

O

Obermüller, Erasmo Antonio

(Monaco di Baviera 1665 ca. - Trento 1710). Formatosi presso Carl Loth a Venezia e sulle opere di Pietro Ricchi, si stabilisce in seguito a Trento, dove la sua presenza è documentata a partire dal 1691. Nel 1693 esegue un ciclo di affreschi con *Episodi della Passione* nell'ex Ospedale Alemanno di Trento. Particolare rilievo acquista l'amicizia con Ulrich Glantschnigg, che risale forse alla comune esperienza nella bottega veneziana del Loth, per la comprensione del ciclo di affreschi di soggetto sacro e di genere in Villa Borlolazzi a Vigolo Vattaro (ora sede del municipio), firmati e datati nel 1700. La *Guida* settecentesca di Trento del Bartoli ricorda altre opere dell'**O** in seguito scomparse: l'attività per i Francescani, la *Traslazione della Santa Casa di Loreto*, per la chiesa omonima, demolita nel secolo scorso; mentre si trovano ancora in loco le tre tele nella chiesa dell'Annunziata. L'ultima attività, deferente ancora ai modi del Ricchi, è attestata su posizioni ormai attardate, come testimoniano le pale in San Lorenzo in Banale (1703) e a Tavodo. (emi).

Oceania

Le popolazioni delle terre insulari del Pacifico, la cui provenienza è ancora discussa (probabilmente il sud-est della Cina per i Polinesiani e i Melanesiani), occuparono la zona attraverso migrazioni successive. Sia dal punto di vista antropologico, sia da quello artistico, si possono distinguere diverse regioni: l'Australia da un lato, la Polinesia, la Melanesia e la Micronesia dall'altro. Malgrado le grandi distanze che separano le varie isole, esse hanno vissuto in un isolamento relativo. La produzione artistica delle società oceaniane ha caratteristiche generali comuni ma specifiche.

che di questa zona, il cui contrassegno distintivo è il permanente impiego del colore. Si ha in effetti ininterrotta concordanza tra i lavori sia scolpiti che incisi e la pittura. Qualsiasi incisione, qualsiasi rilievo esige il colore, ed è esso appunto che consente, grazie alla varietà della gamma, la lettura del rilievo o dell'incisione. I colori erano materiali rari, e pertanto oggetto di importanti scambi e commerci.

La distinzione tra pittura e decorazione rischierebbe di basarsi su una lettura puramente formale, se non si definisse anzitutto il ruolo del colore, che sembra dipendere da tecniche e particolari simbologie religiose presenti nella produzione di tutte le isole. Sembra infatti impossibile separare l'incisione dalla pittura, e analogamente la pittura delle maschere o degli scudi non può ridursi a semplice decorazione. Le pitture rupestri e i petroglifi sono pressoché inesistenti. Ne è conosciuto qualche esempio nella Nuova Guinea. I petroglifi rappresentano generalmente temi identici; si ritrova ad esempio frequentemente in Nuova Zelanda come nell'isola di Pasqua, un motivo di uomo-uccello che ha significato rituale. È frequente l'impiego dell'incisione su oggetti d'uso. Le parti di canna di bambù che servono da utensile porta-calce, da contenitori per le noci di betel e persino da flauti sono decorate con incisioni fatte con punte sottili (schegge di pietra, dentelli di carapace di granchio) e riempite di nero fumo. Di solito i motivi sono geometrici. Gli esemplari noti più belli, e senza dubbio più antichi, provengono dalla Nuova Caledonia. Rappresentano scene figurative estremamente dense, dove si riconoscono i costumi europei dell'inizio del sec. XIX. Nella Nuova Irlanda e nelle isole dell'Ammiragliato, pettorali detti *kap-kap* sono costituiti da due pezzi montati insieme: una sottile scaglia di tartaruga, delicatamente tagliata e traforata con motivi simmetrici, viene fissata su un disco di tridacna. L'effetto di nero su bianco è molto efficace. Nelle isole Marchesi e nelle isole Salomone, diademi fatti di conchiglie producono effetto analogo: nelle conchiglie sono incisi disegni geometrici che risaltano mediante strofinatura con carbone di legna. In effetti la prodigiosa varietà di forme (per esempio delle maschere) e di colori consente di considerare l'arte dell'Oceania un'espressione cosmogonica documentata dai contenuti simbolici delle raffigurazioni. Si è potuto sostenere che le forme pittoriche (spirali, curve sinusoidali, intrecci, ripeti-

zione dei motivi sottolineata a diversi colori) implicavano l'esistenza di speciali rapporti tra l'uomo e gli elementi. La pittura sarebbe quindi una sorta di sogno ad occhi aperti, insieme immagine e ragione di questo mondo. Una serie di oggetti documenta forme e decorazioni diversificate. Oltre alle scorse dipinte dell'Australia e della Nuova Guinea (*tapa*), sono stati ritrovati anche scudi di legno, piatti o a rilievo. Nelle isole Trobriand, ad esempio, sono piatti con riproduzioni di volti umani di uccelli; motivi puntinato presso la Nuova Guinea, gli scudi recano in rilievo profili di personaggi o motivi tratti da elementi del corpo umano; il tratto in rilievo è dello stesso color bianco del fondo, mentre l'interno del personaggio o del motivo risalta in rosso. Infine, il tatuaggio non può ritenersi, sia per i motivi riprodotti che per i suoi intenti, una semplice decorazione corporea. Esso partecipa dell'estetica comune che collega incisione, rilievo e pittura. La produzione delle varie isole si differenzia, almeno per la pittura, più che per lo stile, per la presenza di dettagli decorativi diversi. Come in qualsiasi arte fortemente integrata in un certo tipo di società e di credenze religiose, il contatto con la civiltà occidentale dopo il sec. XVIII ha determinato un'irreversibile decadenza. In alcune regioni più isolate, come la Nuova Guinea, permane ancora un tipo di espressione artistica radicata nell'antica cultura di questi popoli. Soltanto le regioni più isolate (per esempio la Nuova Guinea) attestano tuttora una pittura ispirata a soggetti fantastici e mitici. Raccolte importanti di oggetti provenienti dall'**O** si trovano a Parigi (Musée de l'Homme) e a New York (Museum of Primitive Art). (jgc).

Ochtervelt, Jacob

(Rotterdam? 1634/35 - Amsterdam?, prima del 1710). Allievo di Berchem contemporaneamente a Pieter de Hooch, **O** è citato dal 1655 al 1672 a Rotterdam, poi nel 1674 ad Amsterdam, dove dipinse i *Reggenti del lebbrosario* (Amsterdam, Rijksmuseum). Pittore di ritratti e soprattutto di scene di genere secondo il gusto di Metsu e di Ter Borch (il *Fumatore*: Amburgo, KH; il *Pescivendolo*: L'Aja, Mauritshuis; la *Venditrice d'uva*, 1669: San Pietroburgo, Ermitage; il *Galante*, 1669: Dresda, GG), si specializzò nella rappresentazione di interni, con scene di concerti musicali o di conversazione. I suoi dipinti, pur vicini alla produzione pittrica di Pieter de Hooch, se ne distaccano nel modo di

rendere la luce diffusa mettendo in risalto l’ispirazione vermeeriana del pittore: la *Colazione* (1667: Rotterdam, BVB), *due Momenti musicali* (Londra, NG); *Incontro musicale* (Kassel, SKS), i *Musicisti* (Chicago, Art Institute); il *Concerto* (Colonia, WRM). (iv).

Odazzi, Giovanni

(Roma 1663-1731). Allievo dapprima di Ciro Ferri e in seguito del Baciccio, subì anche il forte influsso del Maratta; di conseguenza la rielaborazione dei moduli barocchi appare in lui costantemente temperata da un orientamento classicistico. Divenne Virtuoso del Pantheon nel 1692 e Accademico di San Luca nel 1706; eseguì numerose opere per palazzi e, soprattutto, per chiese romane. Tra le più significative, l’*Apparizione della Vergine a san Bruno* (1700 ca.), affresco marcatamente marattesco in Santa Maria degli Angeli. Le due tele per San Bernardo alle Terme (*La Vergine e santi certosini*; *Visione di san Bernardo*, 1705) costituiscono tra i migliori e i più precoci esempi del rococò romano. Fu tra i protagonisti della scena artistica nel pontificato di Clemente XI Albani, partecipando a due tra le maggiori commissioni del tempo, la decorazione di San Clemente (1714-16 ca.) e di San Giovanni in Laterano (*Il profeta Osea*, 1718). Con Giuseppe Chiari divenne, alla morte di Carlo Maratta, il riconosciuto caposcuola di quella corrente che addolciva il classicismo rigoroso del maestro con la grazia «barocchetta» dell’Arcadia, contrastando l’egemonia del Conca e del Trevisani. Tra le opere della maturità si possono ancora ricordare *Le nozze mistiche di santa Caterina* (1716 ca.: Roma, Santa Maria in Via Lata); *Visione di san Bernardo* (Perugia, GN). Alcune sue composizioni di destinazione privata – *Riposo in Egitto* – riscossero notevole fortuna, a giudicare dalla quantità delle repliche. (amr + sr).

Oderisi da Gubbio

(Bologna?, documentato dal 1268 - muore nel 1299). Attivo a Bologna come miniatore nella seconda metà del Duecento, secondo Vasari soggiornò a Roma, dove ebbe occasione di conoscere Giotto. La sua fama è legata al celebre passo nel canto XI del Purgatorio dantesco: «Oh! – diss’io lui, – non se’ tu Oderisi, l’onor d’Agobbio e l’onor di quell’arte ch’alluminar chiamata è in Parisi?», a cui segue l’affermazione che l’arte di **O** è superata da Franco

Bolognese, come avviene nel confronto tra Cimabue e Giotto. Discusse le attribuzioni di miniature all'artista, di cui non si conoscono opere certe. Secondo Longhi (1966), **O** è l'autore della Bibbia di Corradino della WAG di Baltimore. Se non è possibile assegnargli con sicurezza la decorazione di una Bibbia della bv di Roma e quella del *Digestum infortiatum* di Giustiniano (Torino, BN), la produzione del maestro va comunque rintracciata nella cosiddetta «seconda scuola bolognese» (Conti, 1981). (sr).

Odescalchi, Livio

(Roma 1652-1713). La famiglia **O** era originaria di Como; tra i suoi membri contava papa Innocenzo XI (1676-89). Livio **O**, nipote del pontefice, acquistò dagli Orsini il duca-to di Bracciano e aumentò considerevolmente le fortune del casato. Acquistò dai Chigi il palazzo di fronte alla chie-sa dei Santi Apostoli; nel 1697 ampliò le sue raccolte d'arte comperando da Pompeo Azzolino 120 dipinti già nella collezione di Cristina di Svezia. Molti erano stati raccolti a Roma dalla regina stessa: altri provenivano dalla galleria co-stituita a Praga dall'imperatore Rodolfo d'Asburgo. Alla sua morte, Livio **O** lasciò la raccolta – che includeva anche una sceltissima collezione di disegni, ugualmente pro-venienti da quella di Cristina – ai nipoti, Baldassarre duca di Bracciano e Antonio Maria Erba **O**. Tuttavia la pesante si-tuazione patrimoniale di Livio **O** costrinse gli eredi per pa-gare i debiti ad alienare la collezione. Questa venne acqui-stata pressoché in toto da Filippo d'Orléans, reggente di Francia, dopo cinque anni di trattative – dal 1716 al 1721 – condotte dal console di Francia a Roma e, più tardi, da Pierre Crozat. Nel 1791 Filippo Egalité vendette i dipinti italiani della raccolta Orléans – compresi quindi tutti quelli già **O** – al *marchand-amateur* Walkers di Bruxelles, che li alienò a più riprese. Sono relativamente pochi quelli per-venuti a sedi pubbliche. Tra di essi segnaliamo la *Danae* e la *Leda* di Correggio (rispettivamente a Roma, Gall. Borghese e Berlino, SM, GG); L'*Andata al Calvario* di Raffaello (pre-della della pala Colonna: Londra, NG); la *Crocifissione di san Pietro* di Mattia Preti (Grenoble, Museo). Un consistente nucleo dei disegni **O** è adesso al Teylers Museum di Haar-lem (fogli di Raffaello, Michelangelo, Guercino ma anche rare prove di maestri «minori» quali Trometta, Lilio, Croce). (gb + sr).

«Œil(L')»

Rivista mensile d'arte, fondata a Parigi nel 1955 da Georges e Rosamond Bernier e pubblicata in Svizzera. Fu la prima rivista di area francese a pubblicare articoli corredati da illustrazioni a colori di qualità e ad ospitare studi di ampio respiro dedicati a temi o artisti fino a quel momento citati solo in riviste specializzate. Questi furono i motivi del suo rapido successo sia presso il grande pubblico, sia presso conoscitori e studiosi. La fedeltà delle riproduzioni fu uno dei fattori che consentirono alla rivista di assicurarsi la collaborazione di eminenti storici dell'arte, consapevoli di potervi trovare la qualità illustrativa necessaria per corroborare la precisione dell'analisi stilistica e storico-documentaria. Significativa in questo senso fu la serie di articoli dedicati da Charles Sterling ai primitivi francesi. L'impegno a farne una rivista viva comportò l'ampliamento della formula originaria, con l'inserimento di rubriche di architettura e arti decorative. Al primo posto sono comunque rimaste le arti figurative e in particolare la pittura antica e moderna, nella forma di monografie, interviste a pittori e critici, rendiconti di mostre o dibattiti sulle principali manifestazioni di arte contemporanea (Salon de Mai, attività del C.N.A.C., Biennali di Venezia, Documenta), articoli sulle grandi collezioni, sulle aste, sul dibattito museografico, sull'integrazione delle opere d'arte nell'ambiente. (mgcm + mtr).

Oelze, Richard

(Magdeburgo 1900 - Posteholz bei Hameln-Weser 1980). Studiò, dal 1921 al 1925, presso Itten al Bauhaus di Weimar. Si stabilì tra il 1926 e il 1929 a Dresda, dove conobbe la produzione di Otto Dix e degli artisti del Bauhaus di Dessau (*Ritratto di E. Hauschild*, 1926: collocazione sconosciuta). Dopo diversi viaggi in Svizzera, Italia e Germania (1929-32), si stabilì a Parigi (1933-36), frequentando il gruppo surrealista col quale espose alle grandi mostre di Parigi e di New York (rispettivamente 1933 e 1936). Nel 1938 rientrò in Germania, a Worspede, qui risiedendo - se si esclude la parentesi bellica - fino al 1962. I dipinti e i disegni di Oelze risentono del suo contatto con il circolo di Breton, in particolare mostrano l'assimilazione e rielaborazione personale dell'opera di Redon, Magritte ed Ernst. In essi carattere es-

senziale è il vasto spazio riservato al paesaggio, solitamente desolato e terrificante (*Tormenti quotidiani*, 1934: Laren, coll. priv.), o animato da motivi figurativi e astratti (*l'Attesa*, 1935: New York, MOMA la *Notte*, 1949: Museo di Hannover). Le sue composizioni sono ricche di dettagli, di forme pietrificate o in metamorfosi, di effetto vagamente demoniaco (*Veduta di un paesaggio greco*, 1953: coll. priv.; *Die Gehörten*, 1952: Brema, KH). Il riconoscimento della sua arte a livello nazionale e internazionale giunse tardi, quando alcuni suoi lavori furono presentati nelle principali retrospettive dedicate al surrealismo (Parigi 1959 e 1972; New York 1960), e quando nel 64 fu presentata ad Hannover la sua opera completa (Kestner-Gesellschaft, catalogo redatto da Wieland Schmidt). Fu chiamato come rappresentante dell'arte tedesca a Documenta 2 e 3 (Kassel 1959 e 1964), e alla Biennale di Venezia con opere dal 34 al 67.

Nel 1965 divenne membro dell'Accademia di Berlino, e, tra i numerosi premi, nel 1978 gli fu conferito il premio Max Beckmann della città di Francoforte. Una grande mostra itinerante (Berlino, Düsseldorf, Bielefeld, Brema, Amburgo, Monaco 1987-88), ha riunito le pitture e i disegni prodotti da **O** tra il 1926 e il 1970. (frm + sr).

Oeser, Adam Friedrich

(Presburg 1717 - Lipsia 1799). Dal 1730 al 1740 studiò presso l'Accademia di Vienna, che nel 1735 gli conferì una medaglia d'oro. Subì contemporaneamente l'influsso di Daniel Gran e quello di Georg Raphael Dörner, combinando in questo modo l'eloquenza barocca e l'influsso classicista. L'interesse per l'antichità classica risvegliato in lui da Donner, si rafforzò con la conoscenza di Winckelmann a Dresda negli anni Quaranta del secolo. Si recò a Lipsia nel 1759, divenendovi nel 1764 direttore dell'Accademia, carica che mantenne fino alla morte. Utilizzato dalla corte, eseguì numerose decorazioni dipinte (chiesa di San Nicola, 1785-96, e fornì una quantità di bozzetti di monumenti funerari alla nobiltà locale (Leopold von Braunschweig a Weimar). Fu, inoltre, insegnante di Goethe, che malgrado la sua stima non gli risparmiò critiche severe. La sua tela più famosa è il lavoro di ammissione all'Accademia di Dresda nel 1766, un *Ritratto dei suoi quattro figli* (Dresda, GG). **O** occupa un posto importante nella storia della

pittura tedesca, nel momento di passaggio tra le avvisaglie del neoclassicismo di Donner e lo stile di Winkelmann e di Mengs. Alla Galleria di Dresda sono conservate numerose opere dell'artista. (jpm).

Oever, Hendrick ten

(Zwolle 1639-1716). Rimasto a lungo nell'ombra, forse a causa della sua attività in provincia, meritava invece di essere conosciuto nella misura stessa in cui la sua collocazione marginale si è tradotta in una spiccata originalità.

Allievo di una ritrattista, Eva van Marle, fu ritrattista locale lui stesso, e come lei raggiunse risultati piuttosto modesti (il suo dipinto più antico risale al 1670). Trasferitosi ad Amsterdam, fu apprendista presso suo cugino Cornelis de Bie facendosi notare assai presto (è del 1633 il disegno del suo ritratto nell'*Album amicorum* dello studioso Heyblock di Amsterdam, a fianco di van der Neer e di van de Capelle). Dopo la morte di C. de Bie, nel 1665, O è nuovamente a Zwolle, dove contrae matrimonio nel 1675. Prolifico ritrattista nella maniera mondana in voga ad Amsterdam nella seconda metà del secolo, sotto l'influenza di van der Heist, eseguì anche ritratti di una toccante verità come i *Predicatori di Zwolle* (Zwolle, Grootekerk); meritevoli d'attenzione sono soprattutto i suoi paesaggi, opere spesso confuse con quelle di Aelbert Cuyp o Potter, o ancora di Ossenbeek e Joris van der Hagen; essi sono invece assai individuali nella insolita impostazione compositiva con distese immense illuminate da una luce nitida che cesella gli oggetti come nel singolare *Paesaggio dei dintorni di Zwolle* (Edimburgo, NG), con bagnanti in primo piano, che per lungo tempo è stato attribuito a Cuyp; un'opera questa, firmata e datata 1675, quasi irreale nell'insistenza della resa precisa e limpida dell'immobile visione. Altri paesaggi non meno poetici sono conservati all'Institute of Art di Detroit (con la firma falsa: Potter, 1645), al Museo di Twenthe e al Bredius dell'Aja (*Angolo di bosco con rovine*, firmato). Un originale dipinto del Museo di Zwolle, la *Carcassa di porco*, chiaramente ispirato al *Bue squartato* di Rembrandt, presenta, sia pur in tono minore, le stesse qualità dei quadri sopracitati. (sr).

Offner, Richard

(Vienna 1889 - Firenze 1965). Storico dell'arte, svolse

tutta la sua attività negli Stati Uniti, dove si recò già dal 1909 al 1912, studiando ad Harvard. Dal 1912 al 1914 fu a Roma, presso l'Accademia Americana. Studiò anche a Vienna con Max Dvořák, che fu relatore della sua tesi di laurea sui *Disegni fiorentini del passaggio dal XV al XVI secolo, come illustrazione dell'evoluzione formale*. Dal 1915 al 1920 fu lettore all'Università di Chicago. Dal 1920 al 1922 tornò ad Harvard e nel 1923 passò come lettore all'Università di New York, dove fu tra i fondatori dell'Institute of Fine Arts. Divenne professore nel 1927, direttore dell'Institute dal 1957 al 1961 e professore emerito nel 1961. **O** è noto principalmente per gli studi sulla pittura fiorentina, particolarmente del sec. XIV, ma scrisse anche saggi su Bachiaccia, Masolino, Masaccio e su artisti non fiorentini, come Carpaccio, Raffaello e i Senesi, non tralasciando di occuparsi anche di arte contemporanea. Come si intuisce già dal titolo della sua tesi di laurea, l'attenzione di **O** fu rivolta prevalentemente all'analisi formale delle opere d'arte. Questa particolare attenzione per i dati stilistici gli consentì di classificare con nuovi risultati la pittura fiorentina del Trecento, fino a identificare i maestri minori e a distinguere anche le diverse mani in una stessa opera. Il suo metodo ha avuto un influsso importante non solo sulla sua scuola di New York, ma anche nel resto degli Stati Uniti. Nel 1966 il Wadsworth Atheneum di Hartford organizzò una mostra di primitivi italiani dedicandola alla memoria di **O**; in questa occasione si pubblicò la bibliografia completa dei suoi scritti, tra cui ricordiamo soprattutto *Italian Primitives at Yale University* (1927), *Studies in Florentine Painting* (1927) e i dieci volumi del *Corpus of Florentine Painting* (1930-1969). Quest'ultima, monumentale e sistematica ricerca sui primitivi fiorentini, è rimasta in varie sue sezioni allo studio di manoscritto, e viene data alle stampe in questi ultimi anni, sotto cura di M. Boskovits. (vc).

O'Gorman, Juan

(Città del Messico 1905-1982). Figlio di Neil **O'G**, si dedicò assai presto al disegno e alla pittura. Oltre che pittore fu anche architetto e tra le opere giovanili vanno ricordate le decorazioni per cinque *pulqueríos* del 1926-27 (specie di caffè ove si vende una bevanda fermentata ricavata dall'agave); nel 1936 e nel 1937, dipinse tre pa-

nelli sulla «conquista dell'aria», destinati all'aeroporto centrale; due vennero poi distrutti a causa delle caricature di Hitler e di Mussolini che vi comparivano, il terzo è conservato nel Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (Città del Messico). Nel 1941-42, **O'G** dipinse un grande affresco nella Biblioteca Gertrudis Bocanegra a Patzcuaro (allegoria della storia di Michoacán dalla civiltà indigena alla conquista). Nel 1952 l'artista intraprese la decorazione delle quattro facciate della biblioteca dell'Università di Città del Messico, ispirata ai codici precolombiani e realizzò poi, con lo stesso intento programmatico di dimostrare la continuità tra le radici storiche e la nuova produzione artistica messicana, un'allegoria delle nuove tecniche di comunicazione. Nel 1962 portò a termine, nel Salone dell'Indipendenza del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (Città del Messico), una delle sue ultime opere dedicata al movimento d'indipendenza messicano. I quadri da cavalletto di **O'G** sono, diversamente dall'intento illustrativo delle sue opere monumentali, incentrati su temi in cui si mescolano ora aspetti macabri e sarcastici ora fantastici (i *Miti*), di feroce satira (*Nemici del Popolo*), talvolta inseriti in composizioni geometrizzanti (*Ricordi di Guanajuato*). **O'G**, pur riferendosi ancora al procedimento pointilliste, nelle sue opere squisitamente visionarie (i *Rimedi*, i *Monumenti funerari dell'industria* e i *Ricordi di Tepeyac*), è riuscito a trovare un suo particolare carattere espressivo nelle immagini osservate analiticamente, con piani sovrapposti che mescolano esplosioni fantastiche (uomini alati, aerostati globulari) al fascino eroico della storia. (fr).

Ohrid

La cattedrale di Santa Sofia di **O** (città dell'ex Jugoslavia, in territorio macedone) venne ricostruita e decorata a cura dell'arcivescovo Leone (1037-56), titolare bizantino della Chiesa autocefala di **O**, fedele a quella di Costantinopoli. I dipinti della navata, che comprendono il ciclo evangelico e ritratti di santi, sono piuttosto danneggiati; ma quelli del coro, in buono stato di conservazione testimoniano della qualità del ciclo e della rarità di alcuni soggetti. La *Vergine col Bambino* in una gloria d'angeli occupa il catino dell'abside; la *Deesis* è rappresentata al di sopra dell'abside e l'*Ascensione* nella volta. Sulle imposte della volta, sono rappresentati angeli. Sulla zona mediana

dell'abside, Cristo officia dietro un altare, verso il quale si dirigono gli apostoli; il momento rappresentato non è quello della comunione, bensí quello in cui il sacerdote, deposte le offerte sull'altare, legge la preghiera del *proskomedi* (offertorio). Piú in basso sono raffigurati i vescovi. I dipinti delle pareti laterali del santuario si riallacciano ai temi dell'Incarnazione e del sacrificio eucaristico. Due soggetti biblici, la *Filosseria* e il *Sacrificio di Abramo* sviluppati in piú episodi, decorano la parete sud, e la serie biblica prosegue sulla parete nord con le rappresentazioni dei *Tre ebrei nella fornace* e della *Scala di Giacobbe*. Due scene, di cui non si conosce alcun altro esempio, sono poste a metà della parete nord piú vicina all'altare. La prima rappresenta la visione di san Basilio disteso sul letto, verso cui si china Gesú, mentre gli apostoli sono raggruppati a sinistra; nella seconda scena, san Basilio celebra la sua prima messa dinanzi a una folla assemblea. I santi patriarchi di Costantinopoli sono raffigurati sulla zona inferiore di queste pareti, mentre i ritratti dei santi papi di Roma, dei patriarchi di Alessandria, di Antiochia e di Gerusalemme, nonché di altri santi, occupano le zone inferiori delle absidi laterali. Sulla volta dell'abside di destra (il *diakonikon*) sono dipinti vari episodi della vita di Giovanni Battista, e nell'abside e nella volta dell'abside di sinistra (la *prothesis*) è dipinta la storia dei quaranta martiri di Sebaste. Tali dipinti, in uno stile monumentale alquanto severo, sono tra i migliori esempi dell'arte bizantina del sec. XI. La scena dell'*Ascensione* è animata dagli atteggiamenti espressivi degli apostoli e della Vergine; i drappeggi, dalle pieghe sinuose, ne intensificano il movimento, e nello stesso tempo l'ardito modellato denuncia la plasticità dei corpi. Per i fondi è impiegato uniformemente un blu intenso, e i colori vivi si alternano con le tonalità delicate delle vesti bianche.

La **chiesa della Vergine Peribleptos** (denominata piú tardi San Clemente) venne fondata dal grande eteriarca Prognos Sgouros, parente di Andronico II Paleologo, e decorata nel 1295 dai pittori Michele Astrapas ed Eutychios, che firmarono l'opera in caratteri greci. Lo stesso Sgouros aveva fondato a Tessalonica la chiesa di San Nicola «tou Sgourou»; questo ha fatto ritenere che egli abbia chiamato da questa città i pittori cui affidò la decorazione della chiesa di O. In questi dipinti, che coprono su piú registri le pareti, sono stati sviluppati con grande ampiezza i cicli

della *Passione* e dell'*Infanzia della Vergine*. Il colore aspro sminuisce il fascino di questi affreschi dal disegno vigoroso. Le scene sono animate da numerosi personaggi, che formano gruppi armoniosi. La rappresentazione della *Dormitio*, con la folla di angeli che escono dalle porte del paradieso e calano sul letto della Vergine, è tra le composizioni più riuscite. Nel nartece sono raggnippate prefigurazioni bibliche della Vergine, dominate dalla grande figura del *Cristo angelo*. Tali scene, bibliche o allegoriche, sono *Mosè dinanzi al roveto ardente*, la *Scala di Giacobbe*, il *Sogno di Nabuccodonosor*, che vide una pietra staccarsi dalla montagna, il *Tabernacolo di Mosè*, la *Porta chiusa*, la *Sapienza che si è costruita un tempio* e l'*Icona della Vergine posata sul letto di Salomone*.

In **San Nicola dell’Ospedale** (sec. XIV), la Vergine orante e i vescovi nell’abside, il ciclo delle grandi feste e i ritratti di santi si conformano all’usuale programma. Due tra le scene evangeliche – l’*Ascensione* e la *Discesa al Limbo* – no state ripetute nella cappella laterale, nella quale è stata inoltre rappresentata la *Comunione degli apostoli*. I dipinti della parete esterna del muro occidentale sono datati 1381; contengono le immagini del *Cristo*, della *Vergine* e dei *Santi*, e numerosi miracoli, tra i quali è stato ampiamente sviluppato quello della moltiplicazione dei pani.

Nella **chiesa della Vergine dell’Ospedale**, la parte più interessante della decorazione (XIV-XV secolo) è costituita dai tre medaglioni che ornano la volta della navata. Essi racchiudono le immagini del *Cristo Pantocrator*, del *Cristo «Vecchio dei Giorni»*, circondato dai simboli degli evangelisti, e il *Trono dell’Etimasia*. Le scene evangeliche sono quelle del ciclo delle grandi feste. Una parte di una grande composizione per il *Giudizio Universale* è conservata nel nartece. (sdn).

Ojetti, Ugo

(Roma 1871 - Firenze 1964). Giornalista, scrittore e critico, collaborò assiduamente a periodici e quotidiani, come la «Tribuna» e il «Corriere della Sera», di cui fu anche direttore nel 1926-27. I suoi scritti sul «Corriere» vennero poi raccolti e pubblicati in sette volumi tra il 1923 e il 1939, con il titolo di *Cose viste* (edizione definitiva in due voll., 1951), una cronaca scrupolosa, anche se piuttosto conformista, di vent’anni di storia italiana. Collaborò anche all’«Illustrazione Italiana», dove scrisse tra il 1904

e il 1908 una serie di articoli poi riuniti nel 1909 nel volume *I capricci del Conte Ottavio* (Conte Ottavio era il suo pseudonimo). *I taccuini 1914-1943* vennero pubblicati postumi, nel 1954. È proprio in questa attività di memorialista e cronista dei suoi tempi che **O** si esprime al meglio, riuscendo a dipingere un quadro vivace della società e della cultura borghesi, su cui i suoi scritti esercitavano peraltro una certa influenza.

Nel 1920 fondò la rivista «Dedalo», dedicata alle arti figurative e alla letteratura; nel 1929 «Pegaso», rivista letteraria, e nel 1933 «Pan», rivista di lettere, musica e arti figurative. La sua attività di critico d'arte si esplicò in una nutrita serie di saggi e libri dedicati ad argomenti, periodi e personaggi molto diversi. Si ricordino i due volumi de *I ritratti di artisti italiani* (1911-1923), *I nani tra le colonne* (1920), *La pittura italiana del Seicento e del Settecento* (1923), *Tintoretto, Canova, Fattori* (1928), *La pittura italiana dell'Ottocento* (1929), *Paolo Veronese* (1930), *Bello e brutto* (1930), *Andrea Mantegna* (1931), *Tiziano e il Cadore* (1932), *La pittura ferrarese nel Rinascimento* (1933), *F. P. Michetti* (1934), *In Italia, l'arte ha da essere italiana?* (1942). **O** si fece promotore di un atteggiamento rigidamente conservatore, che lo condusse a un'adesione all'ideologia fascista e allo sforzo di far rientrare in essa il movimento del Novecento, che a suo parere poteva e doveva divenire l'arte ufficiale del regime. Conseguentemente, rifiutò i movimenti artistici europei e in particolare quelli astratti, propugnando un «ritorno al classico» e ai valori nazionali e tradizionali, fino a tenere un discorso contro l'arte moderna nel 1932 e ad approvare incondizionatamente la censura hitleriana contro le avanguardie artistiche. (vc).

Okakura, Kakuzō

(? 1862 - ? 1913). Studioso di estetica, storico e teorico dell'arte giapponese, si formò durante l'epoca Meiji, periodo di riforme e di apertura verso l'Occidente. **O**, che aveva fatto solidi studi classici ed era appassionato dell'arte e dell'archeologia del suo paese, venne inviato con Fenollosa in Europa nel 1886 per studiarvi i metodi d'insegnamento artistico. In Europa subì l'influsso di Ruskin, ma ne tornò persuaso dell'eccellenza e della superiorità degli «ideali dell'Oriente» (così intitolò una delle sue opere), divenendo un accanito difensore della tradizione.

Fu tra i promotori della creazione nel 1888 dell'Accademia di belle arti di Tokyo (oggi Università delle arti) – e ne fu anche direttore – che impartiva l'insegnamento secondo i principî delle scuole classiche Kano, Tosa e dello *yamatoe*. Di carattere autoritario e intransigente, si oppose all'introduzione dei metodi didattici occidentali, finché non fu costretto ad abbandonare la sua carica pubblica in seguito a una serie di polemiche. Continuò a condurre la lotta in compagnia di docenti come Hashimoto Gahō, Shimomura Kanzan, Terazaki Kōgyō e Yokoyama Taikan, con i quali fondò l'Accademia privata del Nihon Bijutsuin, nella quale si insisteva sulla necessità di sviluppare la personalità attraverso la conoscenza e la copia degli antichi maestri: riesumazione moderna delle idee di Sie Ho. Nel momento di crisi dell'istituzione artistica giapponese ad **O** venne offerto di diffondere all'estero le proprie idee; invitato nel 1902 negli Stati Uniti, vi divenne conservatore delle raccolte del MFA di Boston, messe insieme da Fenollosa, che egli ampliò ulteriormente, conservando la carica fino alla morte. **O** redasse direttamente in inglese tre opere destinate a diffondere fra il pubblico anglosassone una migliore conoscenza dell'estetica e delle arti dell'Estremo Oriente; esse vennero tradotte in francese dopo la sua morte (*Ideali dell'Oriente*, cui si aggiunsero *Il risveglio del Giappone*, Paris 1917, e il *Libro del tè*, Paris 1925). Se il contenuto scientifico di queste opere è talvolta discutibile, esse sono nondimeno rivelatrici di concezioni e di atteggiamenti estetici giapponesi. (ol).

O'Keeffe, Georgia

(Sun Prairie (Wisconsin) 1887 - Santa Fé (Nuovo Messico) 1986). Allieva di William M. Chase a New York dal 1907, presto si ribellò all'Accademismo e all'imitazione dei pittori europei. Più importante lo studio con Arthur W. Dow, attento cultore dell'arte cinese e giapponese. Nel 1916, mentre insegnava disegno in una piccola città del Texas – seguendo il metodo orientale della disposizione del nero e del bianco appreso da Dow – conobbe il fotografo e mercante newyorkese Stieglitz. Questi ne espose alcuni disegni astratti a carboncino, forse non privi di una qualche conoscenza del primo astrattismo kandiskiano, nella sua Gallery 291, dove nel 1917 le allestì la sua prima personale; ne divenne amico e, più tardi, nel 1924, la sposò. L'artista fu anche modello per molte delle mag-

giori fotografie di Stieglitz, nelle quali la dura, fascinosa Georgia appare nella sua erotica magrezza, fotografie che fecero di lei un vero e proprio mito della femminilità americana, un esempio di forma libera e fatale. Lo spazio delle sue tele si riempie presto, dal 1924, di giganteschi fiori in primo piano, soluzione in qualche misura derivante, benché ella lo neghi, dall'arte del marito. Ma, con tale procedimento, si discosta dalla realtà solo in quanto l'oggetto isolato, diviene simbolico (*Macchia nera n. 2*, 1919: Buffalo, coll. Levick; *Iris nera*, 1926: New York, MMA). I paesaggi del Nuovo Messico, dove si stabilí nel 1949 dopo venti anni di lunghi e ripetuti soggiorni, la impressionarono profondamente; ma i suoi dipinti di colline desolate e infinite sono sempre caratterizzati da un simbolo mistico il cui ruolo plastico è talvolta sorprendente: così *Croce nera* (1929: Chicago, Art Institute), dove lo spazio della tela è diviso asimmetricamente da una gigantesca croce indiana in «primo piano». Come per i «precisionisti», anche per lei i temi favoriti per molti anni saranno la città e il grattacielo (*New York di notte*, 1929: Lincoln, Gall. Sheldon). Tuttavia, durante questo stesso periodo, dipinge una delle sue tele piú notevoli, *Lake George Window* (1929: New York, MOMA). Per la prima volta l'oggetto, la finestra, è letteralmente trasposto sulla tela con un angolo visuale frontale e secondo un'assoluta e deliberata simmetria assiale. Con i suoi rigorosi piani ad angoli retti, l'artista sembra già suscitare il problema della superficie stessa della tela, quale sarà posto dalla generazione successiva al 1945 e dalle sue opere negli anni Venti. Alcuni artisti americani degli anni Cinquanta (Clifford, Still, Barnett Newmann, Helen Frankenthaler, Andreu, Wyett, ad esempio), sembreranno derivare echi e citazioni dalla sua ricerca. Nelle sue numerosissime tele, in cui sono dialetticamente compresenti i due poli della figuratività e dell'astrazione, appaiono attive anche suggestioni di radice surrealista, inquietanti deformazioni, slanci di intensificazione panteistica con la natura: elementi che hanno favorito perfino a partire dagli anni Venti fino alla loro riproposizione negli anni Settanta (Linda Nochlin, Judy Chicago) interpretazioni critiche in chiave sessuale; interpretazioni che tuttavia la O'K ha sempre rifiutato come devianti e assurde. Dopo l'importante retrospettiva presso l'Art Institute di Chicago (1943), la sua evoluzione prosegue con dipinti ove il riferimento alla

realtà non è mai escluso, ma come straniato e sovradeterminato dall'intrusione di forme geometriche pure (*Patio con nuvola*, 1956: Milwaukee, Art Center). Agli anni Cinquanta risalgono anche i celebri *Iris* affascinanti e magistrali vortici di colore e di luce. La lunga e complessa, sconcertante attività della O'K, dopo un periodo di affievolito interesse da parte della critica, ha trovato la sua definitiva considerazione nella grande mostra tenutasi nel 1987 alla NG di Washington, esposta successivamente all'Art Institute di Chicago e al AM di Dallas. (em + sr).

