di Harriet Backer, che con i suoi interni contadini e di chiese appare la pittrice più importante della **N**; anche Christian Krohg fu interprete della vita cittadina, e la sua pittura sociale svolse un ruolo importante nella lotta culturale degli anni Ottanta. Erik Werenskiold interpretò la vita moderna secondo le modalità del naturalismo, dipingendo alcuni tra i ritratti più penetranti dell'arte norvegese. Frits Thaulow, interamente dedito alla pittura all'aperto, mostrò più tardi maggior interesse per il colore sfumato. Gerhard Munthe, paesaggista della **N** orientale, sorprese nel 1893 con uno stile decorativo la cui fantasia s'ispirava al cromatismo popolare tradizionale ed ai motivi tratti da antiche ballate, leggende e poemi epici. Nel medesimo spirito Theodor Kittelsen interpretò i miti provenienti dalle credenze contadine e, nel contempo, si mostrò traduttore lirico e delicato della natura. Christian Skredsvig fece anch'egli parte del romanticismo nazionale negli anni Novanta. I giovani pittori contemporanei, in primo luogo Harald Sohlberg ed Halfdan Egedius, si inserirono nella pittura di atmosfera ispirata dalla **N** orientale, ed Egedius rappresentò inoltre scene di vita quotidiana. Con Nicolai Astrup, anche la **N** occidentale ebbe il suo pittore.

Edvard Munch creò, alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, una pittura di «stati d'animo», ponendosi tra i pionieri dell'espressionismo europeo. Tuttavia, egli restò intimamente legato alla natura norvegese, che ispirò tanto la sua opera della fine del secolo quanto quella, splendente di luce e vivacemente colorata, che egli inaugurerà dopo essersi di nuovo stabilito in **N** nel 1909. Munch fu, con gli impressionisti francesi, la principale sorgente d'ispirazione dei pittori che s'imposero verso il 1900: Ludvig Karsten, Thorvald Erichsen, che si rifece molto a Bonnard, Oluf Wold-Torne; oltre Karsten numerosi pittori, e in primo luogo Torstein Tor-

steinson e Rudolf Thygesen, vennero influenzati dai fauves. Henrik Sørensen, Axel Revold, Per Krohg, Jean Heiberg e Per Deberitz furono tutti allievi dell'Académie Matisse a Parigi (1908-10). I primi tre fondarono, con i più giovani colleghi Hugo-Lous Mohr, Alf Rolfsen e Aage Storstein, un gruppo di pittori decoratori che si dedicarono essenzialmente all'affresco e parteciparono alla decorazione di numerosi edifici, particolarmente a Oslo. Dopo il periodo piuttosto calmo e senza eventi particolari degli anni Venti, la pittura norvegese riacquistò vigore cromatico intorno al 1930, e molti artisti si impegnarono attivamente nell'interpretazione di temi sociali. I motivi si ispiravano a C. Krohg, ma la forma doveva assai di più a Revold, che nel 1925 divenne professore nell'Accademia di belle arti. I protagonisti di questo periodo furono Bjarne Ness e Reidar Aulie, quest'ultimo la cui opera è caratterizzata da rappresentazioni della vita moderna nelle grandi città. Dopo i loro studi presso Revold, personalità indipendenti, come Thorbjörn Lie-Jørgensen, Johannes Rian e Harald Dal, cercarono presto la propria strada; e Rian sfociò, dopo il 1960, nell'astrattismo puro. Dopo il 1930 s'impose un violento radicalismo: un nuovo espressionismo, derivante soprattutto dall'arte moderna tedesca, si mescolò ad elementi di cubismo (Storstein), di primitivismo e di surrealismo. Artisti come Kai Fjell e Arne Ekeland hanno subito fortemente quest'influsso, esercitato pure dal tedesco Rolf Nesch, emigrato dalla Germania nel 1933. Tale corrente è stata proseguita da Sigurd Winge ed Else Hagen, tra gli altri, in una stilizzazione di volumi assai decorativa a partire dagli anni 1950-1960, mentre Erling Enger si dedicava di nuovo all'interpretazione della **N** orientale e della vita popolare. L'interesse per la struttura spaziale dominò di nuovo verso la fine degli anni Trenta, particolarmente in un artista come Alexander Schultz.

Dopo l'ultima guerra alcuni artisti si sono espressi con modi figurativi, mentre un certo numero di giovani (Jakob Weidemann, Knut Rumohr, Thore Heramb, Ludvig Eikaas) si sono inseriti nell'astrattismo, ispirandosi tuttavia volentieri alla natura. Un purismo strettamente non figurativo caratterizza invece le opere di Gunnar S. Gundersen. Nella giovane generazione le tendenze sono varie; la Pop Art conta numerosi adepti. Il nuovo orien-

tamento verso un'arte di tipo figurativo è sfociato presso un gruppo di giovani pittori in un nuovo tradizionalismo, fondato sullo studio degli antichi maestri. (10).

Norwich, scuola di

Quello di N (Gran Bretagna, contea di Norfolk) costituisce un esempio unico di scuola di provincia nella storia dell'arte inglese moderna. Esso costituì più di un generico raggruppamento di paesaggisti operanti nell'East Anglia durante il primo terzo del XIX sec.; i suoi membri ebbero sempre il senso preciso di appartenere a una «scuola» esistente in quanto tale, anche se non si prefissarono obiettivi chiaramente definiti: appunto per questo non è possibile applicar loro l'etichetta di «movimento».

Nucleo di tale scuola fu la N Society of Artists, fondata nel 1803 «per procedere a un esame dell'origine e dell'evoluzione della situazione attuale della pittura, dell'architettura e della scultura, allo scopo di dedurne i migliori metodi di studio e di raggiungere in tali arti una maggiore perfezione». Così, dal 1805 al 1833, la società organizzò pressoché ogni anno una mostra di opere di artisti di N. I membri si riunivano ogni quindici giorni, giudicando disegni e incisioni ed ascoltando poi una comunicazione, seguita da discussione. Per poter appartenere all'associazione dovevano presentare una prova del proprio talento ed ottenere una maggioranza di tre quarti (il medesimo quoziente era richiesto per l'elezione del presidente, rinnovabile ogni anno). Il numero dei soci non superò mai i ventiquattro, benché alla società si aggiungesse un sempre crescente numero di membri onorari. La scuola di N raccolse essenzialmente paesaggisti. Tale orientamento è in gran parte dovuto alla geografia stessa dell'East Anglia – lande acquitrinose e piatte distese sotto vasti cicli – che rammenta abbastanza da vicino l'Olanda. D'altronde, strette e agevoli relazioni commerciali tra l'Olanda e l'East Anglia avevano avuto il risultato di introdurre pitture olandesi nelle collezioni inglesi, in particolare paesaggi del XVII sec. Così la principale influenza esercitata sulla scuola di N proviene indiscutibilmente da opere di artisti come Hobbema, Wynants e Jacob Ruysdael. La scuola aveva sede nella città di N, fino al XVIII sec. terzo centro urbano d'Inghilterra, indipendente dalla capitale tanto geograficamente che spiritualmente; questo senso di spiccata individualità si ritrova negli artisti della

scuola, estranei alla corrente artistica principale derivante dalla Royal Academy di Londra: valevano ancora, in questo inizio del XIX sec., e in quest'orientamento ufficiale, ostile al paesaggio naturale come genere nobile, le critiche di Reynolds nei riguardi dei pittori olandesi e del loro gusto per una natura «comune». La N Society riuscì malgrado ciò a raccogliere oltre settecento esponenti e ad assicurarsi un reale prestigio su scala nazionale, contando tra i suoi ventinove membri onorari sir John Soane, Benjamin Robert Haydon e sir Martin Archer Shee, presidente della Royal Academy. Le personalità minori del gruppo vanno viste in relazione ai due temperamenti artistici più vivaci della scuola di N: John Crome e John Sell Cotman. Tra i seguaci di Crome figurano tre suoi figli, John Berney, Frederick e William Henry, nonché Robert Ladbroke, che all'inizio della carriera condivise con John Crome uno studio, James Stark, allievo di Crome nel 1811, e George Vincent. Tra i seguaci di Cotman si possono annoverare il figlio, Miles Edmund, e il cognato, John Thirtle, che esercitava la professione di corniciaio. Crome si formò presso un pittore di insegne e di carrozze, derivandone una tecnica dai tratti ampi e marcati. Prima di mettersi in proprio come professore di disegno, frequentò lo studio londinese di William Beechey. Fu certamente protetto da Thomas Harvey di Catton, collezionista di Norwich e illuminato *amateur* di pittura inglese e olandese; questi possedeva, in particolare, la *Cottage Door* di Gainsborough, di cui Crome eseguì una copia, numerose opere di Richard Wilson ed una di Hobbema, il pittore preferito di Crome, il cui influsso si manifesta in quadri come *The Poringland Oak* (1818-20: Londra, Tate Gall.). I dipinti notturni di Crome, come *Moonrise on the Yare* (1811-15 ca.: ivi), attingono tanto all'arte di Aert van der Neer che a quella di Rembrandt. I paesaggi sono caratterizzati da un realismo ostile a qualsiasi innovazione spettacolare – il che può farli accostare a quelli di Constable – e da una spontaneità e da un'intensità proprie, in quest'inizio del XIX sec. inglese, di un sentimento romantico della natura, colta nella sua più elementare quotidianità. Ciò, tuttavia, che fa di Crome l'artista maggiore della N School è il trattamento della materia pittorica, la cui grana è simile a quella di un marmo scabro, unitamente al suo talento di disegnatore ed ai contrasti che sa creare tra zone in ombra e zone in luce. La sua vita e la sua

opera ebbero valore esemplare per la maggior parte dei pittori della scuola.

Aiutato, come altri giovani artisti, dal dott. Munro, Cotman fu presentato da questi a Turner e a Girtin. Dal 1805 ca. aveva ormai acquisito uno stile personale che metteva in risalto la bidimensionalità di tutta la superficie dipinta, stendendo con cura zone di colore opaco puro. Molto lontano dal naturalismo di Crome, questo stile dell'acquerello è ben illustrato dal *Greta Bridge* (1807: Londra, BM). Cotman s'ingegnò di unire l'olio all'acquerello utilizzando quest'ultimo su uno strato sottile di colla umida in modo da rendere, come nel *Postwick Grove* (1825 ca.: ivi), gli effetti materici a pennello; in parallela reciprocità, nei quadri a olio come *The Drop gate* (1812: Londra, Tate Gall.), si ritrovano le stesse zone «non trattate» degli acquerelli. Cotman fece numerosi viaggi, dei quali riportò molti schizzi, prima in Inghilterra, poi in Francia. Incoraggiato dal suo patrono Dawson Turner, s'interessò vivamente ai resti dell'architettura locale e pubblicò numerose raccolte d'incisioni di *Antichità architettoniche*, sia della Normandia che dell'Inghilterra. Grazie al suo carattere unitario e al suo stile facilmente riconoscibile, la scuola di N suscita un interessante parallelo con la scuola francese del paesaggio, che più tardi, fiorirà a Barbizon. Il senso di un'individualità provinciale venne rafforzato dal comune patrimonio d'esperienze, influenze ed obiettivi, posseduto da tali artisti, nessuno dei quali peraltro, tranne Crome e Cotman, contraddistinto da forte originalità. (jns).

