R

Rabel, Jean

(Beauvais 1545 ca. - Parigi 1603). Fu ritrattista di successo presso le corti europee del tempo, impiegando la tecnica dell'incisione a bulino. Sue sono anche le illustrazioni incise delle *Antiquités de Paris* di Gilles Corrozet (1588). **Daniel** suo figlio e allievo (Parigi 1578 ca. - 1637), venne inviato a Madrid nel 1616 per disegnarvi il ritratto della futura sposa di Luigi XIII, Anna d'Austria. Piú che le incisioni (ritratti che seguono l'impronta di Léonard Gaultier), i disegni (*Fiori*: Parigi, BN e Museo di storia naturale), i costumi per balletti (Parigi, Louvre e BN), le illustrazioni per l'*Astrée* di H. d'Urfé (1633), ancora di gusto manierista, lo segnalano come uno degli artisti di transizione tra il XVI e il XVII secolo. (*pr*).

Rabiella

Non ancora sufficientemente studiati, entrambi i pittori **Pablo I R Diez** (Saragozza 1660 ca. - 1719) e **Pablo II R Sanchez** (Saragozza 1700 ca. - 1764), padre e figlio, interpretarono nei primi due terzi del sec. XVIII lo spirito barocco incarnato dall'opera del piú anziano Verdusán con accenti piú tumultuosi e tormentati, rimanendo in disparte rispetto alle nuove correnti della pittura madrileña. Il pittore e teorico Palomino y Velasco cita Pablo I **R** come pittore di battaglie e Cean Bermadez, pur giudicando il suo disegno poco corretto, riconosce alla sua pittura «compendiaria» una certa felicità di risultato. Il giudizio si adatta bene alla tumultuosa messa in scena dell'*Apparizione di san Giacomo nella battaglia di Clavijo* (cappella di Santiago) che ad opere piú cupe e drammati-

che come la *Cattura di Cristo*. In alcuni dipinti come il *San Pietro* e il *San Paolo* del Museo di Saragozza, o gli *Apostoli* della Societad de Amigos del País, l'enfasi eroica che agita le figure giustifica la definizione che di Pablo I diede E. Lafuente: «una specie di Valdés Leal aragonese». Il figlio, Pablo II **R** Sanchez percorse lo stesso cammino stilistico del padre (cappelle di San Marcos alla Seo, di San Juan Bautista nella Basilica del Pilar) e fu l'anello di congiunzione tra i pittori dell'inizio del secolo e il giovane Goya, che potè conoscerlo durante i suoi primi anni di formazione a Saragozza. (*pg*).

Racconigi, castello di

Il primo nucleo del castello venne costituito all'inizio del sec. XIII da Manfredo II, marchese di Saluzzo, al posto della precedente casaforte. Passato ai principi di Acaja, venne abbellito soprattutto da Bernardino II, morto nel 1605, la cui vedova rinunciò ai beni in favore del duca Carlo Emanuele I, mantenendo l'usufrutto del castello. Con l'assegnazione nel 1625 da parte del duca al figlio Tommaso principe di Savoia Carignano, l'edificio ebbe un rimaneggiamento ad opera dell'ingegnere militare Carlo Morello (1649). Ma fu il figlio di Tommaso, Emanuele Filiberto detto il Muto, il promotore della prima significativa trasformazione del castello, con i progetti di Tommaso Borgonio e di Emanuele Lanfranchi (1670-72) e poi con il decisivo intervento di Guarino Guarini, che iniziò nel 1676 i lavori proseguiti poi da Francesco Baroncello (1683-88). Il secondo ammodernamento del castello spetta al principe Ludovico di Savoia Carignano, che chiamò l'architetto Giovanni Battista Borra (1756-58). Infine l'ultima e radicale trasformazione del castello si deve al re Carlo Alberto, che fece progettare all'architetto Ernesto Melano (1834) un ampliamento dello stesso, mentre incaricò il bolognese Pelagio Palagi, giunto nel 1832, di creare il complesso dei nuovi edifici nel parco, la cosiddetta Margheria (1836-43) e di ammodernare l'interno del castello. La maggior parte delle sale interne del castello, soprattutto quelle del primo piano nobile nella zona a ponente per alcuni ambienti della Margheria (*reposoir* della regina e cappella) si presentano oggi proprio con le decorazioni e l'arredo creati dal Palagi, che affidò a un'équipe di pittori, scultori, minusieri, stuccatori, indoratori, intagliatori, ebanisti la realizzazione dei suoi

disegni, testimonianza di un sicuro gusto neogotico e archeologico insieme. Vitale Saletta (Sala) affrescò i soffitti della sala di ricevimento con al centro la *Fama*, del bagno del re Carlo Alberto, con scene mitologiche e della Sala di Apollo, portata poi a termine nel fregio da Carlo Bellosio (1835); questi decorò anche la cappella, la Sala della Musica, la Sala da pranzo, la Galleria di Eolo e la Sala dei Dignitari, quest'ultima insieme all'Airaghi, cui si devono tutti i dipinti del Gabinetto etrusco, prezioso ambiente dove la regia del Palagi definí anche il disegno di porte, poltrone, finestre, vetri, camino, tavolo e pavimento. Al Cinati e al Trifoglio spettano gli ornati di diversi soffitti, in particolare di quello a grottesche, festoni di fiori e frutti e uccelli della galleria di ponente (1834) e della camera da letto del re, in stile pompeiano, mentre Angelo Moja dipinse monocromi e paesaggi negli appartamenti al piano terreno e nella galleria di levante, oggi imbiancata. Altri ambienti, come la Sala Diana, il Salone d'Ercole e gli Appartamenti cinesi, conservano infine la decorazione precedente all'intervento carloalbertino, con testimonianze soprattutto del rimaneggiamento neoclassico del Borra. Ma il castello possiede anche una ricchissima collezione di ritratti (ben 1791) di personaggi di Casa Savoia, databili tra il sec. XVII e l'inizio del XX, proveniente anche da altre residenze sabaude ed esposti nei vari appartamenti secondo un allestimento novecentesco, risalente per lo piú al principe di Piemonte poi Umberto II, che completò con una serie di acquisti l'ideale genealogia iconografica sabauda. Insieme ai ritratti semplici documenti del gusto e del costume e alle copie da originali piú antichi, spiccano una serie di opere di Domenico e Giuseppe Duprà, di Pietro Ayres, di Francesco Gonin, di Jan Miel, della Clementina, di Giovanni Panealbo, di Pietro Cavalieri, di Pietro Benvenuti e di vari ritrattisti francesi. La quadreria del castello comprende inoltre dipinti di soggetto sacro, vedute di altre residenze, paesaggi, incisioni e abbondante materiale iconografico riferito alla Santa Sindone: per il sec. XVII opere tra le altre del Cerano, del Dauphin, di Gaspare Dughet, del Miel (*Sacra Famiglia* firmata e datata 1659), per il sec. XVIII di Carlo Maratta, di Carlo Francesco Beaumont, di Giuseppe Pietro Bagetti, di Vittorio Amedeo Cignaroli e di pittori francesi. (*sgh*).