Okyo

(nome proprio Maruyama; 1733-95). Figlio di un contadino della provincia di Tanba, O ebbe una solida formazione presso Ishida Morinao detto Yūtei, pittore minore di Kyoto operante nella tradizione di Tannyū. Si liberò peraltro assai presto dagli influssi della scuola Kanō, poiché fu profondamente colpito dalla scoperta del chiaroscuro e della prospettiva occidentali, conosciuta attraverso le «scatole ottiche» importate da un mercante di Kyoto; questi gli chiese di accrescere il suo catalogo di vedute giapponesi eseguite secondo la tradizione occidentale. O fu uno dei primi pittori, che si impegnò in modo originale nella pittura dal vero; fece studi di nudo, ricerche anatomiche che ne riflettono la volontà di esattezza, influenzato poi dalla scuola realistica di Nagasaki e di Chen Ts'iuan, eseguì numerosi disegni dal vero, moltissimi dei quali conservati sotto forma di taccuini o di rotoli al MN di Tokyo e nella coll. Nishimura (Kyoto). Licenziò un gran numero di opere in ogni genere e formato, lavorando con un pennello largo e piatto carico di materia: dal foglio d'album al paravento, generalmente a colori su carta, rappresentandovi sia paesaggi che scene di genere, personaggi, animali, alberi o fiori. Decorò inoltre numerosi monasteri, come il Kongōji di Tanba e il Daigōji di Hyōgo. O ebbe un ruolo importante nella fondazione della scuola decorativa detta «Maruyama» per quanto ad esempio le sue opere principali (*Pino sotto la neve*, paravento datato 1765: Tokyo, coll. Mitsui; il *Fiume Hotsu*, paravento datato 1795: Kyoto, coll. Nishimura) non corrispondano allo stile elaborato delle scuole giapponesi, dimostrando invece un gusto per la pittura basata su schemi semplici e armoniosi corrispondenti all'orientamento non sofisticato dei mercanti di Kyoto e di Osaka, che ne apprezzarono l'opera e furono suoi clienti abituali. (ol).

Olanda

Non c'è accordo unanime tra gli storici dell'arte sulla nazionalità delle opere realizzate nel sec. xv nei Paesi Bassi settentrionali (e cioè l'attuale **O**) e il loro raggruppamento sotto il nome di «scuola olandese» o «nederlandese» è tuttora oggetto di discussione. Alcuni ammettono questa denominazione soltanto a partire dal sec. xvii dopo il distacco delle sette Province Unite, costitutesi in repubblica, dal complesso della federazione dei Paesi Bassi spagnoli; secondo altri, queste opere invece presenterebbero a sufficienza, sin dal sec. xv, caratteri comuni che consentono di riconoscerli un'identità olandese. Stando così le cose sembra allora preferibile, rinunciare al termine «olandese» (o «della Geldria», quando ci si riferisce a una scuola di miniatori) e di richiamare innanzitutto talune tradizioni locali. La pittura dei Paesi Bassi del Sud presenta senza dubbio un grado di evoluzione più alto rispetto a quella dei Paesi Bassi del Nord, sia dal punto di vista storico che per la qualità della produzione. La pittura di van Eyck, di van der Weyden, del Maestro di Flémalle, che ha le sue radici nella cultura delle città e delle corti di Borgogna e delle città fiamminghe, si è sviluppata naturalmente dalla tradizione gotica del «dolce stile». Le miniature del *Libro d'ore di Marie de Clèves* possono considerarsi il documento più rappresentativo dell'interpretazione del gotico internazionale in quest'area culturale, e il loro autore, formatosi a corte, si apparenta assai più alla maniera delle botteghe borgognone e parigine che a una vaga tradizione locale. La tavola delle *Scene della Passione di Roermond* (Amsterdam, Rijksmuseum), il *Calvario* (Anversa, MMB), opera commemorativa di Hendrik van Rijn (†1363), i *Cavalieri di Montfort dinanzi alla Vergine* (Amsterdam, Rijksmuseum) e il piccolo ritratto su pergamena di *Lysbeth van Duivenvoorde* (L'Aja, Mauritshuis) sono testimonianze frammentarie che non hanno fra loro rapporti tanto stretti da rivelare i prodromi d'una cultura pittrica che possa definirsi «olandese».

Il xv secolo Il primo pittore di Haarlem, di fatto il primo artista olandese, che van Mander cita nel suo *Libro dei pittori* (1604), è Aelbert Ouwater. La sua opera consiste di un unico dipinto sicuro (*Resurrezione di Lazzaro*, Berlino: SM, GG), stilisticamente meno affine alle rare testimonianze della scuola di Haarlem di quanto non si riallacci alla tradizione di van Eyck, Petrus Christus e Dirk Bouts;

quest'ultimo originario di Haarlem, fece carriera a Lovanio. In effetti i centri del Sud esercitavano una forte attrazione, i pittori originari del Nord vi si recavano per affinare il proprio talento; d'altra parte, Jan van Eyck decorò il castello del conte d'O all'Aja, probabilmente tra il 1422 e il 1424. L'opera di Geertgen tot Sint Jans, che deve essere stato allievo di Ouwater, è stata ricostruita sulla base di un unico dipinto sicuro e del tutto caratteristico. Vi si distinguono tratti stilistici che lo avvicinano alla più tarda pittura olandese: osservazione che non trova ostacolo nel fare del pittore una stessa persona col giovane «Gheerkin de Hollandere», che fece apprendistato come miniaturista a Bruges nel 1475-76. I dipinti di Geertgen risalgono probabilmente agli ultimi anni del sec. xv; il colore delicato, un po' sordo, l'espressività ingenua, l'assenza di pathos, il senso della luce e dell'ombra nel paesaggio e negli interni, sono tratti caratteristici della pittura degli antichi Paesi Bassi. Nel *San Giovanni* di Berlino (SM, GG), il pittore dimostra una cura più attenta per l'espressione interiore a discapito dell'eleganza formale. Dopo il 1500, la produzione olandese diventa più ricca e varia e la sua originalità si afferma rispetto ai Paesi Bassi del Sud. Esiste una scuola, o piuttosto un gruppo di seguaci di Geertgen tot Sint Jans, come il Maestro del Dittico di Brunswick, il Maestro delle tavole della vita di San Giovanni e il Maestro della Virgo inter Virgines, che visse a Delft, il cui forte temperamento è in contrasto con lo stile più convenzionale degli artisti formatisi al Sud. Lo stesso vale per Jan Joest van Kalcar (ad esempio nelle sue *Scene della Passione*) impegnato a rendere con maggiore intensità i moti dell'animo. Con Jan Mostaert, peraltro, la linea di Geertgen con la sua espressività tutta olandese viene meno allorché Mostaert, divenuto pittore di Margherita d'Austria a Malines, si familiarizzerà con l'invenitività della decorazione rinascimentale.

Pittura tardogotica. Rinascimento e romanismo Accanto ad Haarlem, Amsterdam, Leida e s'Hertogenbosch conoscono, a giudicare dalle rare testimonianze giunte sino a noi, una fiorente vita artistica. Non si tratta di un semplice risveglio, bensì piuttosto della comparsa di forme ispirate alla maniera fervida e riflessiva di Geertgen tot Sint Jans, che si diffondono in forma di un inquieto dinamismo. Già nel Maestro della Leggenda di santa Lucia, seguace diretto di Geertgen, si nota una sorta di sti-

lizzazione manieristica del gotico tardo. Jacob Cornelisz van Oostsanen ad Amsterdam e Cornelis Engebrechtsz a Leida daranno un seguito a questa tendenza, nella quale la vivacità capricciosa del gotico tardo si mescola al senso della bellezza decorativa proprio del primo rinascimento. La visione decorativa italianizzante fa capolino qua e là ma ciò avviene senza alcun affiatamento con le regole della composizione classica. Questa indifferenza, anzi questa indisciplina, può esser forse riconosciuta come un carattere olandese; Gerard David, che emigrò a Bruges, si distingue per una maggior misura ed anche per una tendenza al monumentale. Nell'area olandese, inoltre, molti elementi fanno pensare all'arte popolare degli scultori e degli incisori su legno, e il vigore tipico di quest'arte si avverte anche lineare nella pittura di ritratto.

In Hieronymus Bosch, la pittura medievale s'incarna ancora una volta in una fantasia senza freni (→**Fiandre**). Le sofferenze di Cristo, i tormenti dell'inferno, le tentazioni dei santi sono rappresentati con una forza inventiva senza precedenti e una sorprendente varietà d'ispirazione. Il *Giardino delle delizie* è un labirinto di desideri, più che un paradiso terrestre, soltanto il paesaggio riflette una calma sognante e una pace celestiale, talora contraddetta dalla rappresentazione delle strane forme di una folle vegetazione, o da scene illustranti, in formato minimo, la stoltezza e la malvagità umane. Bosch risiedeva a s'Hertogenbosch, in un territorio ai confini meridionali, e la sua visione non è tipicamente olandese; per di più il suo più intimo immaginario sembra spiegarsi meglio in questa zona di frontiera, punto d'incontro di correnti contrapposti, e la sua fantasia eredita forme di rappresentazione e concetti pieni di complessità che sembrano caratteristici della sensibilità olandese al tramonto del Medioevo.

Sin dall'età di dodici anni, Luca di Leida incise su rame con una tecnica matura rievocata dai dipinti più antichi con i loro effetti delicati. Il grande evento della vita di Luca fu senza dubbio l'incontro, ad Anversa, con Dürer (1521); il suo stile di ritrattista ne trasse nuovo impulso e, per la prima volta, superando il decorativismo del gotico tardo, la pittura dei Paesi Bassi settentrionali approdò a una forma monumentale. Luca è per eccellenza colui che introduce forme del rinascimento nella pittura, nell'incisione e nel disegno; la capacità d'irradiazione della sua arte andò ben oltre l'ambito di Leida, e Jan Wellens de

Cock, Aertgen van Leyden, il figlio di Cornelis Engebrechtsz e Jan Swart ne furono fortemente influenzati. In quest'epoca l'arte in O uscì dal proprio isolamento, perdendo gli ultimi resti di provincialismo. Pittori di primo piano, si ribellarono all'assoggettamento alla gilda, come Jan van Scorel che soggiornò in Italia, dove venne nominato da papa Adriano VI, suo compatriota, direttore delle raccolte pontificie. Scorel non possiede più il senso dell'armonia e della chiarezza classica di Luca di Leida, più anziano di lui; i suoi ritratti, i migliori esempi della sua cultura italianizzante, e le sue ricche composizioni annunciano il nuovo spirito del manierismo. Maerten van Heemskerck, suo allievo, utilizzò la sua maniera per esplorare tutte le possibilità della pittura: le sue complesse e grandi pale d'altare (la più grande si trova nella Cattedrale di Linköping) si diffusero in tutta l'O e l'incisione favorì la diffusione del suo stile in tutta Europa. I ritratti di van Heemskerck, che raggiungono livelli di emozionante espressività, sono nonostante la vivida spontaneità elaborati quanto le sue altre composizioni e consentirono al ritratto olandese, liberatosi dalle tradizioni locali, di raggiungere livelli europei.

Nella seconda metà del sec. XVI va profilandosi una specializzazione dei generi che si imporrà nel sec. XVII. Nel contempo compare un'altra tendenza che cerca di elaborare un linguaggio formale comune a tutti i Paesi Bassi confrontandosi con i modelli italiani, ma che verrà sconfitta intorno al 1600, con il consolidarsi di un'idea nazionale. Uno dei maestri del manierismo romanista, Frans Floris, soprannominato il «Raffaello fiammingo», esercitò vasto influsso ad Anversa, e la sua bottega raggiunse i 120 allievi, sia olandesi che fiamminghi. Lo stile di Anthonie Blocklandt e di Dirk Barendsz, ambedue olandesi, non si distingue quasi da quello di Maerten de Vos di Anversa, e in questi tre artisti si rivela l'influsso di Tiziano e Tintoretto; così pure Pieter Aertsen, nato ad Amsterdam, visse oltre vent'anni ad Anversa, ove il nipote Joachim Beukelaer ne continuò la maniera: di tutti questi casi che appartengono a una tendenza comune è arduo decidere se l'origine sia da definire olandese oppure fiamminga. Allievo di Scorel, Anthonis Mor prese a modello Tiziano, imponendo nella Spagna di Filippo II un tipo di ritratto di corte europeo. Accanto a questi aspetti di stile internazionale occorre considerare espressioni decisamente

te locali, come nella ritrattistica di Dirck Jacobsz e Cornelis Anthonisz, creatori del ritratto borghese ad Amsterdam, e nella specialità del ritratto di gruppo, in cui J. C. Vermeyen, pittore ufficiale alla corte di Carlo V e gran viaggiatore rimase tuttavia fedele a Utrecht e allo «stile Utrecht» di Scorel.

Manierismo, classicismo, caravaggismo Gli aspetti più raffinati e intellettualistici del manierismo italiano hanno trovato un terreno più favorevole a Utrecht e ad Haarlem in O che ad Anversa e a Bruxelles dove l'influenza italiana assunse aspetti di marcato classicismo. Nativo di Anversa e formatosi in Italia, Spranger ebbe fedeli seguaci in O dove Goltzius, Cornelisz van Haarlem e Bloemaert portarono al suo apogeo il manierismo.

La *Compagnia Rosencrantz* (1588: Amsterdam, Rijksmuseum) di Cornelis Ketel offre un singolare esempio del manierismo di Amsterdam che continuerà ad Utrecht anche dopo il 1600 con Wtewael e l'orafo Adam van Vianen. La diffusione di questa cultura si esaurì rapidamente negli altri centri olandesi dopo il 1600, quando cederà il passo a una tendenza classicista che i pittori della generazione più giovane, ad esempio Pieter Lastman, adattarono senza riserve. Precursori di Rembrandt, anch'essi trovarono ispirazione in Italia grazie alla mediazione di Elsheimer, la cui opera si diffuse nelle regioni olandesi tramite le incisioni di H. Goudt. Il classicismo giuoca un ruolo assolutamente non trascurabile sia nella pittura di storia sia nella decorazione monumentale. Si affermano tendenze all'ordine, alla chiarezza, alla precisione in sintonia con il carattere della giovane nazione; o espressione emergente o tendenza latente, il classicismo è comunque in primo piano nella cultura figurativa olandese e ad esso si collega nella sua essenza l'opera di Rembrandt degli anni Quaranta, dei pittori della Huis ten Bosch a L'Aja, di Vermeer e G. de Laraisse.

D'altra parte nel periodo 1620-30 si impone a Utrecht il caravaggismo con Honthorst, Terbruggen, Baburen di ritorno da Roma. La fama di Honthorst, conosciuto in Italia come Gherardo delle notti, oltrepassò i confini dell'O, ma, anche perché la sua produzione italiana fu rara e di una qualità difficilmente imitabile, è piuttosto a Terbruggen che spetta di imprimere un forte impulso in senso caravaggesco alla scuola di Utrecht. Inoltre, i suoi impasti squisitamente modulati e le sue sottili gradazioni cromati-

che non saranno senza conseguenze per Vermeer. La sua morte prematura (1629) pose fine al caravaggismo, mentre Honthorst evolverà negli anni Quaranta verso il classicismo.

La specializzazione dei generi La separazione tra O e Paesi Bassi meridionali si accompagnò a un'emancipazione economica e religiosa rispetto all'assolutismo cattolico spagnolo (trattato di Munster, 1648). Dopo il 1585, Anversa aveva perduto il primato, e numerosi furono i giovani artisti che si stabilirono in O, per esempio Frans Hals. Le analogie stilistiche peraltro non cessarono. Gillis van Coninxloo, stabilitosi ad Amsterdam, fu il rappresentante migliore della corrente fiamminga, e i suoi paesaggi, influenzati dal manierismo veneziano, vennero assai ammirati. A. Keirinck, R. Savery, Jacob van Geel tra gli altri perpetuarono la tipologia dei suoi paesaggi d'invenzione e la stessa ispirazione che trae spunto da una vena fantastica impregna i paesaggi di H. Seghers, Rembrandt e van der Neer, i cui effetti di luce sono più decorativi. Infine J. van Ruisdael presentò una versione eroica di questo tipo di paesaggio. Ma un'altra interpretazione di questo genere pittorico assai stimato presso il ceto mercantile olandese, andava prendendo forma all'inizio del secolo, e sarebbe stato destinato a larga fortuna: infatti in disegni eseguiti intorno al 1603 si scoprono i primi paesaggi liberamente interpretati. Portò magistralmente a termine questa trasformazione quel convinto manierista che è Goltzius. La regolarità delle linee curve cede il posto a tratti brevi e increspati che creano l'illusione di un vasto paesaggio remoto. Tale tecnica venne ripresa da disegnatori e pittori come Cl. J. Visscher, Avercamp, W. Buitewech e soprattutto E. van de Velde, che disseminano il supporto di chiazze colorate. L'impiego della carta bianca e dei colori chiari per rievocare il ghiaccio e le superfici innevate contribuirono anch'essi spesso alla chiarezza classica. Tale policromia scomparve alla fine degli anni Venti, a beneficio di una tonalità grigio-verde, che conferì ai dipinti unità e calore, mentre le composizioni diagonali davano illusione di movimento e profondità. Tale evoluzione della policromia verso una composizione drammaticamente chiusa si avverte nettamente nel giovane van Goyen. La medesima trasformazione ha luogo intorno al 1630 nella pittura di marine, con Jan Porcellis; qui l'unità tonale soppianta l'alacrità cromatica di Vroom, Willaerts, van Wieringen.

Benché considerato fulcro del manierismo, Haarlem sembra essere stata il centro in cui presero piede e maturarono le nuove tendenze. Tra il 1610 e il 1616 vi sono attivi Buytewech, van Goyen, Molyn, J. ed E. van de Velde, H. Seghers. I primi due svolsero un ruolo importante, con D. Hals, nello sviluppo della pittura realista in reazione alle complessità del manierismo. I pittori che effettuarono il viaggio in Italia esercitarono anch'essi un felice influsso sulla nuova visione. Poelenburgh, ad esempio, fu incline a un certo classicismo nei suoi dipinti di genere; ninfe al bagno, e piccoli personaggi tratti da racconti biblici, alla maniera di Albani. I suoi disegni di paesaggio sono ancor più interessanti, e così pure quelli di Breenbergh; le pianure e le creste montane inondate di sole di questi fogli modesti hanno nettamente contribuito all'evoluzione della pittura di luce in **O**.

Hals e il ritratto La reazione al ritratto manierista fu generale, con l'affermazione di una sobrietà tutta borghese, un'esecuzione coscienziosa, e spesso una certa pesantezza di fronte all'eleganza insolente del manierismo, con van den Valckert e Th. de Keyser ad Amsterdam, van Miereveit a Delft, Ravesteyn all'Aja e D. Mytens a Londra. Haarlem ebbe in Frans Hals un pittore che seppe conferire ai propri ritratti vita e verità, chiunque ne fosse il modello. La sua arte venne conosciuta solo intorno al 1616, e quanto a lui, mise a profitto le conquiste della più recente generazione. Oltre alla spontaneità e al calore della vita, si contraddistingue per la penetrazione della personalità del modello. Hals seppe imprimere un taglio originale a un genere che più di ogni altro doveva conformarsi al gusto dell'epoca.

Si sviluppò, d'altro canto, rispecchiando la polarità della società olandese, un'arte del ritratto ufficiale, soprattutto ad Amsterdam e all'Aja, assai diversa da quella di Hals, richiesta dai ceti emergenti delle città. Ad Amsterdam s'imponeva il colore caldo e il modellato plastico di Rembrandt, il cui influsso si fece sentire almeno temporaneamente; all'Aja ebbe largo successo la tipologia del ritratto di corte derivato da van Dyck, con Mytens ed Hanneman, apprezzata nell'ambiente del borgomastro ma anche dai ricchi mercanti dell'Aja e cortigiani che amarono farsi raffigurare in veste di aristocratici. C. Janssens van Ceulen a Utrecht, e van der Heist ad Amsterdam, conferirono a questo nuovo tipo di ritratto lo splendore e il pathos che esso esigeva.

Rembrandt e la sua scuola La libertà pittorica di Rembrandt non trova eguali; pur toccando tutti i temi della pittura il suo interesse per le capacità espressive della materia pittorica lo allontanano tanto dalle tipiche superfici traslucide della pittura olandese che dalla pittura di Utrecht: sotto questo aspetto, il *Martirio di san Sebastiano* di Ter Brugghen (Oberlin, Ohio, Allen Memorial AM) e il *Martirio di santo Stefano* di Rembrandt (Lione, MBA), ambedue datati 1625, presentano un significativo contrasto. Stabilitosi poi ad Amsterdam, produsse opere che reggevano il confronto con il vigore e il superbo barocco di Rubens (la *Ronda di notte*: Amsterdam, Rijksmuseum). Alcuni suoi contemporanei furono talvolta sconcertati dal suo naturalismo diretto; ci si rende conto oggi che questo figlio di un mugnaio di Leida, che non era mai stato in Italia, riuscì a riflettere nelle sue masse cromatiche e nel «non finito» la varietà dei sentimenti umani e insieme il messaggio divino, e i ritratti di alcuni ricchi borghesi di Amsterdam ricordano le descrizioni dei profeti del Vecchio Testamento. Modelli dei suoi dipinti biblici furono gli Ebrei di Amsterdam; fu il ritrattista degli Ebrei più distinti e socialmente emergenti. Ma i patrizi ricorrevano ad altri artisti, e sotto questo aspetto il ritratto del borgomastro Jan Six fa eccezione. Rembrandt aveva già avuto allievi a Leida (1625-31), in particolare Gerrit Dou, che presso di lui acquisí la tecnica delle sue piccole scene di genere, di eccessiva minuzia, che sfiora l'artificiosità. La tarda pittura dei fijnschilder a Leida deriva dalla maniera forbita di Dou, e nulla ha più in comune con la concezione di Rembrandt; ma essa è forse la più tipica espressione dell'arte olandese, col suo gusto delle superfici brillanti, dell'esecuzione impeccabile e della continuità del tessuto cromatico. Qui veramente si manifesta il doppio significato della parola *schoon*, che significa insieme «preciso» e «bello». F. Mieris il Vecchio e G. Metsu, del resto allora assai apprezzati, e persino per qualche tempo Jan Steen profittarono della maniera propria di Leida. Gli allievi di Rembrandt furono numerosi durante il periodo di Amsterdam; il modo in cui essi imitano il maestro nelle loro opere giovanili stupisce quanto il subitaneo mutamento di stile che si riscontra quando divengono indipendenti: lo testimoniano Backer, Flinck e Bol, nonché Jan Lievens, che fu piuttosto collaboratore, a Leida, di Rembrandt. Lievens partecipò alla decorazione dello Huis ten Bosch

nel 1648 e la sua arte decorativa classica trovò più tardi sede opportuna nel municipio di Amsterdam. Gli artisti di questa generazione batterono strade che meglio corrispondevano al gusto dell'epoca. Nella seconda metà del sec. XVII si contrappongono dunque due tendenze: la prima persegue la tradizione dell'ultimo periodo di Rembrandt; l'altra rimane classica. Vi si riconducono, oltre agli artisti più sopra citati, C. van Everdingen, J. van Loo e J. de Bray.

Vermeer, i pittori di Delft e la pittura di genere Rembrandt contava tra i suoi allievi Carel Fabritius, che morì a Delft (ove viveva dal 1650 ca.) nell'esplosione della polveriera. I suoi ritratti e il celebre *Cardellino* (L'Aja, Mauritshuis) associano al senso monumentale calma e chiarezza: è un aspetto nuovo dell'arte olandese. Fabritius dipinse a Delft interni di chiese, la cui limpidezza di struttura supera le realizzazioni precedenti. La concezione spaziale di E. de Witte fa parte della tradizione di Delft, e corrisponde allo stile classico degli anni Quaranta del Seicento. Se ne trova un esempio ad Haarlem con Saenredam; nel disegno egli segna scrupolosamente le prospettive, ma nel dipingere semplifica e rafforza lo spazio per esprimere la chiarezza o lo spirito monumentale della costruzione. Pieter de Hooch trascorse anch'egli a Delft i suoi anni più fecondi, dal 1654 al 1667. Le sue scene di vita domestica, più calde ma meno raffinate di quelle di Vermeer, corrispondono perfettamente alla pittura borghese olandese, praticata pure da Brekelenkam, Maes ed altri, atta a servire da arredo. L'arte di Vermeer è di altro livello. L'artista fu forse allievo di Fabritius, cui dovrebbe l'armonia cromatica e i ricercati effetti prospettici. Verosimilmente non operò mai per una cerchia vasta di clienti; vendeva personalmente oggetti d'arte, e i cronisti di Delft presto lo dimenticarono; il viaggiatore francese Monconys si stupiva di non vedere in nessun luogo a Delft tele di Vermeer. Nel sec. XVIII Houbraken si limita a citarne il nome, e solo nel sec. XIX Thoré-Brüger ne riscoprirà l'opera.

I soggetti trattati dalla pittura di genere olandese rivelano come il livello della vita sociale fosse elevato e raffinato nel corso della seconda metà del sec. XVII. Si videro rappresentare sul principio soprattutto contadini e soldati; poi apparve una società elegante in conversazione intorno a un bicchier di vino, o mentre ascolta allegramente musi-

ca. L'allegoria era assai apprezzata, e anche le allusioni più o meno discrete all'amore. Il tocco perse allora la spontaneità e il vigore espressivo caratteristici delle tele dell'ambiente di Hals e Haarlem prima del 1640. L'evoluzione di A. van Ostade è tipica del fenomeno: nel corso degli anni Trenta del secolo, l'artista sfrutta potenti contrasti di luce e d'ombra; dopo il 1640 riprende da Rembrandt la luce sfarinata; infine, la sua tavolozza si arricchisce progressivamente, e ricerca l'effetto miniaturistico. Jan Steen è artista universale, forse il più dotato e il più produttivo di quest'ultima generazione. Ha lasciato numerose e liete feste, spesso piene di frastuono, o scene che rappresentano colti borghesi mentre chiacchierano; tele che affascinano per la tecnica elegante e spirituale. Ter Borch resta un caso isolato; vissuto nella piccola città di Deventer, le sue opere raggiungono una ricchezza pittorica e narrativa che nulla ha di provinciale. Il rifiuto dell'aneddoto a beneficio della concentrazione meditativa pone invece l'arte a un livello assai alto entro la pittura europea, e i suoi ritratti di piccolo formato possono reggere il confronto con i capolavori della pittura di genere.

Paesaggi e nature morte Una natura morta di Claesz o un paesaggio di van Goyen, eseguiti tra il 1630 e il 1640, ci soggiogano per la semplicità della concezione, la tensione compositiva e la monocromia sul bruno, ma la loro evoluzione ebbe luogo a vantaggio della complessità dei motivi e del colore. Autori di nature morte, van Beyer en e W. Kalf presentano ambedue grande ricchezza cromatica, di effetti di luce e di materia, l'uno riflettendo piuttosto la pienezza barocca, l'altro la composizione monumentale. Gli olandesi non parlavano di natura morta: distinguevano i soggetti semplicemente in base al tema (colazione, mazzo di fiori, vanità). I dipinti dedicati alle vedute di spiaggia, alle marine, alle città o agli animali appartengono al paesaggio, cui si riconducono pure i siti reali o immaginari, le rappresentazioni di città olandesi o della campagna italiana. Il paesaggio propriamente detto («landscape of fact», secondo Kenneth Clark) perde il suo primato a favore delle numerose e brillanti variazioni di J. van Ruisdael o S. van Ruysdael, con i suoi fiumi sovrastati da pesanti nuvole ocra, di A. van de Velde e delle sue assolate pianure, di A. Cuyp e delle sue colline, dei suoi fiumi serpeggianti nella luce crepuscolare del tramonto cui vanno ad aggiungersi i lieti pastori di N. Berchem e quelli

piú rustici di Potter, i vasti panorami di Ph. de Koninck e le cacce di Wouwerman. Van der Heyden ha pure introdotto maggior fantasia nelle sue vedute urbane, peraltro di scrupolosa esattezza, nell'intento di simboleggiare il benessere di una certa cultura. L'autore di marine W. van de Velde, che fu corrispondente di guerra, nei suoi schizzi inscenava le fasi successive di una battaglia navale, ma i suoi dipinti sono una dimostrazione della potenza marittima e commerciale olandese, piú che vedute di mare; lo stesso vale per van de Cappelle, la cui opera è incentrata sull'illustrazione della potenza navale i cui spazi colorati illustrano il dominio dell'**O**.

Il xviii secolo Dopo la morte di Vermeer nel 1675, l'arte olandese entra in letargo. Viene soprattutto apprezzata la perfezione tecnica. La pittura minuziosa di Leida, il ritratto elegante del «cavalier» A. van der Werff e del pittore di corte Ph. van Dyck suscitano una certa ammirazione e hanno successo alle corti di Düsseldorf e di Kassel; per converso, numerosi ritrattisti stranieri vengono a lavorare alla corte dell'Aja. Ad Amsterdam, ove la cultura francese predominava, si distinse C. Troost, le cui opere piú apprezzate sono le scene di vita quotidiana o tratte dal teatro: descrizioni minuziose e assai pittoresche. Veniva stimato soprattutto quanto potesse contribuire all'arredamento delle dimore: mazzolini di van Huysum, sopraporta e soffitti di J. de Witt, di uguale virtuosismo nel *trompe-l'œil*. Apporto specifico dell'epoca è la veduta di città, concepita come restituzione fedele della topografia, e piú raramente come «capriccio». Viene ancora sfruttata, è vero, la lezione di van der Heyden, ma I. Ouwater, P. C. La Fargue e J. Ten Compe traducono il piacere che si prova nella contemplazione di vaste distese, o nel profilo delicato di una città, nei prati al sole e nei ben tenuti giardini.

L'apporto dell'**O** al rococò europeo è malgrado tutto di scarsa importanza: nessun grande talento si distingue entro l'uniformità dello stile di moda: questa pittura accurata e piacevole corrisponde semplicemente ai desideri di una società dedita alla pace e alla tranquillità. (hg).

Il xix secolo Durante la prima parte del sec. xix, l'**O** non riesce quasi a resistere all'influsso delle correnti artistiche che si sviluppano in Francia: neoclassicismo e romanticismo. Jan Adam Kruseman, davidiano di stretta osservanza, dà prova di maggiore personalità nei ritratti che

nella pittura di storia, genere nel quale passa allora per maestro Jan Willem Pieneman, direttore dell'Accademia di Amsterdam (la *Battaglia di Waterloo*, 1824: Amsterdam, Rijksmuseum). Ary Scheffer, allievo di Guérin a Parigi, vi incontra vivo successo e svolge un importante ruolo nella diffusione del romanticismo d'ispirazione storica e letteraria. Il genio della pittura olandese, assai lontano da un'arte in cui i riferimenti intellettuali fungevano da schermo alla tradizionale espressione della realtà, ritroverà a poco a poco vigore originale grazie ai suoi pittori di genere e soprattutto ai paesaggisti. Numerosi sono coloro che preparano, sulle prime timidamente, questo risveglio: dopo W. J. van Troostwijk, che molto guardò a Ruisdael e a Potter e che scomparve troppo presto per rivelarsi al meglio, W. J. J. Nuyen e soprattutto Andreas Schelfhout, presso il quale esordì Jongkind, concepivano ancora il paesaggio in modo piuttosto enfatico, il che li riallaccia al romanticismo; mentre Bart van Hove, H. van de Sande Bakhuyzen e Gerard Bilders s'ispirarono rigorosamente ai loro predecessori del sec. XVII, Bakhuyzen ebbe per allievi il figlio Julius Jacobus, anch'egli paesaggista, e Willem Roelofs. Questi lasciò vedute di campagna dal sentimento più diretto e più semplice, e viene a giusto titolo considerato un iniziatore della scuola dell'Aja. I pittori dell'Aja, nella seconda metà del secolo, furono sulle prime sensibili alle virtù pittoriche del loro prestigioso passato, in particolare i primi: Bosboom, Gabriel, Jozef Israëls, Weissenbruch, il principale maestro di questa scuola. Ma se i quadri d'interni di Neuhuijs e di Israëls devono soprattutto la disposizione e la luce alla tradizione del Seicento, l'interesse di Israëls per la vita rude dei pescatori è inedito. L'evoluzione della scuola dell'Aja – ove il paesaggio tendeva a prevalere sulla scena di genere, con Mauve, Meesdag, i fratelli Maris – avvenne nella direzione dell'alleggerimento dei motivi e della libertà dell'esecuzione, conquiste di cui dava prova la pittura impressionista francese. Nel frattempo Jongkind, partito dai suggerimenti della scuola dell'Aja, e la cui carriera si svolse quasi interamente in Francia, consente all'Olanda di recuperare una situazione storica di primo piano, come diretto precursore dell'impressionismo. È il momento in cui si determina un'interferenza tra le due correnti principali: l'impressionismo e il realismo. Al primo si chiede una tecnica nuova, posta al servizio del secondo, che, in alcuni, si ca-

rica di accenti espressivi. G. Poggenbeek, De Zwart, van Looy, Witsen serbano una visione di tranquilla oggettività; ma F. H. Verster manifesta nelle sue nature morte un interesse più insolito per varie modalità di esecuzione. L'«impressionismo olandese», il cui centro è Amsterdam e che prosegue dal 1883 al 1903 ca., è rappresentato principalmente da Breitner, poi da Isaac Israëls e Suze Bisschop-Robertson. I. Israëls dipinse vivaci vedute di caffè e di giardini pubblici, ma Breitner e Bisschop-Robertson attestano spesso un realismo espressivo assai vigoroso, il cui mestiere ricorda più quello di Hals che quello di Manet o Monet: tali pittori trovarono nell'impressionismo soprattutto una conferma al loro gusto assai accentuato per le scene di vita quotidiana. In questo clima artistico rinnovato dall'apporto del modernismo della fine del sec. XIX esordisce van Gogh; i suoi primi dipinti sono eseguiti specialmente all'Aja, ove conobbe Breitner; tuttavia, è ancora il modello indicato da Israëls il punto di riferimento del pittore, almeno fino al periodo di Nuenen (1883-85). Il trasferimento di van Gogh a Parigi priva l'Olanda di un pittore potente, e la sua opera resta ignota fino a dopo la sua morte. Gli ultimi anni del secolo presentano un contrasto notevole, e sono contrassegnati dal rifiuto del realismo e dal successo del movimento simbolista, diffuso in particolare, dopo l'impressionismo, dal Salone dei Venti a Bruxelles, prima tappa meridionale per i pittori dei Paesi Bassi. Jan Toorop e J. Thorn-Prikker furono all'epoca artisti molto in auge, che contribuirono, come Roland-Hoist e Der Kinderen, al rinnovo delle tecniche decorative (vetrata, decorazione murale, rilegatura, illuminazione). Tale rinnovo era auspicato dal Circolo d'Arte dell'Aja, in reazione alla prosaicità della locale scuola di paesaggio fino a poco tempo addietro modello da seguire. Ma la voga del simbolismo decadde molto rapidamente, e i suoi stessi promotori presto se ne distaccarono; tale evoluzione era favorita dalla recentissima conoscenza dell'opera di van Gogh (prima mostra all'Aja e ad Amsterdam nel 1892), benché van Konijnenburg prolungasse, negli scritti come nei dipinti, la poetica del simbolismo: tuttavia, ancora vi si riallaccia M. A. J. Bauer, che d'altra parte segue la lezione di Rembrandt nelle belle acqueforti dedicate a scene orientali.

Il xx secolo Fino al 1914, gli artisti olandesi sono sollecitati vivacemente dalle varie tendenze che si vanno succe-

dendo, in particolare in Francia. I simbolisti di ieri, Jan Toorop o Thorn-Prikker, prima di volgersi a un'arte e ad una tecnica di tipo decorativo condividono (fino al 1908 ca.) l'intento di espressione attraverso il colore che van Gogh aveva incarnato e che i fauves spingono in quel momento fino alle estreme conseguenze. E sempre partendo dallo studio del colore i giovani pittori iniziano la propria evoluzione, e van Dongen, che si reca a Parigi nel 1897, supera i fauves per l'audacia cromatica dei suoi primi dipinti. Sluyters e Gestel si recano anch'essi a Parigi (1904), cercando la propria strada attraverso Gauguin, il neoimpressionismo e van Gogh. Mondrian si sviluppa in modo assai tradizionale, per influsso di Toorop, e inizialmente si esprime attraverso un neoimpressionismo (1907-10) la cui tessitura notevolmente allentata lo conduce rapidamente agli studi d'alberi che preludono alla sua visione astratta: esperienza questa compiuta contemporaneamente al cubismo analitico durante il soggiorno a Parigi (1911-14). Un gruppo piuttosto coerente di pittori olandesi si raccoglie allora a Montparnasse intorno a Le Fauconnier, che esercita un influsso autentico su Petrus Alma, Louis Schelfhout e Conrad Kickert, ma influenza anche Gestel, Sluyters e Jacoba van Heemskerk. Amsterdam assume allora il primo posto nella diffusione dell'arte moderna; le mostre del Moderne Kunstkring, dal 1912 in poi, favoriscono in particolare la conoscenza del cubismo, cui i vari artisti danno contributi, particolarmente nel 1913 e 1914. L'**O**, non belligerante, durante la prima guerra mondiale è sede di eventi importanti per la storia della pittura europea del sec. xx. Ad Amsterdam, Le Fauconnier e Sluyters rinunciano al cubismo ed inaugurano, l'uno e l'altro, una breve fase espressionista (1915-18 ca.). Le Fauconnier dà vita nel 1915 alla scuola di Bergen, ove ritroviamo Gestel, con Charley Toorop, figlia di Jan, i fratelli Piet e Mathieu Wiegman, Else Berg, D. Filarski, G. van Blooderen, A. Lubbers, S. Schwarz. Sostenuto dal collezionista P. Boendermaker (1870-1953), il gruppo di Bergen assume a modello, nei suoi paesaggi, ritratti e nature morte, la struttura di Cézanne e l'energia di van Gogh, nella generale ricerca di semplicità espressiva. Sluyters, che prolunga allora la lezione del van Gogh di Nuenen (riveduta in base al cubismo analitico) attira l'attenzione del belga Gustave De Smet, rifugiato in **O**, e del suo compatriota van den Berghe, i quali gettano in

questo periodo le basi dell'espressionismo fiammingo. A tali manifestazioni di carattere internazionale, di cui è centro Amsterdam, corrisponde la fondazione a Leida (1917) di De Stijl da parte di Mondrian e van Doesburg, principale animatore della rivista, che fu il portavoce di un astrattismo dogmatico e austero. Questo allontanò ben presto van der Leck, uno dei primi adepti del programma di De Stijl, di cui Chris Beekman subì pure l'influsso.