Nosadella, Giovati Francesco Bezzi detto il

(Bologna 1530?-1571). Scarse sono le notizie sulla vita e le opere del N, e problematica appare la ricostruzione della sua prima attività. Non è certo che la sua prima maniera sia da individuare nella pala Alemandini in Santa Maria della Vita a Bologna, dove egli sembra piuttosto riordinare le suggestioni tibaldesche in una rievocazione del classicismo raffaellesco. Negli anni dal 1556 al 1561 ca., strettissimi sono i rapporti col Tibaldi, attestati da numerose opere (*Sacra Famiglia*: Parigi, coll. priv.; *Sacra Famiglia*: Indianapolis, Museum of Art) che manifestano, rispetto alla monumentalità di Pellegrino, una maggiore inclinazione sentimentale. Negli anni tardi il Bezzi propende per un orientamento classicista, subendo forse l'in-

flusso dei pittori riformati fiorentini, e organizza le sue composizioni in un assetto prospettico meglio calcolato (*Annunciazione*: Princeton; *Presentazione al Tempio*: Oberlin College, Ohio), risentendo peraltro di forti influssi nordici (*Circoncisione*: coll. priv.). (ff).

notabili, tombe dei

Denominazione conferita alle cappelle funerarie dei personaggi importanti dell'antico Egitto sepolti nella necropoli di Tebe; le cappelle sono decorate da pitture. Le più antiche risalgono all'XI dinastia (2100 ca. a. C.), mentre dopo la XX dinastia divengono più rare (1100 ca. a. C.). Tuttavia in epoca saitica (VII-VI sec. a. C.) alcuni funzionari e sacerdoti di altissimo rango fecero scavare per loro a Tebe ipogei immensi, che per dimensioni superano quelli dei re del Regno Nuovo (1580-1090 ca. a. C.). Dal punto di vista pittorico, le tombe più interessanti appartengono alla XII dinastia (2000-1800 ca. a. C.), poi alla XVIII ed alla XIX (1500-1200 ca. a. C.). Sotto la XX dinastia (1200- 1100 ca. a. C.) le tombe degli operai della necropoli, inumati a Dayr al-Madinah sono decorate con illustrazioni tratte dal *Libro dei morti*. Le pitture più tarde si trovano nella tomba di Pedineith (n. 197,590 ca. a. C.). Schematicamente, la pianta delle tombe dei n del Nuovo Regno ricorda una T rovesciata, il cui sviluppo comporta talvolta sale intermedie o annessi. Un pozzo o un corridoio in ripido pendio scende al sepolcro, raramente decorato prima della XX dinastia. (am).

Nothnagel, Johann Andréas Benjamin → Seekatz

Notke, Bernt

(Lassan in Pomerania verso il 1430 – Lubecca 1509). È uno tra i massimi artisti, se non la figura dominante, dell'arte a Lubecca nella seconda metà del sec. xv. La sua formazione resta sconosciuta; nel 1467 è menzionato come libero maestro; in questo momento ha già una bottega importante, con numerosi apprendisti, ed opera anche per l'estero. Nel 1478 riceve dal vescovo Jeans Iversen l'incarico di una pala per l'altar maggiore della cattedrale di Aarhus in Danimarca, che, secondo l'iscrizione, venne terminato nel 1479. Nel 1483 compie l'altare per l'ospedale di Santo Spirito di Reval (oggi nella cat-

tedrale di Reval); nello stesso anno parte per Stoccolma, dove soggiorna fino al 1497. E di nuovo a Lubecca nel 1498; fa testamento nel 1504 dipinge la *Messa di san Gregario*, sua opera principale, per la Marien Kirche di Lubecca (bruciata durante la seconda guerra mondiale). La sua arte, piena di impetuoso movimento, segue una regolare evoluzione, ma senza grandi mutamenti tecnici; dopo la *Danza macabra* (1463: frammento, chiesa di San Nicola di Reval), l'altare di Aarhus (1479), le ante oggi al Sankt Annen-Museum di Lubecca, e fino al 1504 (*Messa di san Gregario*), N, che resta fedele alla tendenza monumentale e cupa delle prime opere, esercitò notevole influsso. (sd).

Nouveau, Henri (Heinrik Neugeboren detto)

(Brasov-Kronstadt, Transilvania 1901 – Parigi 1959). Dal 1921 al 1925 studia all'Accademia di musica di Berlino; si reca poi a Parigi, ove studia composizione all'Ecole Normale di musica con Nadia Boulanger fino al 1927; torna allora in Germania e frequenta il Bauhaus di Dessau, ove incontra Klee e Kandinsky. Nel 1929 torna definitivamente a Parigi, dove muore trent'anni dopo, lasciando un'importante opera musicale (firmata col nome di Neugeboren) e pittorica, ed anche un certo numero di scritti, tra i quali il *Diario*, che aveva cominciato a quindici anni. Le sue prime opere di pittore sono collages non figurativi eseguiti a partire dal 1923. Interrompe nel 1946 la sua produzione musicale, diradata per una dozzina d'anni, dedicandosi esclusivamente alla pittura. Ha realizzato oltre settecento quadri: ai primi collages seguirono pastelli dal 1925 al 1930, e in seguito dipinti a olio su carta, in formati piccoli. La sua sensibilità poetica e una tendenza umoristica non l'hanno lasciato indifferente a un certo spirito surrealista, che in alcuni periodi ha contrassegnato le sue improvvisazioni; ma la sua fantasia creativa si è pure applicata a un rigore geometrico ed a un purismo astratto di cui egli peraltro correggeva la freddezza con sottigliezze armoniche raffinate e impreviste manipolazioni degli elementi plastici. Per insistenza di Picabia, N aveva accettato di partecipare nel 1946 al primo Salon des réalités nouvelles, ove continuò ad esporre ogni anno. A parte alcune partecipazioni a collettive all'estero, ha tenuto solo due personali a Parigi, presso Collette Allendy nel 1950 ed alla Galerie Arnaud nel 1951, ed una a

Bruxelles nel 1955. Dopo la sua morte, la Galerie de France gli ha dedicato una prima retrospettiva, seguita da altre in numerosi musei francesi di provincia ed esteri, in particolare a Leverkusen e ad Amsterdam, mentre sono state organizzate esecuzioni delle sue composizioni di musica da camera. (rvg).

Nouveau Réalisme

Dopo Marcel Duchamp, il «Ready Made» (oggetto prodotto a macchina) è divenuto di pubblico dominio, e il concetto di creazione come atto che si fonda unicamente sulla responsabilità di scelta dell'artista è entrato nel costume critico contemporaneo. Numerosi artisti operavano su questa strada verso il 1960; così il critico d'arte Pierre Restany pensò di raggrupparli e di pubblicare il primo *Manifesto del Nuovo Realismo*, il 14 aprile 1960, a Milano. Il gruppo si costituì ufficialmente il 27 ottobre dello stesso anno: comprendeva Arman, Dufrêne, Hains, Villeglé, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Rotella e César. Le due prime manifestazioni collettive ebbero luogo nel novembre-dicembre 1960 al Festival d'avanguardia di Parigi nel maggio 1961 alla Gall. J. col titolo «Quarante Degrés audessus de Dada». I nuovi realisti esposero poi più volte, nel giugno 1961 a Stoccolma, nel luglio 1961 a Nizza. A Parigi parteciparono nel 1961 e nel 1962 al Salon «Comparaisons», che riservò loro una sala apposita, nonché alle mostre *Paris-New York* (luglio 1961, Gall. Rive droite) e *Donnerà voir I* (giugno 1962, Gall. Creuze). In seguito molti artisti si unirono al gruppo: Niki de Saint-Phalle, Deschamps, infine Christo. Nel momento in cui assegna valore estetico alla semplice scelta, il **NR** rifiuta qualsiasi trasposizione, qualsiasi adattamento ad un linguaggio, qualsiasi stile. Lo stile è nella realtà bruta, nella strada: il **NR** è infatti arte urbana. L'onnipresenza di taluni elementi della vita urbana – manifesti, recinti, terreni vuoti, detriti, autoveicoli, segnali del traffico – determina quanto Restany ha battezzato «la poesia d'una civiltà urbana». Quest'atteggiamento si interseca, naturalmente, con quello della Pop Art americana, nata anch'essa dalla concentrazione urbana. Dopo aver acquisito incontestabile autorità ed aver attirato molteplici adesioni ed aspre critiche, il **NR**, grazie al prestigio di Pierre Restany, che ne codificò i caratteri specifici in testi di grande lucidità e di convincente passione, venne accolto in numerosi musei

d'arte moderna: L'Aja, Vienna, Berlino, Bruxelles. La sua effettiva consistenza declinò man mano che alcuni dei suoi esponenti acquistavano notorietà personale: César, Arman, Christo e Raysse in particolare. La morte di Yves Klein nel 1962 scosse seriamente l'autonomia del gruppo, che fu assai presto assorbito dalla moda. Il movimento venne sciolto a Milano nel 1970. Il suo apporto fu una certa «igiene della visione», per riprendere un termine adottato da Martial Raysse, ma costituì anche uno tra i fermenti più corrosivi dell'arte attuale; ad esso è, in parte, dovuta la crisi coscienziale di gran parte della pittura moderna ed il suo disincantato interrogarsi sulle proprie motivazioni fattuali. (*jfl*).

Nouvelle Figuration

All'opposto di *Cobra* o del *Nouveau Réalisme*, la **NF** non fu mai un movimento coerente, ma corrispose soltanto ad una certa visione contemporanea dell'uomo. In Europa come negli Stati Uniti, essa seguì intorno al 1960 alla pittura informale e gestuale, da cui trasse alcuni tra i suoi principî di scrittura pittorica libera. Ne sono i precursori Picasso, con le sue sistematiche deformazioni, Soutine, Rouault, gli espressionisti tedeschi, più recentemente Fautrier e Dubuffet. Essa si volge a temi precisi, l'uomo e la sua vita onirica, che sono svolti con un trattamento spontaneo del colore e della materia, escludendo ogni rassomiglianza letterale. Gli artisti principali provengono dal movimento *Cobra* (Appel, Jorn, Alechinsky); due noti esponenti ne sono anche però Francis Bacon e Giacometti. La giovane generazione può essere rappresentata da Lindström, Pouget, Maryan, Saura, Lebenstein, Léon Golub, Petlin, Christoforou, Antes, Baj, Arroyo. Questi pittori non hanno in comune uno stile, ma un'evidente parentela spirituale. Una grande retrospettiva, «Figuration et défiguration», ha tentato nel 1964, a Gand, di inquadrare lo sviluppo della **NF** da Picasso ai giorni nostri. (*jft*).

Nouzi

Antica città della Mesopotamia del Nord venuta alla luce a Yorgan-Tépé presso Kerkouk (Iraq) durante scavi compiuti da studiosi americani svoltisi dal 1925 al 1931. In un palazzo del xv sec. a. C. si conservano resti di incisioni murali. (*asp*).

Nove Amici

L'espressione, come tante altre della classificazione artistica cinese, non corrisponde ad una vera e propria scuola, bensì a un raggruppamento definito *a posteriori* dai critici. Questi **NA** della pittura hanno in comune il fatto di essere pittori letterati «ortodossi», stilisticamente apparentati alla scuola di *Wu* e classificati in base al più celebre tra loro, il teorico Dong Qichang, di cui furono amici o allievi. Alcuni di loro sono talvolta, se non definiti, per lo meno raggruppati sotto altre etichette. È il caso di Chang Jia Sui e di Li Liufang, gli «Intimisti di Jiading», o di Wang Shimin e Wang Jian, annoverati tra i «Quattro Wang». I **NA** comprendono inoltre i pittori Zhao Mi, Yang Wen Cong, Zhang Xue Ung e Bian Wenyu. (ol).