Raczynski, Athanasius von, conte

(Poznań 1788 - Berlino 1874). Diplomatico, collezionista e scrittore d'arte polacco, fu, con Luigi I di Baviera, tra le prime personalità che s'interessarono della nuova pittura tedesca, cui consacrò un'importante opera (*Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 voll., Paris 1836, 1839, 1841; Berlin 1836, 1840, 1841), accompagnata da un *Dictionnaire d'artistes pour servir à l'histoire de l'art moderne en Allemagne* (Berlin 1842). Benché fosse di saldi principî classici, possedeva sufficiente larghezza di gusto per apprezzare anche le produzioni della scuola romantica, come dimostra il fatto che commissionò un acquerello a Bonington (*Marina*, 1824). La sua raccolta si componeva per la massima parte di opere di pittori contemporanei, soprattutto tedeschi (Cornelius, Overbeck, Kaulbach), ma anche francesi (Delaroche, Ary Scheffer, Léopold Robert), alcune delle quali eseguite su suo stesso incarico. A partire dal 1844, fece edificare a Berlino un palazzo per ospitarvi la sua galleria e una biblioteca di storia dell'arte, lasciandone erede lo Stato prussiano. Nel 1882 l'edificio andò distrutto a causa della costruzione del Reichstag; la raccolta venne annessa alla GN di Berlino e, nel 1903, fu trasferita al Museo d'arte tedesca di Posen (oggi Poznań), ad eccezione della *Madonna e angeli* di Botticelli (Berlino, SM, GG). (*pv*).

Radice, Mario

(Como 1900-87). Inizia privatamente lo studio della pittura, frequentando fra il 1912 e il 1918 i corsi del pittore Zambelli e dello scultore Clerici. Fino al 1930, quando decide di dedicarsi esclusivamente alla pittura, lavora in una cartiera prima a Como e poi a Buenos Aires; nonostante questo impegno compie numerosi viaggi e si immerge in letture, che gli permettono di conoscere direttamente le piú avanzate correnti artistiche europee, e di ipotizzare la possibilità di comunicare solo attraverso forme e colori. Fino ai primi anni '30 si dedica a una pittura figurativa di evidente ascendenza novecentista, partecipando insieme a Rho e a Terragni, ad alcune esposizioni locali. Attorno al 1932, incaricato di eseguire le decorazioni per la Casa del Fascio di Como, che Terragni stava progettando, inizia a lavorare su composizioni astratte. Non si tratta di un cambiamento radicale, infatti, **R**, non solo tornerà molto spesso alla figura, come alla V

Triennale (1933) milanese dove presenta un affresco figurativo per la *Casa per un artista sul lago*, progettata da Terragni e Lingeri, ma mantiene, pur nella schematicità delle composizioni, un certo riferimento alla figurazione. Le decorazioni (pannelli dipinti ad affresco, incastrati in una griglia ortogonale metallica, in un sapiente gioco di pieni e di vuoti), che andarono distrutte subito dopo la guerra, si articolavano negli spazi dell'architettura, assecondandone la struttura, e divenendone alla fine parte integrante. I numerosi bozzetti, contrassegnati dalla sigla C.F., insistono sul modulo rettangolare, con una severità che viene scalfita solo da un colore dai toni chiari, di raffinata eleganza. Nel 1933 è tra i fondatori, insieme a Terragni, della rivista «Quadrante», diretta da Bardi e Bontempelli; i contatti con l'ambiente milanese lo portano evidentemente alla Galleria Il Milione, dove espone, insieme a Rho, in una collettiva di bianco e nero (1935). Dopo le prime rigide griglie, chiaramente ispirate alle ricerche degli architetti razionalisti, **R** inizia a modulare lo schema compositivo dapprima con delle curve, che fanno pensare ad alcuni esempi del purismo francese, e in seguito con dei tagli diagonali (G.R.U.), che portano a una tensione, risolta nella limpidezza razionale della struttura. Nel 1935 progetta insieme all'architetto Cattaneo la *Fontana di Camerlata*, costruzione temporanea per la VI Triennale di Milano, e ricostruita nel luogo per il quale era stata pensata, nel dopoguerra. Nonostante dalla fine degli anni '30 l'interesse per l'astrattismo andasse scemando, **R** continua sulla propria strada, sperimentando nuove variazioni ritmiche, che lo portano ad addolcire quel severo rigore che aveva caratterizzato la prima fase del suo lavoro. Nel 1948 è tra i fondatori del MAC, in seguito si ritira dal dibattito pubblico, pur continuando la sua ricerca tra astrazione e figurazione. Partecipa alle Biennali veneziane del '56, '58 e '68 e a numerose mostre collettive. Parallelamente alla pittura, sviluppa un'attività di critico d'arte che, anche se a livello locale, lo porta a seguire, fino al giorno della sua scomparsa, tutte le vicende dell'arte contemporanea. (*et*).

Radziwill, Franz

(Strohlhausen au der Weser 1895 - Brema 1983). A Brema seguí i corsi di Schwally all'Istituto superiore per l'edilizia (1911-13) e frequentò la Scuola di arti e mestieri

(1913-14), formandosi come autodidatta. In quegli anni fu in contatto con il gruppo di Worspede (Modersohn-Becker, Vogeler, Hoetger), che lo iniziò allo studio del paesaggio. Attratto sulle prime dalla pittura di Die Brücke e di Chagall, di cui amava l'irrazionalismo (le *Lampade*, 1920), alle soglie degli anni Venti si aggregò al circolo espressionistico della Novembergruppe e alla Frei Secession di Berlino. Successivamente si ritirò a Dangast, sul mare del Nord, compiendo numerosi viaggi nei Paesi Bassi. L'arte degli antichi maestri olandesi (in particolare Rembrandt, van Goyen, Vermeer), lo spinsero a dipingere nature morte e paesaggi visionari, seguendone la tecnica; a Dresda, ove operò tra il 1927 e il 1928 nello studio del suo amico Dix, scoprí poi i pittori romantici Carus e Friedrich (*Bassa marea col sole*, 1938; *Il mondo senza proporzione*, 1947). Trovò il suo stile definitivo nel 1925: lo si può considerare un realista magico, o, come lui stesso amò definirsi, un «realista simbolico»: come tale espose alla grande mostra della Nuova Oggettività (Neue Sachlichkeith) svoltasi nel '29 allo SM di Amsterdam. È questo il periodo in cui godette di maggior successo in patria prima di essere perseguitato dal governo nazista: nel '35 venne infatti destituito dalla carica di docente all'Accademia di belle arti di Düsseldorf, e nel '37 una cinquantina dei suoi quadri sono dichiarati «degenerati». Le sue opere qualitativamente piú alte e originali appartengono agli anni Trenta: sono paesaggi o interni dai colori intensi, accomunati da un medesimo senso di angosciosa precarietà, un mondo immobile, spettrale e alienante, su cui planano indefinibili corpi celesti. La produzione successiva non registra mutamenti di indirizzo e denota a volte una certa stanchezza inventiva.
Sue opere sono conservate in vari musei tedeschi (Amburgo, Colonia, Düsseldorf, Essen); retrospettive sono state organizzate a Colonia (1968), Brema (1970) e Berlino-Oldenburg-Hannover (mostra itinerante, 1981-82). (*hm* + *sr*).