Fra le due guerre, Mondrian e van Doesburg sviluppano con crescente rigore, malgrado le divergenze personali, le premesse di De Stijl: neoplasticismo di Mondrian (1920), elementarismo di van Doesburg (1926), cui si accosta Cèsar Domela. In confronto le forme scaturite dall'espressionismo conoscono un'evoluzione più complessa. I pittori di Bergen cedettero ben presto alla tentazione del realismo rustico. A Groninga nel 1918 Wiegers e Werkman fondavano il gruppo De Ploeg (L'aratro), dall'esplicito nome; ma accettarono rapidamente il primo l'influsso di Die Brücke e soprattutto di Kirchner, il secondo, verso il 1925, quello di un astrattismo geometrico più sfumato rispetto a De Stijl. Chabot e Kruyder partirono ambedue da suggerimenti fiamminghi, e Chabot deve a Permeke l'impianto monumentale di talune figure; invece Kruyder evolvette verso un irrealismo personale, non privo di analogie con le creazioni di Der Blaue Reiter. Il surrealismo toccò gli olandesi soprattutto per l'insolita cristallizzazione delle forme, di cui si compiacque, favorita dalla tradizione di natura morta degli antichi Paesi Bassi. È il caso di Schuhmacher, Pyke Koch, R. Hynckes, C. Willink. Quest'atteggiamento si accosta piuttosto a quello della Neue Sachlichkeit tedesca, cui si avvicina allora Charley Toorop. All'indomani della Liberazione, l'evoluzione doveva procedere secondo una via intermedia tra astrattismo puro e illusioni figurative, soluzione portata da Cobra (1948-51). Ouborg aveva già operato in tal senso. Con Constant, Appel, Corneille, Cobra sottrae gli artisti olandesi agli appori sia francesi che germanici, salvo significative eccezioni, e li sensibilizza sia alla poetica scandinava che al dinamismo ellittico di Mirò. I membri olandesi di Cobra presero ciascuno strade diverse: Constant abbandonò temporaneamente la pittura, Corneille si misurò con l'espressione lirica tramite un colore denso, Appel sperimentò le tecniche non figurative, in particolare in America, ove Willem De Kooning fu, con Pollock, uno dei promotori dell'Ac-

tion Painting. Un espressionismo vivace, liberato dagli antichi formalismi, anima l'opera di De Kooning e di Appel, cui Bouthoorn si avvicina per la sua drammatica veemenza. Alla scuola di Parigi, non figurativa, hanno apportato contributi Christine Boumeester (che aveva sposato il pittore e incisore francese Henri Goetz), i fratelli Geer e Bram van Velde: alla sensibilità sobria del primo si contrappone il lirismo cupo, dal più ampio respiro, del secondo. Le tendenze contemporanee sollecitavano già diversamente i giovani pittori; van Soest è ancora interessato all'espressionismo; van Eyk pratica un astrattismo sobrio e meditato, Diederer un'arte ove le ricerche sul colore e la materia hanno ruolo maggiore, mentre l'ispirazione di Lucebert e di Engelman si apparenta spesso a quella di Cobra, il cui salutare influsso contrassegnava ancora l'opera di un anziano come Gerrit Benner. (*mast*). Cobra aveva dimostrato che la pittura poteva essere espressiva e monumentale a vari livelli: impiego dei materiali, rappresentazione delle forme e dei colori, scelta dei motivi e dei soggetti. Tali vari aspetti continuarono a svilupparsi nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta.

Per alcuni pittori, la rappresentazione del soggetto cominciò a svolgere un ruolo sempre meno importante; questi artisti si concentrarono soprattutto sulla qualità dei materiali utilizzati, sulla possibilità di pervenire a un linguaggio personale, partendo da forme astratte, e sulle risorse espressive del colore e della scrittura. Ad Amsterdam, Ger Lataster operava su grandi tele, spesso con colori primari. Nei suoi dipinti astratti, svolgono un ruolo importante l'azione e le tracce della mano del pittore. L'opera intimista di Jaap Nanninga contrasta singolarmente con quella di Lataster. Le sue composizioni astratte, dotate di titoli esotici, sono dipinte in colori spenti ma caldi. Willem Hussem ha compiuto ricerche sull'effetto prodotto da grandi segni semplici e tracciati direttamente sui fondi, in forte contrasto con essi. L'opera di Bram Bogart si orienta più verso le qualità della pittura in quanto materia. Si ritrova tale effetto plastico in Jaap Wagemaker, che, utilizzando il legno, la sabbia e il metallo, rievoca potentemente i processi naturali di erosione.

Gustave Asselbergs ha proseguito il metodo della pittura espressiva di Cobra. Influenzato dall'inglese Alan Davie, ha impiegato nelle sue composizioni aperte e asimmetriche forme dai violenti contrasti.

Molti pittori hanno posto l'accento sulla scrittura e l'uso del materiale; si possono in particolare citare Edgar Fernhout, Jan Sierhuis e Klaas Gubbels. Nella loro opera, le forme identificabili svolgono un ruolo piú o meno accessorio, come non accade invece in Kees van Bohemen, che impiega elementi figurativi analoghi a quelli della Pop Art. Si manifesta, verso la fine degli anni Cinquanta, una reazione contro l'espressionismo astratto. Sotto questo rispetto il gruppo Nul (1960), scaturito dal Gruppo informale (1950-60), svolge un ruolo notevole. Ne fanno parte artisti come Jan Schoonhoven, Henk Peeters, Armando e Jan Hendriks. Il loro lavoro si apparenta a quello del gruppo Zero in Germania e a quello degli artisti della Nuova Tendenza; è caratterizzato soprattutto da una preferenza per i rilievi monocromi, spesso in bianco, e per gli oggetti nei quali predomina la ripetizione di elementi identici.

Herman de Vries opera ancora nello stile del gruppo Nul. I suoi collages e rilievi si compongono di elementi geometrici combinati nelle strutture realizzate casualmente dal calcolatore. Thomas Rajlich studia l'effetto visivo prodotto da graticolati disegnati o dipinti, entro i quali dispone sottilmente strutture irregolari. Il contributo piú importante dell'**O** alle arti plastiche del sec. xx è costituito da De Stijl; ma, nei quindici anni seguiti alla seconda guerra mondiale, questo movimento ebbe apparentemente pochi discepoli; e rari furono i pittori che, come Joost Baljeu, si ispirarono alle teorie di De Stijl nei loro lavori: rilievi geometrici e costruzioni spaziali.

Gli anni Sessanta videro un recupero d'interesse per le ricerche portate avanti dagli artisti degli anni Venti, per la geometria in pittura, per gli effetti visivi prodotti dalle forme e dai colori (Op Art), e per le grandi superfici colorate nettamente delimitate (Hard Edge Painting). Peter Struycken pratica uno «strutturalismo pittorico» ove forme e colori sono dominati da regole prefissate, il che conduce logicamente all'impiego del calcolatore. Bob Bonies e Hans Koetsies preferiscono le forme geometriche semplici a colori uniti in forte mutuo contrasto. La preferenza per un approccio «strutturalista» compare pure nell'opera di Ad Dekkers; egli compone rilievi bianchi ove le semplici forme geometriche si trasformano gradualmente l'una nell'altra (per esempio un cerchio in quadrato). Lo studio dei principi delle strutture geometriche è

stato intrapreso anche dal CCC (N. Graatsma e J. Slothouwer). J. C. J. van der Heijden occupa un posto a parte. Le sue tele rappresentano ora grandi forme semplici, ora un'accumulazione di piccoli elementi plastici collaudati in vari luoghi. Gerard Verdijk impiega anch'egli nei suoi quadri e rilievi piccoli elementi figurativi. Essi producono un effetto dinamico di direzione e di movimento. Mentre l'arte astratta raggiungeva il culmine nella corrente degli anni Cinquanta, alcuni pittori (Koch, Willink) avevano continuato o cominciato a dipingere quadri realistici. Melle conobbe la celebrità solo nel corso degli anni Sessanta con i suoi quadri fortemente erotici, rappresentazioni fantastiche alla Hieronymus Bosch di uomini, animali e paesaggi. Le tele molto elaborate di Westerik mostrano esseri che sembrano fissi in una situazione ove si manifesta una grande tensione psicologica. Insegnante all'Accademia dell'Aja, Westerik influenzò tutta una generazione di giovani artisti, tra cui Hannes Postma, Pat Andrea, Peter Blokhuis, Walter Nobbe e Aat Verhoog. Il realismo di questi pittori si manifesta in un periodo – gli anni Sessanta – nel quale tale tendenza conosce nuovo successo internazionale, di pari passo con la Pop Art americana, col nuovo realismo francese e, recentemente, con quelli che sono stati definiti *sharp-focus realists*.

Le tele di Reinier Lucassen dimostrano, a partire dal 1964, una certa affinità con la Pop Art, soprattutto per quanto concerne il materiale impiegato: riprese dalle arti visive (Mondrian, Dine, Magritte), dalle cartoline postali e dai fumetti. Jochum van de Wint condivide la stessa concezione del dipinto realista. L'opera di Siet Zuyderland (1942) è anch'essa apparentata alla Pop Art, e così pure i quadri e disegni un poco naïfs di Jacob Zekveld e Ton Klop.

Le tele di Han Sanders sono intrise di un realismo vicino a quello del pittore italiano Gnoli (rappresentazioni precise di frammenti di stoffe, di guanciali o di camicie quadrettate). I «quadri-fazzoletto» di Daan van Golden vi assomigliano, ma in lui rappresentano soltanto una fase entro una diversa evoluzione. I pittori che creano oggetti e assemblaggi sono rappresentati da Woody van Amen, Mark Brusse e Jeroen Henneman.

A parte le attività di questi pittori e assemblatori, numerose sono state nei Paesi Bassi le tendenze sfociate nella

florida corrente dell'Arte concettuale. Una di esse è costituita dalle opere «adynamiche» di Wim T. Schippers, progetti non sicuramente eseguibili, che ha cominciato a pubblicare a partire dal 1960. Pieter Engels pone anch'egli l'accento sulle idee cui si ispirano i suoi oggetti d'arte, nell'*English Products Organization* (1964) e nell'*English New Internment Organization* (1967).

Stanley Brouwn, Ger van Elk, Marinus Boezem e Jan Dibbets abbandonano il quadro e la scultura. Stanley Brouwn si occupa principalmente di progetti topografici, come la registrazione dei propri passi in numerosi paesi e la posizione di strade le une rispetto alle altre. Ger van Elk ha cominciato con sculture in poliuretano e manifestazioni personali, come la pulitura dell'angolo di una stanza. Il suo corpo – arrossato, sudato o con la pelle d'oca – è stato oggetto di un film; le fotografie fissano una determinata idea, come, ad esempio, la consumazione della *Natura morta con pesce* di Klee. Boezem s'interessa soprattutto di oggetti aerei ed eolici: sculture pneumatiche e gomme d'automobile, finestre da cui pendono drappi e cuscini e invio a catena di cartoline postali recanti il bollettino meteorologico del 26 settembre 1968. Jan Dibbets eseguiva, intorno al 1967-68, sculture geometriche fatte d'erba. Negli ultimi tempi si serve molto di fotografie, diapositive, film e televisione, sfruttandone le rispettive possibilità. (lbc).

Oldach, Julius

(Amburgo 1804 - Monaco 1830). La sua pittura, espressione della cultura borghese di Amburgo, venne influenzata in modo superficiale dagli studi all'Accademia di Dresda (1821-23), e dall'insegnamento di Cornelius che il pittore ebbe come maestro all'Accademia di Monaco (1824-27). Il suo stile è caratterizzato da una minuta descrizione dei particolari e da un rigore compositivo che nulla toglie alla grazia della rappresentazione dei suoi modelli. Dipinse soprattutto ritratti, per esempio quello di *Otto Sigismund Runge* (1829 ca.), conservato, come la maggior parte delle sue opere, alla KH di Amburgo. (hbs).

Oldenburg

Landesmuseum La galleria di pittura di **O**, centro della Bassa Sassonia, è una delle ultime collezioni principesche

tedesche costituitesi nel sec. XIX. Il duca Peter Friedrich Ludwig von **O** (1785-1829) acquisí nel 1804 la collezione raccolta a Roma e a Napoli dal pittore Tischbein; questi era stato allora nominato pittore di corte e ispettore della galleria ducale, col compito di ampliarla. In origine essa conteneva essenzialmente opere di maestri del XVII e del XVIII secolo, ma non tardarono ad esservi rappresentate altre scuole; la galleria si arricchí inoltre di numerose composizioni dello stesso Tischbein, tra cui le 42 scene idilliche del 1819-1820, commentate da Goethe nel 1822. Nel 1886, venne realizzato un edificio per ospitare la collezione, che fu accresciuta in modo consistente nel corso del sec. XIX. Dopo la prima guerra mondiale, vennero vendute alcune delle opere più importanti, tra cui quattro Rembrandt e tre Rubens. Nel 1919 fu creato il Landesmuseum, cui venne aggregata la galleria. Le raccolte, oggi collocate nell'antico castello del granduca, contengono opere delle scuole tedesca, italiana, fiamminga e francese, dal sec. XV al XX. Tra le più notevoli vanno citate *Sant'Anna* del Maestro del Libro di casa, *Santa Caterina* di Garofalo, ritratti di Q. Metsys e di Scorel, il *Ritratto del conte Edzard di Frisia* di Jacob Cornelisz van Amsterdam, *Amore e Psiche* di Spranger, la *Maddalena penitente* di Preti, i *Miracoli di san Domenico* di Jordaens, il *San Girolamo* di van Dyck, le *Nozze contadine* di Johann Liss e un notevole gruppo di opere di *petits-maîtres* olandesi del sec. XVII, nonché di pittori tedeschi dell'Ottocento. (hbs).

Oldenburg, Claes

(Stoccolma 1929). Artista statunitense di origine svedese, considerato tra i rappresentanti più brillanti della Pop Art americana, ha trascorso negli Stati Uniti la maggior parte dell'infanzia e dell'adolescenza. Ha studiato all'Università di Yale (1946-50), poi all'Art Institute di Chicago (1953-1954), esponendo sin da questo periodo in gallerie locali; ma la sua opera ebbe una svolta decisiva solo dopo il suo arrivo a New York, nel 1956, dove tenne la sua prima mostra nel 1959. Molto colpito dallo spettacolo della strada, **O** fu il promotore, accanto ad artisti come Dine, Samaras o Karpow, dei primi happenings. La maggior parte di questi «eventi» ebbero luogo nella Judson Gallery, che svolse allora un ruolo decisivo nel lancio di giovani artisti che condividevano una nuova e analoga poetica. Nel 1959

O vi espose *The Street*, una serie di oggetti in cartone e cartapesta ispirati dall'ambiente urbano, che in qualche misura rammentano le creazioni dell'Art Brut fomentate da Jean Dubuffet, ma in modi specificamente legati alla modernità e alla volgarità della vita quotidiana nell'America postbellica. Ancor più originali furono gli oggetti di *The Store* (il magazzino), 1961, presentato per la prima volta presso Martha Jackson, in occasione della mostra *Environments, Situations, Spaces*. In tali opere il «realismo» è contraddetto sia dalle loro proporzioni spesso gigantesche sia dalle superfici, fluide e variopinte, che evocano in modo parodistico macchie, *drips*, o automatismi dell'espressionismo astratto (*Red Tights*, 1961: New York, MOMA). **O** quindi dapprima educatosi come pittore nel clima dell'espressionismo astratto, se ne allontanò alla fine degli anni Cinquanta per passare ad esperienze decisamente innovatrici. Dai rifiuti urbani in cartapesta grigia, nera o bruna (*Mug*, 1960), ai rilievi di carta di giornale (*Céline backward*, 1960), alle figure grottesche (*Bride*, 1961), egli ha privilegiato quei materiali che più rapidamente e direttamente ricevono impronta dalla vita. Tutti i suoi *cibi* (ad esempio l'*amburger*, i *dolciumi*, le *carni*) e gli oggetti meccanici dopo il 60, sono realizzati in materie quali la tela dipinta, il gesso, la plastica vinilica, e possiedono spesso una presenza ostentata e talora aggressiva; le sue macchine molli (*soft machines*), con le loro alterazioni di materia e di consistenza, tendono ad assumere aspetti fantasmatici (*Macchina da scrivere fantasma*, 1963; *Soft washstand*, 1965), non senza suggerire un'interpretazione in qualche modo freudiana dei miti ossessivi della contemporanea società consumistica.

Prendendo gli oggetti più familiari, in particolare della cucina e del bagno, **O** li ingrandisce, li deforma, infligge loro consistenze diverse (*Giant Soft Fan-Ghost Version*, 1967: Houston, Museo), li metamorfizza e stabilisce tra essi singolari equazioni (*Autoritratto*, 1970: New York, coll. priv.); e in questo senso non si può negare l'esistenza di una componente di origine surrealista. Dal 1965 **O** ha concepito una serie di progetti di monumenti fantastici, dove la nozione di ambiente non è più limitata dalle pareti della galleria ma si confronta direttamente con lo spazio urbano: oggetti comuni, spropositatamente ingigantiti, che sostituiscono o si aggiungono al monumento caratteristico di un conosciutissimo luogo urbano; così ad esem-

pio, la grande leva del cambio o i rossetti da labbra progettati nel 1966 per Trafalgar Square e per Piccadilly Circus a Londra o, ancora, il *Proposed Colossal Monument to replace the Washington Obelisk, Washington D. C.: Scissors in Motion* (1967: New Canaan, Conn., coll. Philip Johnson). I quaderni di schizzi di **O** e i suoi grandi disegni a piena pagina – schizzi o grafici da ingegnere – fanno variare i significati degli oggetti raggruppati talora per analogia formale, ma sempre secondo il capriccio di un visionario virtuosismo. Lo sm di Amsterdam e il MNAM di Parigi hanno esposto nel 1977 una serie di tali disegni. Da non dimenticare, infine, l’attività di **O** come creatore di scenografie e di costumi per balletti. Un’importante mostra retrospettiva di **O** è stata presentata al MMA di New York nel 1970. In Italia, la personalità artistica di **O** è stata rivelata, nel contesto della Pop Art statunitense, nella celebre e contestata mostra tenutasi nel 1964 alla XXXII Biennale di Venezia. (sr).

Oleffe, Auguste

(Saint-Josse-ten-Noode 1867 - Auderghem 1931). Disegnatore-litografo a Ixelles, i suoi primi dipinti rispecchiano le tematiche trattate dai realisti come ad esempio l’*Uomo del faro* (1897: Bruxelles, MRBA) eseguito durante il suo soggiorno a Nieuport (1895-1906). Stabilitesi ad Auderghem, lavorò spesso sulla costa, sviluppando, per influsso della pittura impressionista e poi del fauvisme una maniera più chiara, sempre rispettosa del soggetto (*Primavera*, 1911: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Fu tra i principali esponenti del «fauvisme brabantino»; ha lasciato anche pregevoli acqueforti (Bruxelles, Gabinetto delle stampe). (mas).

Olinto

Città antica della Grecia continentale, nella penisola Calcidica. Scavi americani condotti dal 1928 al 1939 (attualmente il sito è abbandonato) hanno messo in luce, nelle sue fastose dimore, alcune forse a due piani (ad esempio Villa della Buona Fortuna) sontuosi mosaici a ciottoli chiari su fondo nero (*pebble mosaics*), con decorazione figurata: Nereidi, Bellerofonte che assale la chimera, caccia al cinghiale. (mfb).

Olis, Jan

(Gorinchem 1610 ca. - Heusden 1676). Menzionato a Roma nel 1631 e iscritto nel 1632-35 alla gilda di San Luca di Dordrecht, dipinse scene di genere – lo *Scienziato* (L'Aja, Mauritshuis), il *Musicista* (1633: Londra, NG), la *Giovane donna* (Rotterdam, BVB), *Scena galante* (in museo a Mâcon) – vicine a quelle di Palamedes. Nel 1647 eseguì la sua unica *Natura morta* (coll. priv.), che, per i colori freddi e metallici, è da collegare con il gusto ‘monocromo’ di Claesz e di Heda. (jv).

Olitski, Jules

(Gomel (Urss) 1922). Emigrato negli Stati Uniti (1924), si forma a New York, frequentando tra il 1940 e 1942 il Beaux Arts Institute e la National Academy of Design. Nel 1949 è a Parigi, dapprima all’Ecole Zadkine di scultura poi alla Grade Chaumière. Durante il suo soggiorno parigino, dal 1950 al 1952, la sua pittura, fino allora figurativa (ritratti), diventa rigorosamente astratta. Le sue prime mostre individuali ebbero luogo a Parigi, Gall. Huit (1950), e a New York, Gall. Iolas (1958). Le opere compiute tra il 1952 e il 1959 sono tele dalla materia spessa (*Diane de Poitiers*, 1959; la serie detta *Molière’s Chair*, 1959), vicino alla maniera espressionista di H. Hoffmann, ma dal 1960, reagendo contro un tale filone, sviluppa uno stile più costruito, costringendo il colore in forme organizzate. Nel 1965 mette a punto una tecnica di vaporizzazione dei colori allo spruzzatore che consente effetti finemente contrastati, dai valori atmosferici, facendo parlare di una versione astratta dell’impressionismo (*Principe Patutsky Kommand*, 1965). Suggestionato dall’incontro con lo scultore A. Caro, nel 1969 applica tale tecnica a superfici metalliche di varie forme (per lo più circolari, ellittiche, concave o convesse, successivamente ad anello, *Ring Pieces*), lavori esposti lo stesso anno in una personale al MMA di New York. Dagli anni Settanta prosegue la propria ricerca sul duplice binario pittura-scultura, riducendo la gamma cromatica dei suoi dipinti a toni grigi e marroni, variamente modulati.

All’attività di artista **O** ha affiancato quella di professore in numerosi college e università statunitensi.

La critica formalistica ha collocato l’opera di **O** al massimo livello dell’avanguardia pittorica, assegnandogli un

posto paragonabile a quello della Frankenthaler nello sviluppo della pittura detta «a campi colorati» – non a caso sarà presente accanto all’artista nel padiglione americano della Biennale di Venezia del 1966 insieme a Roy Lichtenstein ed Ellsworth Kelly. Minuziosamente analizzato, il suo lavoro è servito come punto di partenza per tutta una nuova generazione di giovani pittori non figurativi. Sue opere sono state presentate in occasione di grandi retrospettive sull’arte astratta americana (New York 1969; Boston 1974; Buffalo 1979; Boca Raton 1987); la sua più completa retrospettiva è stata organizzata dal Whitney Museum of Modern Art di New York nel 1973. (jpm + sr).

Olivares (Gaspar de Guzmán, conte duca d’)

(Roma 1587 - Toro 1643). Figlio di Enrico de Guzmán, conte d’O, gentiluomo andaluso che fu ambasciatore a Roma, dopo brillanti studi a Salamanca divenne gentiluomo di camera del futuro Filippo IV, più giovane di lui di cinque anni. Divenutone il «valido» (uomo di fiducia), dopo l’ascesa al trono, nel 1621, di Filippo IV divenne capo del governo, e per oltre vent’anni il vero e proprio padrone della Spagna. I rovesci nella guerra contro la Francia e le sollevazioni della Catalogna e del Portogallo ne provocarono la clamorosa caduta nel 1643. Uomo di gusto, collezionista e mecenate, ebbe un ruolo per molti versi importante nel *siglo de oro*; è tra l’altro dovuta a lui l’iniziale fortuna di Velázquez. Circondatosi a corte di un clan di suoi protetti andalusi, commissionò a Pacheco un suo ritratto; fu lui a convocare nel 1623 il giovane Velázquez introducendolo a corte. Velázquez ne fece a più riprese il ritratto (San Pietroburgo, Ermitage; New York, Hispanic Society), raffigurandolo anche in veste di vittorioso condottiero, in un ritratto equestre che poteva reggere il confronto con quello del re (1634: Madrid, Prado). L’azione di O a favore della pittura contemporanea va al di là della protezione di Velázquez. Intervenne nella decorazione del Buen Retiro, fissò il programma decorativo del vasto Salone dei Reami (oggi Museo dell’esercito), ambiziosa esaltazione delle glorie di Filippo IV, quale sarà più tardi la Galleria degli Specchi per Luigi XIV. Attorno ai ritratti dei sovrani fece rappresentare le vittorie spagnole riportate nei primi anni del regno in Olanda, in Germania, sulle coste della Spagna, delle Antille e del

Brasile. Divise gli incarichi tra i migliori pittori di due generazioni, da Caxés e Carducho al Velázquez delle *Lance*, a Castello, Pereda. Tra le finestre, le *Fatiche d'Ercole*, affidate a Zurbarán, simboleggiavano la forza e il valore del re. E giusto dunque riconoscere al conte duca la parte fondamentale che gli spetta in questo grandioso complesso storico-allegorico, l'unico prodotto dalla Spagna nel sec. XVII.

Non va infine dimenticato che **O** fu ammiratore e corrispondente di Rubens ancor prima della missione del pittore in Spagna. Un ritratto allegorico del conte duca di Rubens (Bruxelles, MRBA, ispirato forse a un ritratto di Velázquez) venne inciso sin dal 1626 da Paul Pontius. In seguito, nel 1637, **O** commissionò a Rubens per i Domenicani di Loeches presso Madrid, di cui era protettore, un celebre complesso di grandi tele (scene bibliche, apostoli, dottori) disperso durante l'invasione francese (il *Trionfo della religione*: già al Louvre ora in deposito al MBA di Valenciennes), (pg).

Oliver, Isaac

(Rouen 1565 ca. o 1567 - Londra 1617). Condotto bambino in Inghilterra dal padre nel 1568, si formò sotto la guida di Hilliard e compì viaggi all'estero, probabilmente nei Paesi Bassi e certamente a Venezia (1596). Soppiantò verso il 1600 il suo maestro nel favore del pubblico alla moda, e divenne miniaturista della regina Anna di Danimarca, moglie di Giacomo I. Traspose in miniatura il nuovo stile del ritratto praticato da suo cognato, Gheeraerts, ispirato allo stile di Anversa messo a punto da Pourbus: a ricerche di chiaroscuro e di profondità si aggiungono un colore smorzato e un tono sentimentale intriso di malinconia. La sua prima miniatura risale al 1587, ma gli esempi più importanti del suo lavoro sono il *Ritratto di un ignoto detto Philip Sidney* (1595 ca.: Londra, Windsor Castle), la *Regina Elisabetta I* (1595 ca.: Londra, VAM), *Lucy Harington, contessa di Bedford* (1605 ca.: Cambridge, Fitzwilliam Museum), *Anna di Danimarca* (1610 ca.: Londra, NPG). Sono documentati anche dipinti di grande formato di mano del pittore, non ancora identificati; **O** eseguì anche disegni alla maniera di Parmigianino (Londra, BM e Oxford, Ashmolean Museum) che influenzò fortemente il suo stile più tardo. Il figlio **Peter** (Londra 1594 ca.-1647) ne fu allievo specializzandosi in

ritratti miniati, oltre ad eseguire anche copie, in miniatura, di pittori italiani del rinascimento. (jns).

Olivier

Johann Heinrich Ferdinand (Dessau 1785 - Monaco 1841) si dedicò allo studio della pittura di paesaggio a Dessau; soggiornò poi a Dresda dal 1804 al 1806, restando colpito dall'incontro con la pittura di Friedrich, e a Parigi dal 1807 al 1810, dove ebbe modo di misurarsi con la pittura degli antichi maestri. Tra il 1808 e il 1810 eseguì il *Cenacolo* e il *Battesimo di Cristo* (chiesa di Wörlitz), sue prime opere di una certa importanza che risentono dell'influsso della pittura dei primitivi fiamminghi. Nel 1811 si stabilì a Vienna. L'incontro con J. A. Koch ebbe influsso decisivo sulla formazione della sua pittura di paesaggio improntata dallo spirito dei Nazareni (la *Valle con monaci*, 1814: Francoforte, SKI). I personaggi dei suoi dipinti sono di solito tratti dalla storia sacra. Durante i suoi viaggi nel 1815 e nel 1817, in compagnia di Koch, e poi col fratello Friedrich e con Schnorr von Carolsfeld, scoprì nei luoghi del Salzkammergut motivi pittorici sui quali tornerà spesso (*Paesaggi di Berchtesgaden*, 1817: Lipsia, Museum der Bildenden Künste; il *Convento dei Cappuccini a Salisburgo*, 1826: ivi). Nel 1816 divenne membro della confraternita di San Luca a Vienna. Nel 1823 pubblicò il ciclo di litografie dal titolo *I sette giorni della settimana*, in cui inserì spunti paesaggistici presi dai dintorni di Salisburgo e di Berchtesgaden. Dipinse anche paesaggi influenzati dalla pittura italiana e da Poussin, dopo il 1825 (*Prigionia degli Ebrei a Babilonia*, 1830 ca.: Lubecca, Museum Behnhaus; *Paesaggi*, 1838: Basilea, KM; 1840: Museo di Poznan). Si recò a Monaco nel 1830 con Schnorr von Carolsfeld, e venne qui nominato professore di disegno all'Accademia (1833).

Il fratello **Woldemar Friedrich** (Dessau 1791-1859) seguì sul principio studi di scultura; poi si dedicò alla pittura, che studiò da autodidatta. Dopo aver accompagnato il fratello a Parigi, si stabilì a Vienna nel 1811, studiandovi con Johann Heinrich Ferdinand, di cui subì l'influsso. Nel 1818 partì per Roma con Schnorr von Carolsfeld; nel 1823-29, a Vienna, dipinse paesaggi mediterranei idealizzati e ritratti. Il *Paesaggio con un cavaliere* può considerarsi l'opera più incisiva di questo periodo (1825 ca.: Lipsia, Museum der Bildenden Künste). Più tardi collaborò con

Schnorr von Carolsfeld nell'esecuzione degli affreschi della Residenza di Monaco, dipingendo paesaggi dei dintorni della città. Dal 1850 risiedette a Dessau.

Il fratello Heinrich (Dessau 1783-Berlino 1848) fu anch'egli pittore. (hbs).

Olivieri, Leonardo Antonio

(Martina Franca 1689 - Napoli 1752). Grazie alla protezione del cardinale Innico Caracciolo, duca di Martina Franca, l'**O** si trasferisce ancor giovane a Napoli (1715) per lavorare nella bottega di Solimena. Pur assimilando i modi classicisti del maestro, non perde mai di vista la tradizione seicentesca, conferendo una solida costruzione plastica alle sue composizioni. In alcune opere – *Immacolata tra i santi Michele e Gennaro*, 1738: Napoli, San Paolo Maggiore – mostra un fare fluido e luminoso derivato da De Matteis e Luca Giordano. A Napoli esegue dipinti per le chiese di Santa Maria Materdomini, San Gregorio Armeno, i Gerolamini. Contemporaneamente gli giungono importanti commissioni anche da altri centri campani e dalla Puglia, soprattutto da Martina, Taranto e Nardò. (ils).

Olivuccio di Ceccarello

(documentato nelle Marche dal 1388, morto nel 1439). Personalità nota solo attraverso i molti documenti che ne rievocano l'attività, soprattutto ad Ancona. Di particolare rilievo è la commissione, attestata nel 1429, di un'Adorazione dei Magi voluta da Filippo Maria Visconti per la Santa Casa di Loreto, per cui si stabilisce un pagamento di cinquanta fiorini. Negli anni successivi a questo prestigioso incarico, **O** è ricordato attivo per la chiesa anconetana di San Francesco delle Scale, e per San Martino a Sirolo dove, nel 1431, eseguì una *Crocifissione con sei storie di san Nicolò*. In assenza di opere collegabili alla sua attività documentata, la personalità di **O** è stata ricondotta a un ambito stilistico vicino a Carlo da Camerino e Arcangelo di Cola, sulla base di opere a lui ipoteticamente riferite come la tavola con *San Primiano* (nel Duomo di Ancona, ma proveniente da Santa Maria della Piazza), la *Madonna in trono con donatrice* della stessa Cattedrale di San Ciriaco (quasi completamente distrutta nel 1943; il frammento superstite nel Museo diocesano), e una *Madonna* affrescata nella chiesa dei Minori a Massa Permana. Nella

bottega di **O** si formò verso il 1425 Bartolomeo di Tommaso. (sba).

Ollivier, Michel-Barthélemy

(Marsiglia 1712? - Parigi 1784). Trascorse gran parte della sua vita in Spagna (1736-63), poi, nel 1766, venne accolto nell'Accademia di Parigi. Nello stesso anno, in un momento in cui a Parigi soggiornavano Mozart e il principe di Braunschweig, il principe de Conti lo incaricò di eseguire una serie di quadri (*Tè all'inglese; Cena al Tempio; Pranzo nella foresta di L'Isle-Adam; il Cervo preso nel bosco del castello di L'Isle-Adam; Serata musicale del principe de Conti al Tempio*), esposti al Salon del 1777 e oggi a Versailles. Sono opere di grande interesse iconografico. (cc).

Oltos

(attivo nell'ultimo quarto del sec. VI a. C.). Gli si attribuiscono un gruppo di coppe attiche e alcune anfore a figure rosse. Si conoscono due esempi della sua firma (su due coppe, a Berlino Charlottenburg e al MA di Tarquinia). Il disegno di **O** è meno raffinato di quello del suo contemporaneo Andokides, presentando forme spesso pesanti, in particolare nelle sue figure di efebi e di donne nude, e dettagli meno precisi nella rappresentazione di muscolature e drappeggi. Nella sua produzione s'incontrano soprattutto scene di banchetti, danze, di lotta e personaggi isolati; si cita, sulla coppa di Tarquinia che l'artista ha firmato, un *Concilio degli dèi nell'Olimpo*, il cui gusto per il dettaglio è caratteristico dei tratti manierati e rigidi dell'arte arcaica al suo declino. (cr).

Omayyadi (Umayyadi, Omeyyadi)

Prima dinastia musulmana, i cui califfi regnarono dal 651 al 750; diede nome a una scuola di pittura islamica. Gli **O** fecero della Siria il centro del nuovo impero appena conquistato dagli Arabi, e di Damasco la propria capitale. Per creare coesione tra i vari stati, dotati di secolari civiltà, inaugurarono un processo di arabizzazione sul piano politico, amministrativo ed artistico. Gli Arabi, venuti dal deserto e privi di qualsiasi tradizione pittorica, fecero eseguire da artisti indigeni, formatisi sulle tradizioni classiche e bizantine, mosaici ornamentali e pitture murali per moschee e palazzi, curando nel contempo la conformità di

questa produzione con le leggi dell'Isiam e i fini politici del loro dominio. In tal senso vanno interpretati alcuni particolari di mosaici della Qubbat as-Sakhra di Gerusalemme e della Grande Moschea di Damasco, che dovevano esprimere l'universalità del potere dei nuovi sovrani.

I dipinti più rappresentativi del periodo **O** sono quelli delle residenze califfe venute alla luce nel deserto durante gli scavi del xix e del xx secolo. Questi complessi erano formati generalmente da un palazzo, le terme e spesso dagli impianti agricoli; decorazioni pittoriche sono state trovate soprattutto sui muri degli ambienti termali e dell'harem. Le più interessanti sono quelle di Qusayr Amra e di Qasr-al-Hayr-al-Gharbi. Questi esempi attestano il permanere di tradizioni ellenistiche, romane e bizantine, commiste ad influssi orientali. Esempi di questa produzione di corte vanno segnalati anche nei mosaici ornamentali del Palazzo di Khirbat al-Mafgar. Non si conserva alcun manoscritto illustrato di questa fase, ma si può supporre che versioni arabe delle opere scientifiche greche e copte, approntate in quest'epoca, recassero illustrazioni analoghe a quelle dei prototipi. (so).

Ommeganck, Balthasar Paul

(Anversa 1755-1826). Decano della gilda di Anversa nel 1789, **O** fu assai stimato dai suoi contemporanei; dipinse *Paesaggi* (alcune opere sono conservate nei musei di Anversa, Digione, Braunschweig, Narbowa, Parigi), nella tradizione dei paesaggisti italianizzanti fino all'inizio del sec. xix. (jv).

On, Kavara

(Kariya (Aichi) 1933). Autodidatta, conquistò una certa notorietà agli inizi degli anni Cinquanta con una serie di quadri e disegni figurativi (intitolata *Bathroom*) che esprimono l'atmosfera tragica allora vigente in Giappone. Nel 1959 si trasferisce in America e compie numerosi viaggi in Messico ed Europa, stabilendosi nel 1965 a New York. In questo periodo realizza i primi *date-paintings* (Parigi, MNAM), tele monocrome di dimensione variabile al centro delle quali è dipinta la data dell'esecuzione; del 1966 è la serie *I Read*, ritagli di giornale assemblati in raccoglitori. A questi si affiancano altri lavori pensati come registrazioni maniacali delle proprie azioni, *I Went e I Met*, i

primi mappe sulle quali l'artista segna quotidianamente con una penna rossa i propri spostamenti, i secondi fogli di carta su cui sono annotati con precisione gli incontri avvenuti durante la giornata. Sequenze di tracce, di eventi ripetitivi e automatici, minime informazioni e telegrafiche attestazioni sul proprio «esserci» informano anche le sue *post-cards* (1968-79, presentate, tra l'altro, alla Biennale veneziana nel 1976): cartoline inviate ogni giorno ad amici, specificando l'ora del proprio risveglio (analoghi i telegrammi con la scritta *I Am Still Alive*). La riflessione sulla dimensione temporale, sulla sua continuità e brevità, è continuata da *One Million Years* (1969-71: dieci volumi su cui sono trascritte le date di un milione di anni), e dalla successiva serie, presentata nell'80, con le date del millennio futuro.

L'itinerario artistico di **O** si pone all'origine dell'arte concettuale e mostra tangenze con le precedenti esperienze del gruppo Fluxus. Un'importante retrospettiva a carattere itinerante si è svolta nel 1980-81 a Stoccolma, Essen, Eindhoven e Osaka (*Continuity/Discontinuity 1963-1979*). Dell'85 è la mostra a Digione (Consortium). (*mal*).

Onega, lago di

Numerose incisioni d'epoca presitorica di animali e di figure umane sono state scoperte sugli affioramenti di granito che articolano la scarpata delle rive orientali del lago **O** (in Carelia, Russia nord-occidentale). Note sin dal 1850, sono state studiate solo nel 1910 da Brogger, e soprattutto nel 1934-35 da Ravdonikas. Sono raggruppate attorno al villaggio di Bessonossovskaja a 15 km dalla foce della Vodla; Peri-Noss e Bessov-Noss sono, assieme al capo Kladovets, le località più ricche di testimonianze di questo genere. Le figure, di stile più schematico di quelle delle rive del Mar Bianco, rappresentano soprattutto uccelli, cigni dal lungo collo, anatre, oche, oltre a renne, alci, pesci, orsi e lupi. Le figure umane sono tratte frontalmente o di profilo, in uno stile che ricorda la caricatura. L'abbondanza di incisioni simboliche – cerchi, falci di luna – e la rarità delle scene composite contraddistinguono le incisioni del lago **O** da quelle del Mar Bianco, benché la tecnica mediante picchiettatura con utensile di pietra e la posizione al di sopra dell'acqua rivelino un'origine comune. Nei pressi sono stati scoperti numerosi stazionamenti del Neolitico tardo, che sembrano con-

fermare così una datazione che sembrerebbe valida anche per le incisioni più antiche. (yt).

Oost, van

Jacob I, detto il Vecchio (Bruges 1601-71). Ritrattista e pittore di soggetti religiosi, il suo brillante eclettismo segna l'esaurirsi della scuola di Bruges. Era iscritto alla corporazione dei pittori nel 1619 e divenne maestro nel 1621 in questa stessa città. È probabile che risalga al 1621 il suo viaggio a Roma, dove soggiornò per alcuni anni, forse fino al 1628 quando è di nuovo a Bruges.

Divenuto decano della gilda nel 1633, dipinse numerose opere per le chiese della città (opere ancora ivi conservate). *L'Adorazione dei pastori* (Vienna, KM), un'opera che riflette con particolare evidenza l'esperienza romana, il *Martirio di santa Gudula* (entrambi nella chiesa del Saint-Sauveur a Bruges), alcune scene di genere come i *Giocatori di carte* (Dunkerque, Museo) rivelano una intensa assimilazione del naturalismo romano di radice caravaggesca e un forte interesse per l'opera del suo maggiore connazionale a Roma, Honthorst. In seguito, i colori più vivi, spesso anche aspri, caratterizzano la sua produzione. La *Vocazione di san Matteo* (1640: Bruges, chiesa di Notre-Dame), la *Vergine e santi* (1648: ivi), *San Carlo Borromeo guarisce gli appestati* (1660 ca.: Parigi, Louvre), partecipano del gusto barocco di Rubens, che talvolta il pittore mostra di intendere con sensibilità (*David*, 1645: San Pietroburgo, Ermitage). È autore anche di ritratti individuali (*Stella*: Lione, MBA) e di gruppo (*Gara di musica*: Bruxelles, MRBA; *Famiglia borghese*: 1645, Bruges, Museo Groeninge) vicini alla fortunata formula di van Dyck e G. Coques. Ebbe degli allievi, in particolare Jan Baptist van Meuninexhore e Arnould Roose.