Novecento italiano

Sotto la medesima formula si indicano due situazioni diverse, ma in pratica analoghe e con gli stessi protagonisti, della pittura italiana a Milano nel terzo decennio del secolo. Sotto l'indicazione di Gruppo del Novecento, suggerito dal pittore Anselmo Bucci, si raccolgono sette artisti di diversa formazione ma gravitanti sulla cultura che a Milano si afferma, Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Gian Emilie Malerba, Mario Sironi, con l'assistenza di un gallerista, Lino Pesaro, e l'apporto assai intenso di un critico di prestigio quanto attivo, Margherita Sarfatti. Dalle vicende fortunate ma locali del gruppo, si passerà ad una più articolata esperienza espositiva nazionale ed internazionale sotto la formula di **N**, che avrà più ampia fortuna. Intorno al 1920, in una congiuntura di vivace discussione e di elaborazione di strategie atte a portare in luce nuove tendenze pittoriche, i sette artisti indicati prendono ad incontrarsi per sottoporre al vaglio della Sarfatti il proprio lavoro ed a discutere i modi per farlo maturare ed offrirlo al pubblico. Rifiutando di fare ricorso ad una poetica comune, che avrebbe ragioni o letterarie o filosofiche estranee alle vere ragioni del lavoro plastico e cromatico, il «gruppo» si intende su un linguaggio pittorico chiaro, dalla evidente esposizione rappresentativa, con volumi netti e composti, senza forzature sperimentali. Ciascuno reca esperienze diverse, dal naturalismo paesistico e dal divisionismo simbolista al sintetismo caro ai futuristi, tutti confluiscono in una linea

culturale di moderato classicismo e di affinamento alla sensibilità moderna ed al suo particolare formalismo; senza rinunciare a tratti più emotivi, a certa affettuosità descrittiva ed all'attenzione alla luce come elemento di sensibilità. Il programma è velinamente generico, né sarebbe possibile cavar di più dalla piccola schiera; ma almeno due fatti potranno aggiungere spessore all'iniziativa facendola anzi diventare significativa più in generale: la totale adesione mercantile e promozionale del gallerista, che consente un continuo confronto fra i sette e dunque un esercizio attivo di elaborazione stilistica e formale, mentre ne impone solidamente i prodotti ad amatori ed addetti ai lavori; la collaborazione della Sarfatti che del gruppo si fa bandiera per rileggere l'intera vicenda dell'arte moderna in Italia (fondamentali i saggi sulla linea lombarda da Leonardo al Piccio a Tosi nel volume *Segni colori luci*, che la Sarfatti edita a Bologna da Zanichelli nel 1925 e intanto ha diffuso su giornali), mentre insiste sui valori nuovi e indicativi di ciascuno del gruppo. Se si aggiunge l'amicizia con Mussolini e la titolarità della critica d'arte sul giornale e poi su riviste del partito fascista, si ha un'altra idea della pressione che, tramite la Sarfatti, l'operazione non può non introdurre sulla scena culturale. Del resto, si insiste, una siffatta collaborazione a più voci è l'unico modo per correggere uno degli errori più vistosi della tradizione del moderno in Italia che abbandona a se stessi, ai propri istinti ed alla delusione dello scacco e dell'impopolarità, gli artisti, esaltandone anzi l'eccentricità e l'individualismo, la solitudine e la polemicità. Di cui ormai non è più l'ora. Presentato ufficialmente alla fine del 1922, il gruppo ha la sua prima mostra nella primavera dell'anno successivo, e subito non manca il successo: nel '24 l'invito ufficiale alla Biennale come gruppo (formula non prevista dal regolamento deEa manifestazione). Intanto iniziano le fratture (Oppi è espulso per aver accettato un invito personale a Venezia, non previsto nei patti; Malerba e Dudreville si dimettono). Nel biennio '24-25 la Sarfatti imprime un diverso impulso all'operazione. Il gruppo, debitamente integrato, diviene un direttorio che deve organizzare e reggere determinandole vaste esposizioni a carattere nazionale, in cui esclusioni ed accettazioni (su invito) e la distribuzione delle opere nelle sale costituiranno per il pubblico un modo condizionato di capire ciò che in Italia va accolto con interesse, e per

gli artisti la possibilità, per raffronti e correzioni, di approfondire scelte stilistiche, soluzioni formali e ragioni iconografiche. Nel febbraio 1926 alla Permanente di Milano si inaugura la *Prima mostra del Novecento*, il primo cioè dei «saloni» attraverso i quali si vuole chiamare ad annuali adunate, per disinteressate finalità di lavoro e di bellezza, le migliori forze delle nuove generazioni artistiche (così la Sarfatti nell'introduzione alla rassegna). Centodieci le presenze (compresi, per ragioni tattiche, i futuristi, poi non più invitati), che cresceranno ancora nella mostra successiva, del '29. L'intento di farsi alternativa alle rassegne della Biennale veneziana ed ad altre iniziative del genere, risulta ovvia (la Sarfatti ha pensato ad un trasferimento dell'iniziativa a Roma ed a una sua ufficializzazione, ma l'ipotesi cade): è detto a tutte lettere che qui si pongono le condizioni perché il campo nazionale, con vittoriosa maturità, trovi spazio ed attenzione, mentre altrove si danno mostre internazionali per programma ed eclettiche per natura. A partire dallo stesso 1926 opere di artisti scelti a Milano girano per l'Europa (sono a Parigi, nel '26; a Ginevra Zurigo ed Amsterdam l'anno dopo; a Ginevra nel 1929; a Stoccolma ed Helsinki nel 1931), con uno sconfinamento, nel 1930, a Buenos Aires. Si realizza così un embrione di presenza sistematica internazionale che è promozione e raffronto ed è desiderata valenza organizzativa fin lì non soddisfatta da altri organismi.

Di recente capo del governo, Benito Mussolini inaugura la mostra del Gruppo, nel 1923; ed ora, 1926, pronuncia il discorso d'avvio alla Prima mostra. A chi si aspetta dichiarazioni in prò di un'arte di regime, di un'iconografia di servizio Mussolini risponde intrattenendosi su questioni di sostegno dell'attività degli artisti e di organizzazione della vita culturale. In termini formali il riferimento è minimo, le opere valgano per la decisione e precisione del segno, per la nitidezza e ricchezza del colore, la solidità plastica delle cose e delle figure. Caduta l'opzione politica di sostegno, a programma, delle immagini statali, la Sarfatti può trarre le conclusioni più importanti del suo lavoro: quel gruppo coerente, logico, severo e non settario, scrive, dimostrò la possibilità di giungere ad una pratica concreta di ordine artistico, attraverso il sindacalismo corporativo. L'idea di un'organizzazione ristretta delle arti è così delineata, e con essa la possibilità di una gestione anche ideologica. Né il disegno andrà perduto (per esem-

pio nell'organizzazione di una mostra quadriennale dell'arte italiana, a Roma a partire dal 1931). Al tempo stesso l'operazione si attira almeno tre ordini di critiche, quando non di censure: perché è evidente il dirigismo culturale in atto, e un dirigismo che non nasce dalle ragioni dei pittori; perché formule e slogan adottate sono quanto mai evasive e non favoriscono un autentico dibattito perché il tutto lascia in forse un bisogno, secondo alcuni, diffuso di arte impegnata per esigenze politiche. Un'insufficienza che fa parlare di alba di convalescenza artistica, mentre la rassegna non sa tenere a freno eccessi, eteronomie e deformazioni plastiche. Da questo fronte, legato a Farinacci ed a una fazione integralista del fascismo, verranno gli attacchi maggiori, che portano a conclusione l'esperimento nei primi anni Trenta. (*pfo*).

Novelli, Castone

(Vienna 1925 – Roma 1968). Esordì nel 1947 a Zurigo come disegnatore. Dopo una serie di viaggi in tutta Europa, insegnò disegno all'Istituto d'arte del Museo di San Paolo in Brasile. La sua pittura, dominata dal problema del segno, è in diretta relazione con la sua opera grafica. Tale aspetto è stato trattato anche da un punto di vista tecnico nelle riviste che l'artista diresse, in contatto con scrittori e qualche pittore d'avanguardia: «Esperienza moderna», Roma 1956 (col pittore Perilli) e «Grammatica» (1964). Le prime esperienze pittoriche di N, verso il 1950, sono costituite da una serie di collages e di dipinti di tendenza astratto-geometrica. Solo dal 1955, stabilitesi a Roma, l'artista sviluppò una poetica del segno come elemento espressivo e plastico: partendo da un'esperienza assai vicina a quella dei *lettristes* francesi, ne da giustificazione teorica mediante l'inserimento di segni e lettere alfabetiche nella composizione soddisfacendo così sia la semantica sia l'elemento poetico del tratto nero sulla superficie bianca. Nelle opere più recenti di N la composizione ampia e morbida, il riferimento al racconto fantastico, talvolta ironico e mordace, talvolta poetico, nella forma di fumetto, sfociano in un linguaggio più suggestivo (*Viaggio nel paese delle meraviglie*, 1964; *Il Viaggio di Grog*, 1966: Roma, coll. Malborough). Numerose sono state le mostre dell'artista in Italia e all'estero (Museo di San Paolo, 1953 e Biennale di Venezia 1964: premio Gollin). (*lm*).

Novelli, Pietro, detto il Monrealese

(Monreale 1603 – Palermo 1647). Partito da esperienze tardomanieristiche nella bottega del padre Pietro Antonio, anch'egli pittore, considerò indubbiamente le opere siciliane di Caravaggio e di «caravaggeschi» locali quali Mario Minniti e Alonzo Rodriguez. Toccò il momento decisivo della sua formazione quando conobbe l'arte di van Dyck, che nel 1624 soggiornò brevemente a Palermo e nel 1628 vi inviò il quadro della *Madonna del Rosario* per l'oratorio omonimo, al cui allestimento collaborarono il genovese Domenico Fiasella e numerosi «naturalisti» fiamminghi, e del quale lo stesso N avrebbe più tardi (1630 ca.) affrescato la volta (*Incoronazione della Vergine*). Ma indubbiamente svolsero un ruolo importante nella sua formazione i cicli pittorici della chiesa palermitana di San Giorgio dei Genovesi e dell'oratorio di Santo Stefano (con dipinti di Bernardo Castello, Domenico Fiasella e di altre personalità, oggi ancora non ben note, di cultura romano-genovese). In occasione della recente mostra (Palermo 1990) dedicata al N è stato inoltre giustamente sottolineato l'impatto che nel suo percorso, e non solo nella sua fase iniziale, ebbe certamente l'apporto di opere e di esperienze introdotte nell'isola dalla nutrita colonia di fiamminghi: van Dyck, ma anche Gerard Seghers, e altri dei quali si ignora ogni dato ma di cui resta ancora in situ una copiosa, benché anonima, produzione pittorica. E non è forse da escludersi un suo giovanile viaggio a Roma, anteriore a quello ormai concordemente accettato – benché non documentato – che sarebbe avvenuto all'inizio del quarto decennio; ne conseguirebbe un contatto con i caravaggeschi francesi e con i classicisti romano-bolognesi ad una data più precoce di quella generalmente accolta.

La più antica opera documentata nella ricca produzione del N è la tela con *Sant'Antonio Abate* (1626) per l'omonima chiesa palermitana. L'affresco con *Daniele nella fossa dei leoni* (1629: Palermo, San Martino delle Scale), quello *Agl'Adorazione dei pastori* (Palermo, Galleria regionale della Sicilia), nell'impasto cromatico, nelle tipologie e nell'impianto rivelano l'indubbio ascendente vandyckiano: ben visibile anche nell'*Apparizione della Vergine a sant'Andrea Corsini* (1630: Palermo, chiesa del Carmine) insieme all'attenzione per il naturalismo para-caravaggesco, di cui è esempio significativo il notevole inserto della «natura morta» di libri e teschio.