Raeburn, Henry

(Stockbridge (Edimburgo) 1756 - Edimburgo 1823). Il padre era artigiano tessile, ed egli stesso fu, all'inizio, fabbro. Il primo contatto col mondo artistico risale al periodo in cui poté copiare le opere del ritrattista David Martin, già allievo di Ramsay. Uno dei suoi primi maestri

fu David Deuchar, specializzatosi nella tecnica dell'acquaforte e della miniatura, che gli dava una lezione di un'ora ogni sera dopo il lavoro. È probabile che **R** si iniziasse alla tecnica di Romney e di Reynolds con l'aiuto degli incisori a mezzatinta, che ne diffondevano ampiamente le opere.
Partí per Roma nel 1785, incontrandovi Gavin Hamilton, e tornò a Edimburgo nel 1787, stabilendovisi come ritrattista e incontrando un immediato successo. Venne nominato miniaturista di Sua Maestà in Scozia. **R** d'altra parte entrò in contatto con l'ambiente artistico londinese solo molto piú tardi: espose per la prima volta alla Royal Academy nel 1792 il *Ragazzo con coniglio*, suo lavoro di ammissione (Londra, RA). Sarà eletto membro dell'Accademia solo nel 1815. I contatti episodici e tardi con gli studi di artisti londinesi, malgrado la buona accoglienza fattagli nel 1810, si spiegano con la sua invidiabile posizione nella società di Edimburgo, che, per il mondo letterario dell'epoca, si opponeva al predominio di Londra. Fatto nobile nel 1822 da re Giorgio IV in occasione della sua visita a Edimburgo, **R** venne nominato l'anno successivo, poco prima di morire, King's Limmer di Scozia, eccezionale titolo che testimonia della sua fama di ritrattista (a **R** sono attribuiti un migliaio di ritratti). Per quanto **R** abbia raramente datato le sue opere, il suo stile non presenta particolari evoluzioni. L'artista fece proprio un linguaggio pittorico assai libero basato su audaci contrasti di luce e ombra che fanno del ritratto di *Sir John e lady Clerk*, proprietari di Penicuik House (1790 ca.: Blessington, coll. sir Alfred Beit) un capolavoro. Spessissimo le sue opere ripetono le pose stereotipe dei ritratti londinesi, attirando tuttavia l'attenzione per una certa semplificazione: *Mrs Barbara Murchinson* (1793: Museo di Budapest). L'effetto rutilante dei *plaids* scozzesi e dei paesaggi delle Highlands danno a queste una nota esotica e pittoresca: ritratto di *MacNab* (1795 ca.: già coll. Mrs Baillie Hamilton) o del *Colonnello Alastair Macdonell of Glengarry* (1812: Edimburgo, NG). Abile nel ritrarre i bambini, **R** dipinse in modo assai curioso e luministicamente contrastato il ritratto del *Figlio a cavallo di un poney* (ivi). La maggior parte della produzione di questo artista, a giusto titolo soprannominato il Lawrence scozzese, protetto dall'isolamento provinciale, è tuttora conservata nelle coll. scozzesi pubbliche o private. La NG di Edimburgo conserva oltre quaranta ritratti di sua ma-

no, tra cui il curiosissimo *Reverendo Robert Walker* che pattina sul Duddington Loch (1784). L'AG di Glasgow ne possiede una decina. Altre opere di **R** si trovano a Londra – al Courtauld Institute e alla Tate Gall.: *Bryce MacNurdo* –, in collezioni e a Parigi (Louvre: un ritratto di ufficiale e quello di Miss *Nancy Graham*). (*jns*).

Raemaekers, Louis

(Roermond 1869 - Scheveningen 1956). Conosciuto dal pubblico per le sue vignette satiriche apparse sul «Telegraf» di Amsterdam e in seguito per i suoi disegni del periodo della prima guerra mondiale a sostegno delle forze alleate, **R** ha pubblicato una raccolta delle sue satire in due album: *Davanti alla storia* (1918), *Storia della guerra attraverso la caricatura* (1919). (*sr*).

Raetz, Markus

(Berna 1941). Impegnato come docente a Brugg fino al 1963, si trasferisce in quell'anno a Berna dove entra a far parte, seppur marginalmente del gruppo di giovani artisti di quella città. La sua prima personale è del 1966 nella Galleria Toni Gerber dove in seguito esporrà regolarmente. Spicca già il suo interesse per gli oggetti quotidiani nello spirito dell'Arte Povera. Fa «Cose» di legno, plexiglas, vinile. Il disegno sarà sempre il punto di partenza della sua opera, sorta di poema visivo in cui intervengono parole, graffiti e caricature, attraverso cui riuscirà a visualizzare il pensiero e a porre il quotidiano in una nuova luce. Valida premessa per la realizzazione dell'arte concettuale di cui è considerato uno degli esponenti. Acquista fama internazionale partecipando alla mostra di Berna del 1969 *Quando gli atteggiamenti divengono forme* che rivelò al pubblico le tendenze dell'avanguardia. Dal 1969 al 1973 si trasferisce nei dintorni di Amsterdam ricevendo nuovo impulso alla sua ricerca dall'incontro con questa città. Dal momento del ritorno da Amsterdam vive a Tessin. Partecipa a numerose mostre sia in patria che all'estero. Oltre che con gli oggetti, opera con la fotografia (l'*Artista compita il suo nome*: Berna, coll. Toni Gerber). (*chmg*).

Raffaelli, Jean-François

(Parigi 1850-1924). Allievo di Gérôme, espose per la pri-

ma volta al Salon del 1870. Fu interprete realista e poetico della periferia parigina, e forse il miglior paesaggista dei sobborghi della capitale. Rappresentava con semplicità una strada coperta di neve, un giardinetto, il muro di una fabbrica, un riverbero sotto la pioggia. L'ironia si tingeva in lui di tenerezza quando osservava i galoppini, le giovani operaie, gli straccivendoli, gli ortolani (l'*Arrotino*: Museo di Grenoble). La sua morbida fattura fu influenzata dalle idee e dalla tecnica degli impressionisti: li incontrava al caffè Guerbois e partecipò alle loro mostre del 1880 e del 1881 (i *Vecchi convalescenti*, 1892: Parigi, Louvre). Talvolta si è lasciato sviare dal melodramma, ma ha anche saputo dipingere quadri di un brio quasi satirico (gli *Invitati attendono la sposa*, prima del 1898: ivi). I ritratti (*Clemenceau ad una riunione elettorale*, 1885: Versailles) e gli interni di caffè spesso riprendono da Degas la tecnica del pastello e il tipo di impaginazione (*Zingari al caffè*: Bordeaux, MBA). Tuttavia, **R** seppe abbandonare i soggetti malinconici in favore di ritratti un po' convenzionali, dal tocco aereo e dal fascino felice (le *Due sorelle*, 1889: Lione, MBA; il *Risveglio*: Birmingham, City Museum). Caricaturista aspro e illustratore di talento (*Types de Paris*, 1889), eseguí raffinate acqueforti (*Croquis parisiens* di Huysmans, *Germinie Lacerteux* dei Goncourt). (*tb*).