Jacob II (Bruges 1639-1713). Figlio di Jacob I, è autore di ritratti tradizionalmente attribuiti al padre. Soggiornò diversi anni in Italia e nella sua città, ma la sua attività si svolse a Lille dove si sposò nel 1670 rimanendovi fino alla morte della moglie nel 1710. La qualità dei suoi ritratti di stampo fiammingo (*Uomo*, 1697: Bruges, Museo Groeninge); del canonico *Jacques Matin* (Bruxelles, MRBA), supera di molto le formule melense di dipinti religiosi come il *Sant'Uberto* (Bruges, Saint-Sauveur). Collaborò col padre firmando anch'egli il *Trittico* del museo dell'ospizio di

Bruges datato 1655, in cui dipinse i ritratti dei religiosi committenti del dipinto sulle ante. (php).

Opalka, Roman

(Abbeville 1931). Studiò presso l'Accademia di belle arti di Varsavia dal 1950 al 1956 ed espose a partire dal 1965 ottenendo un rapido successo internazionale (nel 1970, premio della Biennale di arti grafiche di Tokyo). La sua omogenea opera grafica e i suoi dipinti sono contraddistinti da un intento filosofico evidente anche nel titolo sotto cui l'artista ha voluto raggnipparla: *Descrizione del mondo*. Nel ciclo grafico di acqueforti su zinco citiamo *Adamo ed Eva*, la *Torre di Babele*, la *Terra*, il *Diluvio*, 333, *Ex interno*, *Verso il sole*. Ha raggiunto la notorietà con la serie di dipinti «contati», costituita unicamente da cifre che coprono scrupolosamente l'intera superficie del dipinto in progressione aritmetica. Il ciclo *Descrizione del mondo-1965-I-∞*, iniziata nel 1965 con la cifra I, è stata pensata come una progressione numerica infinita. (wj).

Op Art

(Optical Art). Prima ancora dell'ultima guerra mondiale, numerosi furono gli artisti astrattisti le cui ricerche si basavano unicamente su fenomeni ottici, da essi impiegati non a scopo narrativo o suggestivo, non per esprimere un sentimento, ma con rigore scientifico, per realizzare un tipo nuovo di ambiente capace di modificare il comportamento umano, o quanto meno di offrirgli una cornice gradevole. I confini tra OA ed Arte cinetica sono piuttosto fluidi, poiché le due forme d'arte non soltanto hanno comune eredità, ma anche, di fatto, scopi identici. Tuttavia l'Arte cinetica induce praticamente l'artista ad abbandonare i limiti della pittura, troppo ristretti, mentre l'esperienza optical si muove ancora all'interno dei suoi confini, o meglio tende a ritrovarne il senso. A parte i «grandi antenati» come Delaunay (orfismo), che in un certo modo, come altri loro contemporanei (Balla futurista, Duchamp con i suoi *rotoreliefs*, Man Ray, ad esempio, e in Italia il più giovane Munari), prepararono la strada a questo tipo di opere, il merito di aver saputo portare, subito dopo il 1945, queste esperienze verso nuovi orizzonti spetta a un gruppo di artisti (Nouvelle Tendance) raccolti a Parigi intorno a Vasarely.

Ogni artista legato a questa «scuola» ha scelto un particolare aspetto dei problemi posti e si è dato il compito, entro limiti rigorosi, di sperimentarli fino alla saturazione delle possibilità. Vasarely, peraltro, dominò questa situazione: sia per l'ampiezza della sua opera che per la logica del suo itinerario e l'esemplarità del suo metodo. Oriente le proprie ricerche verso le implicite conseguenze di questo tipo d'arte, che consistono nel definitivo rifiuto dell'esemplare unico a vantaggio del «multiplo» e nell'applicazione di tali ricerche all'architettura e all'arredo quotidiano, il che porta, gradualmente, quest'arte ad inserirsi soprattutto nell'ambito della pubblicità e dell'arredo, al punto da confondersi talvolta pericolosamente con le cosiddette «arti applicate». Tuttavia il nucleo più interno e propulsivo delle ricerche «op» consiste in una analisi dei processi ottici e psicologici della percezione – anche sulla base della *Gestalt-psychologie* (psicologia della forma) – in rapporto dialettico con le possibilità offerte dalla moderna tecnologia; e caratteristiche specifiche dell'**OA** sono, al tempo stesso, il privilegiare la messa a punto di un metodo operativo programmato e il mirare a un coinvolgimento del fruitore nel completamento dell'opera.

La **OA**, benché resti relativamente fedele alla superficie del supporto, spinge peraltro i suoi adepti all'impiego di materiali non pittorici (metallo, vetro, plastica), le cui *textures* rispecchianti sono funzionali agli effetti perseguiti. Nella stessa linea si colloca il ricorso a soluzioni di trama e di trasparenza.

La generazione degli artisti nati tra il 1925 e il 1930, che si rivelò soprattutto verso la fine del sesto decennio, operò in tale spirito, sistematizzando le scoperte precedenti e moltiplicandone le applicazioni nella vita quotidiana. Partendo dalle variazioni ottiche sulla superficie, si giunse ben presto a ricerche di composizioni sistematiche (Debourg, Garcia-Rossi, Sobrino, Le Parc, Demarco, Servanes, Morellet), di effetti screziati (Morellet, Soto, Stein); molti artisti (Agam, Cruz Diez, Soto, Yvaral, Vardanega, Martha Boto), passarono a poco a poco dalle semplici ricerche ottiche a quelle, più complesse e per certi aspetti più seducenti, dell'Arte cinetica. Il movimento divenne internazionale; si formarono gruppi in numerosi paesi europei: in Italia, in Spagna, in Germania, in Jugoslavia, in Svizzera. Tali movimenti si collocano nella tradizione del Bauhaus (Moholy-Nagy, Albers) e di De Stijl.

Negli Stati Uniti l'azione di un artista come Josef Albers (1888-1976), che aveva appunto insegnato al Bauhaus e si era rifugiato poi in America, fu determinante nel quadro della crisi dell'espressionismo astratto. Le opere di Ellsworth Kelly e di Kenneth Noland si apparentano all'**OA**, introducendovi l'elemento costante nell'arte americana, il gigantismo. Spesso molti artisti di area «op» avvertirono rapidamente la necessità di un'«apertura» verso lo spazio totale: Cruz Diez sperimentò gli effetti del colore nelle *crinosaturazioni*, Soto nei *penetrabili*, Agam con i rilievi. Negli Stati Uniti l'**OA** fu consacrata nella vasta mostra di arte astratta percettiva (*The Responsive Eye*), tenutasi nel 1965 al MOMA di New York, dove apparve preminente la personalità di L. Roons.

In Europa i primi gruppi di lavoro si formarono verso la fine degli anni Cinquanta: in Francia (Groupe de recherche d'art visuel), in Spagna (Equipo 57), in Germania (Gruppo zero di Düsseldorf), in Italia (Gruppo 1 a Roma, Gruppo N a Padova, Gruppo T a Milano), entro un arco di esperienze in cui si affiancano, e interferiscono tra loro, ricerche più propriamente «op» ed altre variamente inclinate in senso «cinetico» e «programmato».

Nella situazione optical italiana è stata implicata, in diversa misura, l'attività di artisti isolati come Mari, Castellani, Alviani. Si ricordano qui, inoltre: Duarte e Ibarrola per la Spagna, Hacker, Mack, Piene, Graevenitz per la Germania, Picelj per la Jugoslavia, Talmann e Gerstner in Svizzera, De Vecchi e Colombo per l'Italia. Con la diffusione, anche inflazionata, del linguaggio optical, hanno finito per emergere sempre più esigenze puramente ludiche e spettacolari. (jrl + sr).

Opie, John

(Cornovaglia 1761 - Londra 1807). Figlio di un carpentiere della Cornovaglia, venne preso a bottega a quattordici anni dal dr John Wolcot (Peter Pindar), a sua volta allievo di Richard Wilson, che gli fece conoscere l'opera di Rembrandt e dei «tenebristi». Nel 1781 Wolcot lo condusse a Londra, con l'intento di lanciare il suo *Cornish Wonder* (prodigo della Cornovaglia) sulla scena artistica londinese. Per il pittore, che debuttò come ritrattista, fu il successo immediato. Assai interessanti sono i suoi ritratti di persone anziane: *Mrs Delany* (1782: Londra, NPG). Nel 1784 espose presso la Royal Academy (ove venne accolto

nel 1787) un quadro di genere intitolato la *Scuola* (Inghilterra, coll. priv.), che ne testimonia il debito nei confronti della pittura del XVII secolo fiammingo e olandese. Cominciò a collaborare alla galleria shakespeariana di Boydell nel 1786; l'anno seguente dipinse la *Morte di Rizzio* (distrutto nella seconda guerra mondiale). In anni più tardi la qualità dei dipinti diminuì, come nel *Padre in collera* o nella *Scoperta dell'epistolario clandestino* (1802: coll. priv.). Il pittore ha esercitato un profondo influsso, forse maggiore di quello di Copley e West per la pittura di storia negli anni Ottanta e Novanta del sec. XVIII; nel complesso la sua opera rappresenta una sorta di anticipazione della pittura *trobadour* francese del primo ventennio del sec. XIX. Opere di **O** si conservano in particolare a Londra, alla Guildhall, alla Tate Gall, (serie di ritratti) e alla NPG (una quindicina di ritratti), nonché ad Aberdeen, Birmingham, Bristol, Glasgow, Leeds. (jns).

Oppe, A. Paul

(Londra 1878-1957). A partire dal 1904 ca. **O**, costituí una raccolta di acquerelli e disegni in gran parte di artisti inglesi. A lui è dovuta la riscoperta di Francis Towne e White Abbott dei quali curò pubblicazioni; nella sua collezione sono raccolti 148 disegni di Alexander Cozens e in particolare le opere di scuola inglese fino alla metà del sec. XIX; da ricordare la presenza di opere di Wilson, Gainsborough, Rowlandson. La collezione è in possesso della famiglia.

Oppermann, Wolfgang

(Amburgo 1937). Dopo aver frequentato l'Accademia di Amburgo dal 1959 al 1962, vi insegnò egli stesso tecnica dell'incisione fino al 1969, sotto la guida di Wunderlich. Nel 1967, vinse una borsa di studio dell'Accademia di Villa Massimo a Roma. Il suo stile intorno al 1965, è parallelo alla corrente figurativa amburghese; la sua visione di una realtà dominata dalla tecnica rispecchia le posizioni dell'Hard-Edge e della Pop Art, in immagini standardizzate dell'uomo, simili a tavole d'anatomia. Unendo forme geometriche, arabeschi di meccanica rigidezza, ed elementi organici, gioca sulla doppia interpretazione della figurazione secondo un'ottica surrealista.

L'immagine disseccata dell'uomo diviene, verso il 1969,

monumentale e al tempo stesso frammentata come tessere di un puzzle. L'idea dell'oggetto finito, moltiplicabile, incita l'artista a impiegare la pittura a spruzzo e le tecniche dell'incisione (litografia, serigrafia). Alla precisione del contorno corrisponde tuttavia una fine modulazione del colore. L'artista ha esposto nel 1968 a Baden-Baden (KH) e nel 1969 a Mannheim (Kunstverein); ha partecipato alla seconda Biennale della stampa a Parigi (1970), ad *Aktiva 71* a Monaco. (hm).

Oppi, Ubaldo

(Bologna 1889 - Vicenza 1942). Cresciuto a Vicenza, ebbe occasione di viaggiare in Austria e in Germania dove si era recato per fare esperienza nel campo commerciale. Pareri discordi sono stati formulati a proposito del suo incontro con Gustav Klimt, per alcuni frutto di un'invenzione di Ojetti, per altri da risolversi in un vero e proprio alunnato di **O** presso il maestro, professore di nudo all'Accademia di Vienna. Certo è che le sue prime opere nascono sotto il segno dell'incisività grafica e del decorativismo lineare dei secessionisti: l'incontro con l'arte viennese di inizio secolo fu dunque fondamentale, e, a ben guardare, in linea con la sua formazione culturale mitteleuropea. Gli anni successivi lo vedono in giro per l'Europa orientale e nei paesi balcanici. Ritornato in Italia, a Venezia attira l'attenzione del critico Nino Barbantini che nel 1910 gli dedica una personale a Ca' Pesaro; successivamente **O** vi esporrà ancora nel 1912 e 1913, alternandosi ad altri giovani pittori (tra cui Boccioni, Arturo Martini, Gino Rossi e Tullio Garbari), come lui, polemicamente orientati verso fenomeni avanguardistici. **O** però non abbracerà le posizioni estreme di un futurismo, ma rimarrà legato ad esperienze ancora tradizionalmente figurative. Così a Parigi (1911-14), è in contatto con Severini e Modigliani, espone alla galleria di Paul Guillame (1913 e 1914), e si accosta, sia per stile che per tematiche, al Picasso precubista. Tale componente stilistica risulta assimilata in dipinti quali *Femmine al caffè* (1913: Vicenza, coll. priv.) o *Le due sorelle* (1914: ivi). Intanto, attraverso l'esperienza del contemporaneo, filtra, riscoprendola, la tradizione rinascimentale italiana, in particolare il rigore formale, la lezione plastica e monumentale, l'interesse per il paesaggio e per le soluzioni prospettiche, ma anche la durezza lineare del Mantegna e dei ferraresi.

Questi forse sono gli anni piú stimolanti per **O**, il quale coglie dall’ambiente parigino spunti eterogenei: tappe del suo iter formativo sono Matisse (*La danza*, disegno, 1912-13: Bologna, coll. priv.) e van Dongen (*Due donne*, olio su cartone, 1912-13: coll. priv.). Dopo la parentesi bellica – della prigionia a Mauthausen sono un centinaio di acquerelli e disegni sulle miserie della guerra, che ancora richiamano Picasso – **O** torna a Parigi esponendo al Salon des Indépendants (1921), dove è segnalato dalla critica. La riflessione sui maestri del primo rinascimento prosegue con opere come *Le double portrait* (1920: coll. priv.) e *La femme du peintre* (1921 ca.: ivi), determinando la svolta «purista» del 21. Tornato in Italia, a Milano entra in contatto con il gruppo di artisti gravitante attorno a Margherita Sarfatti e Lino Pesaro, aderendo cosí alla poetica classicista e moderatamente avanguardista dei Sette pittori del Novecento (Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Sironi). Presto, grazie all’appoggio di Ojetti e Pica, si distacca dal movimento esponendo in una sala personale alla Biennale di Venezia del 1924, contravvenendo cosí allo spirito collettivo del gruppo. Le opere presentate (*La giovane sposa*, 1923: coll. priv.; *Il fratel prodigo*, 1924: Milano, coll. priv.), rivisitano la cultura umanistica sot-toponendola al contatto con la realtà contemporanea, immagendola in un’atmosfera quotidiana con risultati simili alla pittura metafisica (*I chirurghi*, 1926: Vicenza, MC). Sono anni di successo e di polemiche (famosa quella scatenata a proposito dell’uso che il pittore fa, allontanandosi dalla tradizione accademica, della fotografia, eliminando la ripresa dal vero del modello) : dal 1926 al 1932 partecipa a tutte le edizioni della Biennale; è presente alle mostre del Novecento (tra cui quella del 1926 a Parigi) e alla secessione di Monaco (1928); nel 1930 Edoardo Persico cura una sua personale alla Gall. Il Milione, con opere del primo periodo (1913-21). Il suo stile si è fatto piú dolce, le forme si sono come espanso, divenute sensuali, ancora piú classiche, i toni ammorbidditi. In parallelo però matura la propria «conversione religiosa»: l’insorgere di nuovi bisogni spirituali lo conducono alla frequentazione della pittura religiosa (affreschi della cappella di San Francesco nella Basilica del Santo a Padova, 1927-28; decorazione della chiesa arcipretale di Bolzano, 1932-35), allontanandosi sempre piú dall’esperienza del contemporaneo. Ritiratosi definitivamente a Vicenza nel 1932, l’ultimo

decennio della sua produzione è da ritenersi il meno felice. Di recente, la sua figura è stata rivalutata dalla critica, fino a pochi anni fa poco incline all'esplorazione dell'arte del ventennio fascista. (*mal*).

Oppo, Cipriano Efisio

(Roma 1891-1962). Pur avendo compiuto gli studi all'Istituto romano di belle arti, **O** è da considerarsi un autodidatta. Dal 1910 i suoi primi dipinti lo rivelarono attento alle esperienze dei fauves e di Matisse, con una pittura vivamente cromatica di gusto postimpressionista. Fu tra i promotori della Secessione Romana, alle cui mostre partecipò fin dalla prima (1913). Contemporaneamente esplicò attività di caricaturista. Nel dopoguerra, e fino al 1920-1922, si volge a un maggior equilibrio plastico e compositivo e, insieme, a un più pacato realismo: nature morte e ritratti intimisti, non senza suggestioni da Spadini (*Eugenio in grigio*: Torino, GAM).

Negli anni Venti, acceso sostenitore del «ritorno all'ordine», dirige la propria pittura verso un recupero della figurazione ottocentesca e della tradizione classica, realizzando opere dove la semplicità della composizione è accompagnata da tonalità severe (*La fidanzata*, 1920: Roma, GNAM). Alternò l'attività di pittore a quella di scenografo (al teatro dell'Opera di Roma dal 32 al 43), di critico d'arte (sull'«Idea Nazionale» e sulla «Tribuna») e di vivace polemista, fino ad abbandonare quasi completamente l'attività pittorica per dedicarsi all'organizzazione culturale del regime fascista. Espose nel 1926 alla prima mostra del Novecento italiano; e fu tra i primi a registrare gli effetti del «richiamo all'ordine» contro ogni avanguardia e ogni tendenza innovatrice, spingendosi in questo fino ad interpretazioni in senso reazionario. Dopo aver rivestito la carica di Segretario generale del Sindacato fascista belle arti dal 1928 al 1932 e quella di responsabile artistico della Mostra della rivoluzione fascista nel 1932, progetta e dirige la Quadriennale romana, fino ad essere nominato, nel 1936 vice commissario dell'Ente «Esposizione Universale» (E42), e quindi (1938) soprintendente ai servizi «architettura, artistico-organizzazione mostre». Tali posizioni artistiche e politico-culturali non gli impedirono, tuttavia, di presentare alle proprie mostre anche quegli artisti che non corrispondevano al suo gusto personale e alle sue convinzioni,

individuando, in particolare nelle prime Quadriennali, tutte quelle correnti che stavano emergendo in quegli anni. (*et + sr*).

Oprescu, Gheorghe

(? 1881 - Bucarest 1969). Professore di francese a Cluj, soggiornò più volte a Parigi. Notato da Titulescu, delegato rumeno alla Società delle Nazioni, venne nominato presso la Commissione internazionale di cooperazione intellettuale della Lega delle nazioni, che aveva sede a Ginevra. **O**, che si era sempre interessato di storia dell'arte, cominciò studiando l'arte popolare rumena e l'arte veneziana dei secoli XV e XVII. Quando lasciò Ginevra venne nominato professore di storia dell'arte all'Università di Bucarest, di cui divenne più tardi rettore; consigliere, inoltre, del Museo Toma-Stelian, lasciò ad esso le sue raccolte. **O** ha scritto una parte dei suoi libri e articoli direttamente in francese; *Géricault*, Paris 1927; *Histoire de l'art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö 1935; *la Peinture roumaine de 1800 à nos jours*, Fribourg; *Histoire de la sculpture en Roumanie*, Bucarest 1957; *Impressions sur l'art contemporain*. Nel 1969 aveva iniziato la pubblicazione di una monumentale *Histoire de l'art roumain*, che doveva comprendere cinque volumi. Fondò la «*Revue roumaine d'histoire de l'art*», edita in lingua francese. La parte più importante della sua opera, redatta nella sua lingua madre, consiste in monografie di artisti rumeni. Presidente dell'Istituto di storia dell'arte rumena e corrispondente dell'*Institut de France*, si adoperò per l'apertura degli scambi culturali in particolare tra la Romania e la Francia. (*law*).

opus anglicanum

Il termine *opus* accompagnato da un aggettivo che ne specifichi il luogo di origine, è quello preferito nel Medioevo per fare riferimento a una determinata tecnica. Con la sigla **oa** si designa la produzione di ricami in seta e oro, per lo più ma non esclusivamente, destinati ad usi ecclesiastici e confezionati in laboratori inglesi prevalentemente nel XII-XV secolo. Tuttavia tale produzione trovava le sue radici in una tradizione, ugualmente anglosassone, documentata dal settimo secolo in poi. I ricami sono rag-gruppabili secondo determinate caratteristiche tecniche e stilistiche che li distinguono nettamente dal

resto della produzione tessile europea contemporanea e successiva. La frequente menzione di **oa** in inventari di tutta Europa e lasciti testamentari, le lodi che gli storici antichi intessono sui *broderers* inglesi (uomini e donne di tutte le classi sociali), e la grande quantità di esemplari esistenti (circa due terzi conservati *ab antiquo* non solo in Inghilterra, ma anche in Austria, Belgio, Francia, Germania, Italia, Svezia e Spagna), sono testimoni della vasta fama, forse mai raggiunta con altre manifestazioni artistiche, che questi ricami concedono all'Inghilterra. Nel periodo 1250-1380 è testimoniata una quantità di lavoro, eccezionale quanto a disegno, tecnica e qualità dei materiali ed è proprio l'alta qualità dei materiali – fili di seta ricoperti di sottili lamine d'oro e d'argento puro, perle, a volte gioielli –, a darci una traccia sicura per individuare il principale dei laboratori che si trovava a Londra: una tecnica di lusso ed estremamente complicata che non poteva sopravvivere se non nelle immediate vicinanze del patronato reale. Per circa quattro secoli (XII-XV) l'industria e il commercio dei ricami inglesi costituirono un potente mezzo diplomatico, poiché essi venivano utilizzati come dono prestigioso dei sovrani, inglesi e non, ai pontefici, e dei pontefici ai vescovi o alle cattedrali delle loro città natali e furono alla base di una complessa rete di attività commerciali gestite prevalentemente dai mercanti londinesi che di volta in volta procacciavano anche i clienti di lusso. La tecnica, che tanta parte ebbe nella fortuna dell'**oa** e che rimase sostanzialmente immutata, può essere suddivisa in due fasi principali: la prima si applica prevalentemente ai fondi d'oro e fissa i fili alla base di lino o velluto senza togliere nulla alla flessibilità e morbidezza dei parati, l'altra è impiegata per la definizione delle figure con fili di seta colorati, facendo in modo che ogni punto passi attraverso il precedente e crei l'effetto di una sottile catena. Disegnare i cartoni per gli ateliers era probabilmente l'attività occasionale di pittori professionisti e quindi non ci sorprende che lo stile di questi ricami sia molto vicino a quello delle pitture inglesi che sopravvivono.

Alcuni piviali ricamati, come quello del MC medievale di Bologna, presentano affinità con le pitture murali dell'abbazia di Westminster e con illustrazioni di codici un tempo riuniti sotto il nome di scuola dell'East An-

glia. R. Longhi ha inoltre sottolineato le influenze iconografiche di questo manufatto su alcune opere di Vitale da Bologna. Altri pezzi di **oa** sono in Italia ad Anagni, Roma, Pienza, Ascoli Piceno, tutti di altissima qualità, quasi certamente doni della corte inglese. I temi preferiti dei ricami sono scene dall'Antico (specialmente Genesi) o Nuovo Testamento (ciclo della Passione e Resurrezione – ciclo della Vergine), Vangeli apocrifi, Leggenda Aurea, con l'eccezione del Piviale donato da Niccolò IV (1287-92) alla Cattedrale di Ascoli Piceno che presenta un singolare programma iconografico di «storie di papi» (sedici *Papi* disposti in serie intorno alla *Croci fissione*, alla *Madonna col Bambino*, e una testa di *Cristo apocalittico*). Lo scopo dell'artista sembra essere quello di sottolineare qualità caratteriali piuttosto che attributi fisici, in una tensione continua fra il puramente lineare-decorativo e il più vigorosamente pittorico. I numerosi ricami che l'Inghilterra esporta in questo periodo testimoniano con la loro presenza *ab antiquo* la diffusione del gotico nord-europeo in Italia; testi significativi e di complessa interpretazione, la cui influenza sulla contemporanea arte italiana è stata più volte sottolineata. (sgr).

«Opus international»

Rivista francese di arte contemporanea, fondata a Parigi nell'aprile del 1967 da Georges Fall. La linea editoriale della rivista, le cui annate contavano dieci numeri, era fissata da un comitato direttivo guidato da Gerald Gassiot-Talabot e del quale fecero parte Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert, Raoul-Jean Moulin, Michel Troche. «**Oi**» ha seguito da vicino la cronaca degli avvenimenti artistici internazionali degli anni Sessanta-Settanta, privilegiando le correnti impegnate su un fronte politico progressista e appoggiando le scelte operate dal *Salon de la Jeune Peinture* a favore delle ricerche optical e di una figurazione capace di riproporre la tensione espressionista in chiave pop. Oltre agli articoli di fondo e ai numeri monografici dedicati a questi movimenti, note d'attualità, resoconti e critiche completavano l'informazione, estendendola ai settori del cinema, del teatro, della letteratura e delle scienze umane. (bp + mtr).

Orbetta → Turchi, Alessandro, detto l'

Orcagna, Andrea (Andrea di Cione, detto)

(Firenze, documentato dal 1343-68). Nato, se ci si attiene a Vasari, nel primo decennio del Trecento, scelse di intraprendere la carriera artistica al pari dei propri fratelli (Nardo e Jacopo, pittori; Marco scultore), formandosi presumibilmente entro la cerchia giottesca di Maso. Secondo Hueck (1972) non è del tutto possibile certificare se la sua iscrizione all'Arte dei Medici e degli Speziali risalga davvero, come normalmente creduto, a non prima del 1343; un dato che sarebbe invece di grande utilità determinare con precisione poiché, contrariamente a quanto spesso riportato, l'iscrizione a un'Arte (anche se non necessariamente quella dei Medici e Speziali: Jacobsen, 1993) era passo indispensabile a garantire all'artista il diritto e l'indipendenza operativa. Comunque sia, nel 1347 **O** è già pittore affermato anche al di fuori delle mura cittadine, così come attesta l'elenco pistoiese redatto in quell'anno per accertare quali siano i migliori pittori del momento e che reca il nome di Andrea di Cione al terzo posto, subito dopo quelli di Taddeo Gaddi e Stefano.

L'unica opera datata e firmata del periodo giovanile di **O** è l'*Annunciazione*, con il donatore Belozzo di Bartolo (coll. priv., danneggiata da un pesante restauro) che è forse da ricollegarsi a quella citata da Vasari in San Remigio, caratterizzata da ricchezza decorativa e sicura articolazione degli elementi architettonici, entro uno stile fondamentalmente influenzato da Taddeo Gaddi e dal primo Maso. Attorno a quest'unica opera certa, la critica ha raccolto – in gran parte accogliendo le indicazioni contenute in alcuni passi del *Secondo Commentario* di Ghiberti – una serie di opere a fresco, per la maggior parte perdute o gravemente lesionate. Al 1335-40 dovrebbero risalire gli affreschi, oggi semi-illeggibili, del chiostrino dei Morti in Santa Maria Novella (Padoa Rizzo, 1981), commissionati da Bice Trincianelli, moglie di Filippo Strozzi, vedova dal 1334. Attorno al 1347-48, nell'abside della stessa chiesa domenicana, con finanziamento dei Tornarini, **O** affresca le *Storie di Maria e del Battista*, cancellate tra 1486 e 90 per far posto al più moderno ciclo, di medesimo soggetto, di Domenico Ghirlandaio, e delle quali si conservano soltanto alcuni busti di *Profeti* e perso-

naggi biblici. Ancor prima, tra 1343 e 45 (come recentemente stabilito e in significativo disaccordo con la lettura di Meiss, 1951, che li agganciava al periodo seguito alla grande peste del 1348) dovrebbero cadere invece gli affreschi che ricoprivano per piú di 18 m la parete destra della chiesa francescana di Santa Croce e dei quali rimangono pochi, impressivi frammenti (Firenze, Museo di Santa Croce) tratti dalle scene dell'*Inferno* e del *Trionfo della Morte*, attraverso i quali è possibile comunque percepire il tono intensamente drammatico e le qualità innovative proprie alle soluzioni iconografiche impiegate nel ciclo monumentale, impernato sul tema del *Giudizio Universale*. Esso cominciò ad esser cancellato nel 1547 e, definitivamente, tra 1566 e '75, ad opera di Vasari.

Questi pochi dati stilistici presentano un artista aggiornato anche sui risultati assisiati della cerchia giottesca, dalle doti potentemente narrative, solitamente non riconosciutegli (dovendosi inoltre ricordare che **O** teneva bottega col fratello Nardo, il cui ruolo nella stesura dei citati cicli d'affreschi non può evidentemente, e in alcun modo, esser specificata) e che rivelano il proprio debito con Taddeo Gaddi; un debito che si allenterà sempre di piú con il prosieguo dell'attività di **O**, mentre si accentuerà la tendenza alla simmetria e alla compostezza delle pose delle figure, ciascuna rattenuta in se stessa da una definizione plastica oltremodo sintetica, di fonte masesca, così come mostrerebbero opere quali l'*Incoronazione della Vergine* (Roma, GN), il tabernacolo di Saint Louis (City Art Museum), la *Crocifissione* di Baltimore (WAG). L'affresco di tema «civico», legato ai fatti del 1343, con la *Cacciata del Duca d'Atene*, proveniente dalle prigioni delle Stinche (1348 ca.: Firenze, Palazzo Vecchio) e le *Storie di san Tommaso* della cappella di Sant'Ansano in Santa Maria Maggiore, sono opere tutte attribuite su esclusiva base stilistica, sulle quali ancor oggi non esiste unanimità di giudizio. Stesse perplessità ha creato, fino a pochi anni fa, il trittico Baronci, datato 1350 (Utrecht, Museo), d'esecuzione cromaticamente attentissima e di qualità molto alta, raffigurante la *Madonna col Bambino fra due angeli con i santi Ansano e Maria Maddalena*, dipinto a completamento della medesima cappella di Sant'Ansano in Santa Maria Maggiore, su commissione di Tommaso Baronci e che apre la fase matura della produzione di **O**, caratterizzata da una piú severa impostazione frontale delle figure, mo-

numentalmente chiuse in se stesse da un contorno fermo, da chiaroscuri accentuati e panneggi a piani larghi e semplificati, entro uno spazio sempre meno profondo, e alla quale appartengono il pentittico dell'Accademia di Firenze (1353 ca.), il trittico di Edinburgh (NG of Scotland) e fors'anche una *Madonna col Bambino* di collezione privata. Chiude la serie l'opera capitale, e documentata, di **O**: la pala Strozzi, commissionatagli nel 1354 da Tommaso di Rossello Strozzi per la cappella di famiglia in Santa Maria Novella e consegnata nel 1357. Essa sembra riassumere e comporre in un nuovo, severo ordine compositivo e spirituale il mondo giottesco assimilato attraverso Taddeo e Maso, bloccandolo quasi, per eccesso regolarizzante, mediante la consapevole rinunzia alla soluzione dei problemi spaziali e volumetrici che resteranno invece problematiche portanti della linea stilistica «alternativa» di Maso, Stefano e Giottino. L'impaginatura rigidamente simmetrica e tendenzialmente bidimensionale, quasi araldica, della pala Strozzi restò normativa sia per il debole Jacopo **O** che per tutta l'ampia cerchia orcagnesca che succedette al maestro e dettò legge in Firenze sino ai primi del Quattrocento, perpetuando meccanicamente le formule «neomedievali» apprese dal maestro, semplificandole ulteriormente, fino ad inaridirle e svuotarle di contenuto, rendendosi così, in larga parte, responsabile della radicale condanna che Longhi, e con lui la critica successiva (con l'eccezione di alcuni, tra cui Salvini e Becherucci) decretarono per l'intero operato di **O**, d'altronde talmente impoverito a causa delle perdite d'opere subite, da rendere obiettivamente difficile raggiungere un giudizio esaurientemente corretto su quella che comunque fu la bottega maggiore e più accreditata della Firenze di metà Trecento, prima della svolta gotico-internazionale di fine secolo.

Parallelamente alla messa in opera del polittico Strozzi, del quale va inoltre ricordata la innovativa forma tipologica, che va nella direzione dell'unificazione della superficie dipinta, preludio della vera e propria pala rinascimentale, **O** iscrittosi nel 1352 all'Arte dei Maestri di Pietra e Legname (e nel 1358 anche all'Accademia di San Luca), è impegnato, forse già dal 1349-1350, su commissione dei Capitani di Orsan-michele, nella progettazione e allestimento del monumentale tabernacolo marmoreo di Orsan-michele, sorta di ex-voto collettivo finanziato dalle molteplici donazioni di cittadini fiorentini durante il terribile

anno della peste nera e la cui realizzazione risulta in fase avanzata già nel 1357, concludendosi definitivamente soltanto nel 1366. **O** firma e data il tabernacolo, sul retro, già nel 1359, benché l'intervento della sua bottega è accettabile anche per l'anno successivo. Qui forti e coerenti appaiono i rimandi alle proprie opere pittoriche coeve, accresciuti da un'attenzione sostanziale ai modelli scultorei di Andrea Pisano. La personalità di **O** si arricchisce dunque, dal sesto decennio del secolo, di nuove categorie tecniche ed espressive, così come dimostrano le ripetute convocazioni in qualità di architetto e consulente per i lavori del Duomo di Firenze da parte degli operai preposti (1357, 1364, 1366), e il contratto con quelli della Cattedrale di Orvieto, nel 1358, per i quali realizza il mosaico di facciata e altre decorazioni, sino al 1362.

La fase più tarda della produzione oragnesca vede farsi strada accenti più risentiti sul piano volumetrico, in composizioni dallo schema severo, essenziale, la cui semplicità a volte sconcertante non è frutto di astrazione dogmatica o debolezza creativa, ma è intesa a ribadire e rilevare l'aspetto morale, spirituale dei temi e dei personaggi trattati. Spiccano qui gli affreschi della parete orientale del refettorio del convento agostiniano di Santo Spirito (oggi Fondazione Romano), con la *Crocifissione* e l'*Ultima Cena*, la cui ascrizione ad **O** risale a Ghiberti e la committenza alla famiglia Cambi di Napoleone; in essi si fa sentire in modo consistente la mano del fratello Nardo, più di Andrea sensibile al linguaggio plastico e patetico di Giovanni da Milano e Giottino, mentre l'estensivo intervento di Jacopo è attestato per il grande trittico commissionato ad **O** nel 1367 dall'Arte del Cambio per un pilastro interno di Orsanmichele (oggi Ospedale di San Matteo) e che il maestro non poté che tracciare per grandi linee, essendo morto entro il 1368. Altre opere del periodo sono la tavola con *San Matteo* (Firenze, Uffizi) e la *Madonna col Bambino*, detta *Madonna del silenzio* di Potsdam (Galerie Sans-Souci). (scas).

Orchardson, William Quiller

(Edimburgo 1832 - Londra 1910). Studiò prima con Lauder a Edimburgo, quindi si recò a Londra. Dopo aver tentato d'imporsi come pittore di storia, riscosse un qualche successo con ritratti e scene mondane di genere, eseguite

con una certa eleganza compositiva (*Il suo primo ballo*, 1884: Londra, Tate Gall.; la *Prima nuvola*, 1887: ivi), (uv).

orchidee

Assai vicino al tema dei narcisi nella pittura dell'Estremo Oriente, cui si riallaccia il nome di Zhao Mengjian (*Narcisi*: Washington, Gall. Freer), il tema delle **o** va considerato in parallelo a quello dei bambù, dato che anche questo soggetto consente una stesura ad inchiostro monocromo con un tipo di rappresentazione calligrafica del tema.

Il soggetto che si prestava ad interpretazioni simboliche – le **o** venivano rappresentate con rocce o simboli del mondo dei letterati –, si differenziava in modo tale nella raffigurazione tanto che alcune di queste opere resero famoso il loro autore. È documentato ad esempio il caso di Zheng Sixiao, che assumendo un atteggiamento polemico per la caduta dei Song, rappresentò le **o** senza disegnare il suolo, dicendo che quest'ultimo era stato «rubato dai barbari» (conservate a Osaka; Washington, Gall. Freer). In seguito il tema delle **o**, divenuto tema obbligatorio tanto da esser banalizzato dai pittori cinesi letterati, venne adottato dai pittori giapponesi del *nanga*, tra i quali Bompō (alias Gyokuen) che ne fu maestro (Kanagawa, coll. Asano). (ol).

Orelli, Antonio Baldassarre

(Locarno 1660 ca. - 1731). Capostipite di un ramo laterale della nobile famiglia ticinese degli **O** che espresse almeno tre generazioni di pittori attivi tra la fine del Seicento e i primi decenni dell'Ottocento. Antonio Baldassarre giunse presto a Milano dove rimase fino all'inizio del Settecento dipingendo quadri di soggetto religioso e copiando opere degli antichi maestri. Dei numerosi ritratti dipinti dagli **O** e presenti nelle quadrerie settecentesche locali, quello di G. B. Capponi (1702) si riferisce all'attività giovanile di Baldassarre, la cui formazione non è del tutto chiarita. In tale genere dovette eccellere il figlio Giuseppe Antonio Felice (1706-1776).

Il primo quadro religioso noto di Baldassarre è *La comunione di san Stanislao Kostka* (1708: Locarno, San Francesco). Intorno al 1716 affrescò nel refettorio del convento di San Francesco (ora Scuola Magistrale) due lunettoni

con *L'ultima cena* e le *Nozze di Cana*; la volta con la *Gloria di san Francesco*; le vele delle pareti con le *Virtù teologali* in cui sono evidenti intenti scenografici nell'uso dell'architettura allusiva che il pittore aveva potuto apprendere dai grandi cicli decorativi lombardi di fine Seicento.

Nella chiesa di Trinità dei Monti a Locarno si concentrò l'attività di Baldassarre cui furono affidati fin dal 1705 lavori di restauro e commissionate da varie congregazioni dei Mestieri numerose tele tra le quali i *Santi Crispino e Crispiniano* (1715); i *Santi Felice di Valois e Giovanni di Malta* (1715); l'*Annunciazione* (1717). (anb).