Il suo linguaggio – una delle più alte espressioni di tutto il Seicento meridionale – può dirsi maturo quando il N giunge a Napoli, probabilmente tra il 1631 e il 1632 (periodo nel quale risulta assente da Palermo). Qui egli incise profondamente nella pittura locale e influì sullo stesso Ribera, cui pure si accostò in alcune opere di quel periodo (*Miracolo di san Francesco Saverio*: Napoli, Casa professa del Gesù Nuovo). Tornato in Sicilia dopo un secondo viaggio a Roma (nemmeno questo documentato, ma ipotizzabile con buona probabilità), realizzò numerose tele nelle quali le ulteriori esperienze romane e napoletane appaiono originalmente assimilate. Riflettono questa nuova maturità l'*Assunta* di Ragusa, il *San Benedetto che distribuisce i pani della Regola* (Palermo, Galleria regionale della Sicilia) ed il *Martirio di san Lorenzo* (ivi), quasi una sperimentazione sullo stile di Andrea Vaccaro. *La Madonna ed i santi Ignazio e Francesco Saverio* (1634 ca.: Palermo, duomo), la *Consegna del cordone francescano a san Luigi di Francia* (Palermo, Badia Nuova) e le numerose tele per le chiese degli ordini religiosi, tra le quali la stupenda *Elezione di Mattia ad Apostolo* (Leonforte, Cappuccini), sono altissime esemplificazioni di questa sua non comune capacità di fondere le molteplici suggestioni – da Artemisia Gentileschi a Stanzione, da Vaccaro a Ribera, dai francesi ai fiamminghi – in una forte ed originale espressione pittorica, il cui più evidente connotato può individuarsi in quell'intonazione nobile ed aulica che fa del N in qualche modo l'equivalente meridionale del Gentileschi. I quadri di destinazione privata (*Giuditta ed Oloferne*: Napoli, Palazzo Reale; *Davide con la testa di Golia*: Malibu, J. Paul Getty Museum; *Contesa tra Apollo e Marsia*: Caen, Museo; *Apollo uccide Coronide*: Roma, coll. priv.), forse meglio ancora di quelli chiesastici, talvolta condotti su schemi ripetitivi anche per il largo intervento della bottega, consentono di apprezzarne le inesaustrate qualità di sperimentatore. Anche la ricca produzione a fresco ne documenta la capacità di adattare la propria composita cultura alle esigenze della grande decorazione. La volta della chiesa palermitana della Badia Nuova (*Ascensione e Storie francescane*), generalmente datata al 1632-33 ca., quindi immediatamente dopo il viaggio napoletano, sembra talmente informata anche della cultura romana (Domenichino e Lanfranco, ma soprattutto Sacchi e Poussin) da rafforzare l'ipotesi di un suo viaggio

nell'Urbe, in occasione del suo temporaneo trasferimento a Napoli. Negli anni successivi, echi delle opere napoletane e « barocche» di Lanfranco sembrano leggersi negli affreschi (1641-44) della cattedrale di San Demetrio di Piana degli Albanesi; mentre l'ultima tela conosciuta del N, lo *Sposalizio della Vergine* (Palermo, San Matteo), che accanto alla firma reca la data 1647 e cioè quella della sua morte, nel fermo classicismo dell'impianto, pur se animato da una nuova riflessione sulle opere di van Dyck, appare quasi un parallelo delle opere tarde del Guercino. (*Iba*).

Novembergruppe

Associazione artistica tedesca fondata a Berlino nel novembre 1918 (dove il nome, anche in riferimento ai moti rivoluzionari che portarono all'abdicazione di Guglielmo II e alla proclamazione della Repubblica di Weimar) da artisti «radicali» capeggiati dall'espressionista Max Pechstein già membro della Brücke: César Klein, Georg Tappert, Heinrich Richter, Moritz Melzer. Un primo documento formale, la lettera circolare del 13.12.1918, reca già ulteriori firme fra cui quella dello scultore e arredatore cubo-costruttivista Rudolf Belling. La lettera esordisce: «Il futuro dell'arte e la serietà del momento costringe noi rivoluzionari dello spirito, espressionisti, cubisti e futuristi, ad una stretta unione. Rivolgiamo quindi a tutti gli artisti che hanno respinto le vecchie forme l'urgente invito a dichiarare la loro adesione». Per evidente influenza dei movimenti futuristi e soprattutto proletkultisti sovietici attivi dal principio dell'anno, i fini proposti sono quelli di «una stretta compenetrazione fra popolo e arte», di un collegamento internazionale con gli artisti rivoluzionari e d'una organizzazione di libere mostre collettive autogestite. Le linee direttrici del gennaio 1919, che recano al punto i «N è l'unione (tedesca) degli artisti radicali», propongono, al di là dell'organizzazione di una mostra annuale e di pubblicazioni, «una influenza decisiva delle forze creative su tutti i provvedimenti che riguardino questioni artistiche» in senso lato: architettura e urbanistica, specialmente nella sfera pubblica e sociale; riordinamento dell'insegnamento artistico e unificazione di accademie, scuole d'architettura e scuole d'arte applicata; libera organizzazione dell'attività espositiva al di fuori dei circuiti di mercato; legislazione riguardante l'arte. Alcuni prin-

cipi fondamentali, soprattutto nel campo della società dell'architettura e del nuovo tipo di istruzioni didattiche (quale sarà esemplato dal Bauhaus), sono comuni con il parallelo *Arbeitsrat für Kunst* (Consiglio per l'arte), fondato anch'esso a Berlino nel novembre-dicembre 1918 da Cèsar Klein e dagli architetti Bruno Taut e Walter Gropius, aderenti anche al N, così come Belling. Tuttavia, le posizioni dell'*Arbeitsrat für Kunst*, legato anche nell'intitolazione al movimento comunista dei Consigli operai (versione tedesca dei Soviet), erano improntate ad una ideologia di rivoluzione sociale politicamente più caratterizzata rispetto ai «rivoluzionari dello spirito» del N, che di fatto non si poneva in contrapposizione, ma tendeva ad influire sulla politica culturale dei poteri costituiti della nuova Repubblica a prevalenza socialdemocratica. Nel contesto radicalizzato e sconvolto della cultura dell'immediato dopoguerra, con forti caratteri utopici e palingenetici, ma anche di «rivoluzione mancata», tali posizioni prevalenti nel gruppo originario, di fondamentale eredità espressionista, furono contestate da ulteriori aderenti, come il futuro astrattista Otto Frenndlich, i dadaisti Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Groz, Otto Dix e i pittori di vocazione sociale, vicini a Dada, Rudolf Schlichter e Georg Scholz. Nel 1921, in una lettera aperta sulla rivista comunista «Der Gegner», i dadaisti si dichiaravano opposizione interna al N, contestando ai membri fondatori il tradimento ideologico degli ideali rivoluzionari originari e il rientro nella pratica del corporativismo artistico e del mercato «borghese». La lettera contiene la significativa accusa al gruppo dirigente di emarginare e soffocare la creatività sia degli esponenti di una «nuova oggettività nata dall'orrore per la società borghese sfruttatrice» sia degli artisti che conducono «esperimenti preparatori di un'ottica non soggettiva». In effetti, a partire da questa secessione neooggettiva-dadaista rivoluzionaria e astrattista, il N diventa fondamentalmente un grande centro (progressista ma non ideologico) di confronto fra tendenze linguistiche e fra arti figurative e architettura attraverso le mostre annuali e la partecipazione come gruppo alle due annuali Berliner Kunstausstellungen, fino all'autoscioglimento nel 1932 sotto l'incalzare dell'ideologia nazionale nazi-accademico-razzista già ampiamente diffusa. (mr).

Novgorod

Città della Russia centrale, importante centro commerciale sin dal x sec. Dipendente agli inizi dal principato di Kiev, nel xii sec. si eresse a repubblica indipendente, sfuggendo all'occupazione mongola grazie alla sua posizione geografica. La cattedrale di Santa Sofia, edificata tra il 1045 e il 1050, era stata sulle prime decorata solo da alcune figure isolate, di cui rimangono i ritratti di *Costantino* e di *Elena*, eseguiti in uno stile lineare di grande finezza. Dell'insieme delle pitture, iniziate nel 1108, è conservato solo qualche frammento. Si tratta di figure rigide, in atteggiamento frontale e di carattere arcaico; esse contrastano con le figure maestose, dal sapiente modellato, della contemporanea decorazione della cattedrale di San Nicola Dvorichenski (poco dopo il 1113), che a loro volta differiscono dagli affreschi della cattedrale della Natività della Vergine nel monastero di Sant'Antonio, ove si è notata una certa parentela con l'arte romanica. Nella seconda metà del xii sec. N costituisce, con le città vicine (Pskov, Staraya Ladoga) uno dei principali centri artistici russi. Le caratteristiche della pittura di N appaiono nella chiesa dell'Annunciazione (1189 ca.) del villaggio di Arkaji. Le parti meglio conservate sono le scene della *Vita della Vergine* e della *Vita di san Giovanni Battista*, dipinte in uno stile libero e ardito, con marcata contrapposizione tra luci ed ombre. Nei dintorni di N, sulla collina della Nereditsa, la chiesa del Salvatore (il più popolare monumento dell'arte religiosa antica) venne edificata nel 1198; era decorata da affreschi che costituivano la più preziosa e più completa testimonianza della pittura russa del xii sec. La distruzione della chiesa durante la seconda guerra mondiale (1941-43) ci ha privati di uno dei complessi più ricchi ed interessanti della decorazione chiesastica del xii sec. Un ciclo dettagliato della vita di Cristo e numerosi ritratti di santi coprivano interamente le pareti e le volte; il *Giudizio universale* si sviluppava sulle pareti ovest e nord, l'*Ascensione* e i *Profeti* decoravano la cupola. Nell'abside, la *Vergine orante* col medaglione racchiudente il Bambino che le si accosta al seno (tema che compariva qui per la prima volta) era inquadrata da santi, tra i quali figuravano anche i santi russi Boris e Gleb. I personaggi, dalle forme pesanti, in atteggiamenti ieratici, con volti dall'espressione severa, erano trattati in uno stile ardito e potente, diverso dall'arte elegante dei dipinti leggermente precedenti

di Pskov e di Staraya Ladoga. Il ritratto del principe Iaroslav che offriva a Cristo il modellino della chiesa era stato aggiunto attorno al 1246.

L'attività artistica, che si era rallentata nel XIII sec., riprende con nuovo vigore nel secolo seguente: se ne vedono i primi inizi nella cattedrale della Natività della Vergine del monastero di Snetogorsk (a nord di Pskov), decorata nel 1313, e il suo pieno sviluppo nelle chiese della seconda metà del XIV sec. Nella cattedrale di San Michele del monastero Skovorodski (presso N, 1360), distrutta durante la seconda guerra mondiale, i personaggi, dalle proporzioni allungate, e le composizioni con i fondi di paesaggio o di ricche architetture, rivelavano l'influsso dell'arte bizantina dei Paleologi. Nella chiesa del Salvatore di Kovalevo (1380, anch'essa distrutta durante la guerra) gli affreschi, che coprivano l'intera superficie delle pareti e della cupola, presentavano somiglianze più con le pitture delle chiese serbe che di quelle russe; e si ritiene che gli artisti che li eseguirono provenissero dal monte Athos, che serviva da intermediario tra gli slavi dei Balcani e quelli russi. Le opere più notevoli a N erano i dipinti di Teofane il Greco nella chiesa della Trasfigurazione, e a Volotovo gli affreschi, in parte distrutti, ove gli apporti bizantini sono stati reinterpretati in modo assai personale e combinati con elementi estranei a questa tradizione. A N, la chiesa di San Teodoro Stratilata venne edificata nel 1360-61, ma decorata probabilmente solo verso il 1370-80, poiché i dipinti, assai mal conservati, imitano la maniera di Teofane il Greco. Vi si ritrovano i medesimi procedimenti per modellare i volti e i drappeggi mediante linee e chiazze bianche, a larghe pennellate. Tuttavia i personaggi, di proporzioni più snelle, non hanno le qualità strutturali delle opere del maestro. Le composizioni, che si ricollegano ai tipi iconografici bizantini, sono piene di vita e di movimento. Il Museo di N ospita una notevole collezione di icone, e in particolare la più antica icona della cattedrale di Santa Sofia, l'immagine di san Pietro e san Paolo (XI sec.), nonché icone del XIV, XV e XVI sec. provenienti dall'iconostasi della cattedrale. (*sdn*).

Nowak, Willy o Vilém

(Mnišek presso Praga, 1886 – ?). Si formò presso l'Accademia di pittura di Praga (1903-906), e soggiornò per motivi di studio a Monaco e nei Paesi Bassi (1912-15). I suoi

esordi furono caratterizzati dalle tendenze espressive del gruppo degli Otto, che egli aveva contribuito a creare. Ma contrariamente alla maggior parte dei suoi membri, egli si disinteressò del cubismo per inoltrarsi, dal 1910, su una strada personale. Forte della lezione dei paesaggisti classici francesi, ampliata da quella di Cézanne, egli esprime alla maniera di Renoir la sua costante emozione dinanzi all'essere (le *Amiche*, 1913: Praga, NG), o davanti allo spettacolo della natura (*Paesaggio con cavaliere*, 1933: ivi). Le fonti classiche della sua arte si ritrovano nelle sue litografie (illustrazione per l'*Arianna a Naxos* di Hugo von Hofmansthal), mentre i *Paesaggi sulle rive del Labe* rivelano, per la loro sensibilità, una parentela con Watteau ed il «secondo rococò» ceco. I suoi ultimi olii ed acquerelli, ove le forme si disfano entro le fluidità atmosferiche si collocano entro un processo molto avanzato verso l'astratto (la *Caccia*, 1967: coll. priv.). (ok).