Raffaellino da Reggio (Raffaello Motta, *detto*)

(Codemondo (Reggio Emilia) 1550 - Roma 1578). **R** si sarebbe formato, secondo le fonti, nella bottega di Lelio Orsi, collaborando con lui soprattutto nella decorazione di facciate, genere che continuò a praticare con successo dopo il trasferimento a Roma. Qui sembra aver svolto la prima attività con Muziano nella villa di Ippolito d'Este a Montegiordano e, fuori Roma, con Siciolante a Sermoneta. Fra le prime opere autonome è la decorazione a fresco della cappella di San Silvestro nella chiesa dei Santi Quattro Coronati, comunemente datata verso il 1570 che, in particolare negli *Evangelisti* della volta lascia trasparire i modelli della sua cultura di partenza. Forte anche di un'esperienza nella bottega di Federico Zuccari, con il quale dipinse in Santa Caterina dei Funari (1572), **R** fu chiamato a partecipare (1573 ca.) alla decorazione dell'Oratorio del Gonfalone, diretta dal parmense Bertoja, dove dipinse con «gran maniera» (Baglione) il *Cristo davanti a Caifa*. È di questi anni la collaborazione, sotto

la guida di Lorenzo Sabatini, alle imprese allora promosse nei Palazzi Vaticani (Sala regia, 1572-73; Sala ducale, Logge di Gregorio XIII, 1575-77) e, forse chiamato dallo stesso Bertoja, alla decorazione del Palazzo Farnese a Caprarola, che anche con il contributo della sofisticata ed elegante pittura di **R**, esempio di un inedito raccordo fra tradizione emiliana e maniera zuccaresca, divenne il focolaio del cosiddetto manierismo internazionale e, piú in generale, punto di riferimento di un'intera generazione di pittori, italiani e non. Oltre alle opere perdute e documentate da disegni e incisioni, è da ricordare la decorazione della cappella in San Silvestro al Quirinale, interrotta dalla morte e completata da Jacopo Zucchi, e fra le opere mobili il *Tobia e l'angelo* (Roma, Galleria Borghese), raffinata invenzione ampiamente divulgata tramite l'incisione. **R** fu il vero erede artistico di Taddeo Zuccari; anche se difficilmente poté conoscerlo, egli ne sviluppò e interpretò le idee con la squisita qualità della sua pittura che, come scrive van Mander (1604), attirava come una calamità gli occhi di tutti i giovani pittori. (*gsa*).

Raffaellino del Colle

(Colle (Borgo San Sepolcro) 1485 - Borgo San Sepolcro 1566). Attivo in patria già nel '17, **R** compí la sua formazione a Roma nella cerchia raffaellesca (gli sono attribuite alcune scene nelle Logge); fu allievo, e tra i piú familiari di Giulio Romano, ma la sua partecipazione alle imprese del maestro, a cominciare dalla Sala di Costantino (Vasari), resta difficile da definire. L'esperienza romana si rispecchia persuasivamente nelle opere piú antiche eseguite in patria – dove ha occasione di conoscere il Rosso lí rifugiatosi dopo il Sacco di Roma – (*Resurrezione*: Sansepolcro, Duomo; *Annunciazione*: Città di Castello, PC). Al 1530-32 data la partecipazione di R, insieme con Bronzino, Dossi, Menzocchi e altri, alla decorazione della Villa Imperiale di Pesaro, diretta dal Genga, dove giunge a risultati di raro equilibrio nel dosaggio di classicismo e prudenti eleganze già manieristiche (*Allegoria della Calunnia*). Nel corso del quinto decennio un accrescimento, anche in direzione di Salviati, è da riferire alla collaborazione a Napoli e a Roma con il Vasari, come mostrano, ad esempio, l'*Assunzione* di Sansepolcro (PC), quella di Piobbico (Santa Maria di Valdabisso) e la *Deposizione* di Città di Castello (PC).

A queste esperienze, cui si aggiunse una collaborazione a Firenze con il Bronzino (cartoni per gli arazzi con *Storie di Giuseppe*, 1548-51), è improntata tutta l'attività matura di **R**, svolta soprattutto nelle Marche e in Umbria, ma anche a Roma (Palazzo Rondanini, affreschi), con esiti non sempre alieni da formule virtuosistiche o arcaicizzanti.
R fu tra i protagonisti della diffusione in un'ampia area fra Toscana, Umbria e Marche, di una variante del raffaellismo prima e della maniera vasariana poi, incarnando nel suo stesso percorso esistenziale tutta una vicenda della pittura cinquecentesca in periferia. (*gsa*).

Raffaellino del Garbo

(Firenze 1466 ca. - 1524 ca.). Noto un tempo anche sotto i nomi di **R** de' Carli, **R** da Firenze, **R** de' Capponi e Raffaello di Francesco, **R** trae il suo nome dalla località dove aveva installato la propria bottega, nei pressi della Badia fiorentina, dopo aver trascorso gli anni di apprendistato presso Filippino Lippi, che rimarrà sempre suo primo nume tutelare, cui presto affiancò lo studio del Ghirlandaio e, nelle opere piú mature, stilemi e soluzioni tratte dall'area umbra (Perugino, Pinturicchio) e ancora fiorentina (Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi). È d'altronde il percorso, alquanto eclettico, tipico di numerosi artisti toscani della sua generazione, che si trovarono ad agire in un momento aperto a diverse influenze. In questo clima l'opera di **R** si caratterizzerà però sempre per una maggiore fedeltà, da taluni definita arcaicizzante, allo stile tardoquattrocentesco desunto dal suo maestro e per il valore attribuito al disegno dei contorni, di contro alle ricerche leonardesche riprese in Firenze dalla cerchia di Fra Bartolomeo.
R è a Roma al seguito di Filippino, che attendeva alla decorazione della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (1495 ca.). Del 1498-99 sono i tondi con la *Madonna e angeli* (Berlino, SM, GG; già coll. Benson) ove i richiami a Botticelli si intrecciano coerentemente a quelli di Lorenzo di Credi che nel particolare formato del tondo aveva trovato una delle proprie forme privilegiate d'espressione. Nel 1500 **R** data e firma la pala con la *Sacra Conversazione e due donatori* (Firenze, Pitti, depositi). Da questo momento in poi, le due maniere di **R**, quella umbra e quella fiorentina, compaiono nella sua produzione

con egual peso. A Firenze dipinge quattro pale per la chiesa di Santo Spirito: la *Messa di san Gregorio*, 1501 (Sarasota, Ringling Museum); la *Sacra Conversazione*, 1502 (San Francisco, De Young Museum); la *Pietà*, 1504 ca. (Monaco, AP, depositi), la *Sacra Conversazione*, 1505, unico dipinto ancora in loco. Del 1503 è l'affresco, di inusuale iconografia, per Firenze, con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* in Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Nella *Resurrezione* (Firenze, Accademia) del 1504-505 **R** subisce l'influsso di Leonardo (della *Battaglia di Anghiari*, ad esempio), pur filtrato attraverso i maestri a lui piú congeniali, Piero di Cosimo in particolare. Nel 1508 dipinge per l'abbazia di Vallombrosa il *San Giovanni Gualberto in trono tra santi* e, in collaborazione con Filippino, l'*Annunciazione* per San Francesco di Fiesole. Colori tenui e accordi delicatamente fusi, solitari paesaggi peruginesch i e accentuazioni patetiche sull'esempio di Fra Bartolomeo, si ritrovano in opere dell'ultimo decennio di attività, come la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Prato, Galleria Comunale di Palazzo Pretorio; Napoli, Capodimonte); la *Sacra Famiglia* di Budapest (1512 ca.: SZM); il *Noli me tangere* della chiesa del convento di San Lucchese a Poggi-bonsi (1520-24 ca., distrutto nel 1944). In questi ultimi anni, oltre ad accogliere nella propria bottega i giovani talenti di Bronzino e Andrea del Sarto, **R** ideò modelli disegnativi per opere di ricamo, come la pianeta del cardinal Passerini (Cortona, Museo diocesano). (*scas*).