Orfelin, Iakov

(Sremski Karlovci (Serbia), verso la metà del sec. XVIII-? 1803). Nipote di Zaharije Orfelyn, il più importante incisore serbo del sec. XVIII. Allievo dell'Accademia di Vienna dal 1766 al 1770, dipinse numerose icone sulle iconostasi di chiese ortodosse di Voivodina Grgeteg (1774), Sremski Karlovci (1780), Deliblato (1780), Stapar (1790), Parabuč, Veliki Radnici (1792), Kraljevci (1794), Jarak (1797), Bezdin (1802). O eseguì anche i ritratti dei re della Serbia medievale i cui modelli servirono per le incisioni di soggetto storico-nazionale di J. Raič. Eccellente disegnatore e fine colorista, O immedesima con la sua opera il momento di passaggio tra il barocco e il rococò in Serbia. (ka).

orfismo

Il battesimo ufficiale dell'**o** risale al Salon des Indépendants del 1913, quando alcuni critici riprendono questo termine, inventato da Apollinaire l'anno precedente in una conferenza, per definire quei dipinti che pur rientrando nell'ambito del cubismo, se ne distaccavano per quella forte sensibilità lirica alla luce e al colore, sconosciuta ai due grandi capostipiti del movimento, Braque e Picasso. La definizione, assai vaga, era stata dunque creata, da un lato per risolvere la collocazione dell'opera di Delaunay, sostanzialmente basata sul colore, e dall'altro per riunire tutte le differenti forme di cubismo dissidente che stava no allora nascendo. Inizialmente Apollinaire si limitò a definire il lavoro di Delaunay «pittura pura», termine usato dallo stesso artista che sempre rifiutò la definizione

o. Di fatto il termine o compare per la prima volta in un articolo di Apollinaire intitolato *Die Moderne Malerei*, pubblicato nel febbraio del 1913 in «Der Sturm», in cui descrive due fra le più importanti tendenze pittoriche del momento, da un lato il cubismo di Picasso, dall'altro l'o di Delaunay; a questi due movimenti Apollinaire associa una serie di discepoli: Braque, Metzinger, Gleizes e Gris per il primo, e per il secondo, arbitrariamente, Leger, Picabia, Marcel Duchamp, Kandinsky, Marc e i futuristi italiani, aumentando così quella confusione che aveva tentato di dissipare. Non solo, ma in una serie di articoli sempre del 1913, la lista riguardante l'o subisce numerose variazioni; in realtà il termine che era nato per designare la pittura di Delaunay finiva per essere applicato da Apollinaire a tutta l'avanguardia, tranne che al cubismo ortodosso, ossia quello di Picasso. Data la fama di Apollinaire, amico di tutti i pittori d'avanguardia e portavoce, quasi ufficiale, del gruppo cubista, numerosi critici iniziarono a parlare di o limitando tuttavia l'uso di questo termine alla pittura dell'artista per il quale era stato inventato e, di seguito, a quella di P. H. Bruce, suo autentico allievo, di Francis Picabia, di Fernand Leger e del ceco Kupka. La confusione fra la poetica di Delaunay e quella di Kupka, sostanzialmente diverse, a causa di questo malinteso durò per moltissimi anni. In definitiva il vocabolo o non corrispose mai ad una reale tendenza unitaria, ma raggruppò, in modo più o meno arbitrario, un numero di personalità assai diverse, spesso addirittura opposte. Quanto al rapporto con i futuristi è emblematica la polemica violenta che oppose, nel 1913, i pittori italiani da una parte e Delaunay dall'altra, circa la priorità nell'invenzione e nella realizzazione dei principî del «dinamismo» e della «sintaneità» dei contrasti cromatici. È dell'aprile di quell'anno, su «Lacerba», l'articolo di Boccioni intitolato *I futuristi plagiati in Francia*, in cui Apollinaire e il cosiddetto o vengono sprezzantemente tacciati di plagio nei confronti del futurismo. Tra Delaunay e la cerchia del Balue Reiter, invece, si stabilì un proficuo scambio di esperienze, testimoniato anche dalla traduzione, da parte di Klee per la rivista (1913), dello scritto di Delaunay *Sulla luce*. (gh + sr).

Orient, József

(Feketeváros 1677 - Vienna 1747). Terminati gli studi si stabilì a Vienna dove divenne direttore aggiunto dell'Ac-

cademia. Fu paesaggista; sue opere sono conservate nei musei di Augusta, Vienna, Praga e Stoccarda, nonché alla MNG di Budapest (due *Paesaggi* e un *Autoritratto*). (dp).

orientalismo

Il termine o applicato all'arte figurativa del sec. XIX richiede alcune precisazioni iniziali, in ordine al piano cronologico e a quello geografico.

Il periodo di diffusione può essere compreso tra la spedizione egiziana di Napoleone Bonaparte nel 1798, e l'istituzione di un protettorato inglese in Egitto nel 1914; i paesi che attrassero irresistibilmente gli artisti sono le regioni nordafricane, i territori dell'Impero turco (Turchia e Asia minore), l'Egitto, la Siria, la Terra Santa, il Libano e la Palestina. Paesi nei quali Inghilterra, Francia e Stati Uniti avevano interessi politici e commerciali, che ne favorirono in vari modi la conoscenza.

Gli orientalisti non costituirono mai una scuola, né un gruppo organizzato, anche se il genere ebbe una diffusione tale che nel 1893 Léonce Bénédite poté fondare la Société des Peintres Orientalistes Français; le loro vicende intersecano in vario modo le tendenze figurative europee nel corso dell'Ottocento, e i loro nomi sono fra i più noti della pittura dell'Ottocento: fra gli altri Eugène Delacroix, Alexandre Decamps, Eugène Fromentin, Jean-Léon Gérôme, Gustave Guillaumet, William Holman Hunt, John Frederick Lewis, Alberto Pasini, Auguste Renoir.

Due artisti che non visitarono mai l'Oriente, ma che devono in qualche modo essere considerati dei precursori sono Gros e Ingres, poiché l'immagine di quei paesi che essi offrirono ai contemporanei condizionò le inclinazioni orientaliste degli artisti europei e, almeno in una prima fase, le loro interpretazioni.

Gros aveva ricevuto la commissione di illustrare la spedizione in Egitto di Napoleone, ma a causa del blocco navale britannico nel Mediterraneo non poté visitare personalmente i luoghi nei quali ambientare: *La battaglia di Nazareth* (1801: Nantes, MBA), *Gli appestati di Jaffa* (1804: Parigi, Louvre), *La battaglia di Abu Qir* (1806: Versailles). Egli ricostruì quindi un Oriente piuttosto fantastico, anche se basato in parte su racconti di testimoni oculari, fissando alcuni degli stereotipi che caratterizzeranno una prima fase delle pitture orientaliste: colori accesi, scene tumultuose, ambientazioni insolite.

Piú complessa la mediazione da attribuire ad Ingres. L'interesse per il nudo femminile sfociava con naturalezza nell'iconografia dell'odaliska, un tema d'altro canto familiare al gusto romantico per l'esotico, e che poteva giovarsi di rendiconti settecenteschi di viaggi e di repertori di miniature islamiche, noti anche agli artisti.

In epoca romantica l'Oriente poteva soddisfare il desiderio di attingere, attraverso la frequentazione di culture in qualche modo estranee alla civiltà classica, territori aperti all'immaginazione, finalmente libera dalle convenzioni della cultura occidentale. Se resta ambiguo l'inserimento della Grecia classica nell'immaginario orientalista, giocherà un ruolo importante il mito letterario della libertà greca, spenta dall'Impero Ottomano, presente nei poemi di Byron che costituirono la radice dell'interesse di Delacroix per quei paesi ancora prima del suo viaggio in Marocco: *Le Combat du Giaour et du Pasha* (di cui esistono ben sei versioni, scalate negli anni dal 1824 al 1856) e *La Mort de Sardanapale* (1827: Parigi, Louvre), opere vicine all'esotismo romantico piú che vere e proprie testimonianze del genere, nei cui confronti occupano quasi la posizione di incunaboli.

L'Oriente era anche il luogo di un'insuperata fascinazione femminile, un tema di origine ancora una volta letteraria, diffuso attraverso le pagine fantastiche dei racconti di Théophile Gautier, e nei resoconti di viaggio di Gerard de Nerval: «Come è possibile non sognare l'avventura e il mistero – egli ricordava nel suo *Voyage en Orient* del 1851 – di fronte a quelle costruzioni basse, inaccessibili agli sguardi esterni, a quelle grate, attraverso le quali cosí spesso brilla lo sguardo interrogativo di giovani donne?» L'attrazione esercitata sui viaggiatori dai quartieri femminili dei serragli custoditi dagli eunuchi, o, viceversa, dalle leggendarie danzatrici dette *almah*, si conservò inalterata, e nonostante la fortuna del realismo nella seconda metà del secolo, continuarono ad aver successo temi come l'harem, il bagno, la guardia al serraglio, le odalische. *La Danse de l'almée* di Gérôme (1863: The Dayton Art Institute), e *La Poste du Sérail: souvenir du Caire* (1876: Parigi, coll. Pierre Bergé), furono accolte con entusiasmo di pubblico e critica e dettero l'avvio a un collezionismo molto vivace, che si sviluppò intorno alle rassegne annuali dei *salons* a Parigi e della Royal Academy a Londra, con episodi di grande rilievo quali le raccolte di John Walters

a Baltimore, la collezione del marchese di Hertford, quella del duca d'Aumale, che aveva combattuto in Nordafrica, a Chantilly, e la collezione David a Nantes.

Per gli artisti che giungevano nei paesi islamici l'atmosfera dei villaggi arabi con le loro consuetudini di vita primitiva costituiva un elemento di attrazione, anche perché rispondeva al desiderio di sfuggire al degrado spirituale della civiltà occidentale. Ma questo aspetto è stato recentemente interpretato come parte di un atteggiamento negativo, di imperialismo culturale, strettamente collegato agli interessi di dominazione politica e commerciale dell'Occidente. La pittura, al pari della letteratura, sarebbe in tal caso inconsapevole sostegno a un progetto di sopraffazione, compiacendo e rafforzando nei popoli occidentali la consapevolezza della propria superiorità. In ogni caso, ogni interpretazione dovrebbe essere confrontata con lo svolgimento interno della pittura orientalista che registra, intorno al 1850, una partizione cronologica. Altro è, in corrispondenza del romanticismo, la produzione di pittori quali Delacroix e Decamps, che intrattennero con l'Oriente un dialogo essenzialmente emotivo, e che filtravano la visione di quella civiltà attraverso la concezione di una *sauvagerie* comunque positiva, retaggio del mito settecentesco del «buon selvaggio»; altro, a contatto con le nuove esigenze del realismo, l'interesse per la documentazione obiettiva di un contesto diverso che prevalse negli artisti e favorì lo sviluppo di modelli figurativi inediti, come la nuova pittura religiosa di William Holman Hunt, o la pittura «etnografica» di Gérôme.

L'artista inglese, insoddisfatto dei modelli di ambientazione biblica derivati dalla tradizione tardorinascimentale, rifiutata, come è noto, dal movimento dei preraffaelliti, si spinse in Terra Santa per raccogliere, con una attenta osservazione, materiali relativi a luoghi, architetture, fisionomie e costumi, e comporne scene come *Il ritrovamento di Gesù nel Tempio* (1854-60: Birmingham, Museum and AG), nelle quali la verità delle Sacre Scritture fosse esaltata da una rigorosa verosimiglianza di descrizione ambientale.

Diverso il senso delle descrizioni meticolose di Gérôme. Durante il regime bonapartista del secondo impero egli fu il caposcuola di quel «realismo ufficiale» che, applicando a scene indifferentemente del passato o del presente la stessa lucida messa a fuoco, rispondeva in egual misura ai

principi didattici delle Accademie e alle istanze del nuovo positivismo scientifico. In tale ambito i pretesti esotici e pittoreschi dell'orientalismo evollevano verso il *reportage* e verso l'identificazione fisionomica dei vari gruppi etnici. Nei confronti di questi artisti che rispecchiano l'influsso dell'Oriente soprattutto nei soggetti (accanto a Gérôme possiamo ricordare Lewis e Bauernfeind), può valere in parte l'interpretazione negativa cui si accennava sopra, confermata d'altro canto dall'osservazione che manca nella pittura orientalista la testimonianza della difficile condizione quotidiana di quelle popolazioni.

Devono distinguersi gli artisti per i quali la visione concreta di una realtà fino ad allora solo immaginata costituí momento di verifica delle proprie convenzioni pittoriche, sollecitando ricerche e sperimentazioni. I pittori di paesaggio, a confronto con tenitori sconfinati e aridi, morfologicamente insoliti rispetto ai modelli compositivi ereditati dalla tradizione della pittura occidentale, dovevano affidarsi unicamente alla autenticità del loro temperamento: «Quale tradizione si può seguire là dove tradizione non esiste? – si chiedeva Théophile Gautier, recensendo il Salon del 1857. – Là dove non esistono modelli precostituiti per il soggetto da trattare, davvero deve emergere in primo piano l'individualità dell'autore». Uno degli artisti che più profittarono di questa sollecitazione fu Gustave-Achille Guillaumet (1840-87), che con *Le Sahara* (1867: Parigi, Louvre) offrí una prova di come, rinunciando ad ogni compromesso con gli usuali schemi di rappresentazione, era possibile ottenere risultati linguistici assolutamente inediti.

Un altro elemento del paesaggio orientale che costrinse i pittori a ridefinire in qualche modo le proprie consuetudini di rappresentazione fu la luce, poiché il biancore accecante del sole nel deserto anziché determinare gli squillanti accordi cromatici, associati per convenzione ad ogni tema orientale, dissecca i colori e immerge le forme in tonalità aspre e infiammate al tempo stesso. Fromentin trattò questo problema squisitamente pittorico, che tentò concretamente di affrontare in dipinti quali *Coup de vent dans les plaines d'alfa (Sahara)* (1864: Houston, Texas, coll. priv.): «prima d'ora nessuno, per quanto ne so, si era dovuto preoccupare di ingaggiare una battaglia con questo ostacolo tremendo, il sole, né avrebbe potuto immaginare che l'artista, con i mezzi limitati di cui dispone, avrebbe

dovuto accettare e vincere la sfida dell'eccessiva luce solare, intensificata dallo spazio senza confini del deserto».
(*bci*).

orientalizzante

(stile). Il periodo **o**, fra la fine dell'VIII e il VIII secolo a. C., rappresenta per il mondo greco il momento di acquisizioni di motivi decorativi, forme e iconografie proprie delle civiltà orientali – soprattutto assira, babilonese, ittita, frigia, siro-fenicia ed egiziana – che sostituiscono in breve tempo quelli dello stile geometrico. Oltre alle decorazioni vegetali e agli animali esotici, entrano ora a far parte del patrimonio iconografico greco raffigurazioni come la signora delle belve, le sirene, i grifi, i centauri, le gorgoni, le chimere, Pegaso. E in questo periodo che le fonti antiche sono concordi nel collocare la nascita della pittura greca, ora a Sicione, ora a Corinto, dove le attestazioni di pittura vascolare testimoniano di notevolissime personalità attive già a partire dall'inizio del sec. VII. A un pittore corinzio si devono, intorno al 625, le metope di terracotta dipinta del tempio di Apollo a Thermos, decorate con scene del mito: Perseo, Orione, Chelidon e la sorella Aedon in atto di imbandire le carni di Itys per il padre Tereo, le Cariti, Iris, realizzate con colori che variano dal bianco al giallastro, al rosso, al marrone e al nero. Nell'ambito della ricca produzione vascolare corinzia, si segnala fra le opere più tarde la cosiddetta olpe Chigi, un vaso di dimensioni eccezionali rinvenuto in una tomba nei pressi di Veio, decorato con ben quattro fregi raffiguranti il primo una schiera di opliti guidati dal suono di un auleta, il secondo dei cani che inseguono alcuni stambecchi, il terzo il giudizio di Paride, una caccia a un leone che ha azzannato e dilania uno dei cacciatori, un carro e una schiera di cavalieri, e il quarto ancora una scena di caccia con cani che inseguono volpi e lepri e cacciatori carichi di selvaggina. Altri centri particolarmente attivi durante l'epoca o si trovano in Attica, in Beozia, a Creta, nelle Cicladi e a Rodi. (*mlg*).

Orimina, Cristoforo

(attivo a Napoli tra il 1335 e il 1360). La sua attività di miniaturista è stata ricostruita intorno all'unica opera firma-

ta, la Bibbia di Malines (Lovanio, Biblioteca universitaria), dedicata a Roberto d'Angiò e commissionata dal notaio Niccolò Alunno d'Alife, prestigioso esponente della corte all'arrivo di Giotto a Napoli e corrispondente del Petrarca. A quest'opera, databile intorno al 1340, sono stati collegati altri manoscritti: una Bibbia (Roma, BV, vat. lat. 3550) che porta gli stemmi dello stesso committente, riconosciuti nonostante un successivo rimaneiggiamento, e un *Salterio* (ivi, vat. lat. 8183). In queste opere – così come nella Bibbia, vat. lat. 14430, riferita a un momento ancora precedente – **O** si dimostra attento alle esperienze napoletane più orientate verso le novità giottesche, quali quelle di Roberto di Oderisio e del Maestro delle Tempere francescane (forse coincidente con Pietro Orimina). Variamente scalate nel tempo sono poi alcune Bibbie (Berlino, KK, 78 E 3; Torino, Biblioteca reale, varia 175; Vienna, BN, ms 1191), un *Salterio* di Madrid (BN, ms Vit. 21-6) e un codice di Sentenze di Pietro Lombardo (Roma, BV, vat. lat. 681). Agli anni Cinquanta sono stati poi riferiti alcuni fogli del *Roman du Roy Meliadus* (Londra, BM, ms add. 12228) e soprattutto gli Statuti dell'Ordine del Nodo (Parigi, BN, ms 4272) in cui **O** giunge a una preziosità e a un naturalismo, che sono stati interpretati in relazione ai rapporti della corte napoletana con l'ambiente avignonese. (sba).

Orioli, Pietro

(Siena 1458-96). A Pietro di Francesco degli **O** solo da poco è stato assegnato il corpus già creduto di Giacomo Pacchiarotti, al quale è rimasto di quel nucleo solo l'affresco nel municipio di Casole d'Elsa, documentato da una nota di pagamento. Fino alla recente revisione gli unici punti fermi per l'**O** erano, oltre agli anni di nascita e di morte, un pagamento del 1489 per l'affresco con la *Lavanda dei piedi* nel Battistero di Siena e la notizia ch'erano di sua mano alcune decorazioni architettoniche nella Sala della pace del Palazzo Pubblico. L'opera più antica conosciuta di lui è la pala della pieve di Buonconvento, testimonianza della sua attenzione agli stilemi di Matteo di Giovanni (1476-1477 ca.). Intorno all'80 entra in rapporto con Francesco di Giorgio e viene in contatto con l'ambiente fiorentino, guardando al Ghirlandaio prima, e a Filippino e Piero di Cosimo poi. Degli anni Novanta sono due pale della Pinacoteca di Siena: la *Madonna coi santi*

Onofrio e Bartolomeo e la Visitazione. Nello stesso decennio è stato ipotizzato un soggiorno a Urbino, alla cui cultura figurativa parrebbe attingere. A cavallo del 1490 si pone la sua probabile partecipazione al ciclo della cappella Bichi in Sant'Agostino da poco riscoperto. Echi signorelli si colgono nell'*Ascensione di Cristo* (Siena, PN) e nella straordinaria *Sulpicia* (Baltimore, WAG) databile al 1493. (an).

Orlandi, Deodato

(seconda metà del sec. XIII - primo trentennio del sec. XIV). Cittadino lucchese, nel 1288 firma la croce dipinta oggi al Museo di Villa Guinigi di Lucca: si tratta di un'opera che se da un lato riprende lo schema (diffuso da Giunta Pisano) del crocefisso su fondo damascato (nello spazio un tempo riservato alle scene evangeliche), con le figure dei dolenti trasportate alle estremità del braccio orizzontale e la cimasa semplificata con la solitaria figura del Pantocrator, dall'altro intensifica – in linea con le tendenze a lui contemporanee, diffuse in primo luogo da Cimabue – lo sforzo in direzione di una più forte umanizzazione del tema sacro, come indica il tenero modellato e l'insistenza sulla nudità del Cristo. Su questa linea è da porsi la Croce, più rigida nella resa, da lui firmata nel 1301 a San Miniato al Tedesco. Sempre nello stesso anno, O dipinge un dossale oggi al MN di San Matteo a Pisa, dove la figura della Madonna col Bambino occupa, a differenza dei dossali pisani più antichi (memori delle icone degli epistolii bizantini, che invece prevedevano al centro la figura del Cristo Pantocratore), lo scomparto centrale. In tutte queste opere si coglie l'impegno, ma più spesso lo sforzo, di un artista che, fedele a una tradizione iconografica e stilistica venerabile, ciononostante la aggiorna inserendovi, pur timidamente, motivi di derivazione giottesca. Negli anni successivi l'attività dell'O prosegue con commissioni di una certa importanza: si confronta con la tecnica musiva in una lunetta nel transetto destro della Cattedrale di Lucca, dove rappresenta una *Madonna col Bambino* (distrutta durante i restauri del 1783-86, ma nota da un disegno coevo), mentre nel 1308 firma un'altra *Madonna* su tavola già nella coll. Hurd di New York.

Tra le opere a lui attribuite, ricordiamo l'affresco per la tomba di Bonagiunta Tignosini in San Francesco a Lucca (assegnato alla sua prima attività giovanile), e alcune tavole

con la *Madonna col Bambino* (Altenburg, Lindenau Museum; Parigi, Louvre; Pisa, MN di San Matteo; Lucca, Museo di Villa Guinigi). Inoltre si è proposto da più parti il nome dell'**O** per il ciclo di affreschi di San Piero a Grado presso Pisa, raffiguranti *Ritratti dei Papi* e *Storie di san Pietro*; commissionato da un membro dei Caetani di Pisa, sembra ripetere in più punti motivi, soprattutto iconografici, desunti dal ciclo da poco realizzato (da un artista avvicinabile alla cultura cimabuesca) nel portico dell'antica San Pietro di Roma. La collocazione cronologica più probabile è attorno all'anno del Giubileo, il 1300. (mba).

Orlandi, Pellegrino Antonio

(Bologna 1660-1727). Padre carmelitano, fu maestro di teologia del suo Ordine e membro dell'Accademia Clementina di Bologna. Il suo nome è legato soprattutto all'*Abbecedario pittorico* (Bologna 1704, 2^a ed. 1719; titolo completo *Abbecedario nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri ed i tempi nei quali fiorirono circa quattromila professori di pittura, di scultura e di architettura*), che ebbe larga diffusione attraverso le edizioni napoletana (1731-33, 1763 con l'aggiunta di notizie sui pittori napoletani) e veneziana (1753). L'opera, con le quattromila voci di artisti, il loro catalogo succinto ma essenziale e una bibliografia, più volte ristampata e ampliata, fu accolta come uno strumento pratico e attendibile. Essa non fornisce nuove valutazioni sui grandi maestri ma offre un'accurata indagine sugli artisti «minori», attenendosi al modello stabilito dalle *Notizie* del Baldinucci. Come il Malvasia, del quale si proponeva come continuatore, o lascia ampio spazio ai Carracci e alla scuola bolognese ma rispetto al suo predecessore dà una valutazione più equilibrata degli artisti manieristi. (sag).

Orléans

Musée des beaux-arts Fondato dal consiglio municipale nel 1823 e inaugurato il 4 novembre 1825, il museo era in origine costituito da un piccolo numero di quadri e disegni provenienti dalle requisizioni della rivoluzione e dalle collezioni personali del conte de Bizemont, primo direttore e benefattore del museo, per il quale riuscì ad ottenere opere di qualità, raccolte da amatori e collezionisti della città guidati nell'acquisto dal disegnatore Aignan-Thomas

Desfriches, animatore della vita artistica di **O** durante il sec. XVIII. Una delle donazioni più importanti fu quella dei ventotto dipinti del castello di Richelieu, offerti verso il 1825 dall'acquirente della dimora, M. Pilté-Grenet. Tra questi quadri erano presenti quattro opere dipinte nel 1641 da Claude Deruet per il gabinetto della regina nel castello di Richelieu e rappresentanti i *Quattro elementi*, sotto forma di scene di caccia o di festa, nonché *Evangelisti* e *Dottori della Chiesa* dipinti da Fréminet.

I successivi conservatori del museo, tra i quali il fine conoscitore Eudoxe Marcille, non cessarono, durante il sec. XIX e nel sec. XX, di arricchire le collezioni con donazioni personali o felici acquisti. Nel 1907 il museo acquisí la collezione di Paul Fourché. I dipinti, che erano stati collocati in un corpo ausiliario del museo, furono distrutti dai bombardamenti del 1940; sussiste invece la collezione di disegni, principalmente di scuola francese dal sec. XVII al XIX, aggiunta ai disegni entrati nel museo dalla fondazione. Esso possiede cosí uno dei più importanti Gabinetti di disegni della provincia francese; vi sono rappresentate tutte le scuole.

Il museo conserva dipinti del sec. XVII (oltre a Deruet e Fréminet, Lubin Baugin, Michel Corneille con *Esaú e Giacobbe*, Claude Vignon col *Trionfo di sant'Ignazio*, Le Nain con *Arianna addormentata*, La Hyre con un'Allegoria), e soprattutto del sec. XVIII, con opere di Boucher (il *Molino*), H. Robert, Subleyras, una serie di ritratti di Drouais, Nonnotte, Tocqué e Perronneau (quest'ultimo brillantemente rappresentato da un eccezionale complesso di dipinti e pastelli), opere dell'inizio del sec. XIX (Drolling, Prud'hon, R. Lefèvre, pastelli di J.-R. Auguste, un'importante *Natura morta* di Gauguin); tele straniere, tra cui il *San Tommaso* di Velázquez, la *Sacra famiglia* del Correggio, l'*Adorazione dei pastori* di Annibale Carracci e qualche dipinto olandese (Bol, S. de Bray, Lievens) completano le collezioni; va aggiunto un ricco Gabinetto di stampe e disegni, la cui origine risale alla raccolta dell'orologiaio francese Morel († 1714). Il museo è collocato sin dalla fondazione nell'antico municipio, detto «hôtel des Créneaux», edificio del sec. XVI. (gb).

Orléans, Philippe d'

(duca; reggente di Francia; Saint-Cloud 1674 - Versailles 1723). Figlio di Monsieur, fratello di Luigi XIV, e della

principessa palatina, fu reggente di Francia dal 1715 al 1723, durante la minorità di Luigi XV. S'interessò di scienza, di musica e in particolare di pittura a partire dal 1692 sotto la guida di Antoine Coypel, suo amico e maestro.

Alla morte del padre, nel 1701, il futuro reggente ereditò un certo numero di quadri, alcuni dei quali provenienti dall'eredità di Enrichetta d'Inghilterra, come la *Famiglia di Carlo I* di van Dyck (entrata più tardi nella collezione del duca di Richmond) o il *Ritratto di Enrico IV* di Pourbus (oggi al Museo Condé di Chantilly). Questo primo fondo venne in seguito arricchito, tanto che la sua collezione – collocata nelle sale del Palazzo Reale decorate da Oppenord – era considerata una delle più importanti e ricche d'Europa. Acquistò quadri provenienti dalle raccolte del duca di Modena, del marchese di Seignelay, del cardinal Mazzarino; il futuro cardinal Dubois negoziò per lui, in Olanda, l'acquisizione della serie dei *Sette Sacramenti* di Poussin, dipinta per Chantelou (appartenente oggi al duca di Sutherland, in prestito alla NG di Edimburgo). Accanto agli acquisti sono da segnalare donazioni importanti quali quella del duca de La Vrillière che in seguito alla sua insistente pressione gli cedette l'*Andromeda* di Tiziano (oggi alla Wallace Coll. di Londra), del duca de Liancourt dal quale ottenne due Veronese, tra cui l'*Incendio di Sodoma* (Parigi, Louvre) o il *Ratto d'Europa* di Tiziano (Boston, Gardner Museum) donatogli da Filippo V come pegno di riconoscenza per la sua partecipazione alla guerra di Spagna. Va poi ricordata l'acquisizione della *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo (Londra, NG) cedutagli dopo varie trattative da canonici della Cattedrale di Narbona o ancora l'acquisizione della collezione di Cristina di Svezia, acquistata nel 1696 dal principe Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI che il duca d'Ö riuscì ad ottenere per sé dopo lunghe trattative condotte da Pierre Crozat nel 1721: circa 485 dipinti del Cinquecento italiano e tedesco e del Seicento italiano, francese e olandese.

I suoi successori dispersero la collezione, vendendo prima la *Leda* di Correggio – acquistata più tardi da Federico II (oggi a Berlino, SM, GG) – mentre il grosso della raccolta venne venduto da Philippe Egalité nel 1791: tutti i quadri italiani e francesi furono venduti a un amatore di Bruxelles, Walkners, che subito li rivendette al marchese François de Laborde de Méreville, che emigrò in Inghil-

terra portando con sé i suoi nuovi tesori. La mancanza di risorse lo obbligò a separarsene; tramite un mercante inglese, Bryan, essi divennero proprietà di tre aristocratici inglesi, il duca di Bridgewater, il conte di Carlisle e il conte Gower, che trattenendo per sé i capolavori rivedettero il resto della collezione. La vendita, che ebbe luogo nel 1798 in due gallerie londinesi, costituí un evento sensazionale e il pubblico si interessò in particolare alla pittura italiana; i prezzi più alti vennero raggiunti dai Carracci; i quadri restanti furono venduti all'asta nel 1800. Quanto ai dipinti nordici furono venduti anch'essi nel 1791 a un intermediario inglese, Thomas Slade, che agiva per conto dei lords Kinnard, Morland e Hammersley. Dopo varie vicissitudini Slade espose i quadri nella sua galleria di Chatham; l'anno successivo essi furono trasferiti a Londra ed esposti, per essere venduti. È così che la maggior parte dei quadri della galleria d'**O** passò in Inghilterra dove si trova tuttora, in collezioni private (in particolare quella del duca di Sutherland, esposta in prestito alla NG di Edimburgo); alcuni si trovano nella NG di Londra: l'*Origine della Via lattea* di Tintoretto, le quattro tele dell'*Allegoria d'Amore* del Veronese, la *Salita al Calvario* di Raffaello; alla Wallace Coll. di Londra è conservata una *Sibilla* del Domenichino, *Perseo e Andromeda* di Tiziano; al Fitzwilliam Museum di Cambridge *San Rocco e l'angelo* di Annibale Carracci, *Cristo appare alla Vergine* di Ludovico Carracci, *Venere e Amore* di Palma il Vecchio, *Ermes, Erse ed Aglae* del Veronese, l'*Adorazione dei pastori* di Sebastiano del Piombo. Altre opere appartenute al duca d'**O** sono alla Gall. Borghese di Roma (la *Danae* del Corteggi); a Chantilly (Museo Condé: la *Vergine della casa d'Orléans* di Raffaello); al MMA di New York (*Marte, Venere e Amore* del Veronese). La raccolta comprendeva inoltre alcuni capolavori della pittura nordica tra cui Rubens (*Storia di san Giorgio; Marte e Venere*: Londra, Dulwich, College Picture Gall.; *Filopemene*: Philadelphia, AM), il *Ritratto di Tommaso Moro* di Holbein (New York, coll. Frick). (gb).

Orley, Barend van

(Bruxelles 1488 ca.-1541). Fu allievo del padre, Valentin, che operò prima a Bruxelles, poi ad Anversa. Dal 1515 fu al servizio di Margherita d'Austria e nel 1518 successe a Jacopo de' Barbari come pittore ufficiale di corte. In que-

sta veste eseguì numerosi ritratti della famiglia imperiale e dei dignitari. Incontrò Dürer durante il viaggio di quest'ultimo nei Paesi Bassi nel 1520. Nel 1527 fu implicato, con molti altri membri della sua famiglia, in un processo intentato contro numerosi artisti di Bruxelles che avevano assistito alle prediche del riformatore Jacques van der Elst. Cadde in disgrazia; ma, dopo la morte di Margherita d'Austria, la nuova governatrice dei Paesi Bassi, Maria d'Ungheria, lo riprese al suo servizio. Benché van **O** abbia dominato la pittura brabantina nella prima metà del sec. XVI, la sua fama, sembrerebbe enfatizzata dai suoi contemporanei. Fu di certo artista fecondo e ammirabile decoratore, ma, pur avendo il merito di introdurre le nuove concezioni rinascimentali nella pittura di Bruxelles, che si attardava ancora sulla scia di R. van der Weyden, resta pur sempre un tradizionalista poiché sulla base dell'influenza italiana, le sue novità sono piuttosto esteriori: il movimento esuberante, la profusione decorativa, gli atteggiamenti e gli scorci ricercati. Van **O** come Quentin Metsys, non innova in tutto e per tutto rispetto all'epoca precedente, in via di estinzione con l'affermarsi del rinascimento, da cui egli resta sostanzialmente lontano. D'altra parte, il suo italiano non sembra il frutto di un viaggio in Italia, ma piuttosto un'acquisizione indiretta dovuta all'incontro con artisti che, come Jacopo de' Barbari, ammiravano l'antichità e il rinascimento italiano. Né va sottovalutato il ruolo dei disegni e delle incisioni da noti maestri italiani che, in quell'epoca, si diffondevano nelle Fiandre. Non si dimentichi, inoltre, che egli poté profittare dello studio diretto dei cartoni di Raffaello per gli *Atti degli apostoli*, dal 1516 in poi presenti a Bruxelles per essere tradotti in arazzo. La componente conservatrice nell'arte di van **O** emerge soprattutto nelle opere più antiche, di soggetto aneddotico, compositivamente confuse, di fattura timida e fantasiosa negli elementi architettonici, nello stile dei manieristi del 1520. Un buon esempio è offerto dal *Trittico di san Tommaso e di san Matteo*, destinato alla cappella della corporazione dei falegnami e muratori a Bruxelles, e la cui tavola centrale, che reca il monogramma e lo stemma dell'artista, si trova a Vienna (KM); mentre i laterali si conservano al MRBA di Bruxelles. Più importante è il *Ritratto di George van Zelle*, medico di Carlo V (1519: ivi) che rispecchia ormai la nuova concezione dell'arte del ritratto nel sec.

xvi. Il modello ci viene presentato in modo diretto, quasi di fronte, nel suo ambiente quotidiano. I toni caldi e intensi rammentano ancora i primitivi, ma l’impaginazione è del tutto moderna.

Nel 1520 van **O** venne compensato per l’*Altare della Santa Croce*, eseguito per la confraternita della Santa Croce, in Saint-Walburge a Furnes. Ne facevano parte due ante (Torino, Gall. Sabauda, e Bruxelles, MRBA) può darsi appartenessero al complesso, il cui centro è scomparso. L’importante trittico della *Virtú della pazienza* (Bruxelles, MRBA) venne terminato nel 1521. L’artista, che sembra fosse fiero di questo lavoro, lo firmò col suo monogramma, lo datò due volte e aggiunse lo stemma con la sua divisa. L’altare venne commissionato da Margherita d’Austria, che aveva ordinato al pittore di ispirarsi a un poema da lei composto sulla virtù della pazienza, in cui lodava la rassegnazione di Giobbe e di Lazzaro, i quali, nell’avversità, avevano conservato la fede. Venne offerto al consigliere Antoine de Lalaing per adornare la camera di Margherita d’Austria nel suo castello di Hoogstraten. Il pittore, che aveva voluto qui creare un’opera drammatica, quale fino a quel momento gli artisti fiamminghi non avevano mai realizzato, vi riuscì solo in parte, poiché, più che un sentimento tragico, vi introdusse movimenti disarticolati, atteggiamenti in posa e una quantità di ornamentazioni architettoniche di pura fantasia.

Nel medesimo stile vennero concepite la *Sacra Famiglia* del Louvre (1521) e la *Sacra Famiglia* del Prado (1522). Nel 1525, van **O** eseguì il *Giudizio Universale* (Museo di Anversa), che sembra un tentativo, non del tutto riuscito, per risolvere il problema del nudo rappresentato in movimento. Dopo la sua nomina a corte, sembra che egli abbia soprattutto eseguito cartoni per arazzi e vetrate; così da meritarsi la fama del più importante decoratore fiammingo dell’epoca. Fornì disegni per gli arazzi delle *Cacce di Massimiliano* (Louvre) e gli si attribuisce anche l’ideazione della serie della *Battaglia di Pavia* (Napoli, Capodimonte) e della *Storia di Giacobbe* (Bruxelles, MRBA). In questi progetti di decorazione, **O** trascura alquanto le qualità d’insieme a vantaggio di alcuni dettagli; ma in generale raggiunge maggiore grandiosità nella composizione e maggior naturalezza di movimento che nei quadri. Eseguì progetti per due vetrate, collocate nel 1537 e nel 1538 nel transetto della Cattedrale di San Michele a

Bruxelles che colpiscono per la loro grandiosità messa in risalto dal contesto monumentale. (wl).

Orłowski, Aleksander

(Varsavia 1777 - San Pietroburgo 1832). Studiò a Varsavia presso Norblin de La Gourdaine (1793 ca.-1802) e Bacciarelli. Nel 1794 partecipò all'insurrezione guidata da Tadeusz Kościuszko che divenne uno di temi della sua opera (battaglie, campi militari, cavalli, cavalieri, *Generale turco*, 1802: conservato a Cracovia). Notevole disegnatore, dotato di romantica immaginazione, **O** fu ritrattista brillante e appassionato cultore della vita, dei tipi e dei costumi polacchi della fine del sec. XVIII. Nel 1802 si stabilì a San Pietroburgo, dove si legò agli ambienti progressisti intellettuali ed artistici, e trovò appoggio presso l'aristocrazia russa e polacca. Nel 1809 fu nominato membro dell'Accademia, e dal 1819 adottò per la caricatura il procedimento, nuovo per i tempi, della litografia (album e illustrazioni di libri). L'opera di **O** è nei musei polacchi di Cracovia, Varsavia, Poznan (*Autoritratto*, 1820 ca.), nonché nell'Unione Sovietica (Mosca, Gall. Tret'ja-kov; San Pietroburgo, Museo russo). (wj).

Ormesby-Gorleston

Denominazione di uno degli stili della miniatura dell'East Anglia. Il *Salterio Ormesby* deve il nome a un monaco di Norwich, Robert d'**O**, che donò il libro alla Cattedrale di Norwich verso il 1325 (Oxford, Bodleian Library, Douce 366). Il *Salterio Gorleston* (Malvern, coll. Dycon Perrins, ms 13) registra nel suo calendario la dedica della chiesa di Gorleston (Suffolk); ciò consente di chiarire la provenienza dei manoscritti di questo gruppo, benché non sia nota la collocazione esatta dello *scriptorium*. Questi due manoscritti, datati tra 1310 e 1325, sono caratterizzati da pesanti bordure, nettamente delimitate, che racchiudono un reticolo di fiori e foglie naturalistiche. Il disegno delle figure, dalle linee pesanti e scure, è assai diverso dai contorni leggeri, schizzati, del *Salterio della regina Mary* (BL, Royal ms 2BvII); le grottesche, di dimensione eccessiva sono trattate sommariamente. Una maggiore morbidezza nel tratto dimostra invece il più tardo *Salterio Ormesby*. L'*Apocalisse di Dublino* (Trinity College Library, ms 64), il *Salterio Bromholm* (Oxford, Bodleian Li-

brary, ms Ash. 1523) e i *Moralia in Job* (Cambridge, Emmanuel College, ms 112) appartengono anch'essi allo stile **O-G.** (*mast*).