Nubia

La **N** cristiana corrisponde geograficamente al Sudan attuale ed è entrata solo di recente nel campo di studi della pittura orientale, principalmente in seguito alle scoperte a Faras (anticamente Pakoras). Chiusa tra l'Egitto e l'Etiopia, convertita al cristianesimo (543 ca.), non ha attirato l'indagine scientifica a causa della completa scomparsa della religione cristiana. Tuttavia ancora nel XVI sec. possedeva chiese dipinte la cui fama aveva superato le frontiere dell'Abissinia. Vi si manifesta una triplice corrente religiosa, attestata dagli storici e soprattutto dalle iscrizioni ritrovate, abbastanza numerose, in occasione dei lavori intrapresi per la nuova diga sul Nilo: la corrente monofisita, che fa penetrare nel paese le idee e gli usi in auge presso gli anticalcedoniani della Siria; la corrente melchita, che ricollega la **N** a Bisanzio; la corrente copta proveniente dall'Egitto, messa a lungo in dubbio ma innegabile dopo la scoperta del sito di Faras, dove si affiancano iscrizioni copte e greche. Molto rari i manoscritti ornati con decorazioni astratte o personaggi. È vero che i manoscritti redatti in antico nubiano, generalmente frammentari, sono essi stessi di estrema rarità. Sono noti soltanto tre esempi di libri ornati da figure: uno con *Cristo*, molto deteriorato, uno con *San Menna a cavallo* (disegno più che pittura), e l'ultimo con un vescovo o un monaco recante in mano un libro. Di fattura molto grossolana, questi po-

veri frammenti (IX-X sec.) non presentano quasi altro interesse se non quello di attestare l'esistenza presso i Nubiani di manoscritti dipinti. Nel campo della pittura murale, la situazione è del tutto diversa, soprattutto dopo la scoperta da parte di una missione polacca (del 1964) di tutta una serie di affreschi generalmente in eccellente stato di conservazione, che adornano le pareti della cattedrale di Faras e che sono stati trasportati in parte nel Museo di Varsavia, in parte nel Museo di Khartum. Questa serie di dipinti, realizzati direttamente sull'intonaco, conferma quanto già si sospettava in base all'osservazione di resti di pitture a Abndel Gadir, a Serré e in alcune altre chiese studiate da Monneret de Villard a sud della prima cateratta. Già in esse si vede che l'impiego delle pitture era diffuso nella N cristiana e che talvolta tutte le pareti recavano decorazioni, come accade appunto a Faras. Non è peraltro possibile determinare con precisione quale programma iconografico si seguisse. Si possono però almeno rilevare i temi dominanti: il *Cristo in trono*, la *Vergine in maestà*, in piedi o seduta, gli *Arcangeli*, i *Santi cavalieri*, i *Vescovi* e gli *Asceti* della Chiesa nubiana. Tutto ciò fa parte della tradizione iconografica orientale; altre rappresentazioni sembrano invece essere specifiche dell'ambiente nubiano, come gli angeli immensi dalle ali ocellate, le croci circondate all'intersezione tra i bracci dal *Tetramorfo* (animali evangelici), la *Trinità* rappresentata sotto forma di tre personaggi raffigurati a mezzo busto, del tutto simili tra loro e allineati fianco a fianco. I dipinti più curiosi sono quelli che presentano personaggi reali in abiti sontuosi e in compagnia di Cristo o della Vergine, che li proteggono ponendo loro la mano sulla spalla o talvolta persino sollevandoli da terra dinanzi a sé. Queste scene di «protezione» sono così caratteristiche della pittura religiosa nubiana che avevano già attratto l'attenzione di un viaggiatore arabo del XII sec. Questi dipinti, numerosi a Faras e ripetuti a Abdel Gabir ed a Abdallah Nirqi, recentemente scavata dagli olandesi, offrono il miglior materiale per uno studio dell'evoluzione degli stili nubiani. A Faras, in un periodo di cinque secoli (707-1169) si seguono le tracce di cinque stili diversi, riconoscibili in base all'uso dei colori, ai temi rappresentati ed ai tratti del disegno. Il complesso si ricollega da vicino a quanto manifestano i dipinti copti, ma il tracciato è originale, e pertanto non si può asserire che la pittura nubiana sia una derivazione di

quella egiziana, con la quale ha peraltro visibili collegamenti. Anch'essa, nell'epoca a noi nota (VIII-XII sec.), preferisce la rappresentazione monumentale alla pittura storica. Le scene della vita di Cristo sono rare. A Faras, accanto alla *Natività* trattata con grande libertà, si trovano alcune rappresentazioni di eventi relativi alla *Passione e alla Resurrezione*, ma sembra che esse siano state introdotte in qualità di icone, e che non rispondano a un preciso programma iconografico. Ci si trova qui di fronte a un particolarismo, spiegabile forse soltanto con la povertà della documentazione; d'altronde non si può sperare che questa possa in futuro arricchirsi, poiché tutti questi siti nubiani sono oggi ricoperti dalle acque. (*jle*).

Nucci, Avanzino

(Gualdo Tadino o Città di Castello 1552 ca. – Roma 1629). Allievo e collaboratore di Niccolò Circignani a Roma (Baglione), il **N** partecipò, con molti suoi coetanei, ad alcune delle maggiori imprese decorative promosse da Sisto V. Dopo un soggiorno a Napoli (1595-98, affreschi in Santa Maria di Costantinopoli, Annunziata, Certosa di San Martino), svolse la sua attività prevalentemente a Roma (San Callisto, *Madonna e santi*; San Silvestre al Quirinale, *Battesimo di Costantino*; affreschi in Trinità dei Monti, in Santa Maria in Ara Coeli, 1610-12), ma anche per l'Umbria e le Marche (Gualdo Tadino, Perugia, Spoleto, Fabriano, Montebartoccio, Fermo). L'accostamento al Roncalli, al Croce e all'Arpino produce, attorno al 1600, gli esiti migliori del **N** che approda ad una decorosa variante della pittura devota, di dimessa intonazione e piana comunicativa. (*gsa*).

nucleare

Movimento pittorico italiano, fondato a Milano nel 1951 dai pittori milanesi Baj e Dangelo. Raggruppò all'inizio un piccolo numero di artisti: Joe Colombo, Dova, Bertini. Per i legami che strinse con gruppi europei d'avanguardia (il movimento *Cobra*, *Phases* a Parigi) ed americani (il gruppo argentino *Boa*), rappresentò uno dei più importanti fenomeni culturali italiani del dopoguerra.

I rapporti con artisti e critici internazionali provocarono una corrente di idee e di esperienze che non mancarono di avere conseguenze in Italia: la polemica contro ogni

tipo di dogmatismo estetico – in particolare contro l'intellettualismo dell'astrattismo geometrico – e l'affermazione di un'arte scaturente da un'assoluta libertà fantastica e formale, sensibile ad ogni tipo di sperimentazione liberatoria, e che si valeva dell'espressione diretta e dell'automatismo gestuale, svolsero un ruolo di primaria importanza per le nuove avanguardie italiane. Tali legami internazionali vennero stimolati da una serie di mostre che raccolsero, col movimento **n**, esponenti di vari movimenti che avevano in comune il medesimo ideale estetico: la mostra alla Galleria Apollo di Bruxelles (1952), quella di Milano alla Galleria Schettini (1955), organizzata dal critico del movimento *Phases*, E. Jaguer, in seguito alla quale venne fondata la rivista «Il Gesto» (1955-59). La rivista, che divenne portavoce del movimento, fu nel contempo un mezzo efficace di collegamento internazionale: tra i collaboratori vanno citati Dubuffet, Brauner, Sonderborg, Fontana. Il *Manifesto della pittura nucleare* venne redatto nel 1952 da Baj e Dangelo: in esso si rivendicano il dadaismo e il surrealismo come fondamenti storici del movimento (importanza dell'automatismo nella creazione artistica, ricorso ad elementi preterintenzionali, identificazione tra la creazione artistica e il «modo di essere»); tuttavia, il movimento trovò il proprio linguaggio nelle tecniche «gestuali» (dripping e tachisme). Il tema ossessivo della «distruzione atomica» venne ripreso spesso da alcuni artisti del gruppo (Baj: *Il Grande Semaforo*, 1950; *forma cranica*, 1952), che si ampliò in seguito grazie a numerose iniziative: nel 1957 venne redatto il *Manifesto contro lo stile*, ove si elevavano a teoria i principi di libertà inventiva e fantastica che avevano dato luogo alla nascita del movimento, ricollegandolo peraltro in modo ancora più esplicito alle avanguardie europee. Nel 1958 il Gruppo 58 di Napoli apportò al **n** il contributo di giovani artisti (Biasi, Del Pezzo, Pergola, Di Bello); ebbero luogo dinamiche iniziative, come il *Manifesto di Napoli* (1959), che rilanciava violentemente la polemica anti-astrattista, e la fondazione della rivista «Documento Sud» (1959), che raccoglieva giovani pittori e scrittori d'avanguardia, creando così un collegamento diretto con altri centri culturali italiani ed europei. Il movimento, la cui fase più attiva e fiorente si colloca intorno al 1953-54, si estinse praticamente nel 1959. (*lm*).

Nudo di accademia

La raffigurazione del corpo umano privo di indumenti (Nudo, Ignudo) è presente nell'arte figurativa dalla preistoria sino all'età contemporanea con motivazioni, ragioni e significati diversi: simbolo, allegoria, forma «ideale» o «naturale», indispensabile riferimento per lo studio delle proporzioni secondo i diversi «canoni», modello esemplare per la pratica scolastica, ecc. Il tentativo di isolare nella complessa vicenda quel particolare aspetto che riguarda il cosiddetto **ndia** deve in ogni caso partire dal presupposto che esso non può intendersi senza la conoscenza dei precedenti: il **ndia** è espressione infatti di una cultura figurativa che identificava nella pratica del nudo, del quale si erano ormai sperimentate tutte le possibilità espressive, la base dello stesso processo di apprendimento e del fare arte. Un personaggio chiave per l'applicazione didattica della pratica del nudo fu, a nostro avviso, Baccio Bandinelli (1488-1560): nel 1531, secondo l'iscrizione che compare in una ben nota incisione di Agostino Veneziano, egli aveva istituito nel Belvedere in Vaticano una «Accademia», nella quale insegnava i procedimenti dell'arte ad un gruppo di giovani; databile circa al 1547 è un'incisione di Enea Vico che raffigura *l'atelier* fiorentino del Bandinelli; singolare che in entrambe le stampe compaiano bene in vista statuette di nudi, maschili e femminili; anzi, nell'incisione del 1531 quattro giovani sono proprio intenti a disegnare la statuetta – non è chiaro se trattasi di opera antica o di un modello contemporaneo – di un giovane nudo. Il Bandinella nella sua produzione disegnativa e scultorea rappresenta il culmine di quella linea fiorentina che, partita dalla Porta della Mandorla del Duomo con evidenti riferimenti all'antico, attraverso Masaccio – i cui nudi nel *Battesimo dei neofiti* e nella *Cacciata dei progenitori* del Carmine «risalgono manifestamente non all'antichità, ma a studi tratti da modelli dal vivo» (N. Himmelmann, *Nudità ideale*, 1985) –, Donatello, Antonio del Poliamolo e Bertoldo, era giunta, con Michelangelo e con la sua poetica di ispirazione neoplatonica, alla centralità della figura umana nuda. Il Bandinelli sembra dunque voler ribadire in alcune opere, esemplari anche per la collocazione (*Ercole e Caco* in piazza della Signoria, i *Nudi virili* del Coro del duomo di Firenze, la *Pietà* della Sant'Annunziata), la perentoria validità di tale scelta tematica. La rappresentazione del nudo trovava il suo necessario