Raffaello (Raffaello Santi *o* Sanzio)

(Urbino 1483 - Roma 1520).

Gli inizi Secondo Vasari l'artista avrebbe svolto il periodo di apprendistato nella bottega, peraltro molto attiva, del padre, il pittore Giovanni Santi (†1494), che in seguito avrebbe affidato a Perugino: questa ricostruzione è tuttavia poco verosimile dato che **R** aveva solamente undici anni al momento della scomparsa del padre. Le uniche opere certe della prima giovinezza sono tre pale dipinte per chiese di Città di Castello. Della prima, la *Pala di san Nicola da Tolentino*, non rimangono che frammenti conservati a Napoli (GN di Capodimonte: *Dio Padre e la Vergine*), Brescia (Pinacoteca Tosio Martinengo: *Angelo*), a Parigi (Louvre: *Angelo*) e disegni preparatori (Lille, MBA). Il contratto datato 10 dicembre 1500 menziona

R come *magister* insieme a Evangelista da Pian di Meleto, già collaboratore per dieci anni di Giovanni Santi. La seconda opera è una *Crocifissione con san Gerolamo* terminata nel 1503 (Londra, NG), scomparti di predella con *Scene della vita di san Gerolamo* a Lisbona (MAA) e a Raleigh (North Carolina Museum). La terza è il celeberrimo *Sposalizio della Vergine* eseguito nel 1504 e conservato a Brera (Milano).
Ammettendo che **R** abbia frequentato la bottega di Perugino, l'epoca del suo apprendistato varierebbe a seconda dei punti di vista tra il 1495 e il 1505. Vi sono comunque valide ragioni per pensare che esso non possa essere posteriore al dicembre 1500 ed anzi che occorra collocarla con maggiore probabilità nel 1499-1500. È stato altresí proposto di inserire precedentemente a questa data l'*Incoronazione della Vergine* (Roma, PV) dipinta per la chiesa di San Francesco di Perugia. L'autorità dei disegni preparatori (Ashmolean Museum di Oxford; Londra, BM; Lille, MBA) rende difficilmente accettabile questa ipotesi che sconvolgerebbe la cronologia delle prime opere. Queste quattro grandi opere e alcune tavole cronologicamente vicine, quali la *Madonna Solly* (Berlino, SM, GG), mostrano un **R** fortemente influenzato da Perugino. È solamente con lo *Sposalizio della Vergine*, la cui composizione si ispira direttamente al dipinto di analogo soggetto del Perugino (Caen, MBA), che l'animazione organica delle figure e un nuovo senso dello spazio annunciano già limpidamente l'orientamento futuro del linguaggio artistico raffaellesco. Appare probabile che il *Sogno del cavaliere* (Londra, NG) e le *Tre Grazie* (Chantilly, Museo Condé), che formavano un delizioso dittico, appartengano anch'essi allo stesso periodo. Occorre forse accostare quest'ultima opera al viaggio che **R** compí a Siena per collaborare con Pinturicchio alla realizzazione degli affreschi della Libreria Piccolomi-ni. Questo episodio del racconto vasariano è stato contestato senza valide ragioni se si ricorda che un antico gruppo scultoreo delle *Tre Grazie* si trovava nel 1502 a Siena nella Libreria Piccolomini e che il piccolo dipinto di Chantilly è documentato nel Seicento nella collezione Borghese a Roma, appartenuta cioè a una famiglia residente a Siena nel Cinquecento. Ma allora, il dittico, se commissionato dai Borghese (*exhortatio ad juvenem* per Scipione di Tommaso di Borghese), poté essere eseguito da **R** a Siena durante il suo soggiorno documentato tra il 1502 e il 1503.

Gli anni fiorentini (1504-1508) **R** si recò probabilmente a Firenze nell'autunno del 1504 e il suo soggiorno si prolungò fino al 1508. Non bisogna tuttavia pensare a una residenza senza interruzioni. Le commissioni lo richiamavano piú volte in Umbria. Non soltanto l'affresco con la *Gloria della Trinità* (1505-508: Perugia, San Severo) ma anche tre importanti pale richiesero certamente la presenza di **R** a Perugia: la *Pala di Sant'Antonio* (*Vergine col Bambino*, *san Giovannino e quattro santi*; *Dio padre*, lunetta; *Orazione nell'orto*, scomparto della predella: New York, MMA; altri frammenti della predella si conservano alla NG di Londra, al Gardner Museum di Boston e a Dulwich, College Gallery), la *Pala Ansidei* (*Vergine con il Bambino*, *san Giovannino e san Nicola* e la *Predica del Battista*, scomparto della predella: Londra, NG) e il *Trasporto di Cristo morto* Baglioni (1507: Roma, Galleria Borghese, la cui predella con la raffigurazione delle *Virtú teologali* è conservata in Vaticano). L'arte fiorentina esercitò tuttavia un ruolo fondamentale nella formazione dell'artista. La serie delle *Madonne col Bambino* e delle *Sacre Famiglie* di questo periodo mostra come la maniera ancora squisitamente umbra della piccola *Madonna Conestabile* (1504?: San Pietroburgo, Ermitage) faccia posto a un classicismo profondamente influenzato dallo studio delle opere di Leonardo da Vinci, del giovane Michelangelo e di Fra Bartolomeo: la *Madonna del Granduca* (Firenze, Pitti) dove l'influenza leonardesca risulta particolarmente evidente, la *Madonna col Bambino* detta «Piccola Madonna Cowper» (1504-505: Washington, NG), la *Madonna del Prato* (1506: Vienna, KH), la *Madonna del cardellino* (Firenze, Uffizi) e la *Bella Giardiniera* (1507: Parigi, Louvre). La *Sacra Famiglia Canigiani* (1507-508: Monaco, AP), la *Madonna col Bambino* detta «Grande Madonna Cowper» (1508: Washington, NG) e la *Madonna Tempi* (1508: Monaco, AP) segnano il compiersi di questo percorso al termine del quale **R** ci appare come una figura capitale del classicismo rinascimentale. Tra le opere giovanili occorre ancora menzionare due dipinti conservati al Louvre *San Giorgio e il drago* e *San Michele e il drago*, considerati talvolta opere assai precoci (1501 ca.), ma che la critica tende oggi concordemente a datare piuttosto verso il 1505. Il *San Giorgio* (Washington, NG) è certamente posteriore al dipinto di analogo soggetto del Louvre. Di questo periodo si conservano anche alcuni ritratti, in particolare quelli di Agnolo e Maddalena Doni (Firenze, Pit-

ti), non senza suggestioni leonardesche percepibili anche nel disegno del Louvre, studio per un ritratto di donna da identificare forse con *La dama con liocorno* della Galleria Borghese di Roma. Al momento di lasciare Firenze per Roma rimase interrotta la *Madonna del Baldacchino*, grande tavola dipinta per Santo Spirito (Firenze, Pitti), la piú impegnativa fra le sue opere fiorentine e preannuncio nel largo impianto di risultati anche piú grandiosi.