Ornans

Musée-maison natale Gustave Courbet All'inizio del secolo Juliette Courbet, sorella ed erede del pittore, pensò di raccogliere a **O**, loro città natale, il lascito delle opere del fratello trasformandone l'antico studio in un museo. Il progetto venne abbandonato a causa di malintesi con la cittadinanza e venne ripreso nel 1938, con la fondazione dell'Associazione degli amici di Gustave Courbet. Quest'ultima, con l'efficace aiuto del comune, collocò in una sala del municipio, nel 1947, un'esposizione delle acquisizioni (donazioni, lasciti, acquisti), cui si aggiunsero manoscritti e documenti utili allo studio della vita e dell'opera di Courbet. Il nucleo iniziale della collezione è costituito da due quadri importanti donati alla città da Juliette Courbet nel 1882, il *Castello di Chillon* e il celebre autoritratto *Courbet a Sainte-Pélagie*. Poi, essendo stata messa in vendita la casa natale di Courbet, l'Associazione l'acquistò e nel 1971 venne inaugurato il nuovo museo nella casa di famiglia dei Courbet, edificio borghese del sec. XVIII sulla riva della Loue. Tra le acquisizioni del museo vanno citati alcuni paesaggi quali il *Ritorno dalla caccia*, il *Ponte di Nahin*, il *Lago Nero*, *Tramonto sul Lemano*; ritratti (*Urbain Cuenot, Dudot, nonno dell'artista*); disegni; oltre ad opere di allievi e artisti vicini a Courbet, come Bonvin, Cals, Français, Amand Gautier, Hector Hanoteau, Marcel Ordinaire, Pata, Hippolyte Pradelles e gli scultori Max Claudet e Joseph Leboeuf. È esposto anche un dipinto del primo maestro di Courbet, padre Beau: *Veduta di Omans*. Dal 1976 il museo è passato all'amministrazione dipartimentale del Doubs dall'Associazione. (gb).

Orozco, José Clemente

(Ciudad Cuzman 1883 - Città del Messico 1949). Trasferitosi con i genitori a Città del Messico, ancora bambino rimane impressionato dalle incisioni di Posada e partecipa ad alcune lezioni dell'Accademia di belle arti. Si diploma presso la scuola di agraria, ma alla morte del padre, lavora come disegnatore per le riviste «El Impar-

cial» e «El mundo ilustrado». La sua passione per la pittura non l'abbandona ed entra all'Accademia seguendo regolarmente i corsi. Si interessa alle grandi pitture murali messicane. Affascinato dal dottor Atl, intellettuale che era stato in Europa, **O** frequenta il suo studio insieme ad altri giovani pittori e s'infiamma per l'idea di un'arte messicana. Compie il suo tirocinio artistico ritraendo la vita quotidiana delle classi povere. Nel 10 partecipa a una mostra di arte messicana in contrapposizione a un'esposizione di arte «ufficiale» spagnola. L'anno successivo scoppia la rivoluzione. **O** lavora come caricaturista in un giornale politico (pubblica scene di vita popolari, studi di prostitute) e partecipa agli scioperi degli artisti contro il conservatorismo dell'Accademia. I dipinti di questi anni sono influenzati da un forte espressionismo, con colori cupi e ombre segnate (*Tre donne*, 1913). Collabora al giornale «Vanguardia» come caricaturista. Nel biennio '17-'18 soggiorna negli Stati Uniti dove lavora come grafico pubblicitario. Tornato in patria, partecipa attivamente al programma di rinnovamento dell'arte murale messicana, in senso sociale e rivoluzionario (l'intento era «produrre solo opere monumentali che fossero di dominio pubblico»), con Siqueiros, rientrato dall'Europa, e Rivera. L'arte per **O** deve essere «una pittura di lotta per incitare gli oppressi a combattere per la loro liberazione». Nel 25 esegue i murali per la Casa de los Azulejos e per le sale della Scuola Nazionale Preparatoria. Nel 27 torna negli Stati Uniti, restandovi fino al 34, salvo un lungo viaggio nel 32 in Europa. **O** esegue alcuni murali sulla storia della civiltà americana nella Baker Memorial Library del Dartmouth College ad Hannover. Rientrato in Messico, lavora a un murale per la galleria del Palazzo delle belle arti, che riecheggia quello che aveva già fatto per il Rockefeller Center di New York. I suoi affreschi sintetizzano i linguaggi delle avanguardie europee, con una forte propensione per il visionario e l'orrido, che tradisce suggestioni manieristiche e barocche. Nel 37 esegue un murale nel Palazzo del governo di Guadalajara rappresentando al centro Hidalgo, figura dell'indipendenza messicana. Dal 42 al 44 affresca la ex chiesa dell'Hospital de Jesus Nazareno a Città del Messico, dove illustra l'apocalisse di Giovanni. Contemporaneamente si dedica all'attività di incisore. (adg).

Orrente, Pedro

(Murcia 1580 - Valenza 1645). È assai probabile l'ipotesi di un suo viaggio in Italia in anni precoci, che gli avrebbe dato modo di conoscere la pittura veneziana e il primo caravaggismo. Al suo ritorno, O fu attivo a Murcia, Valenza e Toledo. In quest'ultima città strinse amicizia col figlio di El Greco; a Valenza fu in contatto con Ribalta, del quale talvolta tradisce l'influsso. Il suo stile è però profondamente segnato dall'arte italiana, in particolare si riallaccia alla pittura di Bassano tanto per il gusto delle scene pastorali (*Giacobbe e Labano*: Madrid, San Fernando) che per gli effetti di luce notturna o crepuscolare (*Adorazione dei pastori*: Madrid, Prado). La sua ricerca chiaroscurale lo conduce nel *San Sebastiano* (1616: Valenza, Cattedrale) ad uno dei primi e più riusciti esiti del «tenebrismo» spagnolo; il gusto scenografico, unito a una realistica osservazione dei tipi umani e degli oggetti quotidiani, lo pone tra i primi naturalisti del sec. XVII (*Miracolo di santa Leocadia*, 1617: Cattedrale di Toledo). La sua opera, in particolare quella di carattere pastorale sul genere dei Bassano, fu abbondantemente copiata e così gli sono state attribuite molte tele che a mala pena possono ricondursi alla sua bottega. (aeps).

Orsel, Victor

(Oullins (Rhône) 1795 - Parigi 1850). Formatosi con Révoil a Lione, si recò in seguito a Parigi, dove ebbe modo di confrontarsi con la pittura di David. Nel 1822 partì per l'Italia insieme a Guérin. A Roma città in cui rimase dieci anni, subì il determinante influsso dei Nazareni e di Overbeck. Fu uno dei rappresentanti più interessanti insieme a Chenavard e Janmot, del revival della pittura dei «primitivi» a Lione, che diede nuovo impulso all'arte sacra. Nel 1834 intraprese la sua opera più importante, la decorazione della cappella della Vergine di Notre-Dame-de-Lorette a Parigi, riproponendo l'antica tecnica della pittura a cera. La decorazione, rimasta incompiuta alla sua morte, venne terminata dagli allievi, in particolare da Périn. Al MBA di Lione si conserva un importante complesso di opere dell'artista (*Agar presentata da Abramo*, 1820; *Abele*, 1824; *Il Bene e il Male*; *l'Angelo guardiano*, 1834) e di studi, e un suo *Ritratto di donna*. (ht).

Orsi, Lelio

(Novellara (Reggio Emilia) 1508?-1587). Secondo la tradizione **O** sarebbe nato nel 1511 ma il recente ritrovamento di alcuni documenti porterebbero ad anticiparne la data intorno al 1508. Nessun documento ci fornisce tuttavia indicazioni sulla formazione dell'artista che comunque implica la sua conoscenza di Correggio, Parmigianino e dell'ambiente artistico mantovano. La prima opera nota di **O**, il fregio con *Concilio di streghe, mostri e putti maligni* del 1535 in una sala della canonica presso il castello di Querciola, rivela infatti l'influenza degli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova. Nel 1538 il pittore gode già di una certa fama a Reggio Emilia, città dove si trasferisce e opera e dove, nel 1544, ottiene l'incarico più importante: gli affreschi esterni della Torre dell'Orologio in Piazza Grande. Questi dipinti, oggi perduti, raffiguranti *Apollo sul carro del sole preceduto da Aurora*, ci sono noti grazie a due serie di disegni, conservati rispettivamente al Gabinetto dei disegni del Louvre e alla Royal Library di Windsor Castle, che rivelano, oltre alle suggestioni di Giulio Romano, anche riferimenti a Primaticcio e alla cultura ferrarese. Nel 1546 **O**, accusato di complicità in un omicidio, fugge da Reggio e si rifugia a Novellara dove è documentato sino a tutto il 1557. Sotto la protezione della contessa Costanza Gonzaga l'artista esegue la decorazione del *Camerino di Ganimede* (vari frammenti e il *Ratto di Ganimede*: Modena, Galleria Estense) e, dopo un viaggio che lo porta prima a Venezia (1553) e poi a Roma (1554-55), lavora sempre nella Rocca di Novellara, a un'altra decorazione con *Putti, Scene di diluvio* e *Metamorfosi* culturalmente arricchita dalla conoscenza diretta del Michelangelo della Paolina, dei grandi frescanti di Castel Sant'Angelo di Daniele da Volterra, di Pellegrino Tibaldi di Palazzo Poggi sia a Roma che a Bologna. Sempre a Novellara, nel 1558 decora il Casino di Sopra e nel 1563 il conte Alfonso Gonzaga gli affida l'intero progetto del Casino detto di Sotto; contemporaneamente **O** esegue anche gli affreschi nell'interno della chiesa di Santa Maria del Carmine (1561-62, distrutta nel 1773). A queste date l'artista è all'apice della carriera, coordina un gran numero di capomastri e artisti e ottiene numerose commissioni, circoscritte però fra la contea di Novellara e quella di Reggio Emilia, per progetti edilizi e disegni per cicli decorativi come quello per la *Madonna della Ghiara* a

Reggio (1569) realizzato poi dal Bertone. Dagli anni Settanta in poi le notizie documentarie su **O** sono piú rare ma è verosimile che l'artista risiedesse a Reggio nel 1576, quando il capitolo di San Prospero lo retribuisce per il disegno degli affreschi da realizzare nell'abside della chiesa omonima e i canonici della Cattedrale gli saldano il progetto del tabernacolo dell'altare del Santissimo Sacramento. Tra i quadri unanimamente attribuiti a **O** si ricordano il *San Giorgio e il drago* (Napoli, Capodimonte), il *Sacrificio di bacco* (ivi) il *Martirio di santa Caterina* (Modena, Galleria Estense), *I pellegrini di Emmaus* (Londra, NG) e l'*Adorazione dei pastori* (Berlino, SM, GG). Una vena «romantica» nordica lo distingue dai suoi coetanei toscani della maniera; come ha scritto G. Briganti, l'**O** «in maggior misura dei toscani, concedeva spazio, nell'invenzione di una storia, alle necessità fantastiche e suggestive nel racconto, svincolandolo molto liberamente, dagli schemi prestabiliti. Cosí che, se nella struttura delle figure e nel modellare i loro contorcimenti, si atteneva ai canoni michelangioleschi, nella composizione e negli accenni al paesaggio o all'ambiente seguiva invece, e con risultati altissimi, i suggerimenti dell'immaginazione». (apa + sr).

Orsi, Prospero

(Roma? 1558 ca.-1633). Il soprannome di «Prosperino delle grottesche» con cui è noto fin dagli inizi si riferisce alla particolare specializzazione da lui praticata, ancora molto diffusa nella Roma tra fine Cinquecento e inizi Seicento. Lavorò nella Biblioteca Sistina e, intorno al 1600, eseguí i sistemi di grottesche intorno ai riquadri affrescati in Palazzo Mattei di Giove da A. Pomarancio e altri, riaborando briosamente la grottesca di tradizione raffaellesca, combinandola con paesi e marine di gusto fiammingo, derivati da Bril e Tassi, e guizzanti figurette di gusto baroccesco. Fu in rapporti di amicizia con Caravaggio, che lo introdusse nella cerchia del marchese Giustiniani, per il cui palazzo di Bassano di Sutri (oggi Odescalchi) decorò la galleria (1609-10). Nel 1605 venne ricevuto nell'Accademia dei Virtuosi, e nel 1607 in quella di San Luca. (Iba).

Orsini

Famiglia romana, già documentata nel 998, negli ultimi decenni del sec. XII fu tra i gruppi emergenti della nobiltà

cittadina. **Celestino III** papa **O** (1191-98) fondò la fortuna della famiglia costituendo il nucleo di un ampio dominio che nel secolo successivo portò i cinque rami principali degli **O** a dominare in Sabina e in Tuscia, arrivando anche nel Regno di Napoli. Nella seconda metà del sec. XIII si manifestò coincidenza di interessi tra gli **O** e la politica della Chiesa. **Nicolò III** papa **O** (1277-80) promosse grandi campagne decorative, di cui oggi non resta traccia, nelle basiliche romane, ordinò la ricostruzione e la decorazione della cappella del Sancta Sanctorum; e quella, oggi perduta, nella cappella di San Michele a Castel Sant'Angelo. La strategica fortezza degli **O** che, insieme alle altre roccaforti oltre il Tevere (il teatro di Pompeo e Montegiordano), consentiva alla famiglia il controllo della regione, favorì il trasferimento della curia dal Laterano al Vaticano. Alla committenza nicolina, in via di ipotesi, sono attribuiti gli affreschi frammentari rinvenuti nei Palazzi Vaticani. Il fregio con gli stemmi **O** e del Senato nell'«aula superior» della fabbrica medioevale del Palazzo Senatorio documenta il potere degli **O** alla fine del sec. XIII: i senatori **O** si successero ininterrottamente dal 1277 al 1300 e nel 1278 lo stesso Nicolò, primo papa nella storia, assunse la carica. Gli ultimi studi escludono la valenza antorsiniana rigorista e gioachimita del ciclo di affreschi di Cimabue nella chiesa superiore di Assisi; ne anticipano la esecuzione agli anni del pontificato di Nicolò e ipotizzano per **Matteo Rosso O** (1230 ca.-1305), protettore dell'Ordine dei Minori, un ruolo di responsabilità nella committenza. Matteo Rosso, nipote di Nicolo, arciprete del Capitolo di San Pietro, cardinale per 43 anni, strenuo difensore della teocrazia papale, legato a un mondo che declinava, veniva infine sconfitto dal partito avverso filo-francese alla cui testa era il cardinale **Napoleone O** (1263-1343). Napoleone, attivissimo uomo politico devoto al re di Francia, interpretò nella curia le nuove tendenze dello stato nazionale laico. Egli si distinse per il carattere privato e moderno del suo mecenatismo: Matteo Giovannetti probabilmente affrescò il suo palazzo a Villeneuve les Avignon, Simone Martini realizzò un suo ritratto, di cui si ha memoria in un codice di Olmütz, e - su sua committenza - il *Polittico della Passione* oggi smembrato tra i musei di Anversa, Berlino e Parigi. Napoleone fu uno dei primi committenti di Pietro Lorenzetti (*Trittico O*, 1310-15: Assisi, chiesa inferiore). La *Cappella di San Nicola*

nella chiesa inferiore, da lui fatta erigere e decorare prima del 1307, rivela l'esecuzione di tre artisti diversi uno dei quali è ritenuto Giotto o un maestro a lui assai prossimo. Gli **O** raggiunsero il massimo della estensione dei loro domini e del loro potere politico nel Quattrocento: feudatari e condottieri di ventura del papa, svolsero un ruolo di mediazione nei difficili equilibri tra i vari stati. Le principali committenze rivelano un gusto medievaleggante, autocelebrativo, legato alla cultura cortese ma permeato di aspetti umanistici. Il cardinale **Giordano O** († 1438), colto collezionista di testi antichi, fece eseguire da Masolino, nella sua residenza a Montegiordano, un ampio ciclo di dipinti che rappresentava 350 figure di *Uomini famosi*. Il ciclo, perduto probabilmente nell'incendio del 1485, ci è noto da numerose descrizioni e riproduzioni in codici del tempo, testimonianza della grande fama che ebbe. Gli affreschi del Palazzo Ducale di Tagliacozzo, feudo dal 1294, confermano il legame degli **O** con la cultura cortese. I dipinti, di rilevante interesse, realizzati nella seconda metà del secolo da pittori al limite tra i mondi gotico e umanistico, rappresentano al primo piano un raro ciclo di *Storie cavalierecce*, al secondo piano le *Virtù morali e militari* e le *Storie della vita di Cristo*. **Gentile Virginio O** († 1497), capitano generale delle truppe aragonesi, conte di Tagliacozzo e signore di Bracciano, feudo dal 1419, cercò di conciliare la vita militare con quella intellettuale. Si circondò di artisti e letterati, richiese a Francesco di Giorgio Martini un progetto per una sua dimora e a Poliamolo un ritratto. Tra gli anni Ottanta e Novanta curò la decorazione del castello di Bracciano, ri-strutturato venti anni prima dal padre. Un grande dipinto murale, collocato oggi nella Sala dei trofei, rievoca la nomina di Gentile a capitano e l'incontro con Leone Medici; lo spazio è costruito in verticale secondo gli schemi gotici e la spettacolare visione della corte costituisce un efficace strumento di autocelebrazione. È documentata la commissione ad Antoniazzo Romano ma le cadute qualitative dell'opera portano ad escluderne l'intervento diretto. Il ciclo di *Figure femminili* e le *Storie di Ercole* al primo piano attestano, negli ultimissimi anni, la continuità di scelte operate dagli **O**. Alla fine del secolo il consolidamento del potere papale e i primi segni della rovina economica, che si manifesterà nei secoli successivi, esclusero progressivamente gli **O** dalla scena dei grandi avvenimenti.

menti. La recente pubblicazione degli inventari **O** (Rubsam, 1980), dopo il trasferimento del nucleo degli archivi della famiglia in California, fornisce uno strumento di conoscenze delle collezioni **O** disperse. (ath).

Orsini, Baldassare

(Perugia 1732-1810). La sua formazione avvenne in parte in Umbria e in parte a Roma dove seguì le lezioni di A. Masucci e di M. Benefial. L'amicizia con A. R. Mengs fu ricca di spunti dottrinari e stimolante per il comune gusto della lettura formale delle opere. Nel suo trattato teorico-pratico *Antologia dell'Arte pittorica* (1783), l'**O** illustrava la sua concezione del dipinto come «macchina» in cui le masse chiare e scure rispondono a una visione ottico-prospettica della composizione. La *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia* (1784), scritta dopo il ritorno in patria avvenuto nel 1779, diventò l'occasione per l'esercizio e la verifica del suo metodo di lettura a cui si deve il suo sensibile accostamento, non frequente in quegli anni, per le opere manieriste e barocche. A parte l'entusiasmo dimostrato per le architetture gotiche della sua città e per il Perugino, di cui componeva più tardi la *Vita* (1804), l'interesse dell'**O** per i primitivi è piuttosto da considerare nell'ambito dell'erudizione locale. Le *Memorie de' Pittori Perugini del secolo XVIII* (1806) e la *Dissertazione contro Burke* (1808) furono le ultime opere che egli scrisse. (sag).

Ors y Rovira, Eugenio d'

(Barcellona 1881 - Vilanova 1958). Brillante poligrafo, filosofo, teorico, giornalista e critico d'arte sovente contestato ma sempre ascoltato, si occupa di pittura in numerose occasioni e sotto aspetti molto diversi. La sua conquista del pubblico francese avviene con la traduzione del libro *Tre ore al museo del Prado* (1927), note eleganti e ingegnose sull'arte del pittore attraverso gli artisti rappresentati al Prado, oltre che con la *Vita di Goya* (1929) e *L'arte di Goya* (1928), molto discussi dagli storici, ma estremamente penetranti nella psicologia dell'artista. Autore di un volume sul barocco, nel 1922 scrive anche *Poussin y el Greco* dove oppone il mondo «classico» delle «forme che si sostengono» al mondo «barocco» delle «forme che volano». Molto informato della pittura a lui contemporanea, pubblica numerosi articoli su pittori fran-

cesi e italiani, alcuni dei quali raccolti in *Mis Salones*, e un piccolo volume su *Cézanne*. Dopo la guerra civile partecipa attivamente alla vita artistica spagnola divenendo ispiratore e consigliere del gruppo dei Quindici e animatore dell'Accademia e contribuendo altresì all'esordio della nuova pittura madrilena verso il 1950. (pg).

Ortega y Gasset, José

(Madrid 1883-1955). Saggista, critico, organizzatore di cultura infaticabile, filosofo controverso ed esponente del socialismo liberale. Fedele per tutta la vita al motto terenziano «*Homo sum et humanum nihil a me alienum puto*», rappresenta una poliedrica figura di umanista novecentesco. Fu allievo di Miguel de Hunamuno. Proseguí gli studi in Germania, a Marburg, dove fu allievo di Hermann Cohen, Lipsia e Berlino. Tornato in Spagna fu docente di psicologia e poi cattedratico di metafisica all'Università di Madrid. Dal neokantismo della formazione indirizzò i suoi interessi verso una decisa quanto asistemistica fenomenologia della vita quotidiana, sempre conforme al principio e alla disciplina dello «scrivo come parlo e parlo come scrivo», cui si attennero Juan de Valdes e Cervantes. Influenzò la formazione della scuola filosofica di Madrid e svolse nella cultura spagnola un ruolo che è stato paragonato a quello ricoperto da Benedetto Croce in quella italiana. Fu direttore della «*Rivista de Occidente*», fondata nel 1917, dal 1923 al 1936. Lasciata la patria in esilio volontario al momento dello scoppio della guerra civile, vi ritornò anni dopo, proseguendo la sua intensa attività pubblicistica e accademica. Pur considerandosi nel campo della critica d'arte non uno specialista – «Davanti alla pittura sono sempre stato un viandante...» – studiò i formalisti tedeschi e fece tradurre i *Problemi formali del Gotico* di Worringer e i *Concetti della storia dell'arte* di Wöfflin, ma soprattutto esercitò una costante funzione di orientamento critico.

Un nucleo forte della sua riflessione sull'arte è costituito da vari contributi dedicati alla definizione del suo carattere non imitativo ma virtuale, tra i quali *Adan en el Paraíso*, 1910; *Arte de esta mundo y del altro*, 1911 e *Meditaciones del Quijote*, 1914, in cui definisce il romanzo come estetica del quotidiano e il teatro come progetto vitale dell'attore e dello spettatore insieme. Soprattutto in *Sobre*

el punto de vista en les artes, 1924, una sorta di breve ma veridica storia della pittura europea da Giotto a Cézanne, riprende il principio ermeneutico riegliano del volere artistico estetico proprio di ciascuna epoca, artista o produzione; fa propri gli schemi della percezione visiva purovisibilisti; critica la riduzione della storiografia artistica a smografia degli scarti dall'ideale classico; propende per un'estetica come strumento euristico dell'interpretazione della pluralità delle espressioni artistiche e delle coordinate radicali della vita e della cultura (i saggi sopra ricordati sono raccolti nella traduzione italiana *Meditazioni del Chischtte*, Napoli 1986).

Nel 1925 pubblica *La deshumanizacion del arte* che divenne il breviario di una generazione, quella dei Salinas e García Lorca, in cui descrive la crescente intellettualizzazione del fare artistico, al contrario di quello che il titolo potrebbe suggerire, ma in cui rivela un atteggiamento ambiguo nei confronti dell'avanguardia. Non a caso il libro tace su Picasso.

Del 1930 è l'opera che lo consacrerà critico apocalittico della società di massa: *La rebelion de las masas*, 1930 (*La ribellione delle masse*, Bologna 1962 e 1984; *Scritti politici*, Torino 1979) in cui indicherà il pericolo antidialogico degli iperspecialismi e il fascismo come intrinseco del processo di massificazione (differentemente da Croce).

Del 1950 sono le *Papeles sobre Velasquez y Goya* (*Carte su Velasquez e Goya*, Milano 1984), in cui i due artisti sono individuati come polarità irriducibili della cultura spagnola e sintesi impossibile del vitalismo razionale a cui tende lo stesso O in tutto il periodo della maturità. Dell'interesse crescente per la sua figura di intellettuale e per il suo ruolo storico e culturale fa fede il convegno *Attualità di Ortega*, Firenze 1984. (ss).

Ortodossi, scuola degli

Con tale vocabolo si designa, nella pittura cinese, una delle due tendenze che distinguono i pittori dilettanti letterati a partire dalla fine dei Ming. I sostenitori dell'ortodossia, nella scia di Dong Qichang, asserivano la fedeltà alle tradizioni in virtù del rispetto dovuto agli antichi maestri. Si opposero così agli «individualisti», che intendevano innovare le rigidità compositive, e condussero una vita nomade o monastica; mentre gli O accettarono, in gran parte, di servire i Manciú.

Di gran lunga i migliori maestri o dei Qing furono i Quattro Wang, Wu e Yun, detti anche i «Sei Maestri dell'inizio dei Qing», vale a dire Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui, Wang Yuangi, Wu Li e Yun Shouping. A questo gruppo vanno aggiunti (o ebbero con esso contatti) i gruppi dei Nove Amici della pittura, i membri della scuola di Loudong e gli «intimisti» Ijading. (ol).

Ortolano (Giovanni Battista Benvenuti, detto l')

(Ferrara 1487 ca. - dopo il 1527). Le notizie che consentono di chiarire il suo percorso sono pressoché inesistenti, al punto che per lungo tempo non è stato ben distinto da Garofalo. La formazione di **O**, sotto l'influsso di Costa, si colloca in quel secondo decennio che fu anche a Ferrara un periodo di rinnovamento in senso classicista. Fra gli artisti che lo influenzarono un posto di rilievo spetta a Dosso Dossi. Le prime opere sono fortemente intrise di carattere locale. La *Pietà* nella PN di Ferrara e la piccola *Natività* del Louvre si nutrono dei ricordi di Ercole de' Roberti. E dai suoi modelli, classicamente atteggiati, che **O** desume dei modi illusionistici, resi anche più evidenti da luci radenti che conferiscono alle sue opere accenti naturalistici. Alcuni dipinti appartenenti a una fase ancora giovanile (*Adorazione del Bambino*: Baltimore, WAG) denunciano chiaramente, sia nelle figure sia nel paesaggio, l'affiatamento con il mondo giorgionesco.

Nulla vi è di eccentrico o di romantico in questo ferrarese austero, che cadrebbe nell'accademismo (*Crocifissione con due santi*: Milano, Brera) se il colore e la luce non provvedessero a vitalizzare l'insieme. Un intenso sentimento religioso, che si esprime con terrena semplicità, lo ha fatto paragonare a Moretto e ha indotto R. Longhi a collocarlo tra i lontani anticipatori, ad esempio nella *Circoncisione e santi* (Roma, coll. Patrizi), «a mezza strada tra Raffaello e Zurbarán», della pittura in presa diretta che si svilupperà nel secolo successivo. La *Pietà* di Napoli (1521: Capodimonte) e la *Santa Margherita* (1524: Copenhagen, SMFK), fra le ultime opere datate, mostrano la fedeltà dell'artista al suo ideale di classicismo, che qui presuppone oltre che una perfetta assimilazione dei più alti modelli del rinascimento emiliano e Veneto, anche lo studio diretto di esemplari raffaelleschi. Tra le opere più tarde possono ancora citarsi il *San Sebastiano fra i santi Rocco e Demetrio* (Londra, NG), *San Giovanni a Patmos*

(Venezia, coll. Cini) e la *Natività* (1527: Roma, Gall. Doria-Pamphilj). (cmg + sr).

Orvieto

Come accade per molti centri umbri, scarse sono le testimonianze della cultura figurativa di epoca romanica ad O. La vivacità sociale della città, la ricchezza degli insediamenti religiosi soprattutto nel corso del Duecento gli intensi, duetti rapporti con la curia papale favorirono certamente, come altrove, l'attività pittorica locale, suffragata del resto dalle fonti scritte. Ma emergono soltanto dopo la metà del secolo alcune presenze come quelle degli spoletoni Simeone e Machilone, probabili autori della *Madonna col Bambino* oggi nel Museo dell'Opera del Duomo. Ascrivibili ad artisti locali sono invece alcune opere ad affresco come una *Crocifissione* nell'abside del coro della chiesa dei Santi Severo e Martirio, una seconda *Crocifissione* nel refettorio dei Canonici, mentre altri esempi (*Annunciazione*, *Visitazione*, ecc.) si trovano in quello straordinario complesso monumentale che è la chiesa di San GIOvenale, vera e propria antologia della pittura orvietana dal XIII al XV secolo.

Intorno agli anni 70 deve essere stata realizzata la celebre *Madonna in trono col Bambino* proveniente dalla chiesa dei Servi e tradizionalmente attribuita a Coppo di Marcovaldo, preziosa testimonianza della presenza in città di una raffinata cultura aulica di stampo bizantino, diffusa anche in Umbria con rare ma significative testimonianze.

Ad essa si aggiunge sullo scorcio del secolo (1290 ca.) un'altra importante tavola, la cosiddetta *Madonna di San Brizio*, così denominata perché posta dal 1622 sull'altare dell'omonima cappella in Duomo, eseguita da un anonimo artista – probabilmente orvietano – consapevole dei risultati di Cimabue e di Coppo di Marcovaldo, il cui catalogo si è andato arricchendo via via di altre opere fra le quali una *Madonna in trono con san GIOvenale, san Giovanni Evangelista e committente* all'interno di San GIOvenale, e una *Madonna col Bambino* nella chiesa dei Santi Andrea e Bartolomeo. Secondo le più recenti proposte la sua attività si inoltrerebbe nei primi due decenni del Trecento ed egli sarebbe così uno dei protagonisti della cultura orvietana a cavallo dei due secoli. Nel 1290 si apre in città il cantiere del Duomo destinato a costituire uno dei centri di maggior richiamo per gli artisti di tutta l'Italia centra-

le. Né viene tradita in questo momento la naturale inclinazione verso Siena che induce a convocare Lorenzo Mai-tani architetto del Duomo, aprendo così la strada anche ad altri grandi artisti senesi come Simone Martini, che dipinge per la chiesa di San Domenico, su commissione del vescovo Trasmondo Monaldeschi, un *Polittico* la cui data (lacunosa) oscilla tra il 1320 e il 1321. Una decisa svolta verso Siena dunque, documentata anche dalla *Madonna dei Raccomandati* di Lippo Memmi, e da altre importanti opere come il *Reliquiario del Corporale* eseguito da Ugolino di Vieri o gli stalli intarsiati del Duomo opera di Vanni di Tura dell'Ammannato. A trarre profitto da questa congiuntura sarà Ugolino di prete Ilario, pittore e mosaicista su cui già da tempo si è posata l'attenzione della critica riconoscendolo come una personalità di primo piano nella pittura del tardo Trecento, precursore dei fasti del gotico internazionale. Tra il 1357 e il 1364 insieme a Giovanni di Buccio Leonardelli decora la cappella del Corporale all'interno del Duomo, per poi passare a una impresa ben più impegnativa quale si rivela la decorazione dell'abside dello stesso Duomo con storie di Maria (1370-78). Coadiuvato da numerosi aiuti, Ugolino dà forma su grande scala a un nuovo modo di narrare servendosi di un linguaggio aneddotico, di indubbio stampo lorenzettiano ma ormai filtrato da altre esperienze figurative fra le quali sembra emergere la conoscenza della pittura avignonese.

A partire dal 1380, ormai sopita quella straordinaria fucina viva per quasi un secolo entro il perimetro della Cattedrale, gli artisti qui cresciuti – quasi in ideale diaspora – andranno altrove a diffondere gli esiti più promettenti della recente esperienza: Cola Petruccioli a Perugia e nel territorio (Assisi, Spello ecc.), Piero di Puccio a Pisa (1389-91) dove nel Camposanto esegue l'importante ciclo di affreschi con *Storie della Genesi*, Andrea di Giovanni fino a Viterbo. Si ritrovano insieme a decorare le pareti dell'eremo di Belverde presso Cetona nell'ultimo decennio del secolo. La lezione degli orvietani sarà presente in artisti come Ottaviano Nelli, il Maestro della Dormitio di Terni, Giovanni di Corraduccio e tanti altri attivi in Umbria nei primi decenni del Quattrocento.

Il nuovo secolo non vedrà perpetuarsi quella ricchezza di espressione fin qui dimostrata e sarà ancora soltanto il Duomo ad ospitare opere o imprese di rilievo. Nel 1425

arriva in città Gentile da Fabriano che dipinge ad affresco la *Madonna col Bambino e santi*. E ancora artisti «stranieri» vengono ricercati per completare e restaurare il ciclo di Ugolino di Prete Ilario come Pinturicchio, presente ad Orvieto nel 1489 e il Pastura (1489-92); lo stesso avverrà per decorare la cappella «nova» in Duomo dove saranno chiamati Beato Angelico, e Benozzo Gozzoli, che eseguono però soltanto la decorazione di due vele lasciando l'opera incompiuta (1447) ; cadranno nel vuoto per vari motivi le richieste inoltrate a PierMatteo da Amelia (1482) e a Pietro Vannucci (1489) ; sarà Luca Signorelli a portare a compimento in soli tre anni (1499-1503) l'impresa con le celebri storie del *Finimondo* destinate a divenire nuovo polo di attrazione nella cultura figurativa dell'Italia centrale di fine secolo. (mrs).

Nelle rare opere note dei primi decenni del Cinquecento si colgono sia riflessi signorelliani, sia echi della diffusione della cultura antichizzante della cerchia pinturicchiesca, che degli sviluppi della pittura romana raffaellesca (affreschi dei Palazzi Benvenuti e Benincasa). A **O** il prestigio della nobiltà, legata alle più potenti famiglie toscane e romane, il soggiorno di Clemente VII dopo il Sacco di Roma o quello di influenti governatori come il farnesiano Crispo furono determinanti per la presenza di molti artisti e, in generale, per una intensissima attività che si concretò, a partire dalla metà del secolo, nel rinnovamento del Duomo. Per completamenti e restauri dei mosaici della facciata furono chiamati specialisti da Venezia (F. Salviati, G. De Mio), ma il grande cantiere rinasce con l'iniziativa del rinnovamento dell'interno dell'edificio che intendeva, sulla base di un unitario progetto decorativo e iconografico, restituirci un nuovo ordine e un moderno decoro. Insieme alle sculture e agli stucchi, gli affreschi e le grandi pale su tela, tavola, lavagna di Muziano, F. Zuccari, N. Circignani, Arrigo Fiammingo, C. Nebbia trapiantarono a **O** la moderna pittura romana, così che la città divenne il principale polo di diffusione di aspetti importanti della maniera nella regione. Solo le pale d'altare e le statue, ormai erratiche, e documenti iconografici testimoniano oggi la monumentale impresa dopo lo sciagurato restauro ottocentesco. Recenti indagini hanno cominciato a mettere in luce come questa nuova felice stagione dell'attività artistica sia testimoniata da una straordinaria fioritura della decorazione gentilizia sia nella città

sia nel territorio dove proprio nella seconda metà del secolo si formano o si riformano le grandi proprietà (Torre Alfina, Acquapendente, Castel Rubello, Carnaiola).

Il principale promotore di questa diffusione del gusto decorativo romano fu il cardinale Girolamo Simoncelli, pronipote di Giulio III, vescovo di **O**, quasi ininterrottamente dal 1554 al 1605. La decorazione della sua residenza estiva a Torre San Severo costituisce l'espressione più alta della cultura romana che informa anche la Cattedrale rinnovata, ma altri esempi anche nei decenni successivi testimoniano la continuità di fortuna del gusto romano (G. B. Lombardelli, Palazzo Buzi). L'orvietano Nebbia rimase il protagonista dell'estrema fase del lavoro pittorico nel Duomo e in genere dell'attività nelle chiese e nei palazzi (Palazzo Sforza Monaldeschi).

A parte qualche sporadico arrivo di opere o artisti nel territorio (Nucci, Tullio, Siciolante in San Donato a Bagno-regio), a **O** si lavora nel Duomo ormai soltanto per completare il ciclo delle sculture o ancora per i mosaici della facciata (A. Circignani, F. Sermei). L'unico evento di rilievo è l'arrivo dell'*Incoronazione della Vergine* del Lanfranco (1615) nella confraternita del Carmine.

Nel Settecento infine, tiene il campo Ludovico Mazzanti, discendente da una nobile famiglia orvietana trasferitasi a Roma, che lavora a più riprese nel Duomo e anche per altre chiese di **O**. (gsa).

Museo dell'Opera del Duomo Ha sede nel Palazzo Soliano, edificio costruito a partire dal 1264 il cui nome deriva dal rione sottostante disposto a mezzogiorno; la raccolta si è formata a partire dal 1887 in seguito al «ripristino» del Duomo; quando vennero smantellate le cappelle tardocinquecentesche le tele furono trasportate nell'attuale museo insieme alle statue delle navate, attualmente chiuse in casse ed esiliate in un magazzino.

Ma anche prima del 1887 l'Opera del Duomo aveva raccolto opere provenienti da chiese e conventi abbandonati di **O** e del suo territorio. Attualmente la collezione è costituita di opere che coprono un arco di tempo che va dal XIII al XIX secolo. Oltre a dipinti importanti come la *Madonna col Bambino* di Simeone e Machilone, il *Polittico* di Simone Martini, *Maddalena* di Luca Signorelli, il museo ospita anche una serie notevole di pezzi di scultura e di arti minori (*Reliquiario del cranio di san Savino* di Viva di Lando e Ugolino di Vieri) per il primo Trecento, indi-

spensabile per comprendere il contesto culturale entro cui si forma la scuola piú propriamente orvietana della seconda metà del secolo, destinata a lasciare traccia duratura nella cultura figurativa dell'Italia centrale sullo scorso del sec. XIV e agli inizi del successivo. (mrs).

Os, Jan van

(Middelharnis 1744 - L'Aja 1808). Allievo di Aert Schouman, fu attivo principalmente all'Aja. Dipinse alcune *Marine* alla maniera di Willem van de Velde (esempi a Parigi, Louvre e a Londra, NG), e soprattutto *Mazzi di fiori*, spesso ad acquerello, nella tradizione di Huysum (esempi a Parigi, Louvre, 1771; Londra, NG, 1772; Amsterdam, Rijksmuseum, 1774). La figlia **Maria** (L'Aja 1780-1862) e il figlio **Georg Jacob** (L'Aja 1782-Parigi 1861) dipinsero anch'essi quadri di fiori. L'altro suo figlio, **Pieter Gerhardus** (L'Aja 1776-1839) anch'egli specializzato nel genere floreale, eseguì inoltre paesaggi e battaglie: *Vedute dell'assedio di Naarden* (1814: Amsterdam, Rijksmuseum). (jv).

Osbert, Alphonse

(Parigi 1857-1939). Allievo di Lehmann, Cormon e Bonnat, appare inizialmente influenzato da Ribera. In seguito scoprí Puvis de Chavannes e Seurat, elaborandone gli influssi in paesaggi semplificati, costruiti su toni eterei di azzurro e malva, e caratterizzati da figure femminili immobili. Il tono sognante e mistico delle sue composizioni è vicino alla poetica simbolista (*Visione*, 1892: Parigi, coll. priv.). Sostenuto dal critico Henri Degron, suo amico, conobbe Maurice Denis e i Nabis e partecipò regolarmente ai Salons dei Rosa-Croce. (sr).