fondamento nel disegno, inteso quale principio teoretico, fondamento dell'arte stessa, secondo una interpretazione che, attraverso Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti e i piú recenti apporti di Benedetto Varchi (*Lezzione*, 1547) e Anton Francesco Doni (*Disegno*, 1549), era – per gli artisti fiorentini – divenuta corrente e riferimento obbligato nella concreta pratica artistica. A coronamento di tale percorso può collocarsi la fondazione della fiorentina Accademia del Disegno, progettata da Giorgio Vasari fin dal 1560 ca. ma che ebbe nel 1563, con la protezione di Cosimo de' Medici, «Capitoli et Ordini» che ne fissarono gli ordinamenti e le finalità compresa quella didattica. L'Accademia fiorentina si assunse dunque il ruolo di istituzione pubblica nella quale i giovani che rivelavano una particolare disposizione per le «arti del disegno» potessero trovare valido insegnamento. Pur non avendo testimonianze dirette, può ragionevolmente ritenersi che fin dagli inizi lo studio del nudo, dapprima tratto da modelli di statue antiche o moderne e poi anche dal vero, dovesse essere proposto ai giovani come pratica necessaria, anche se non sistematica. Del resto il Vasari, promotore dell'istituzione, era convinto che nei «corpi ignudi [...] consiste la perfezione delle nostre arti». Strettamente collegato al problema del nudo è quello dello studio dell'anatomia, che prevedeva anche sedute dedicate alla dissezione, praticata nei teatri anatomici degli ospedali fiorentini. Ma accanto a tali sedute si venne stabilendo la pratica dell'uso dei modelli anatomici, il cui prototipo è da individuare in una statuetta in cera, databile al 1600 ca. di Ludovico Cigoli (Firenze, Bargello), piú volte replicata in fusioni, ripresa in disegni e divenuta, sotto le denominazioni di *ecorché* o «scorticato», uno dei modelli «piú popolari in tutte le scuole d'arte dei tempi moderni» (Z. Ważbiński, *L'Accademia medicea*, 1987). Per quanto riguarda in modo specifico l'utilizzazione di modelli viventi per lo studio del nudo la prima sicura testimonianza sembra consistere in un riferimento di Vicente Carducho (*Dialogos*, 1633), secondo il quale alcuni modelli erano pagati per le necessità dell'Accademia dal duca di Firenze, consuetudine che si è creduto peraltro poter far risalire agli anni 1596-1606. Certo è che sullo scorcio del secolo la pratica di disegnare dal vero il nudo doveva essersi ormai consolidata; tanto che anche in istituzioni private, come quella organizzata da Gregorio Pagani (1558-1605)

in Palazzo Guadagni, la pratica era ugualmente seguita: «Erano quelle stanze sí ben disposte per l'esercizio d'un pittore che [...] oltre alla situazione dei lumi, e la loro capacità, avevano anco annessa una stufa, che pareva fatta apposta per dipingervi l'ignudo nel tempo d'inverno» (F. Baldinucci, *Notizie...*, 1681/1728). Bisogna in ogni caso giungere alla metà ca. del sec. XVII (1644) per trovare nei documenti accademici pagamenti effettuati a modelli. Fra i numerosi disegni che testimoniano la pratica si ricorderanno: uno *Studio di nudo* di Santi di Tito (Firenze, Uffizi, n. 2389 S); due *Studi anatomici* di Andrea Boscoli (Firenze, Uffizi, nn. 8228 F e 8374 F), e un suo *Nudo di profilo* (Firenze, Uffizi, n. 8186 F); un *Giovane nudo seduto* di Bernardino Poccetti (Firenze, Uffizi, n. 1583 S); un *Nudo maschile seduto* di Girolamo Macchietti (Parigi, Louvre, n. 13717); il disegno preparatorio per le *Tre Grazie* di Francesco Morandini detto il Poppi (Torino, Bibl. reale, n. 15667). Anche se non tutti questi disegni possono farsi risalire ad una pratica accademica, essi sono tuttavia indicativi dagli ordinamenti diffusi tra gli artisti operanti a Firenze negli ultimi decenni del XVI sec. Questi orientamenti si spiegano meglio anche alla luce di altre considerazioni. Lo stesso anno della fondazione della fiorentina Accademia del Disegno, nella sessione XXV del Concilio di Trento (3 dicembre 1563) si dettavano norme e prescrizioni riguardanti l'uso delle sacre immagini. Le conseguenze, nel riguardo del nudo, furono immediate; già nel *Dialogo [...] degli errori e degli abusi de' pittori* di Giovanni Andrea Gilio (1564) si precisa la polemica antimichelangiolesca, che investe esplicitamente il problema della nudità: «I pittori che furono avanti Michelagnolo non fecero mai la figura de la gloriosa Vergine nuda, né quella di alcun santo, eccetto ne' martirii, et allora gli velavano le parti vergognose». Le posizioni controriformistiche sono poi apertamente dichiarate nel *Discorso intorno alle immagini* del bolognese cardinal Gabriele Paleotti (1582), una sorta di codice esemplare dei programmi iconografici post tridentini; dalla «tavola», ossia sommario del terzo libro – mai redatto – sappiamo che ben cinque capitoli (XVI-XX) sarebbero stati dedicati al problema della rappresentazione del nudo; già i titoli di alcuni di essi sono assai significativi: *Delle figure ignude, e quanto agli occhi casti debbono essere schifate*; *Varie ragioni perché non si convengano le figure ignude*; *Che non si deve, per imitare li*

corpi al vivo, spogliarli ignudi. Sullo scorcio del secolo, in Lombardia, Gregorio Comanini si fa interprete di idee ormai correnti nel trattato *Il Pigino ovvero delfine della pittura* (1591): «dee l'accorto padre di famiglia rifiutar tutte quelle [immagini] che sono formate ignude [...]. Quanto maggiormente poi dovranno fuggire le figure ignude ne' tempî, ove ogni cosa dee incitare allo spirito?» Il rifiuto del nudo, nel clima controriformistico, non coinvolse solo letterati di provincia o dotti prelati ma giunse a mettere in crisi artisti stessi; il caso più famoso è quello di Bartolomeo Ammannati (1511-1592), scultore e architetto fiorentino, che nel 1582 indirizzò una *Lettera agli accademici del Disegno*, ossia ai suoi colleghi dell'Accademia fiorentina, nella quale rinnega la pratica sino ad allora da lui costantemente seguita di rappresentare figure ignude; l'Ammannati dunque ammonisce «di non incorrere e cadere nell'errore e difetto, nel quale io nel mio operare son incorso e caduto, facendo molte mie figure del tutto ignude e scoperte [...]. Il far dunque statue ignude [...] è grandissimo e gravissimo errore». Negli ultimi decenni del sec. XVI dunque voci diverse ed autorevoli si levano a condannare l'uso del nudo; e non ci sembra un caso che proprio allora si venga con altrettanta decisione istituzionalizzando il nudo quale elemento fondamentale per l'insegnamento scolastico nelle Accademie, prima tra tutte – come si è visto – quella fiorentina: intelligente ed astuto procedimento per eludere le censure e le vincolanti prescrizioni controriformistiche, così da conservare ad una tematica iconografica di consolidata tradizione, che attraversava un difficile momento, una sua autonoma collocazione, giustificata e legittimata dalle necessità didattiche, sotto le quali era poi facile contrabbandare, come di fatto avvenne, scelte e preferenze diversamente motivate. Come è noto, la pratica del nudo è viva nella bolognese Accademia degli Incamminati, fondata e diretta da Agostino, Ludovico e Annibale Carracci tra il 1580 e il 1590, che si configurava quale istituzione privata (N. Pevsner, *Academies...*, 1940); in essa è certo che si usassero modelli viventi e si praticasse la rappresentazione del nudo; nella vita di Pietro Faccini, il Malvasia (1678) ricorda «la stanza [...] ove si spogliava il modello». Nell'orazione per la morte di Agostino Carracci (1603) – riportata dal Malvasia – Lucio Faberio riferisce come «in quella Accademia [...] tutti facevano a gara nel disegnar l'ossature de' corpi,

nell'imparar i nomi, le posature e legature dell'ossa [...] facendosi perciò spesso Anatomia [...] Quivi s'attendeva [...] con mirabil frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte». Dagli inizi del Seicento la pratica del ritrarre il nudo nelle pubbliche o private Accademie dovette diffondersi rapidamente; sappiamo così da Raffaello Soprani (1674-1728) che intorno al 1610 Luciano Borzone frequentava l'«Accademia del Nudo che di que' dí tenevasi in Genova sotto la protezione di principali Signori»; il Malvasia ricorda come Quercino «cominciò l'Accademia del Nudo» a Bologna in due stanze attrezzate messe a sua disposizione nel 1616 dal signor Bartolomeo Fabbri; ancora intorno al 1686, secondo Pietro Zannotti (1739), a Bologna, nella casa di Francesco Ghislieri, si radunava una «pubblica accademia», ove «ognuno potesse disegnare e ritrarre così l'uomo ignudo, come la femina». Nel 1674 Luigi Scaramuccia consigliava ad un giovane apprendista: «prima, che metterti a disegnare dall'Ignudo in publica Academia [...] di studiare da Disegni di qualche ottimo Maestro ove siano delle nuditati». La pratica era divenuta dunque ormai una consuetudine così largamente diffusa che lo stesso termine «Accademia» fu inteso quale sinonimo di «disegno del nudo»; il fatto è bene registrato da Giovan Battista Passeri (ca. 1678): «Introdussero li Caracci lo studio di disegnare il nudo, che chiamano Accademia; ma questo è un nome, che non ha che fare con quell'esercitio, se non che se l'usurpa per causa della radunanza di molti». Il fenomeno divenne rapidamente europeo; nella letteratura artistica tedesca si è affermato il termine *Akt*, che esprime «in una sola parola ciò che noi dovremmo definire con più termini, come "studio degli atteggiamenti nella accademia del nudo"» (L. Grassi, 1978). La pratica del disegno del corpo umano ignudo per fini didattici si stabilizza così nei sec. XVII e XVIII in tutte le istituzioni accademiche; ma è da registrarsi come accanto al perdurante uso del modello vivente, specie per le preferenze del gusto neoclassico, si sia continuato ad utilizzare come modelli statue antiche, o piuttosto calchi in gesso tratti da esse; la situazione neoclassica è bene espressa in questa osservazione di Francesco Milizia (1797): «Lo studio del modello, cioè di molti modelli vivi, è uno studio preliminare per giungere alla bellezza ideale che risiede nelle scelte sculture dell'antichità». Lo studio del nudo non cessò comunque nel sec.

xix di porsi come fondamento dell'insegnamento accademico. Nel *Decreto della Consulta Governativa di Roma* [...] relativo all'organizzazione delle scuole di Belle Arti dipendenti dall'Accademia di San Luca (23 novembre 1810) si ponevano le due cattedre «di disegno di nudo» tra quelle di prima classe; nello *Statuto della Pontificia Accademia Romana* [...] di San Luca (15 dicembre 1817) si stabiliva che «i professori di pittura e di scultura presiederanno ogni settimana alternativamente alla scuola del disegno, del nudo e delle pieghe». Con il R. Decreto del 9 ottobre 1873, che fissava lo Statuto organico della R. Accademia e Istituto di Belle Arti di San Luca in Roma, si istituiva per la prima volta (cap. VI) una *Scuola libera del nudo*; «Nell'Istituto vi sarà una scuola libera di disegno dal nudo con modelli variati per carattere e per età». Lo studio del nudo, pur rimanendo di base per le Scuole di Pittura e Scultura, si apriva dunque ad una più larga partecipazione; principio cui le Accademie di belle arti, istituite in Italia nel 1923, hanno continuato a richiamarsi nella continuità delle «libere scuole del nudo», ad esse annesse ma non formanti più parte integrante dei normali corsi (Pittura, Scultura, Decorazione, Scenografia). (mp].