Periodo romano: i cicli decorativi vaticani (1508-20)

Chiamato da Giulio II **R** si recò a Roma probabilmente verso la fine del 1508. Egli svolge ora un'attività prodigiosa, si circonda di allievi e di collaboratori, a capo di una bottega popolata ed efficiente. Nel corso di questi anni, nei quali il rinascimento giunge al suo apogeo, **R** opera soprattutto per la Santa Sede (Giulio II, papa dal 1503 al 1513; Leone X, papa dal 1513 al 1521) ed esegue in Vaticano grandiosi cicli decorativi. Ciascuno di essi costituisce una unità, una tappa e una sintesi stilistica poiché **R** scopre ogni volta un nuovo equilibrio. Essi sono in ordine cronologico, la Stanza della Segnatura (1508-11), la Stanza di Eliodoro (1511-14), la Stanza dell'Incendio di Borgo (1514-17), i cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina (Londra, VAM), la Sala dei Chiaroscuri o dei Palafrenieri (1517, parzialmente distrutti nel 1558 e restaurati due anni dopo dagli Zuccari), le Logge (1517-19), complesso sistema decorativo, concepito da **R**, di ornati e di storie bibliche, la cui esecuzione fu un'esperienza fondamentale per gli artisti che terranno il campo nei decenni seguenti e non solo a Roma diffondendo e continuando la «maniera raffaellesca». Infine l'urbinate fu incaricato di decorare la Sala di Costantino: anche per quest'altra, straordinaria impresa occorre distinguere fra progetto e realizzazione, quest'ultima dovuta a Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, eredi diretti dello studio, che la eseguirono dopo la morte di **R** (1520-24), alla cui mano potrebbe tuttavia spettare l'esecuzione di almeno una figura, quella della *Giustizia*.

Negli ultimi anni, **R** fu costretto, a causa dei numerosi incarichi affidatigli, a ricorrere sempre piú largamente ai suoi collaboratori, in particolare a Giulio Romano e a Gian Francesco Penni. Già sovraccarico di richieste di dipinti, nel 1514, alla morte di Bramante, egli fu nominato Architetto della Fabbrica di San Pietro per divenire nel 1515 sovrintendente alle antichità di Roma.

Nelle serene visioni della Stanza della Segnatura, nella costruzione ideale dello spazio e nel colore divenuto luce che lo misura sono insieme presenti l'eredità umbra e pierfrancescana e un nuovo grandioso respiro che ormai è solo di **R**. Nella Stanza di Eliodoro, **R** esplora le possibilità drammatiche dello stile classico non soltanto attraverso il movimento che anima episodi quali la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* e *L'incontro di Attila e Leone Magno*, ma come nella *Liberazione di san Pietro dal carcere* e nella *Messa di Bolsena*, anche utilizzando gli effetti di luce e di ombra. Nella Stanza dell'Incendio di Borgo l'insieme risulta meno unitario che nelle altre stanze, mentre è evidentemente piú forte l'interesse per il movimento e per una nuova complessità della rappresentazione sia nell'*Incendio di Borgo* sia nell'*Incoronazione di Carlo Magno*. Del tutto diversa l'atmosfera dei sette cartoni che rappresentano alcuni episodi degli Atti degli Apostoli (Londra, VAM), preparatori per gli *Arazzi degli Atti degli Apostoli* (Musei Vaticani), dove la misura classica raggiunge una pienezza quasi astratta. Le Logge, al contrario, imprimono nuova vita al patrimonio ornamentale dell'antico.

□ *Le committenze Chigi* Il banchiere senese Agostino Chigi (1465-1520), personalità di prima importanza a Roma, fu dopo il papa il principale mecenate di **R**. L'artista dipinse l'affresco con il *Trionfo di Galatea* (1511) per la villa del Chigi alla Lungara, poi detta la Farnesina, progettata da Baldassarre Peruzzi. **R** fu incaricato anche della decorazione della cappella di famiglia in Santa Maria della Pace dove dipinse le *Sibille* (1514), e progettò per l'altare la *Resurrezione* di cui aveva eseguito disegni, e della intera realizzazione della cappella funeraria in Santa Maria del Popolo. Per quest'ultima egli forní il progetto architettonico, i disegni per i mosaici della cupola (*Eterno Padre* e i *Pianeti*, 1516) e per la statua di Giona scolpita da Lorenzo Lotti detto Lorenzetto. **R** lasciò incompiuta la decorazione delle due cappelle; un altro insieme, gli affreschi delle volte della Loggia di Psiche alla Farnesina, eseguiti nel 1517, nonostante l'esecuzione in gran parte non autografa e le alterazioni subite nel tempo, restano un modello ineguagliabile della decorazione di villa nel rinascimento.

□ *Dipinti di soggetto sacro, pale e ritratti* Nei dodici anni che egli trascorse a Roma non trascurò il genere di opere che lo aveva tanto occupato in precedenza: pale d'altare, quadri di devozione e ritratti. La *Madonna di Foligno*

(1511-12: PV, commissionata da Sigismondo de' Conti per Santa Maria in Aracoeli), la *Madonna Sistina* (1513-14: Dresda, GG), per la chiesa benedettina di San Sisto a Piacenza, la *Santa Cecilia* (1514: Bologna, PN, il cui patrocinio ebbe origine nella cerchia spirituale della beata Elena Duglioli e dei canonici regolari di San Giovanni in Monte a Bologna), la *Madonna del pesce* (1514 ca.: Madrid, Prado), l'*Andata al Calvario* o *Spasimo di Sicilia* (1517: ivi) sono esempi di una pittura sacra assurta a un nuovo dominio, alto e intenso, dell'espressione; a un'arte sovrastorica del rappresentare il dogma che cresce con il grandeggiare dell'invenzione e con la sonorità profonda del colore, fino al sublime apice della *Trasfigurazione* (1517-1520: Roma, PV) commissionata dal cardinale Giulio de' Medici (poi Clemente VII) per la Cattedrale di Narbona, ancora incompiuta al momento della morte dell'artista ed esposta sopra il suo catafalco. Analogamente, nei quadri sacri di destinazione privata, **R** abbandona la maniera semplice, naturale e serena, tipica della fase fiorentina, per un'animazione piú complessa che si riflette in un nuovo dinamismo delle composizioni: *la Madonna del diadema* (Parigi, Louvre), la *Madonna d'Alba* (Washington, NG) e soprattutto la *Madonna della seggiola* (Firenze, Uffizi) e la *Madonna della tenda* (Monaco, AP), opere in cui le immagini si accostano ed entrano in rapporto grazie a una scienza dell'armonia ormai senza pari. Nella *Sacra Famiglia di Francesco I* (Parigi, Louvre), datata 1518, questo stile raggiunge una misura monumentale.