Oslo

Nasjonalgalleriet Fondato nel 1836, come museo centrale dello Stato norvegese, il museo ebbe nel 1882 la sua apposita sede, ingrandita in due riprese, nel 1907 e nel 1924.

Il museo è diviso in tre sezioni interdipendenti: pittura (la Nasjonalgalleriet originale), scultura (fondazione privata nel 1869) e incisioni e disegni (anch'essa fondazione privata nel 1877). Il consiglio d'amministrazione è composto da dieci membri che affiancano il direttore, tra cui due pittori, due scultori e due disegnatori o grafici. Tali artisti, nelle rispettive sezioni, formano col direttore i tre co-

mitati per l'acquisizione di nuove opere d'arte. Gli acquisti sono realizzati mediante sovvenzioni statali, donazioni e lasciti; inoltre l'associazione degli Amici della Nasjonal-galleriet ha dal 1917 generosamente arricchito le collezioni. Tra i principali donatori privati figurano i mecenati Olaf Schou e Christian Langaard. Il nucleo sostanziale del museo è costituito da un ricco campione di arte norvegese (e nordica) del XIX e XX secolo, da una piccola collezione di opere antiche e da una raccolta di arte francese, da Delacroix ai giorni nostri. (lo).

Munchmuseet Alla sua morte nel 1944, Edvard Munch lasciò la sua opera alla città di **O**. Il lascito comprendeva 1200 dipinti (tra i quali una serie *di Autoritratti*), 4500 disegni, 15 000 stampe e sei sculture, pietre litografiche, legni e rami incisi, e una vasta raccolta di note e documenti. Al fondo iniziale vennero ad aggiungersi altre opere e la corrispondenza dell'artista, donate dalla sorella Inger Munch. La città di **O** decise nel 1946 di costruire un museo per conservare la collezione. Il Munchmuseet, inaugurato nel 1963, si diede il compito di diffondere l'opera dell'artista partecipando a numerose mostre, sia in Norvegia che all'estero (Parigi, MNAM, 1974).

Sonja Henie-Niels-Onstad Kunstcentret Questo museo, creato nel 1968, è una donazione di Sonja Henie (1912-69) e Niels Onstad (1909-1978). Sorge a Høvikodden, a qualche km da Oslo.

Costituito dalla collezione personale dell'ex campionessa di pattinaggio, comprende un centinaio di opere che rappresentano soprattutto la scuola di Parigi: Matisse, Picasso, Juan Gris (parecchie *Nature morte*), Villon, Léger, Braque, Klee, Rouault, Ernst, Mirò, Dubuffet. Il gruppo Cobra è illustrato da un importante gruppo di opere ove figurano Appel, Alechinsky, Corneille, Jorn (una decina di opere); e la corrente astratta da tele di Bissière, Bazaine, Fautrier, Sam Francis, Härtung, Poliakoff, de Staël, Soulages, Magnelli, Tapiès). La Fondazione Sonja Henie dà ampio spazio alle attività culturali e alle ricerche sperimentali di ogni genere. Ospita mostre sulle varie tendenze dell'arte contemporanea ed è ampiamente aperta ai giovani artisti. (sr),

Osona

Rodrigo il Vecchio (attivo a Valenza tra il 1464 e il primo decennio del Cinquecento) è fra i primi maestri

spagnoli sensibili all'arte quattrocentesca italiana, in un momento in cui era forte l'influsso del gotico fiammingo. Nella sua pittura è viva la commistione tra l'influsso nordico proveniente dalle Fiandre e la circolazione di cultura mediterranea. La sua personalità artistica sembra dunque attestare una fusione tra Nord e Mezzogiorno, anche se è certo che la trasformazione della pittura a Valenza in senso rinascimentale avvenne solo con la chiamata di Paolo da San Leocadio. A Rodrigo il Vecchio si può attribuire con certezza il *Calvario* (1476) della chiesa di San Nicolas a Valenza, opera fondamentale che ne dimostra insieme il senso drammatico e la permeabilità agli influssi stranieri. Rodrigo il Vecchio poté godere della protezione dell'arcivescovo Rodrigo Borgia, il futuro Alessandro VI, che nel 1483 gli affidò l'esecuzione di un retablo per la cattedrale. Altre tre opere sono invece discusse, poiché è possibile che il figlio sia intervenuto nella loro realizzazione: *San Pietro in trono* (Barcellona, MAC), la *Messa di san Gregorio* della Cattedrale di Valenza e un *San Michele*, oggi distrutto, già nel Museo diocesano della stessa città. Scarse sono anche le notizie su **Rodrigo il Giovane** (attivo tra il 1505 e il 1565). Il suo stile si riallaccia a quello del padre, ma rivela anche influssi del Costa e del Francia. Il gusto per gli effetti prospettici è tra gli elementi importanti della sua arte. Se, nel modo di trattare gli sfondi, appare un artista aggiornato, non accade lo stesso per le composizioni, dove segue le stesse regole del suo predecessore. Va anche sottolineato l'influsso di Bermejo in un'opera come *l'Adorazione dei Magi* già nella coll. Harris (Londra). L'opera fondamentale per la conoscenza di questo pittore è un'altra *Adorazione dei Magi* (Londra, NG), firmata «Lo fill de Mestre Rodrigo». Tutta la scena fa risaltare l'interesse dell'artista per la mitologia classica e le forme rinascimentali, come nei finti bassorilievi di soggetto mitologico che ornano il grande arco rampante, ancora gotico, con un caratteristico contrasto. Le *Scene della vita di Gesù* (conservate a Valenza) presentano le stesse caratteristiche. Tra le opere più importanti di Rodrigo il Giovane vanno citate le *Scene della vita di san Dionigi*, documentate tra il 1496 e il 1498, commissionate dall'arcidecano Matias Mercader per la Cattedrale di Valenza (oggi disperse). Sembra di sua mano anche alcune tavole con scene della *Passione di Cristo* (Madrid, Prado). (mdp).

Ostade, Adriaen van

(Haarlem 1610-84). Pittore di quadri di soggetto contadino e di alcuni ritratti, fu apprezzato dai suoi contemporanei anche per i suoi disegni acquerellati e le incisioni; ad **O** sono attribuiti più di 900 dipinti, in gran parte di piccole dimensioni e su tavola.

Secondo Houbraken, il pittore fu allievo di Frans Hals – sarebbe entrato nella sua bottega intorno al 1627 – insieme ad A. Brouwer. Se l'influsso del maestro non è facilmente individuabile, il riferimento allo stile e ai soggetti di Brouwer, sia pur semplificati nello spirito, traspare chiaramente nei suoi primi quadri dipinti in una gamma ridotta di colori, raffiguranti crudi ritratti popolareschi come nella *Stanza di fattoria* (Copenaghen, SMFK), *Interno di osteria* (1631: Parigi, Louvre) o la *Rissa* (1637: San Pietroburgo, Ermitage).

Nel 1634, **O** fu nominato membro della gilda di Haarlem, divenendone poi decano nel 1662. Non lasciò mai la città, tranne che per un breve viaggio ad Amsterdam nel 1657, dove si sposò. Verso il 1640 l'esempio del chiaroscuro rembrandtiano portò il pittore a rinnovare il suo stile adottandone le tonalità dorate: *Bottega* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Interno di scuola* (1641: Parigi, Louvre), *Interno contadino* (Bruxelles, coll. Th. Meddens), *Il suonatore di violino* (1648: San Pietroburgo, Ermitage), sono tutte opere costruite sul gioco di toni chiari e luci radenti e su una raffinata gradazione dei bruni. La tavolozza di **O**, talvolta fin troppo ricca, si distingue per i toni di giallo freddo tendente al bruno, una sorta di «verde-oro» assai particolare, e per le gamme azzurrognole ed i tocchi di arancio, rosa, lillà e bruno: la *Rissa di contadini* (Monaco, AP), gli *Allegri bevitori* (L'Aja, Mauritshuis), l'*Interno di locanda* (1653: Londra, NG), il *Concerto* (1655: San Pietroburgo, Ermitage), attingono una insuperabile animazione grazie alla ricchezza della tavolozza e alla varietà degli atteggiamenti. La fantasia compositiva e coloristica di **O**, talvolta troppo carica, è ben dominata nei due *Ritratti di famiglia* (1654: Parigi, Louvre e L'Aja, Bredius), costruiti sulla dominante dei neri e dei bruni. Nelle opere tarde, dal 1660 ca., si nota una riduzione degli effetti chiaroscurali accompagnata da un'esecuzione più sottile e raffinata; a quest'ultima fase appartengono l'*Alchimista* (1661: Londra, NG), l'*Osteria olandese* (1663: Bruxelles, MRBA), i *Contadini nella locanda* (L'Aja, Mauritshuis), opere che

sembrano accostarsi agli accenti pittoreschi di J. Steen o di Metsu.

Dall'accesa espressività dei soggetti popolareschi di Brouwer **O** si discosta ancor più in opere come la *Bottega del pittore* (1663: Dresda, GG), nella *Locanda* (Londra, Buckingham Palace) o nel *Riposo del viaggiatore* (1671: Amsterdam, Rijksmuseum). L'artista è autore di circa 800 disegni e acquerelli recentemente pubblicati nel corpus della sua opera. Lo spirito e l'atmosfera gioviale del celebre *Violinista ambulante* (1673: L'Aja, Mauritshuis) verranno ripresi da numerosi allievi e imitatori, come Cornelis Dusart, che portò a termine molti dei suoi quadri incompiuti, Cornelis Bega, M. van Musschen e Richard Brakenburg. **O** fu così apprezzato dal pubblico nel XVIII e nel XIX secolo da essere talvolta eguagliato a Rembrandt. Il fratello e allievo **Isaack** (Haarlem 1621-49) fu iscritto nel 1643 alla gilda di Haarlem, città dove svolse tutta la sua breve carriera. Dipinse inizialmente scene contadine nello stile del fratello, poi trovò una propria strada in dipinti di paesaggio con scene invernali e di pattinaggio.

Tra le opere più vicine ad Adriaen si possono citare: il *Porcile* (Parigi, Louvre), dai toni bruno-rossastri, e rapidi piccoli tocchi giallo vivo; i *Contadini che bevono* (Monaco, AP); *L'Aia di fattoria* (Londra, NG); *Davanti alla locanda* (1648: l'Aja, Mauritshuis; San Pietroburgo, Ermitage). I paesaggi di Isaack, come *Slitte sul ghiaccio* (Berlino, SM, GG), *Fattorie e dune* (Basilea, KM), *Paesaggio invernale* (1644: Parigi, Louvre), sono espressione della migliore tradizione olandese per gli effetti di luce, i vasti cieli, l'animazione creata dalle figure. L'artista utilizzò tonalità monocrome che presentano analogie con l'opera di J. van Goyen nelle sue numerose *Scene invernali* (Londra, NG; Anversa; San Pietroburgo, Ermitage; Dresda, GG) o nei *Pattinatori* (Monaco, AP), dipinti ben presto ricercati dagli amatori inglesi. (php).

Ostendorfer, Michael

(Ratisbona 1494-1559). Numerose lettere, documenti e note d'archivio a Ratisbona (Regensburg), forniscono notizie dettagliate sulla vita di questo artista, ma non aiutano ad accertarne l'ambito della formazione. In ogni caso la sua produzione, ricca sia di dipinti che di incisioni, si riallaccia strettamente alla scuola del Danubio e in particolare alle opere della bottega di Altdorfer, al cui magiste-

rio **O** si affida soprattutto nelle creazioni del suo primo periodo, così come dimostrano palmarmente le due grandi incisioni su legno col *Pellegrinaggio alla Madonna di Ratisbona* e con la *Chiesa della Beata Vergine di Ratisbona*, 1520 ca. Il folto repertorio di xilografie e incisioni di **O** lo mostra accurato nella resa dei particolari, spesso ispirati agli angoli più caratteristici di Ratisbona, città di cui acquistò la cittadinanza nel 1520. Nel 1536 si trasferì però a Neumarkt (nell'Oberpfalz), dove divenne nel 39 pittore alla corte del duca Friedrich (*Adamo ed Eva*, 1539: Ratisbona, Museum der Stadt). Dal 1544 al 49 è ad Amberg, dove si impiega a fornire xilo di vario soggetto ad illustrazione delle edizioni del norimberghese Hans Guldemund. Ritornato infine a Ratisbona, si registra nel 1556 alla Bruderhaus: ormai anziano e ridotto in miseria, vi trascorre vegetando gli ultimi anni di vita.

La sua prima opera nota è un *Santo Sudario* (ivi), che contiene ancora quelle note di originalità che saranno ben presto soppiantate da impaginazioni superficiali o intrinsecamente incapaci di reggersi su dimensioni che vadano oltre il piccolo formato, in cui **O** risulta più convincente, come dimostrano i ritratti attribuitigli (*Giovane patrizio*, 1533: ivi; *Abate*: ivi) e che lo indicano come uno dei migliori ritrattisti dell'epoca. Il tipo di caratterizzazione del soggetto, gli sfondi lontani con cieli striati di nuvole, sono infatti tipici dello stile danubiano e testimoniano altresì la speciale sensibilità di **O** per il colore. Non è del tutto accertato se il suo ruolo nella creazione dell'altare a battenti per la chiesa dei Minoriti di Ratisbona, del 1517, sia stato quello di Maestro o di collaboratore: nel primo caso, la stessa composizione pittorica mostrerebbe tutta la sua debolezza e l'incapacità di padroneggiare le grandi dimensioni. (mwb + sr).

Ostia

Antico porto marittimo di Roma, alla foce del Tevere. Gli scavi hanno riportato in luce un notevole complesso di edifici pubblici e privati principalmente di età imperiale, decorati con sobri mosaici bianchi e neri che illustrano aspetti della vita della città (terme di Nettuno, dei Sette Saggi, piazzale delle Corporazioni) e pitture che, insieme con quelle delle tombe della vicina necropoli di Porto all'Isola Sacra, costituiscono la documentazione più notevole della pittura romana successiva alla distruzione di

Pompei (79 d. C.). In particolare l'Insula delle Muse, che prende nome dal soggetto del ciclo pittorico di un elegante salotto, rappresenta la testimonianza in assoluto più significativa della colta e raffinata pittura di età adrianea, caratterizzata, come il Secondo e il Quarto dei cosiddetti stili pompeiani, dalla tendenza a sfondare illusionisticamente le pareti per mezzo di leggere architetture dipinte che aprono ampi squarci su paesaggi di fantasia. (mlg).

ostraca

Gli *o* (plurale del greco *ostracon*) sono frammenti di vasellame o schegge di calcare, utilizzati dai novizi, dagli scribi e dagli artisti dell'antico Egitto per le proprie esercitazioni letterarie o calligrafiche, o per gli schizzi preparatori delle pitture murali. Ne sono stati scoperti decine di migliaia, particolarmente nella necropoli di Tebe, e più spesso a Dayr al-Mādinah villaggio di operai del Regno Nuovo. Gli *o* dipinti datano generalmente alla XIX e XX dinastia (intorno al 1300-1100 a. C.); più raramente, sembra, alla XVIII dinastia (1580 ca.-1300 a. C.); se ne conservano in diversi musei del mondo. Fra tali esercitazioni, si citano segni geroglifici, teste di re, regine, privati, divinità, temi religiosi o storici, scene di genere. Gli artisti talvolta rappresentano quadri satirici e umoristici o illustrazioni di favole di animali, utilizzando per la maggior parte dei casi unicamente i colori rosso e nero. (am).

Ostrouchov, Il'ja Semënovič

(Mosca 1858-1929). Il capolavoro di questo paesaggista *peredvižnik* influenzato da Levitan e Serov (*Tempo grigio*, 1890) è conservato a Mosca nella Gall. Tret'jakov, che tra l'altro raccoglie anche la sua notevole collezione di icone, divenuta patrimonio nazionale lui vivente ed entrata nel museo dopo la sua morte. (bl).

Ostroumova-Lebedeva, Anna Petrovna

(San Pietroburgo 1871-1955). Allieva di Repin e di Maté, si dedicò all'incisione, ancora poco praticata in quel periodo in Russia, scegliendo come tema la città di San Pietroburgo, di cui ella incise gli aspetti principali (*Veduta della Neva dalla colonnata della Borsa*, 1908: San Pietroburgo, Museo russo; il *Canale Kriukov*, 1910: Mosca, Gall. Tret'jakov. (bdm).

Osuna, collegiata d'

L'antica città iberica e romana di **O** (80 km a sud di Siviglia) era feudo del duca di **O**, primo protettore di Ribera; al mecenatismo del duca è dovuta la presenza nella collegiata di **O** del *San Sebastiano* di Ribera, appartenente alla sua produzione (1616-78). Oltre a questa, il duca, viceré di Napoli, commissionò al pittore un cospicuo numero di tele: *San Bartolomeo*, *San Pietro* e *San Girolamo* donate alla collegiata d'**O** nel 1627, ma eseguite anteriormente al 1620. Comunque, la sua opera più espressiva rimane qui il *Calvario*, violentemente tenebrista. La collegiata possiede altri dipinti di valore, in particolare il *Retablo del Cenacolo*, opera andalusa dell'inizio del sec. xvi. (pg).

Osuna, duchi d'

Questa dinastia di grandi di Spagna, quasi tutti amatori d'arte e protettori dei pittori, deve essere ricordata in particolare per il mecenatismo di due dei suoi membri che svolsero un ruolo decisivo nell'ascesa di Ribera e di Goya.

Don Pedro Tellez Giron (1579-1624), gentiluomo castigliano primo duca d'**O**, divenne viceré di Sicilia (1610-15) e poi di Napoli. Qui scoprí il giovane valenzano Ribera, che incaricò di dipingere un grande *Calvario* e altri quadri per la sua collegiata andalusa di **O**: ne fece il proprio pittore ufficiale e gli concesse un alloggio nel suo palazzo. La sua rovinosa caduta nel 1620, in seguito a una congiura contro la repubblica di Venezia, mise fine al suo mecenatismo, nonostante la sua caduta gli **O** confermarono la loro fiducia al pittore, ormai celebre. Un secolo e mezzo dopo, in un momento decisivo della sua carriera, Goya divenne il pittore preferito del nono duca d'**O** (1755-1807) e di sua moglie, la contessa-duchessa di Benevento (1752-1834), ambedue affascinati dalla cultura dell'illuminismo francese: il duca inviò in Francia a sue spese giovani tecnici per rinnovare l'agricoltura e l'industria; la duchessa, colta e di spirito indipendente, introdusse alla corte di Spagna le mode parigine, proteggendo artisti, attori e anche toreri. Goya ne fu amico e dipinse per loro una trentina di quadri, ritratti di famiglia, scene di genere per il piccolo palazzo dell'Alameda, che avevano fatto costruire alla periferia orientale di Madrid (feste popolari del 1786-87). Anche i loro figli furono amatori d'arte illuminati: il maggiore, **Francisco de Borja**, decimo duca d'**O**

(1785-1820), si fece ritrarre anch'egli da Goya; il minore, **principe d'Anglona** (1786-1851), fu il secondo direttore del Prado, dal 1820 al 1825, e più tardi direttore dell'Accademia di belle arti.

L'ultimo duca, **Don Mariano Tellez Giron** (1819-94) dilapidò il patrimonio. Per pagare i debiti da lui lasciati la collezione venne posta in vendita a Madrid nel 1896 (330 dipinti, di cui 235 spagnoli). Alcuni dei Goya più preziosi emigrarono (il *IX duca d'Osuna*, 1800; New York, coll. Frick; il *X duca*: conservato a Bayonne; lo *Stregato*, 1798: Londra, NG); ma la maggior parte venne dispersa nella stessa Spagna (la *Famiglia d'Osuna*, 1789: offerta al Prado; la *Duchessa d'Osuna*, 1785: coll. March; *Scena di stregoneria*: Madrid, Museo Lázaro Galdiano; *Feste popolari*: divise tra il duca di Montellano e il conte di Yebes). (pg).

Ottawa

The National Gallery of Canada La collezione di dipinti canadesi della GN del Canada a O, venne fondata nel 1880. Raggruppa pitture del sec. XVII e del sec. XVIII in particolare di ritrattisti, paesaggisti e pittori di genere dell'Ottocento canadese tra i quali Joseph Legare, Antoine Plamondon, Théophile Hamel, Cornelius Krieghoff, John A. Fraser e Robert Harris. Oltre al notevole gruppo di dipinti del sec. XX tra cui quelli del gruppo dei Sette, conserva quadri celebri come *Il pino nero* di Tom Thomson, *Terra selvaggia* di A. Y. Jackson, il *Giardino sterposo* di J. E. H. MacDonald e importanti opere di Ozias Leduc, J. W. Morrice e Suzor-Coté. I pittori contemporanei canadesi sono ben rappresentati come ad esempio Alfred Pellan e Paul-Emile Borduas. La raccolta di stampe e disegni canadesi conta da sola oltre 60 mila opere, mentre il numero dei quadri ammonta a quasi tremila. (jro).

La collezione di pittura europea possiede circa 900 dipinti: scuole italiana e spagnola del sec. XIV (*Santa Caterina* di Simone Martini, acquisita nel 1954, come altri capolavori di Lippi, Memling, Chardin, Rubens, Rembrandt della collezione de Liechtenstein); esempi delle scuole italiana, tedesca e fiamminga del XV e del XVI secolo, di Filippino Lippi, Piero di Cosimo (*Vulcano ed Eolo*), Conrad de Soest, Hans Memling (la *Vergine e il Bambino con sant'Antonio e un donatore*), Bronzino (*Ritratto d'uomo*), Veronese (la *Maddalena*), Barthel Beham, Barthel Bruyn il Vecchio, Cranach, Baldung Grien (*Eva, il serpente e la*

morte), Cariani, Tintoretto, Tiziano, Quentin Metsys (*Pietà, Crocifissione*), e Hans Eworth (*Ritratto di lady Dacre*); esempi della pittura del sec. xvii, di Gentileschi (*Lot e le sue figlie*), Castiglione, Murillo (*Due monaci, Abramo e i tre angeli*), Rubens (la *Deposizione nel sepolcro* da Caravaggio), van Dyck, Jordaens (l'*Educazione di un principe*), Rembrandt (il *Tributo*, la *Toletta di Betsabea*), Lievens (*Giobbe sul mucchio di letame*), Claude Lorrain, Poussin (*Paesaggio con donna al bagno*), Lely, Mytens il Vecchio; opere delle scuole italiana, inglese e francese del sec. xviii, di Rigaud, Canaletto, Bellotto, Guardi, Gainsborough, Hogarth, Reynolds, Zoffany, Wilson, de Loutherbourg (*Un pomeriggio d'estate con un predicatore metodista*), West (la *Morte di Wolfe*), Chardin (la *Fornitrice e la Governante*); le scuole francese e inglese del sec. xix, con opere di Delacroix, Daumier (*Vagone di terza classe*), Millet, Corot (*Ponte di Narni*), Courbet, Pissarro, Cézanne (cinque opere), Degas, Gauguin, Monet, van Gogh, Renoir, Bonington, Crome, Turner, i preraffaelliti e Whistler; esempi delle scuole francese e austriaca (G. Klimt, la *Speranza*), inglese e americana del sec. xx, di Appel, Braque, Derain, Sam Francis, Vlaminck, van Dongen, Rouault (*Due prostitute*), Matisse, Léger (il *Meccanico*), Mondrian, Picasso, Hillier, Hitchens, Johns, Moore, Nash, Piper, Sickert, Smith, Spencer (legato Massey), Bacon, Nicholson, Sutherland, Jackson Pollock (pittura su vetro *Numero 29, 1950*), Andy Warhol e James Rosenquist. La GN possiede anche un importante Gabinetto di disegni che conserva esemplari di tutte le scuole. (gb).

Otterlo

Rijksmuseum Kröller-Müller Il museo è situato nel vasto parco nazionale di Hoge Veluwe (nella regione di Arnhem) secondo il desiderio della fondatrice. Nel 1907 la signora Kröller, nata Müller (1869-1939), moglie di un importante uomo d'affari di Rotterdam (1862-1941), decise di costituire una vasta collezione che illustrasse gli sviluppi della pittura moderna. Negli anni 1909 e 1921, si registrano le acquisizioni principali e più felici. Nello stesso tempo i Müller cercavano una grande proprietà, dove si potesse erigere un edificio per ospitare la raccolta. Nel 1928 la signora Kröller-Müller offriva allo Stato la collezione e la proprietà di Hoge Veluwe, che divenne parco nazionale. L'architetto Henry van de Velde fu incaricato

di costruirvi un museo, aperto al pubblico il 18 luglio 1938 e in seguito rimodernato. La collezione conta qualche dipinto antico, tra cui primitivi italiani (Giovanni di Paolo) e fiamminghi (Gérard David), molte opere tedesche di B. Bruyn, Cranach (*Venere*), H. Baldung Grien (*Venere*). Il complesso di dipinti del xix e del xx secolo (oltre 750 opere) è tra i più notevoli d'Europa per la qualità delle opere e i criteri valutativi che la raccolta sottintende. Quadri eccellenti di Corot, Millet, Daumier, Courbet, Bonvin, Fantin-Latour, Puvis de Chavannes, Monticelli, Jongkind annunciano i maestri moderni; le fasi successive dell'evoluzione pittorica sono rappresentate da alcuni impressionisti: Monet, Renoir (il *Caffè*, il *Clown*), Gauguin, Cézanne, Seurat con opere fondamentali (il *Baccano*, parecchi paesaggi), seguiti da Signac, Cross, Luce e Th. van Rysselberghe, O. Redon (il *Ciclope*) e i Nabis (Maurice Denis). Predominanti sono i dipinti di van Gogh, cui sono dedicate otto sale; un centinaio di tele e di disegni rappresentano i vari aspetti dell'arte del pittore, dal Borinage ad Auvers-sur-Oise. Il cubismo è rappresentato mirabilmente da serie di opere di Léger (*Nudi nel bosco*, la *Partita a carte*), Gleizes, Juan Gris (quattordici dipinti), Braque, Severini, Herbin, Picasso, Metzinger. Accanto ai belgi (Ensor, Rops, Degouve de Nuncques), occupano un importante ruolo i pittori olandesi: M. e W. Maris, Israels, Breitner, Mondrian, le cui tele astratte vennero acquistate sin dal 1914, Thorn Prikker, Toorop, van der Leck. Il museo possiede anche un'importante raccolta di disegni del xix e del xx secolo, a parte quelli di van Gogh: particolarmente di Redon, Breitner, Isaac, Israels, Toorop, van der Leck, Léger, Gris, nonché disegni di scultori. (gb).

Ottino, Pasquale

(Verona 1578-1630). Fu allievo a Verona di Felice Brusasorzi insieme con Alessandro Turchi (l'Orbetta); con lui completò, alla morte del maestro (1605), la *Raccolta della manna* per San Giorgio in Braida. I numerosi documenti relativi alla biografia e alle opere dell'**O** non consentono di chiarirne del tutto il percorso, associato da R. Longhi in un celebre saggio (1926) a quello degli altri due «caravaggeschi» Turchi e Bassetti. In un soggiorno romano – peraltro attestato dalle fonti, che lo collocano però intorno al 1612 – il «trio dei veronesi» avrebbe, sempre se-

condo l'ipotesi longhiana (1959), partecipato (1616-17) alla decorazione della Sala Regia del Quirinale. Con l'azione esercitata sull'**O** dall'ambiente del naturalismo romano dovrebbero dunque spiegarsi dipinti come la *Resurrezione di Lazzaro* (Roma, Galleria Borghese, su paragone), distante, per suggestioni caravaggesche, dagli echi ancora tardomanieristici evidenti in altri due paragoni dell'**O**, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e la *Deposizione* (Verona, Castelvecchio) e nella *Deposizione con san Carlo Borromeo* (ivi). Gli studi più recenti tendono invece a ridimensionare la portata dell'esperienza «caravaggesca» del pittore e a differenziarne il percorso rispetto ai presunti due compagni. Le sue opere infatti – dalla *Deposizione col ritratto di Agostino Giusti* (ivi), di controversa datazione, alla *Strage degli innocenti* (1619 ca.: Verona, Santo Stefano) – riflettono, più che la cultura romana, quella emiliano-bolognese, tra Tiarini e Reni. Il forte influsso lanfranchiano leggibile in prove più tarde (ad esempio la grandiosa *Assunzione* di Santa Maria in Vanzo, Padova), sembrerebbe ritardare agli anni successivi al 1620 il viaggio romano e rende quindi assai problematica la collocazione cronologica, nel percorso tutt'altro che lineare dell'**O**, della già citata *Resurrezione di Lazzaro* della Galleria Borghese e delle celebri figure, straordinarie per efficienza «realistica», di *San Giuseppe e San Gioacchino* in San Bernardino a Verona. Non è da escludersi poi l'influsso del Turchi e del Bassetti, come sembra possibile ipotizzare a proposito del capolavoro della maturità dell'**O**, la *Madonna in gloria con cinque santi* per San Giorgio in Braida. (lba).

Ottley, William Young

(Thatcham 1771 - Londra 1836). Artista dilettante e scrittore d'arte, si recò in Italia nel 1791, trascorrendovi un decennio e mettendo insieme una notevole raccolta di quadri, disegni e stampe. Si interessò in particolar modo alla pittura italiana del XVI e XVII secolo, ma anche di opere più antiche come una *Natività* di Botticelli e un elemento di predella di Raffaello giovane: *San Girolamo punisce Sabiniano* (Raleigh, North Carolina Museum); tra le tele più tarde, citiamo *Maria Maddalena* di Fra Bartolomeo, la *Carità romana* di Andrea del Sarto, la *Visione di sant'Agostino* di Garofalo, la *Vergine e santa Caterina* del Parmigianino, un *Concerto* di Tiziano, il *Viaggio di Gi-*

cobbe e *Lazzaro e il ricco* di Bassano, un *Guerriero* del Guercino e alcuni Carracci. Oltre alla pittura italiana **O** raccolse opere francesi e olandesi tra cui Rembrandt (*Betsabea* del Louvre), alcuni Poussin e Lorrain (*Ascanio mentre caccia il cervo di Silvia*: Oxford, Ashmolean Museum). I disegni collezionati da **O** testimoniano il suo interesse per l'arte italiana; possedeva in particolare disegni di Mantegna, Raffaello, Michelangelo (molti disegni provenienti dalla raccolta Buonarroti), Correggio, Parmigianino, i Carracci, Guercino. Accanto ai disegni italiani va citata la presenza di opere di Schongauer e di Dürer, i disegni per la *Crocifissione* di Holbein, nonché di Rembrandt e Claude Lorrain. E ancora da segnalare poi, la presenza di incisioni di Pollaiuolo, Mantegna, Marcantonio, Correggio, Parmigianino, Dürer, Luca di Leida, Callot, Stefano della Bella, Rubens, Hollar, Rembrandt e van Ostade. La sua esperienza di amatore e collezionista è alla base del suo studio sulla *Scuola italiana del disegno* (pubblicato nel 1808 e poi nel 1812 e 1813) e quello sulla *Storia dell'incisione* (1816).

I suoi dipinti furono messi all'asta da Christie nel maggio 1801 e poi nel 1811, ma molti rimasero invenduti; tra il 1804 (presso Philipe) e il 1821 (presso Sotheby), vendette parte della sua collezione di incisioni, mentre i disegni furono venduti in parte presso Philipe (1803, 1804, 1807, 1814, e il restante fu acquistato da sir Thomas Lawrence nel 1823; alla sua morte quanto restava andò disperso all'asta: presso Christie nel 1837 (soprattutto quadri acquistati nella vendita del 1811), presso Sotheby nel 1837 e presso Foster nel 1847 (incisioni).

Il singolare interesse di **O** per gli stili «immaturi» e arcaici trova il suo ambiente naturale nell'Inghilterra della fine del Settecento, erede dell'empirismo e del sensismo. (jh).

Otto, gruppo degli

Associazione di artisti cechi (in ceco *Osma*, 1907-11), fondata da Emile Filla, Bohumil Kubista, Otakar Kubin (Coubine), Willi Nowak, Antonin Procházka; il loro sodalizio aveva origine dai tempi della frequentazione dell'Accademia di belle arti di Praga, quando i pittori ne rifiutarono l'insegnamento rimproverandogli in particolare la chiusura verso le grandi correnti dell'arte europea. Nel corso di numerosi viaggi in Europa occidentale (Francia, Germania, Italia) questi artisti scoprirono nuovi orizi-

zonti. Trovarono nelle opere di El Greco, di Rembrandt, di Poussin e di Daumier la soluzione per numerosi problemi; ma il ruolo decisivo nella loro ricerca di un'espressione moderna fu svolto dalla scoperta dei lavori di Munch, van Gogh e Cézanne. Dopo una prima fase, caratterizzata soprattutto dall'influsso del simbolismo espressionista di Munch e centrata sui momenti drammatici della vita psichica, la loro attenzione si volse ai problemi della costruzione del quadro e della funzione simbolica del colore. Nel 1908, il gruppo organizza una seconda mostra, cui si aggregò Vincenc Benes. Da questo momento in poi il gruppo s'indirizzò verso una progressiva geometrizzazione delle forme che più che un'analisi oggettiva è posta al servizio della deformazione espressiva: ne nasce la formula originale di un «cubismo espressionista», illustrata soprattutto dalle opere di Filla, Kubišta e Procházka tra il 1908 e il 1911. Nel 1909 e 1910 gli **O** esposero le loro idee nella «Volné Směry» (Tendenze libere), rivista della società artistica «Mánes», e sottoposero a vivace critica la posizione conservatrice dei pittori più anziani. Nel 1911 decisero di abbandonare la società «Mánes» e si legarono ad altri esponenti della giovane avanguardia per fondare il gruppo dei Plastici (Skupina výtvarných umělců), detto comunemente Il Gruppo. Oltre agli artisti già citati, esso comprese in particolare i pittori Josef Čapek e L. Sima, gli architetti J. Chochol e J. Gočár, lo scrittore Karel Čapek. Pubblicò un proprio periodico, «Umělecký Měsíčník» (Mensile delle arti), e beneficiò del sostegno dello storico dell'arte Vincenc Kramář, che tra il 1910 e il 1913 raccolse una notevole collezione di Picasso, Braque e Derain (oggi alla NG di Praga). Mettendo la sordina alla precedente esaltazione espressionista, il gruppo aderì francamente all'estetica cubista con accentazioni liriche. Tra il 1912 e il 1914 il gruppo organizzò numerose mostre a Praga e all'estero, cui furono invitati Picasso, Derain, Gris, Friesz, Munch, Kirchner. Praga divenne così uno dei focolai europei della diffusione dell'arte moderna. La prima guerra mondiale doveva interromperne brutalmente l'attività. (ivj).

Otto, gruppo degli

Assieme alla colonia di Gödöllö e a quella, d'orientamento impressionista, di Nagybánya, sorte quasi contemporaneamente attorno agli anni Dieci del Nove-

cento, il gruppo degli **O** di Budapest coagulò le forze piú vive e critiche dell'intellighentzia ungherese di primo Novecento, che, dopo decenni di ritardo culturale rispetto allo sviluppo artistico europeo-occidentale, elaborò, con un profondo rivolgimento interno, una totale messa in discussione dei propri obiettivi estetici, collegandoli infine, attraverso un felice e stretto legame con filosofi (primo fra tutti Lukács, ma anche K. Mannheim e F. Fülep), storici e critici d'arte (Georg Simmel, A. Hauser, Frigyes Antal), intellettuali (centrale in questo senso l'instancabile operato del poeta operaio ed editore Lajos Kassák e l'appoggio del circolo culturale Galilei), poeti (Béla Balász, Endre Ady) e musicisti (Béla Bartók e Kodály), al clima di generale risveglio culturale europeo di quegli anni e che ben presto, considerate le particolari condizioni storiche ungheresi, assunse un esplicito carattere politico e ideologico.

La nascita ufficiale degli **O** (che si occuparono anche di scultura e architettura) avvenne con una presentazione di György Lukács al Circolo Galilei nel 1910. Nello stesso anno, gli **O** partecipano all'Ausstellungsgebäude di Berlino. Vi aderiscono, sotto la guida di Karoly Kernstok, Róbert Berény, Deszöö Orbán, Bertalan Pór e Lajos Tihany. Una seconda mostra, di grande successo, segue, presso il Salone Nazionale, nel 1911, nonostante piovano sul gruppo le critiche del primo ministro ungherese che sferra un severo attacco contro le tendenze artistiche «moderne» in Ungheria e contro gli atteggiamenti e i proclami «rivoluzionari» del gruppo. Sul piano strettamente figurativo, i membri del gruppo non adottarono un vero e proprio stile comune, dando soluzioni individuali ai propri problemi espressivi; tuttavia in tutte le opere degli **O** si ritrova la volontà di dar forza all'impianto compositivo e di caricarlo in senso espressivo. Il loro punto di partenza e massimo ideale è Cézanne, la via da percorrere è l'unità tra arte e vita, facendo dell'arte un mezzo di trasformazione della realtà, di risoluzione dei suoi conflitti. Da Cézanne gli **O** traggono il concetto, determinante, di autonomia dell'arte e dell'anti-soggettivismo nell'operare artistico, impegnandosi a guardare alla natura non piú con l'occhio velato dal sentimento, ma «attingendovi con l'uso della ragione».

Il loro influsso in Ungheria fu immenso: nei pochi anni di esistenza, riuscirono a trasformare gusto del pubblico e direzioni espressive nazionali, senza tuttavia incidere,

seppur minimamente, con la loro presenza, a livello europeo. Quando, nel dicembre 1913, in seguito alle discrepanze tra i propri membri messe in luce dalla terza mostra collettiva (ove si erano fatte strada le declinazioni Art Nouveau di Berény e quelle futuriste di Tihany), gli **O** si scioglieranno e soltanto alcuni di loro simpatizzeranno o confluiranno successivamente nel gruppo degli «attivisti», capitanati da Lajo Kassák, che trova nelle riviste «A Tett» (L’Azione) e soprattutto «MA» (Oggi) il luogo privilegiato di elaborazione teorica e riflessione estetica. Gli attivisti matureranno ben presto posizioni di netto impegno politico ed accentuato pragmatismo artistico, sollecitati d’altronde dalla difficile situazione interna seguita allo scoppio della guerra mondiale. Gli articoli su «MA» si colorano sempre più di internazionalismo e si aprono al dibattito europeo contemporaneo (futurismo italiano, espressionismo tedesco, Picasso e infine cubismo: cfr. la prima mostra sostenuta dalla rivista, con opere completamente astratte, di János M. Teutsch), come non era avvenuto al tempo degli **O**, precisando altresí un rapporto privilegiato ed empatetico con i movimenti figurativi centro-europei ed orientali. Tihany, Pór, Orbán, Márffy, Berény sostennero, con «MA», il costituirsi della Repubblica dei Consigli, nel 1918, sino al suo scioglimento forzato nel giugno 1919. Czóbel, Berény e Márffy aderirono quindi alla scuola post-Nagybánya; «MA» riprese le pubblicazioni a Vienna nel maggio 1920, integrandosi cosí definitivamente al dibattito artistico internazionale (dada e costruttivismo in testa) e ponendosi quale punto di confluenza di tutte le esperienze elaborate dalle avanguardie sviluppatesi in Europa centrale e orientale. (scas).