Núñez della Valle, Pedro

(Madrid 1590 ca. – dopo il 1649). Studiò a Roma, poi venne ammesso all'Accademia di San Luca. Fu tra i primi rappresentanti madriteni del naturalismo tenebrista, che tuttavia temperò con un certo classicismo romano-bolognese (*Adorazione dei Magi*, 1631: Madrid, coll. priv.). (ae).

Nuova Astrazione

Nata anch'essa come la Nuova Figurazione dalle ceneri dell'informale, indica quell'area di ricerca astratta che si sviluppa sia in America che in Europa lungo tutto l'arco degli anni Sessanta fino ai primi anni Settanta. L'informale non è estraneo alla nascita della NA in quanto presupposto di liberazione della rigidità geometrica della forma verso una ricerca di strutture aperte. *Toward a New Abstraction* è il titolo dell'esposizione al Jewish Museum di New York introdotta da Ben Heller nel 1963 che precede di un anno la mostra *Post Painterly Abstraction* curata da C. Greenberg al County Museum of Art di Los Ange-

les. In entrambe le occasioni sono presenti artisti che saranno considerati i protagonisti della **NA** americana. Mentre B. Heller parla di «un approccio concettuale alla pittura» (1963) come caratteristica principale di questi artisti, C. Greenberg sottolinea il passaggio dal pittoricismo dell'espressionismo astratto ad una ricerca lineare attraverso una calibrata stesura del colore non più interrotta dal gesto dell'artista e trattenuta in griglie geometriche. I confini molto ampi di questa nuova tendenza comprendono esperienze diverse che vanno dalle improvvisazioni più libere di S. Francis, H. Frankenthaler, M. Louis e J. Olitski agli esiti più sistematici di E. Kelly, K. Noland, L. Poons, F. Stella e dello scultore D. Smith che aprirà la strada alle strutture primarie. Il precedente diretto di queste nuove esperienze si trova nella pittura di «non-azione» di M. Rothko, B. Newman e C. Still con la differenza che i significati mistici e trascendentali ancora presenti nelle tele dei pittori di questa generazione vanno scomparendo nella **NA** che tende alla trasformazione del quadro in «una presenza oggettiva in grado però di agire sullo spettatore mediante la forza dinamica del colore» (F. Menna, 1964). Le opere dei pittori americani protagonisti della **NA** saranno presenti nelle principali mostre in tutta Europa fin dall'inizio degli anni Sessanta.

La problematica europea di quegli anni è meno lineare di quella americana. Il dibattito sviluppatosi dopo l'informale apre la strada a nuove e diverse direzioni di ricerca per le quali la riduzione ad una etichetta è quanto mai vaga e riduttiva. Il dibattito in corso si raccoglie a Milano intorno alla rivista «Azimuth» ed all'omonima galleria a partire dal 1959 e a Düsseldorf con il gruppo Zero fin dal 1958. Interprete di questo clima sarà il critico U. Kulterman che nel 1960 organizzerà una mostra al MC di Leverkusen dal titolo *Monochrome Malerei* a cui sono invitati artisti come P. Dorazio, F. Lo Savio, E. Castellani, P. Manzoni, Y. Klein, O. Piene, H. Mack accanto ai più anziani L. Fontana, M. Rothko, C. Still, B. Newman. L'opera di riduzione e di azzeramento dei valori artistici, le nuove ricerche visuali attraverso l'indagine sulla luce e sul colore, l'intento critico/conoscitivo di questi artisti sono gli aspetti fondamentali del loro lavoro. G. Ballo nell'ambito della Biennale di Venezia del 1968 proporrà una ricostruzione del percorso della **NA**, individuandone i precedenti storici nei capisaldi dell'avanguardia costruttivista

ed astrattista, e preciserà che in questa nuova tendenza «ci può essere l'intervento geometrico e anche l'influsso della libertà informale; ma tutto tende a risolversi in arte di pura percezione, dove lo spazio, senza la terza dimensione, fa sentire il divenire, e quindi il tempo, la quarta dimensione, nell'idea del continuo». Non bisogna dunque slegare del tutto dal campo della **NA** il discorso sull'«opera aperta, programmata e moltiplicata» nel senso di una ricerca di comunicazione attraverso le leggi della percezione pur tenendo conto delle diverse finalità. Agli inizi degli anni Settanta viene riproposto il termine di **NA** per quella pittura che dopo la Pop Art e le correnti programmate e op, l'«hard edge» abstraction e la minimal, «ha ridato nuova importanza al colore ed al fatto pittorico» (G. Dorfles, 1973). Si fa riferimento in questo caso ai pittori americani E. Kelly, R. Mangold, B. Marsden, D. Rockburne, R. Ryman. Il discorso americano ruota soprattutto intorno all'analisi del linguaggio pittorico attraverso la ricerca di astrazioni primarie e colori non relazionali e viene messo in risalto dalla mostra *Systemic Painting* organizzata da L. Alloway nel 1966 al Guggenheim Museum di New York in cui gli artisti guida di questa area vengono riconosciuti in Ad Reinhardt e B. Newman. Sul versante europeo alle scelte più propriamente pittoriche si aggiungono delle implicazioni ideologiche orientate verso un discorso sul piano sociale di critica del sistema artistico. Questo si esplica in maniera evidente soprattutto in Francia con D. Buren, O. Mosset, Parmentier e N. Toroni e con L. Cane e C. Viallat. Ricordiamo tra gli altri gli italiani C. Battaglia, P. Cotani, M. Gastini, G. Griffa; gli inglesi A. Charlton e A. Green; i tedeschi W. Gaul e R. Girke. Da citare anche il singolare percorso di B. Palermo (P. Heisterkamp). Come ricorda F. Menna (1968) molti di questi artisti operano già all'inizio degli anni Sessanta a testimonianza di uno sviluppo senza soluzione di continuità dell'area della **NA** che attraverso la pittura analitica giungerà fino ai nostri giorni. (*chtng*).

Nuova Figurazione

Il termine indica un ampio schieramento di artisti che, all'indomani dell'informale, sperimentano nuove possibilità espressive attraverso un ritorno all'immaginazione umana e a temi narrativi senza alcun riferimento ad un'unità stilistica. In Italia, la mostra chiave su **NF** si

tiene alla Galleria Strozzi di Firenze nel 1963 ed approfondisce il discorso aperto in Francia due anni prima alla Galleria Mathias Fels a Parigi con la mostra *Pour une nouvelle figuration* presentata da J. L. Ferrier. Nel 1959 al MMA di New York viene organizzata da Peter Seltz la mostra *New Images of Man* che, oltre a presentare gli artisti neofigurativi nordamericani, ha il gran merito di ricostruire la tradizione storica di questo nuovo orientamento attraverso le opere di tutti quegli artisti che nel dopoguerra avevano lavorato sull'immagine umana cioè Giacometti, Bacon, De Kooning ('50-54), Dubuffet, Richier, Armitage, Paolozzi, Pollock ('51-52). L'apertura sull'immagine è stata resa possibile proprio grazie all'informale, che annullando il valore della forma in sé ha vanificato la contrapposizione tra figurativo e non figurativo conferendo pari importanza al segno significante e al segno non significante. Alla mostra fiorentina che, secondo Crispolti, rivela «una mancanza di chiarezza tra ipotesi nuove e area iconica dell'Informale stesso» partecipano artisti provenienti da tutta Europa tra cui ricordiamo K. Apple, E. Arroyo, A. Bueno, J. Corneille, J. Dubuffet, B. Dufour, A. Jorn, Echaurren S. Matta, E. Pignon, H. Platschek, A. Saura e tra gli italiani E. Baj, R. Crippa, S. Dangelo, L. Del Pezzo, A. Moretti, G. Novelli, A. Perilli, M. Persico, A. Recalcati, M. Rotella, P. Ruggeri, S. Saroni, M. Schifano, S. Vacchi, V. Venturi. I critici che presentano gli artisti, tra cui J. L. Ferrier, F. Bayl, G. Dorfles, E. Sanguineti, E. Crispolti, M. Calvesi, concordano sulla generosità della definizione di **NF**, sulla possibilità di equivoco, sul suo scarso mordente. Convivono, in effetti, nella mostra varie esperienze per cui si è parlato di neosurrealismo, neoespressionismo, neomagicismo, di relazioni con le poetiche del segnogesto, del collage new dada, ma il riferimento comune è qui ad un'immagine «riconoscibile» che non ceda ad alcuna nostalgia naturalistica, neorealistica e accademica. L'immagine fa da tramite concreto ed oggettivo con il mondo senza alcuna implicazione ideologica. «La differenza di questa **NF** rispetto all'arte propriamente figurativa è che la figura non ha più alcun valore, non è più un modello dato, né un risultato da raggiungere, è un frammento di realtà.» (Argan, 1962). I primi sintomi del riapparire dell'immagine avvertiti già nei nucleari milanesi e nella rivolta antiastrattista dei nucleari napoletani (Sanguineti, 1963), la ricerca del «supe-

ramento del vecchio rapporto visivo-naturalistico» da parte della «scuola di Roma» che C. Vivaldi proponeva come «centro» della «nuova figurazione» in Italia (1959), la pittura di «relazione» (Crispoliti, Sanesi, 1960), testimoniano questa ricerca del linguaggio al di fuori delle convenzioni. Quest'area di riproduzione iconica non sarà comunque riconosciuta in nessuna scuola, non avrà nessun manifesto programmatico. È da ricordare infine che la formula **NF** venne usata per la prima volta nell'ambito Cobra (Atlan, 1950). (*chmg*).

Nuova Guinea

Le varie popolazioni di quest'isola dell'Australasia (posta a nord dell'Australia, e bagnata sulla sua costa nord dall'oceano Pacifico) hanno creato un'arte senza equivalenti, in cui la pittura si lega intimamente alla vita quotidiana. Il supporto pittorico consiste in foglie di palma o in grandi pezzi di cortecce, di solito collocati sulle pareti delle «case degli uomini». Tali case sono la sede di danze e cerimonie di iniziazione durante le quali le cortecce celano talvolta oggetti rituali. I colori maggiormente impiegati sono il rosso, il nero ed il bianco. Il volto umano, più o meno stilizzato, è tra i temi più frequenti.

Nella zona Washkuk del Sepik si trova una decorazione rappresentante un volto umano dagli occhi rotondi, dal naso ovale e dalla bocca arcuata, ove ciascun tratto è sottolineato con linee bianche o rosse; nella zona Maprik si trova un corpo umano in cui parti a tratteggi bianchi si contrappongono a zone di colore; nel Medio Sepik, il volto umano è sormontato o circondato da uccelli.

Uccelli o coccodrilli costituiscono altri possibili temi. Le figure sono in nero o in rosso su fondo bianco. La regione del lago Sentani, che con quella di Sepik è la regione delle realizzazioni pittoriche più belle, presenta disegni eseguiti imprimendo la corteccia dal retro con la mano. Predominano due temi: figure rigide articolate in una serie di disegni curvilinei ripetuti a spirale e composizioni più libere ove sono più frequenti gli animali, pesci o lucertole. Il lago Sentani è pure famoso per i suoi *tapa*, a motivi realistici.

Vi si trovano le forme animali delle cortecce dipinte: un groviglio di uccelli, lucertole, pesci, serpenti ed anche piante e stelle stilizzate. Taluni temi sono religiosi o mitici. Nel golfo della Papuasiasia, una decorazione incisa

delimita zone e bande colorate. Nella regione di Abelam, si ha un fondo nero circondato da bianco: sono pitture eseguite da gruppi sotto la direzione di un maestro che posa il bianco e controlla il resto. Come in altre regioni dell'Oceania, si trovano borracce in bambú inciso, noci di cocco anch'esse incise, e grandi tamburi dalla decorazione incisa. Il procedimento di intaglio incavo sugli scudi di legno, praticato particolarmente dagli Asmat, consente di differenziare i colori (rosso e bianco) integrandoli con un rilievo o un incavo. Belle collezioni si trovano a Basilea (Museum für Völkerkunde), Amsterdam (Koninklijk Instituut voor de Tropen), Cambridge (Università) e Parigi (Musée de l'Homme). (*jgc*).