R trasfuse la stessa immaginazione e la stessa forza nei suoi ritratti, che occorrerebbe citare singolarmente dato che l'artista inventa ogni volta nuove soluzioni (*Ritratto di cardinale*: Madrid, Prado; *Giulio II*: Londra, NG; *Tommaso Inghirani*: Firenze, Pitti). All'apice del genere: il ritratto di Baldassarre Castiglione (1515 ca.: Parigi, Louvre), modello del gentiluomo umanista, e *La Velata* (1516 ca.: Firenze, Pitti) che ne è come l'equivalente femminile; *Raffaello e il suo maestro d'arme* (1518 ca.: Parigi, Louvre; l'identificazione del personaggio in primo piano come il maestro d'arme permane comunque incerta) e *Leone X e due cardinali* (1518-19: Firenze, Uffizi) testimoniano gli estremi interessi dell'artista per il ritratto a due o a tre personaggi di un taglio incredibilmente moderno e pieno di avvenire.

□ *I disegni* Raffaello è celebre come disegnatore forse altrettanto che come pittore; si comprende dunque che i

suoi disegni siano stati precocemente e avidamente raccolti: l'Ashmolean Museum di Oxford, Windsor Castle, il BM, il Louvre, gli Uffizi, l'Albertina, i musei di Lille, Francoforte, Bayonne ne conservano nuclei particolarmente importanti. L'artista occupa inoltre un luogo di rilievo anche nella storia dell'incisione. Non perché sia stato egli stesso un incisore ma per la sua collaborazione con Marcantonio Raimondi, cui dobbiamo se ci sono pervenute alcune invenzioni raffaellesche che altrimenti ci sarebbero rimaste sconosciute, come l'ammirevole *Giudizio di Paride*. Tale diffusione attraverso la stampa ha contribuito in un modo che è impossibile sottovalutare ad accrescere l'importanza storica di **R**. L'apprezzamento dell'arte di **R**, già di per sé non agevole, è stato reso piú difficile dal confronto inevitabile tra l'urbinate e Michelangelo, già peraltro comune al loro tempo. Il senso infallibile dell'equilibrio, l'interiore misura che domina anche l'ampiezza retorica la piú grandiosa, la personalità riservata di **R**, sembrano soffrire al confronto, ma queste qualità sono in realtà inseparabili da una straordinaria fertilità d'invenzione. Lo stupefacente potere sia di assimilazione sia di adattamento, congiunto alla profondità del genio, concorrono a rendere l'opera di **R** non un'enciclopedia, ma una sintesi della rinascenza classica e l'espressione definitiva dell'umanesimo nell'arte. (*hz + sr*).

Negli ultimi decenni gli studi raffaelleschi non hanno certo perduto di vitalità ed anzi hanno attinto ulteriori motivazioni dalle iniziative – mostre, convegni ecc. – promosse in tutto il mondo in occasione del quinto centenario della nascita di **R**. Tra i problemi ha trovato nuovi spazi di discussione quello della formazione dell'artista e del suo ingresso nella bottega di Perugino, le sue ipotizzate presenze a Firenze prima del 1504 (favorite, secondo alcuni, dai frequenti viaggi nella città toscana del Perugino sia per ragioni familiari che di lavoro). La tendenza a considerare la formazione di **R** in rapporto alla cultura artistica fiorentina tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, tra gli estremi rappresentati da una tesi marcatamente «fiorentina» (Becherucci) e una marcatamente umbra (Oberhuber), ha determinato piú recentemente, tra altre ipotesi intermedie, quella che vede **R** operare fino al 1504 prevalentemente nell'ambito di maestri quali Perugino, Pinturicchio e Signorelli, ma rilevando anche interesse per la cultura fiorentina, documentato tra l'altro, dallo studio giovanile con varianti del

San Giovanni di Donatello in Santa Maria del Fiore (Parigi, Louvre), e dal disegno di Lille (MBA) preparatorio alla pala di san Nicola da Tolentino che presuppone la conoscenza di esisti fiorentini nello studio della figura umana (Gregori). L'ipotesi di un viaggio a Roma precedente al periodo fiorentino, tra il 1502 e il 1503, forse con l'appoggio di Giovanna Feltria Della Rovere, è stata inoltre formulata in relazione alle vedute del Panthéon in un foglio degli Uffizi, esaminate in rapporto al *Codex Excurialensis* (Shearman).
L'intervento nella fase preparatoria delle storie della Libreria Piccolomini a Siena ha trovato conferma, oltre che in due cartonetti raffiguranti *La partenza di Enea Silvio Piccolomini per il concilio di Basilea* (Firenze, Uffizi), in cui è stato notato il riferimento a Leonardo nella rappresentazione dei cavalli, e *L'incontro di Federico III con la sposa Eleonora del Portogallo* (già in casa Baldeschi), in alcuni disegni (Uffizi, Louvre, Ashmolean Museum) relativi a figure e putti reggiscudi restituiti a **R** dopo essere stati a lungo ascritti a Pinturicchio. Problematica infine l'intepretazione del rapporto con Fra Bartolomeo, del quale divenne amico negli anni fiorentini.
Nel campo delle ricerche iconologiche si è giunti alla formulazione di nuove ipotesi interpretative, in relazione tra l'altro alla *Trasfigurazione* per la Cattedrale di Narbona. Pur confermando che non può trattarsi di un'allegoria polemica della Riforma luterana, non fosse altro per ragioni cronologiche, si è osservato che «La fine del 1516, ossia il periodo in cui si crede che fu commissionato il quadro di **R**, era... un momento adatto per ricordare ai recalcitranti francesi l'autorità di San Pietro e dei suoi successori» (Gombrich, secondo cui a san Pietro spetta nel quadro una posizione centrale). Arricchimento di grande rilievo del corpus pittorico raffaellesco è stato il ritrovamento in una collezione privata francese della figura di un angelo, acquisita nel 1981 dal Louvre e riconosciuta ulteriore frammento autografo della pala d'altare raffigurante *L'Incoronazione di san Nicola da Tolentino* (Béguin), commisionata da Andrea di Tommaso Baronci il 10 dicembre 1500 a **R** e a Evangelista di Pian di Meleto (antico collaboratore del padre Giovanni Santi), per la sua cappella nella chiesa di Sant'Agostino in Città di Castello. Nel frammento recentemente ritrovato la testa dell'angelo col filatterio, che doveva rivolgersi verso la Madonna, ha un'attitudine quasi implorante e pietistica,