Ottoboni, Pietro

(Venezia 1667 - Roma 1740). Pronipote di papa Alessandro VIII, venne creato cardinale del titolo di San Lorenzo in Damaso nel 1689, a soli ventidue anni. Accumulò in seguito numerosissime cariche: fu segretario dei memoriai, soprintendente generale dello Stato, Legato d’Avignone, vicecancelliere della Chiesa, tutore degli interessi della Repubblica veneta nella vacanza dell’ambasciatore, protettore di Francia, arciprete di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni in Laterano, vescovo di Ostia, di Velletri, di Frascati e della Sabina. Politicamente potentissimo, fu anche uno dei protagonisti della vita culturale romana fin

dagli ultimi anni del Seicento: alla morte di Cristina di Svezia divenne il principale animatore dell'Arcadia, di cui facevano parte numerosi artisti (Trevisani, Solimena, Mazzatorta, Conca). Nella sua residenza della Cancelleria ospitò il conterraneo Francesco Trevisani, suo pittore prediletto, che grazie a lui ottenne commissioni prestigiose; acquistò uno studio in Palazzo de Cupis a piazza Navona per Sebastiano Conca, altro suo protetto; si fece costruire da Juvarra un teatrino privato (in seguito distrutto) e intervenne in tutte le principali vicende artistiche del tempo. Dalla sua cerchia provenivano infatti quasi tutti i pittori che nel 1718 decorarono con una serie di *Profeti* la navata centrale di San Giovanni in Laterano e (1720 ca.) Palazzo De Carolis a via del Corso; fornì a Trevisani l'incarico di quadri per Bolsena (*Miracolo del Corporale*) e a Giaquinto per Rocca di Papa (*Assunta*); fece nuovamente decorare la chiesa del suo titolo, San Lorenzo in Damaso, da Conca e da Giaquinto e presiedette la commissione incaricata di bandire il concorso per la nuova facciata di San Giovanni in Laterano. Si può dire che sia stato creato nella sua cerchia quello stile «arcadico» che contrastava la magniloquenza barocca senza peraltro attingere alle «bizzarrie» del rococò, conservando sempre una delicata inflessione classicheggiante, e che fino all'età di Benedetto XIV fu a Roma il linguaggio più moderno e internazionale. Purtroppo la sua importante quadreria (della quale esistono tuttora gli inventari, mai pubblicati), nonostante il fideicomisso istituito dal cardinale a favore della sua unica erede, Maria Francesca Boncompagni O duchessa di Fiano (figlia di Marco fratello del cardinale, e moglie di Pier Gregorio Boncompagni), è andata dispersa. Una parte fu acquistata dagli Almagià insieme al Palazzo Fiano e vi è probabilmente ancora conservata; ma molti dipinti sono irreperibili. Tra quelli di sicura provenienza O si possono citare il *Ritratto del cardinale Pietro di Trevisani* (Barnard Castle), la *Veduta del convento di San Paolo ad Albano* di van Wittel (Firenze, Uffizi), i *Sette Sacramenti* di Giuseppe Maria Crespi (Dresda, GG) e alcuni dipinti della PV e dell'Accademia di San Luca. (Iba).

Ottonelli, Gian Domenico

(Fano 1582/83 - Firenze 1670). Religioso gesuita, visse prevalentemente a Firenze dove compose numerose opere di carattere moralistico sul teatro e sull'arte, ma nelle

quali il rigore tridentino si stempera in virtú di una maggiore apertura e modernità di pensiero. Tale orientamento informa il *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro...*, scritto in collaborazione con Pietro da Cortona (che anagrammò il suo nome in «Britio Prenetteri») pubblicato nel 1652 a Firenze. L'importanza di tale scritto – nel quale non è facile distinguere l'apporto del pittore da quello del teologo – sta nella riabilitazione del concetto di «artificio» il quale, garantendo l'autonomia inventiva dell'artista, determina il superamento dei vincoli espressivi imposti all'arte dalla precettistica tridentina. In vista di una esaltazione degli strumenti che possano promuovere la pratica religiosa, il trattato riconosce nell'arte figurativa e nel suo darsi per immagini un potente mezzo di comunicazione e persuasione. La struttura di base del trattato discende essenzialmente dalle teorie espresse nell'ambito dell'Accademia di San Luca da Federico Zuccari (il disegno come *idea* di origine divina, l'esigenza del *decoro* che, insieme all'*artificio*, conferisce nobiltà all'*istoria*, e il concetto dell'*ut pictura poesis*, ossia dello stretto parallelismo tra la pittura e la poesia). (mo).

Ouborg, Pieter

(Dordrecht 1893 - L'Aja 1956). Autodidatta, visse a lungo nelle Indie olandesi (1916-38), dove insegnò disegno, stabilendosi poi all'Aja nel 1939. Inizialmente influenzato dal surrealismo, intorno al 1930 si orientò, seguendo l'esempio di Klee e Mirò, verso l'astrazione, con dipinti coloristicamente ricchi e dinamici (il *Segno*, 1947: L'Aja, GM). L'estro irriverente nei riguardi dell'oggetto rappresentato, di cui è intrisa la sua pittura, annuncia Cobra. Va segnalata inoltre la considerevole produzione grafica del pittore. (mas).

«Oud Holland»

«OH» nacque nel 1883 come rivista specializzata negli studi di arte olandese. Nel suo primo periodo troviamo tra i collaboratori il fondatore A. de Vriez, N. de Roever, A. Bradius. Quest'ultimo ne fu il direttore per oltre 50 anni dal 1886, indirizzando gli interessi della rivista prevalentemente verso l'arte olandese del sec. XVII. Solo durante gli anni Trenta la rivista allargò i suoi interessi anche all'arte fiamminga. E. Panofsky vi pubblicò nel

1933 un articolo su Rembrandt. Nel 1972 «OH» divenne la rivista dell'Istituto Olandese di Storia dell'arte. Attualmente gli interessi della rivista sono incentrati sulla storia della pittura, della scultura e delle arti decorative olandesi e fiamminghe. Una particolare attenzione è riservata alla pubblicazione di opere inedite e alle nuove ricerche sull'arte fiamminga e olandese, campo di studi nel quale la rivista è un indispensabile punto di riferimento a livello internazionale. (sr).

Oudry, Jean-Baptiste

(Parigi 1686-1755). Era figlio del pittore Jacques O, con bottega in quai de la Ferraille. Secondo d'Argenville, ebbe le prime lezioni da Michel Serre, cugino di Rigaud e pittore delle galere del re a Marsiglia. Entrò nel 1707 nella bottega di Largilliére, dove si applicò a copiare opere fiamminghe e olandesi e in particolare studiò i rapporti cromatici, che praticò in seguito con un virtuosismo di cui è esempio famoso una delle sue opere più tarde, *l'Anatra bianca* (1753: Londra, coll. Cholmondeley). Venne accolto nel 1708 nell'Accademia parigina con un *San Gerolamo* (perduto); tra il 1709 e il 1715 dipinse molti quadri religiosi (*San Pietro liberato dalla prigione*, 1713: Museo di Schwerin). I suoi ritratti ne rivelano il debito nei confronti di Largilliére (il *Conte e la Contessa de Castelblanco*, 1716 ca.: Madrid, Prado; *Ritratto di cacciatore*: Champaign, University of Illinois, Krannert Art Museum). Risale al 1719 il suo saggio di ammissione all'Accademia reale come pittore di storia, *l'Abbondanza con i suoi attributi* (Versailles, Grand Trianon). Nello stesso periodo dipinse quell'*unicum* che è l'*Ospedale dopo l'incendio* (1718: Parigi, Museo Carnavalet).

Ma sin dagli esordi fu attratto da quella che sarebbe poi divenuta la sua principale specializzazione, nella quale conseguì esiti di notevolissima tenuta formale: la natura morta (*Natura morta con insetti*, 1712: Museo di Agen; *Natura morta con scimmia e violino*, 1719: Stoccolma, NM). Le prime composizioni ispirate alla caccia – l'altro genere che gli dette maggior fama – risalgono al 1721: sono i due *Ritorni dalla caccia* della Wallace Coll. di Londra e il *Capriolo morto* del Museo di Schwerin, tra i suoi dipinti migliori. L'anno successivo eseguì la *Caccia al lupo* (1722: Ansbach, residenza), seguita dall'*Hallali del cervo* (1723: Stoccolma, Palazzo Reale). Questi primi successi gli pro-

curarono un incarico importante: tre *Grandi Cacce* per Chantilly (due al Museo Condé, una al Museo di Rouen). Luigi XV lo nominò pittore ordinario delle cacce reali e dal 1734 pittore ufficiale della manifattura di arazzi di Beauvais. Ispettore dei Gobelins dal 1736, orientò la tecnica dell'arazzo verso una maggiore perfezione di disegno e, malgrado l'opposizione dei licciai, verso una riproduzione più esatta dei cartoni, che egli soleva dipingere come veri e propri quadri. Per la manifattura di Beauvais fornì i cartoni delle *Nuove cacce* (1727), dei *Divertimenti campestri* (1730), delle *Commedie di Molière* (1732), delle *Metamorfosi di Ovidio* (1734) e delle *Favole di La Fontaine* (1736). I suoi migliori cartoni sono però quelli per i Gobelins, le *Cacce reali* (eseguiti dal 1733 al 1746, otto dei quali conservati a Fontainebleau, uno al Louvre).

Dipinti quali il *Cervo che si specchia nell'acqua* (1747: Versailles), pur dimostrando la sua sapienza dei valori cromatici, dei giochi di luce e della prospettiva, ne illustrano anche la particolare sensibilità per il «pittresco». Tuttavia egli non giunse mai ad affrancarsi del tutto dalla convenzionalità (*Paesaggio dei cinque sensi*: Versailles); anche se può essere annoverato tra i migliori paesaggisti del suo tempo (*Paesaggio con caccia al lupo*, 1748: Museo di Nantes), non può esser considerato un innovatore in nessuno dei generi da lui praticati. La sua opera resta circoscritta nell'ambito di un altissimo mestiere, nel quale O seppe fondere gli elementi derivati dalla tradizione (soprattutto olandese e fiamminga) con una più moderna ricerca di verità ottica. I dipinti tardi rivelano l'attenta considerazione per i paesaggi di Berchem (la *Primavera*, 1749: Parigi, Louvre). La sua cura per la resa esatta dei colori e dei particolari giunge talvolta a un gusto del *trompe-l'œil* quasi ossessivo: *Lepre e cosciotto* (1742: Museo di Cleveland), *Natura morta con fagiano* (1753: Parigi, Louvre), o ancora le sorprendenti *Teste di cervo* dell'Appartamento delle cacce a Fontainebleau. I medesimi caratteri si riscontrano nella grande *Natura morta con selvaggina* (San Francisco, Palace of the Legion of Honour) o nello *Sgabello laccato* (Parigi, coll. priv.). Il suo talento di disegnatore si esprime al meglio nei 275 disegni per l'edizione maggiore delle *Fables* di La Fontaine (1729-34: coll. priv.) e nei trentotto disegni (1726-27: Parigi, Louvre; Washington, NG; coll. priv.) destinati all'incisione (ne incise di sua mano una decina) per illustrare il *Roman comique* di Scarron (la pubblicazione venne interrotta nel 1736).

Il figlio **Jacques-Charles** (Parigi 1720-Losanna 1778) venne accolto nell'Accademia nel 1748 (*Selvaggina*: Museo di Montpellier); divenne pittore di corte a Bruxelles, poi primo pittore di Carlo di Lorena. Nelle sue nature morte l'*Anatra* (1764: Grenoble, Museo), il *Fagiano* (ivi), *Natura morta* (1769: Museo di Quimper) – non conseguí mai la qualità di quelle del padre. (cc + mdb).

Ou Sogène

(francesizzazione di Wu Zuoren, 1908). Studiò pittura con Jupéon, ed effettuò a vent'anni il suo viaggio in Europa, dove frequentò gli studi di pittura a Parigi dal 1929 al 1931 e a Bruxelles dal 1931 al 1935. Richiamato in Cina come docente presso l'Università centrale di Nanchino, fu obbligato dalla guerra cino-giapponese a ritirarsi in provincia (Sichuan, Tibet, Xinjiang e Gansu, dove copiò affreschi di Dunhuang); venne nominato nel 1946 docente presso l'Accademia nazionale di Pechino, e ne divenne direttore nel 1953, carica già ricoperta dal suo primo maestro. Colorista dal gusto molto sicuro e delicato, **O** è uno dei pittori cinesi che più si è accostato con buoni risultati alla tecnica occidentale della pittura a olio, sfruttandola peraltro in modo tipicamente cinese, nei rapidi colpi di pennello che riprendono i modi della pittura a inchiostro. Non meno cinese è l'importanza che assumono i vuoti per suggerire l'immensità dei grandi spazi desertici dei paesaggi dell'ovest che il pittore ritrasse più volte (Praga NG; Parigi, Museo Cernuschi). (ol).

Ouweter, Aelbert van

(attivo ad Haarlem verso la metà del sec. xv). Le sole testimonianze che lo riguardano sono le notizie di Karel van Mander (1604). Grazie a quest'ultimo, che ne dà una descrizione convincente, è stato possibile attribuirgli la *Resurrezione di Lazzaro* (Berlino, SM, GG). La scena è rappresentata in un interno di chiesa che rammenta quello raffigurato in una tavola del Maestro dell'Esumazione di sant'Uberto (Londra, NG). Gli effetti di luce sono studiati con precisione e i personaggi improntati da una gravità che sfiora la ieraticità e che rammenta il carattere delle scene di Dirk Bouts, collega di poco più anziano. A quest'opera si sono potuti accostare solo pochi dipinti: quattro tavole con la *Vita della Vergine* (Madrid, Prado),

ove, accanto alle forti affinità con lo stile di Bouts, si possono meglio valutare la più serena espressività propria dei personaggi di **O**, il modellato più debole; una *Testa di donatore* (New York, MMA, che conserva anche una *Madonna col Bambino* attribuibile a uno stretto seguace di **O**), frammento di un quadro più grande, e due ante che rappresentano *San Michele* e *San Giovanni Battista* (Granada, cappella reale). In quest'ultima tavola compare un notevole paesaggio, i cui alberi, e in particolare il fogliame, sono minuziosamente analizzati: queste stesse caratteristiche tecniche, sostenute da un talento sicuro, si ritrovavano senza dubbio anche nel perduto dipinto per la chiesa di San Bavone ad Haarlem, con la *Dispersione degli apostoli*, che van Mander cita con ammirazione.

Nessun documento d'archivio ha ancora consentito di fissare la cronologia dell'attività di **O** ed anche la data della sua opera maggiore varia secondo gli studiosi, tra il 1440 e il 1470. Altri (Dvorak e C. de Tolnay) hanno tuttavia preferito trascurare la descrizione di van Mander, che consente l'identificazione della *Resurrezione di Lazzaro*, e ricostruire l'opera del pittore in base ad altri passi del testo del van Mander. Questi insiste, in particolare, sull'importanza dei paesaggi di **O**, assicurando che, secondo le testimonianze che poté raccogliere, le sue prime opere di carattere paesistico vennero eseguite ad Haarlem. Fondandosi su queste osservazioni, si è creduto di poter attribuire a van **O** le principali miniature del *Libro d'ore di Milano-Torino*, ricche di notazioni paesistiche, che vanno invece ricondotte all'ambito van eyckiano. (ach).

Ovens, Jürgen

(Tönning 1623 - Friedrichstadt 1678). Dopo un periodo di apprendistato in Olanda, dove fu allievo di Rembrandt dal 1640 al 1650, fu attivo come ritrattista alla corte di Holstein-Gottorp dal 1651. Tale attività s'interromperà soltanto dal 1656 al 1663 per un nuovo soggiorno in Olanda, periodo del quale rimangono ritratti di borghesi di Amsterdam, mentre nel 1662 eseguì, al posto di Rembrandt, un dipinto monumentale, la *Cospirazione dei Batavi*, per il municipio. I suoi, sono ritratti eleganti che attestano un profondo influsso della pittura fiamminga, ma testimoniano anche una certa vicinanza a pittori olandesi quali Bartholomeus van der Heist e Ferdinand Bol (*Rijkof*

van Goens e la sua famiglia, 1650: Haarlem, Museo Frans Hals). La sua fama di ritrattista internazionale superò, lui vivente, quella di Rembrandt. Al MBA di Nantes è conservata la *Partenza di Tobia* (1651). (ga).

Overbeck, Friedrich

(Lubecca 1789 - Roma 1869). A sedici anni cominciò gli studi presso il pittore classicista Joseph Peroux a Lubecca. Nel 1805 fu probabilmente suggestionato dai disegni di opere dei maestri italiani del Trecento e Quattrocento, eseguiti in Italia dai fratelli Riepenhausen. Nel 1806 entrò nell'Accademia di Vienna, diretta dal mengsiano H. Füger, ma ben presto rimase deluso e scoraggiato dall'eclettismo e dalla ripetitività dell'insegnamento accademico. Lo rianimò l'amicizia con il condiscipolo F. Pforr, un'amicizia fondata su una comune tensione spirituale e su ideali artistici comuni; e il pittore Eberhard Wachter, seguace e amico di Carstens, incoraggiò i due giovani contro l'Accademia, sollecitandoli al viaggio verso Roma. **O** punta già a un'arte impegnata religiosamente, di tono «sentimentale» in senso romantico, di stile semplice e «ingenuo» ma intensamente evocativo, ispirata all'esempio dei primitivi italiani e tedeschi. Nel 1809 fondò con Franz Pforr, di cui eseguì il ritratto nel 1810 (Berlino, NG), nonché con altri amici, la confraternita di San Luca (*Lukasbund*), contrapposta al classicismo accademico per una rinascita di un'arte cristiano-rinascimentale. Nello stesso anno si recò, con altri membri della confraternita, a Roma, dove grazie al direttore dell'Accademia di Francia gli artisti, presto soprannominati «Nazaren» (→), si stabilirono nel convento abbandonato di Sant'Isidoro sul Pincio. Ad eccezione di un soggiorno in Renania nel 1831, **O** risiedette in Italia fino alla morte. Nella comunità spirituale di Sant'Isidoro, intesa al recupero della purezza interiore e poetica degli antichi maestri, **O** assunse un ruolo di guida, suggestionato anche dalle opere di scrittori romantici come i giovani Tieck e Wackenroder. In questa temperie scrisse il saggio *Tre vie nell'arte*: quella della natura o di Dürer, del Sublime o di Michelangelo, della bellezza o di Raffaello, quet'ultima riconosciuta come la propria. Nel 1813 **O** si convertì al cattolicesimo. Collaborò, con due delle *Storie di Giuseppe*, agli affreschi dei Nazaren nella Casa Bartholdy a Roma (1816-17: oggi a Berlino, NG) e nel Casino Massimo a Roma (1817-1827),

dove decorò la Sala della Gerusalemme Liberata. Nel 1829 eseguì un affresco per la facciata esterna della cappella della Porziuncola nella Basilica di Santa Maria degli Angeli presso Assisi (*Miracolo della Porziuncola*). Produsse altre opere importanti: *Italia e Germania* (1811-28: Monaco, NP) ; l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (completata nel 1824: già a Lubecca, Marienkirche, distrutta nel 1942) e il *Trionfo della religione nelle arti* (1840: Francoforte, SKI) . La NG di Berlino conserva la maggior parte dei suoi disegni. Tra i Nazareni, **O** fu, con Cornelius, la personalità più ricca. Il suo stile ha le sue radici in quello dei maestri del primo rinascimento, in particolare l'Angelico, Perugino, Raffaello giovane. Nell'opera di **O**, accanto a ritratti (*Autoritratto con la Bibbia*, 1809: Lubecca, Behnhaus; *Ritratto della famiglia del pittore*, 1820-30: ivi), prevalgono i temi religiosi (si possono ancora citare: *San Sebastiano*: Berlino, NG; le *Nozze della Vergine*: Poznan, Museo; l'*Incredulità di san Tommaso*: Schweinfurt, coll. Schaefer). L'influsso dell'artista fu immenso sulla pittura chiesastica, spesso di mediocre qualità, della seconda metà del secolo. (hbs + sr).

Overbeck-Schenk, Gerta

(Dortmund 1898 - Cappenberg (Lünen 1979). Dopo aver frequentato a Düsseldorf le lezioni di disegno presso Kurowski, dal 1919 al 1922 è iscritta alla Scuola di arti applicate, ove ha modo di sperimentare un modo più libero di fare arte, inizialmente vicino ai modi dell'espressionismo astratto tedesco (*Mondaufgang*, 1920, acquerello: coll. priv.). In quest'ambiente entra in contatto con Bussack, G. Jürgens, E. Thoms, E. Wegner, coi quali fonderà il gruppo di Hannover. All'interno della Nuova Oggettività, la loro poetica può apparire meno attenta ai valori e ai temi di denuncia sociale che connota la linea con a capo Dix e Grosz; in verità li affronta in toni più intimisti e sottilmente psicologici. così, negli anni Venti, la **O** spesso rende protagonisti dei suoi dipinti le metropoli, le periferie e i complessi industriali (*Industrielgegend*, 1923; *Baustelle*, 1929), indagati, a volte, come scenari della miseria e della desolazione umana, luogo di lotta e di rivendicazione sociale (*Arbeiteraufstand*, 1923, ispirato alle lotte della Ruhrarmee). Ruolo importante nella sua produzione ricopre anche la ritrattistica (meritatamente famoso il *Ritratto di Toni Overbeck*, 1926, olio su tela: Museo di Hannover).

Dopo aver insegnato arte dal 1922 in alcuni licei di Dortmund, nel 1931, anno della sua prima mostra, si trasferisce ad Hannover, continuando le proprie ricerche figurative vicine ai risultati del realismo magico. Con l'affermarsi del nazismo, il gruppo si dissolve e **O** si trasferisce a Cappenberg nel 1938. Tra il 1958 e il 1961 frequenta i corsi di pittura su vetro a Braunschweig, dedicandosi alla ialografia. (mal).

Overstone, Samuel Jones Loyd

(primo barone; ? 1796 - ? 1883). A partire dal 1831 ca., **O** iniziò a raccogliere dipinti di scuola olandese, di pittura inglese contemporanea e un interessante insieme di quadri italiani del xv e del xvi secolo (*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo di Credi, *Adamo ed Eva* del Bronzino, *Ritorno del figliol prodigo* di Bassanò, oltre ad opere di Bonifacio Veronese, Cima, Palma il Vecchio e Tintoretto). Tra i dipinti olandesi, spiccavano dieci tele provenienti dalla raccolta Verstolk, tra cui opere di Rembrandt, Pieter de Hooch, Hobbema, Both, van der Neer, Ruisdael e van de Velde; la pittura inglese era rappresentata da *Whalley Bridge* di Turner e da molti Clarkson Stanfield. A questo notevole insieme vanno aggiunte opere di diversa provenienza e periodo come le due ante di altare di Cranach, il *Castello incantato*, di Claude Lorrain, l'*Immacolata Concezione* (Liverpool, WAG) di Murillo, la *Sibilla* di Guido Reni, la *Tazza di cioccolato* di Lancret, un bel paesaggio di Gainsborough, la *Maestra di scuola* di Opie.

La collezione venne arricchita dal genero di **O**, **Robert James Loyd-Lindsay**, primo barone Wantage (1832-1901), che acquistò la serie ispirata alle vite di *San Nicola di Myra* e di *Sant'Antonio di Padova* di Gérard David (Edimburgo, NG e Toledo, Ohio, AM), «cassoni» dipinti del Pesellino, una *Sacra conversazione* di Palma il Vecchio, *Enrichetta Maria* di van Dyck, *Sheerness* e i *Ponti di Walton* di Turner, quattro pannelli decorativi di Corot, *La Carità e la Temperanza* di Burne-Jones. Oltre ai dipinti menzionati nella collezione sono presenti anche disegni di maestri antichi (Perugino, Raffaello, Poussin, Boucher, Canaletto). Alcune tele passarono in eredità a Lord Crawford, e una parte della collezione, col Lancret, fu venduta presso Sotheby nel novembre 1945; il resto si trova tuttora a Lockinge nel Berkshire, arricchito dalla Loy Collection. (jh).

«Overzicht, Het»

La rivista letteraria «Il Panorama» fu fondata nel 1921 da Fernand Bercklelaers, che pubblicò i suoi contributi sotto lo pseudonimo di Michel Seuphor, e da Coert Pijnenburg ad Anversa ed ebbe vita fino al 1925 (24 numeri). Dal 1922 Seuphor chiamò come codirettore il pittore Jozef Peeters. La rivista diede sempre più largo spazio ad interventi sulle arti e ad argomenti musicali; alcune sue copertine, in cui è chiaro il riferimento a *Der Sturm*, hanno dato luogo a soluzioni assai originali generalmente ottenute con la tecnica xilografica. J. Peeters, Victor Servrancks, Carel Willink, oltre a J. J. P. Oud, Lazlo Moholy-Nagy e Robert Dealunay diedero il loro apporto con numerosi contributi. (sr).

Oxford

Ashmolean Museum Il museo fu fondato nel 1683 da Elias Ashmole (Lichfield 1617 - Londra 1692) e il suo primo nucleo fu una piccola collezione di ritratti storici (John Riley, *Ritratto di E. Ashmole*), mentre la galleria d'arte vera e propria prese forma solo con la costruzione dell'attuale edificio, tra il 1839 e il 1845; a questa data vennero realizzate le gallerie dell'università. Il nome di Ashmolean Museum fu adottato per il complesso dell'istituzione dal 1908. La collezione di pittura è il risultato di una serie di donazioni: quella di W. Th. H. Fox-Strangways, nel 1850, ricca soprattutto di pitture italiane: Barna, *Crocifissione e compianto*; Bronzino, *Don Garzia de' Medici*; Lippi, *Incontro tra Anna e Gioacchino*; Orcagna, la *Nascita della Vergine*, e soprattutto Paolo Uccello, la *Caccia nella foresta*. Il lascito Chambers Hall (1855) contiene la maggior parte delle tele del XVII e XVIII secolo: quattro Guardi (tra cui *Papa Pio VI benedice la folla*), serie di undici Rubens (soprattutto grisailles) e cinque van Dyck (*Allegoria della Carità*, *Sant'Agostino in estasi*). Il lascito Thomas Combe, nel 1894, fece entrare capolavori di scuola preraffaellita: Hunt, i *Primi Bretoni che danno asilo a un missionario* (1850), il *Ponte di Londra di notte* (1863-66); Millais, il *Ritorno della colomba alla piccionaia* (1851); Rossetti, *Dante che disegna un angelo* (1853). Una lunga serie di doni di W. F. R. Weldon, a partire dal 1915, introdusse in particolare *Ascanio che caccia il cervo di Silvia* (1682) di Claude Lorrain. Il lascito della colle-

zione Daisy Linda Ward (1939) contiene una serie eccezionale di 94 nature morte olandesi e fiamminghe del sec. XVII (van Aelst, A. van Beyeren, Bollongier, P. Claesz, A. Coorte, Heda, de Heem, Kalf, Kessel, Mignon, van Os, R. Ruysch, Soreau, Steenwyck, van de Velde). Il lascito Hindley Smith nel 1939 apportò quadri francesi (Toulousse-Lautrec, la *Toeletta*), ma anche la *Noia* di Sickert. Infine la donazione Pissarro (1950-52) comprese dodici opere di Camille, sette di Félix, diciannove di Lucien, una di Ludovico-Rodolphe e tre di Orovida Pissarro. Il museo è particolarmente ricco di quadri italiani dal sec. XIV al XVIII: Piero di Cosimo, l'*Incendio nella foresta*; Giorgione, *Vergine col Bambino*; J. Bassano, *Cristo fra i dottori*; Tintoretto, la *Resurrezione*; Strozzi, *Progetto per un piatto d'argento*; Pittoni, Tiepolo. Sono consistenti anche le sezioni dedicate alla pittura inglese (quattro Hogarth, otto Reynolds, tre Gainsborough, otto Constable, tre Palmer, col *Riposo durante la fuga in Egitto*, *Scena pastorale*, *Campo di grano bordato d'alberi*, A. Hughes, con la *Tomba di una madre*, 1862), francese (Poussin, *Mosè esposto nelle acque*) e olandese (Ter Brugghen, *Uomo che suona la cornamusa*; Bol, *Ritratto d'uomo*; Eeckhout, *Samuele presentato ad Elia*; van Gogh, il *Ristorante della Sirène*). La collezione d'incisioni e disegni è la più importante della Gran Bretagna dopo quella del BM; in gran parte costituita da sir Karl Parker (conservatore dal 1934 al 1962), è particolarmente ricca di disegni italiani, francesi e inglesi; il fulcro è costituito dalla splendida collezione di disegni di Michelangelo e di Raffaello, una parte dei quali appartenuti al pittore Lawrence e acquisita dal museo nel 1846. (jh).

Christ Church College Christ Church, uno dei più prestigiosi colleges di O, possiede, accanto ad eccezionali serie di ritratti di antichi membri del college stesso (dovuti in particolare a C. Johnson, D. Mytens, G. Soest, Lely, Kneller, Reynolds, Romney, Gainsborough, Lawrence), un'importante collezione di 266 quadri conservati e presentati in un museo organizzato nel 1967. Il lascito, nel 1765, del generale John Guise (1682/83-1765) fece entrare dipinti italiani del sec. XVI (Tintoretto, Veronese) e del sec. XVII (A. Carracci, la *Macelleria*), nonché numerosi disegni, W. T. H. Fox-Strangways (1795-1865) lasciò al museo eccellenti opere italiane (Filippino Lippi) e fiamminghe (Hugo van der Goes, *Pietà*). Altre donazioni, in particolare quella di W. S. Landor (1775-1864) hanno ar-

ricchito ulteriormente la raccolta, che conserva importanti disegni italiani (Leonardo, Raffaello, Pontormo, Ligozzi, Tintoretto), fiamminghi (van der Goes, Jordaens, Rubens, van Dyck), tedeschi (Dürer, Holbein), olandesi e francesi (Lorrain). (sr).

Ozenfant, Amedée J.

(Saint-Quentin 1886 - Cannes 1966). Precoce nel suo interesse verso la pittura, **O** nel 1904 s'iscrive alla Scuola municipale di disegno Quentin La Tour. L'anno seguente abbandona la sua città natale e si trasferisce a Parigi. Qui frequenta uno studio di architettura e intanto studia pittura con Charles Cottet all'Accademia della Palette, dove stringe amicizia con Roger La Fresnaye. Nel 1910 espone alcuni suoi lavori al Salon d'Automne, e l'anno successivo partecipa al Salon des Indépendants insieme al gruppo cubista allora appena costituitosi. Nel 1915 **O** fonda la rivista «*Elan*»; nei suoi articoli comincia a delinearsi la teoria del purismo. Ma sarà l'incontro con l'architetto Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), avvenuto due anni dopo, a permettergli un più ampio respiro teorico e a suggerire un approfondimento della sua esperienza pittorica. In coincidenza con la prima esposizione purista che si tiene nella Galleria parigina Thomas nel 17, i due pubblicano il libro *Après le cubisme*, che pone le fondamenta teoriche a una nuova pittura. Partendo dalla interpretazione razionale e intellettuale del cubismo dello spagnolo Juan Gris, **O** si indirizza verso un rigore geometrico e una struttura compositiva essenziale che rientra perfettamente nel clima del «richiamo all'ordine» che in quegli anni si andava diffondendo in Europa. **O** concepisce il purismo come un rigido controllo del pensiero umano sul caos del mondo naturale. Il suo astrattismo depura le forme da ogni possibile referente reale, bandisce dalla superficie del quadro l'accidentale a favore di una sintesi «a priori» in linee e colori. La formula stilistica adottata è però ancora quella di matrice cubista (*Chitarra e bottiglie*, 1920, *Composizione*, 1920). La collaborazione di **O** con Le Corbusier continua con la rivista «*Esprit Nouveau*» e con la pubblicazione nel 25 de *La peinture moderne*. Insieme a Léger, **O** apre uno studio dove oltre a insegnare, frequenta Marie Laurencin e Alexandra Exter. Dopo aver pubblicato il libro *Art*, che tradotto in inglese, conquisterà prima Londra e poi New York, l'artista fonda nel 32 a

Parigi l'Accademia Ozenfant, che poi porterà a Londra, nel 35-38, e infine a New York come Ozenfant School of Fine Arts che divenne la tribuna privilegiata per la propagazione delle sue teorie sull'arte moderna. Nel 40 ottiene la sua prima mostra personale in America, presso la The Arts Club di Chicago. Nel 55 rientra definitivamente in Francia e nel 66 muore a Cannes. Sue opere sono in vari musei del mondo, tra cui il MOMA di New York, il MNAM di Parigi, il Museo di Basilea. (*adg*).

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 Boccazzì
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 Brüscher-Weiler
jf	Jacques Foucart
jfj	Jean-Françoise Jarrige
jk	Jacques Gardelles
jh	John Hayes
jhm	Jean-Hubert Martin
jho	Jaromir Homolka
jhr	James Henry Rubin
jjl	Jean-Jacques Lévéque
jl	Jean Lacambre
jm	Jennifer Montagu
jmu	Johann Muschik
jns	John Norman Sunderland
jpc	Jean-Pierre Cuzin
jpm	Jean-Patrice Marandell
jps	Jean-Pierre Samoyault
jrb	Jorge Romero Brest
jro	Jean-René Ostigny
js	Jeanne Sheehy
jt	Jacques Thuillier
jv	Jacques Vilain
ka	Katarina Ambrozic
law	Lucie Auerbacher-Weil
lb	Luciano Bellosi
lba	Liliana Barroero
lcv	Liana Castelfranchi Vegas
Ih	Luigi Hyerace
lm	Laura Malvano
lma	Lucia Masina
lo	Leif Østby
lt	Ludovica Trezzani
lte	Luca Telò
mas	Marcel-André Stalter
mast	Margaret Alison Stones
mat	Marco Tanzi
mb	Mina Bacci
mbé	Marie Bécet
mcv	Maria Ciomini Visani
mdb	Marc D. Bascou

mdp	Matias Diaz-Padron
mfb	Marie-Françoise Briguet
mfe	Massimo Ferretti
mg	Mina Gregori
mga	Maximilien Gauthier
mgcm	Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
mgm	Maria Grazia Messina
mh	Madeleine Hours
mha	Madeleine Hallade
mn	Maria Nadotti
mo	Marina Onesti
mp	Mario Pepe
mr	Marco Rosei
mri	Monique Ricour
mro	Marina Romiti
mrs	Maria Rita Silvestrelli
mrv	Maria Rosaria Valazzi
mt	Miriam Tal
mta	Marco Tanzi
mtb	Marie-Thérèse Baudry
mtf	Marie-Thérèse de Forges
mtmf	Marie-Thérèse Mandroux-França
mtr	Maria Teresa Roberto
mv	Michael Voggenauer
mvc	Maria Vera Cresti
mwb	Michael W. Bauer
nbl	Nicole Blondel
nhu	Nicole Hubert
nr	Nicole Reynaud
ns	Nicola Spinosa
ok	Oldřich Kulík
ol	Olivier Lépine
pa	Paolo Ambroggio
pb	Paul Bonnard
pcl	Paola Ceschi Lavagetto
pfo	Paolo Fossati
pg	Paul Guinard
pge	Pierre Georgel
php	Pierre-Henri Picou
ppd	Pier Paolo Donati
pr	Pierre Rosenberg

prj	Philippe Roberts-Jones
ps	Pietro Scarpellini
pv	Pierre Vaisse
pva	Poul Vad
rch	Raymond Charmet
rdg	Rosanna De Gennaro
rg	Renzo Grandi
rl	Renée Loche
rla	Riccardo Lattuada
rm	Robert Mesuret
rn	Riccardo Naldi
rp	René Passeron
rpa	Riccardo Passoni
rpr	Robert Prinçay
rr	Renato Roli
rs	Roy Strong
rt	Rossana Torlontano
rvg	Roger van Gindertael
sag	Sophie-Anne Gay
sb	Sylvie Béguin
sba	Simone Baiocco
sc	Sabine Cotte
scas	Serenella Castri
sd	Suzanne Dagnaud
sde	Sylvie Deswarthe
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 Burolet
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 artă
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, Berlin
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, Lisboa
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museo español de arte contemporáneo, Madrid
MAC	Museu Nacional de arte contemporânea, Lisboa
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museo de arte contemporâneo, São Paulo
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
Marciana	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja

MBA	Musée des Beaux-Arts, Museo de Bellas Artes
MBK	Museum der bildenden Künste, Lipsia
MC	Museo Civico, Musei Civici
MFA	Museum of Fine Arts
MM	Moderna Museet, Stoccolma
MM	Museo Municipale, Musée Municipal
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
MMB	Museum Mayer van den Bergh, Anversa
MN	Museo Nazionale
MNAM	Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi
MNG	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
MO	Musée d'Orsay, Parigi
MOMA	Museum of Modern Art, New York
MPP	Museo Poldi Pezzoli, Milano
MRBA	Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
MSM	Museo di San Marco, Venezia
Museo	Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg
Museo	Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
Museo	Groninger Muséum voor Stad en Lande, Groninga
Museo	Museo provinciale (sez. Archeologica e Pinacoteca), Lecce
Museo	Musée-Maison de la culture André Malraux, Le Havre
Museo	Malmö Museum, Malmö
Museo	Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Museo	Musée Saint-Denis, Reims
Museo	Musée d'Art et l'Industrie, Saint-Etienne
Museo	Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer
Museo	Museo di storia ed arte, Sondrio
Museo	Museo Provinciale d'arte, Trento
Museo	Ulmer Museum, Ulm
MVK	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Basilea
NCG	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen
NG	Nationalgalerie, National Gallery, Národní Galerie

NM	Nationalmuseum, National Museum, Národní Muzeum
NMM	National Maritime Museum, Greenwich
NP	Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
NPG	National Portrait Gallery, Londra
ÖG	Österreichische Galerie, Vienna
PAC	Padiglione d'arte contemporanea, Milano
PC	Pinacoteca Comunale, Pinacoteca Civica
Petit-Palais	Musée du Petit Palais
Pitti	Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze
PML	Pierpont Morgan Library, New York
PN	Pinacoteca Nazionale
PV	Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, Roma
RA	Royal Academy, Londra
SA	Staatliche Antikensammlungen, Monaco di Baviera
Sans-Souci	Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam
SB	Stadtbibliothek
SB	Bayerische Staatsbibliothek, Monaco di Baviera
SG	Staatsgalerie, Staatliche Galerie
SGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco di Baviera
SKI	Städelisches Kunstinstitut, Francoforte
SKS	Staatliche Kunstsammlungen, Städtische Kunstsammlungen
SLM	Schweizerisches Landesmuseum, Zurigo
SM	Staatliches Museum, Städtisches Museum, Stedelijk Museum, Staatliche Museen
SM, GG	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlino (Dahlem)
SMFK	Statens Museum for Kunst, Copenhagen
SZM	Szépmüvészeti 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.