Nuove tendenze

Tra i più importanti tentativi di rinnovamento delle arti operato da giovani artisti nel primi decenni del secolo si annovera l'episodio milanese di **Nt**, il gruppo artistico d'avanguardia che nasce ed opera a Milano tra l'estate del 1913 e la primavera del 1914. Animatore e presentatore del sodalizio è Ugo Nebbia, disegnatore di gusto secessionista, critico d'arte e profondo conoscitore della cultura figurativa francese, russa e mitteleuropea. Accanto a lui, nell'opera promozionale, sono l'architetto Giulio Ulisse Arata, Gustavo Macchi ed il critico Decio Buffoni. Spetta a loro la prima elaborazione del programma e l'idea di un'esposizione, mentre il pittore Leonardo Dudreville avvicinerà e recluterà gli artisti, come risulta da una lettera alla pittrice Adriana Bisi Fabbri dell'agosto del 1913. La prima uscita pubblica del gruppo è un manifesto-programma, datato 20 marzo 1914 e sottoscritto da Arata, Buffoni, Mario Chiattoni, Dudreville, Carlo Erba, Achille Funi, Macchi, Nebbia, Giovanni Possamai, Antonio Sant'Elia, inizialmente edito come volantino ed in seguito pubblicato su «Pagine d'Arte» (a. II, n. 7, Milano 15.4.1914) quasi contemporaneamente all'annuncio sulla stessa rivista della prossima apertura della mostra di **Nt**. La Prima Esposizione d'Arte del Gruppo **Nt** ha luogo alla Famiglia Artistica a Milano dal 20 maggio al 10 giugno del 1914. Vi partecipano Adriana Bisi Fabbri (due dipinti), l'architetto Mario Chiattoni (tre disegni), Dudreville (dieci dipinti), Carlo Erba (nove dipinti), Alma Fidora (quattro stoffe ricamate), Possamai (quattro dipinti) e Sant'Elia (sedici disegni di architettura). Dei primi mem-

bri fondatori non espose l'architetto Arata né compaiono i nomi di Buffoni e di Macchi. Il testo introduttivo del catalogo, firmato da Ugo Nebbia, è un'affermazione di libertà espressiva, al di là delle estremizzazioni avanguardistiche. «[...] Non ci teniamo ad essere incomprensibili ad oltranza, né a profanare per puro capriccio di novità il senso estetico dei più: ma d'apparire solo onesti collaboratori a favore d'una sempre più ampia e libera espressione attraverso la quale soltanto sentiamo che l'arte nostra potrà, anzi dovrà, trovare i suoi più vitali elementi». Il gruppo propone, quindi, una posizione moderata ed autonoma rispetto al futurismo, tanto che Arata su «Pagine d'Arte» del 30.7.1914 parlerà di «ala destra del Futurismo», distinta dall'«estrema sinistra rivoluzionaria dell'arte» espressa da Marinetti. D'altronde, dall'analisi delle opere presenti in mostra e dalle autopresentazioni degli espositori (Dudreville, Sant'Elia, Possamai, Funi, Erba) se da una parte emerge con evidenza il valore soggettivo attribuito alle singole ricerche, fuori da un impegno totalizzante e programmatico, allo stesso tempo si palesa una vicinanza con le scelte linguistiche futuriste, soprattutto nelle opere di Sant'Elia, Chiattoni, Funi, Dudreville e Nizzoli, che la critica contemporanea registra puntualmente. Accanto a composizioni plastico-dinamiche, fortemente sintetiche, e ad alcune proposizioni teoriche influenzate dagli scritti di Boccioni e Severini, convivono nel gruppo **Nt** – specialmente nelle opere di Erba, Bisi Fabbri e Possamai – elementi e simbologie di derivazione secessionista, valenze simboliste ed accenti espressionisti. Questa molteplicità di componenti culturali, questo sincretismo formale collocano il fenomeno **Nt** all'interno di quel movimento d'avanguardia eterodosso che trova in Italia la propria sede naturale nelle esposizioni di *Ca' Pesaro* a Venezia, nell'Esposizione Libera Futurista internazionale alla Galleria Sprovieri a Roma, nelle Secessioni romane. L'eterogeneità di **Nt** e l'instabilità delle alleanze saranno la causa principale della breve durata del gruppo. Il passaggio di Sant'Elia al futurismo con la pubblicazione del *Manifesto dell'Architettura futurista* e le polemiche che ne derivarono segnano nell'estate del 1914 la fine di questa esperienza. Alcuni dei suoi maggiori esponenti, dopo un breve adesione al futurismo, confluiranno nel Novecento. (fp).

Nuvoloni o Nuvolone Panfilo

(Cremona o Mantova 1580 ca. – Milano 1651 ca.). Iniziò la sua attività a Cremona, nell'ambito del Malosso, stabilendosi poi a Milano, dove operò sia su tela che a fresco, dimostrandosi aggiornato sulla pittura del tardo '500, da quella di Giulio Romano alla produzione locale (Figino, Meda). Le opere sicure di **N** (che spesso è stato confuso con i due figli, essendo tutti soprannominati «i Panfili») si distinguono per un disegno nitido e per una forma massiccia, con largo uso di colori cangianti e di ombre e luci a forti contrasti: importanti gli affreschi milanesi nella cappella Sansoni, in Sant'Angelo, del 1610, dagli scorci abilmente scenografici e scultorei, nei quali appare assai fedele ai modi di Camillo Procaccini ed a cui sarebbero avvicinati gli affreschi di Santa Maria della Passione (da altri ascritti al figlio Carlo Francesco), effettivamente vicini al gusto lombardo del primo '600. La pala con la *Vergine in trono e due santi* (Milano, Sant'Angelo) è stilisticamente affine a quella di Schwyz (chiesa dei Cappuccini) firmata nel 1620. Intanto, nel 1618, è attivo ad affreschi ai Santi Domenico e Lazzaro, e nel 1626 lavora in Palazzo Ducale a Pavia (affreschi perduti). Tra le opere attribuite, la cappella di San Michele alla certosa di Pavia, gli affreschi della prima cappella destra in San Celso a Milano, una lunetta su tela al Museo Civico di Como con *San Michele Arcangelo*, vicina al gusto del Morazzone. Anche la natura morta fu oggetto della sua attenzione (coll. private a Milano; MC a Cremona): **N** la risolse in modi estremamente concreti, sull'esempio della tradizione cinquecentesca lombarda.

Carlo Francesco (Milano 1609 ca. – 1661). Seguì dapprima l'insegnamento paterno, poi fu all'Accademia Ambrosiana tra gli allievi del Cerano, guardando pure all'arte di G. C. Procaccini che gli suggerisce elementi di cultura genovese, e a cui è vicino per temperamento, cogliendone l'aspetto più dolcemente sensuale e di più tenero colorismo: elementi già ben chiari nel suo primo dipinto documentato, il *Miracolo di santa Maria* (1636: già Milano, Santa Maria, oggi nel Seminario di Venegono Inferiore). La sua produzione si concentra in uno spazio di anni relativamente breve, passibile di scarse variazioni: sempre attenta a raffigurare morbide forme stemperate in un'atmosfera liquida e nebbiosa e a cogliere l'aspetto più dolce delle sue figure. Ad Orta, dove negli anni Cinquanta af-

fresca tre cappelle del Sacro Monte, è vicino al mondo del Cerano e di Daniele Crespi; un gruppo di tele (ad esempio *Susanna e i vecchioni*: all'Ambrosiana di Milano; la *Natività di san Giovanni*: a Vogherà, San Giovanni; la *Morte di Procri*: a Milano, Castello Sforzesco), mostrano una più estesa cultura genovese ed emiliana. Nel 1645 firma la *Purificazione della Vergine* (Piacenza, MC), che può essere considerata tra i suoi capolavori per l'eleganza con cui sono atteggiata le figure, per l'abile orchestrazione dei personaggi, per le morbidezze coloristiche e il sapiente uso di tenere ombre. Più solenne e robustamente costruita l'*Assunzione della Vergine*, del 1646 (Milano, Brera); più stemperata in fragili movenze di figure e di gesti la *Madonna col Bambino e i santi Carlo e Felice* (Parma, Pinacoteca), firmata nel 1647. L'anno dopo N è a Pavia ad affrescare una cappella della Certosa, ed in questi anni è richiesto anche come ritrattista: ne sia esempio il bellissimo *Concerto di famiglia* (Milano, Brera). Intanto i soggetti religiosi (*Educazione della Vergine*: al Santuario di Rho; *Visitazione*: a Brera; la *Vergine col Bambino e san Felice da Cantalice*: a Milano, in coll. Treccani) estenuano ancora il colore e le forme in un risultato di pastoso sfumato, in parallelo con Murillo (ma spesso in anticipo rispetto allo spagnolo). Gli affreschi di due cappelle del Sacro Monte di Varese (1650-52, ma soprattutto alcune tele – ad esempio *La morte di Didone* (Dresda, GG), il *Cristo risorto* (MBA di Bordeaux), la *Sant'Agata* (Pittsburg, Carnegie Institut) ecc. – risolvono le premesse pittoriche di N in una direzione di un'ormai chiara apertura settecentesca.

Giuseppe (Milano 1619-1703 ca.), fratello di C. F., gli è vicino stilisticamente, risolvendo nelle opere mature la grazia lieve ed arcadica di C. F. in più robuste soluzioni che si avvalgono di concrete aderenze naturalistiche ed architettoniche. Ne è esempio notevole il *Miracolo di san Domenico* (Cremona, MC), del 1671. La sua attività si svolse, oltre che a Milano (opere in Santa Maria delle Grazie, Brera, Ospedale maggiore), a Brescia (Duomo Nuovo, 1679; Congrega Apostolica), a Cremona e nella provincia.

Carlo (operoso nella seconda metà del '600), figlio di Giuseppe, è autore di affreschi a Cremona (San Domenico) e a Savognino (San Martino) nel 1681. Poche sono comunque le opere sicure, essendo spesso il suo nome confuso con quello dello zio. (gg).

Nuzi

Antica città della Mesopotamia settentrionale, ritrovata a Yorgan-Tepe presso Kirkūk (Irak) durante scavi americani condotti tra il 1925 e il 1931. Un palazzo del xv sec. a. C. conteneva resti di fregi murali. (*asp*).

Nuzzi, Mario, detto Mario dei Fiori

(Roma 1603-73). Deve il soprannome di Mario dei Fiori alla specialità praticata con enorme successo per le grandi famiglie romane: i Chigi, i Borghese, i Colonna, gli Odescalchi e i Pallavicini. Fu accademico dei Virtuosi (dal 1646) e di San Luca (dal 1657). Lavorò spesso in collaborazione con altri artisti che eseguivano le figure inserite nelle sue imponenti costruzioni floreali. Tra gli esempi più interessanti di questo genere sono i dipinti in palazzo Chigi ad Ariccia (*Ritratto dell'artista al cavalletto*, con G. M. Morandi, e la serie delle *Stagioni: Primavera*, con F. Lauri, *Estate*, con C. Maratta, *Autunno*, con G. Brandi, *Inverno*, con B. Mei), databili al 1659 c. e di poco anteriori ai celebri *Specchi con fiori e amorini* nella Galleria di Palazzo Colonna (1660-65, con figure di C. Maratta). Le trionfali composizioni del Nuzzi, dove viene utilizzato – anche se a un livello giudicato talvolta artigianale, nonostante la grande fortuna – l'ormai consolidato repertorio dei fiamminghi, furono riprese con esiti assai più elevati da Abraham Bruegel, a Roma da 1656. (*lba*).

Nyman, Olle → Lundquist

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa	Aracy Abreu Amaral
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 Saporì
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 Brüscheweiler
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
lh 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 Museum, 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 español de arte contemporáneo, 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 Museum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'Art et 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	Szépművészeti Múzeum, 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.