che si presenta come un'imprevedibile novità in confronto all'angelo di Brescia; fatto che dimostra, nella sua diversità, che **R** cercava di variare, piuttosto che di tipizzare, a differenza di Perugino, le espressioni fisionomiche. La presenza di un modello molto prossimo alla testa dell'*Angelo* del Louvre nella figura di Tobiolo (*Tobiolo tenuto per mano dall'arcangelo Raffaele*; Londra, NG) e in quella dell'angelo nella *Madonna in adorazione del Bambino* (ivi), scomparti del polittico eseguito nel 1499 da Perugino per l'altare di San Michele (seconda cappella sinistra) della Certosa di Pavia, ha fatto ipotizzare l'utilizzazione di uno stesso cartone (Gregori).
La determinazione dell'anno in cui ebbero luogo le nozze di Lorenzo Nasi con Sandra di Matteo Canigiani, in occasione delle quali, secondo quanto scrive Vasari, **R** dipinse la *Madonna del Cardellino*, potrebbe spostare il dipinto entro il 1505 o al piú tardi entro il 23 febbraio 1506, dunque alla prima fase fiorentina e in anticipo di due anni rispetto alla *Madonna del Belvedere* e alla *Bella Giardiniera*. Indagini radiografiche e interventi di restauro hanno inoltre consentito una piú ampia e approfondita lettura di alcune opere, rilevando fasi esecutive preliminari e nuovi dati oggettivi, oltre che elementi preziosi per verificarne l'autografia. Nel caso della *Madonna del Granduca*, solitamente collocata negli anni 1504-505, le analisi radiografiche hanno rivelato al di sotto della superficie unita scura, forse dipinta in un momento successivo, la presenza di elementi architettonici (tra i quali una finestra aperta sul paesaggio che si ritrova anche nello sfondo della *Sacra Famiglia* di San Pietroburgo e la *Madonna* d'Orléans di Chantilly, entrambe databili 1506-507) che giustificano una datazione entro il 1506. Nel caso del *Ritratto di Maddalena Doni* le radiografie suggeriscono l'esistenza sulla destra di un paesaggio visto attraverso una finestra. In seguito modificato da **R** per conformarlo al ritratto di Agnolo Doni, esso costituirebbe dunque il primo dei due ritratti dei coniugi Doni cui è stata recentemente riferita (1984) una tavoletta copriritratto (Uffizi). Dopo la recente pulitura della *Bella Giardiniera* è stata riproposta, in accordo a Passavant, la lettura 1508 della data, posticipando cosí di un anno la datazione comunemente accettata (Béguin). La riflettografia a infrarossi ha infine rivelato in alcuni casi lo spolvero o il disegno. Come per l'*Autoritratto*, il disegno sottostante alla superficie pittorica del *Ritratto di Tommaso*

Inghirami, i cui tratti che si accompagnano a tracce di spolvero unicamente visibili sulle dita della mano sinistra sono eccezionalmente sicuri e modellanti, ha fornito secondo alcuni studiosi elementi consistenti per confermarne pienamente l'autografia (Gregori). Anche nel campo dei disegni i nuovi studi hanno condotto oltre che al riesame di disegni problematici, alla scoperta di alcuni importanti inediti. Tra questi, uno schizzo per la *Messa di Bolsena*, scoperto nel distacco di un antico montaggio; uno studio a punta metallica correlato al *Sacrificio a Listra*, conosciuto in precedenza tramite una copia, entrambi conservati al Louvre; lo studio preparatorio di *Amore e Psiche* per la Farnesina (Torino, Bibl. reale); sul verso dello stesso foglio un disegno dall'antico, la raffigurazione purtroppo frammentaria della cosiddetta *Sabina grande*, ora nella Loggia de' Lanzi a Firenze e, inoltre, una *Lucrezia* di collezione privata americana, tratta da un prototipo antico non pervenuto. (*pgt*).

Raffalt, Ignaz

(Weisskirchen (Stiria) 1800 - Hainbach (Vienna) 1857). Autodidatta, si valse dei modelli che gli offriva il suo primo mestiere di locandiere: cameriere e servitori. Solo nel 1830 si recò a Vienna per studiare all'Accademia. Per qualche tempo dipinse quadri di genere per l'arciduca Giovanni, principe regnante di Stiria e gran mecenate; poi si dedicò quasi esclusivamente al paesaggio. I suoi paesaggi sono preferibilmente vasti e piatti, sotto orizzonti bassi con celi tormentati e drammatici effetti di luce. Durante le sue escursioni **R** osservava la natura, traducendo con ampiezza le impressioni che ne traeva.
Il figlio **Johann Gualbert** (1833-65) ebbe successo grazie ai suoi ampi paesaggi della *puszta* ungherese. Il KM di Vienna contiene il maggior numero di dipinti dei due artisti. (*g + vk*).

Raffet, Auguste

(Parigi 1804 - Genova 1860). Esordí come decoratore di porcellane; entrò poi nel 1824 nello studio di Charlet, studiandovi litografia, cui si dedicò insieme alla pittura. In questo periodo lavorò a una serie di tavole che lo resero famoso. Allievo di Gros dal 1829, fallí al concorso per il prix de Rome nel 1831. Fu inizialmente fortemente influenzato da Charlet, Horace Vernet e Bellangé; ma

verso il 1830 trovò un'espressione piú personale, dipinse briosi quadretti e, superando la scena di genere, raggiunse talvolta toni epici. Nelle sue opere, si ispirò alle campagne napoleoniche, in cui alla viva ammirazione per l'uomo di stato diede un'interpretazione visionaria resa veridica dal suo acuto spirito d'osservazione, che dava alle sue rappresentazioni un'apparenza di «cose viste» (*Episodio della ritirata di Russia*, 1856: Parigi, Louvre). L'avvento del secondo Impero esaltò ancor piú in lui il culto napoleonico: accompagnando l'esercito nella guerra d'Italia, volle vedere in questa campagna la continuazione delle vittorie imperiali. Dal 1837 fu intimamente legato al principe Demidov; in sua compagnia percorse l'Oriente e gran parte d'Europa. Da tali viaggi riportò studi di paesaggi, trattati «dal vero» con senso realistico, che ne fa un'importante fonte documentaria (esempi al Gabinetto dei disegni del Louvre di Parigi). (*ht*).

La sua opera grafica è iniziata intorno al 1830 con litografie che lo resero popolare: gli *Addii della guarnigione*, il *Ballo*, la *Rivista*, *Lützen*, *Waterloo* (1830-31). Illustrò le canzoni di Béranger, la *Némésis*, *Bonaparte en Egypte*, *Les Journées de la Révolution*, le opere di Chateaubriand, l'*Histoire de Napoléon* di Norvins e l'*Histoire de la Révolution française* di Thiers, continuando nel frattempo a produrre composizioni isolate, come i *Grognards*, il *Battaillon sacré de Waterloo*, la famosa *Grande Rivista o la Notte del 5 Maggio* (1848). Si fece poi storiografo dell'*Assedio di Roma* e della *Campagna d'Italia del 1859*, e pubblicò album sulle spedizioni del principe Demidov nei principati danubiani, in Crimea, sulle coste spagnole (1837 e 1849), in cui lo accompagnò. Tra le altre opere che illustrò (oltre quaranta), citiamo *Le Plutarque français* (1847), *Les Girondins* (1847), *Le Peuple de Paris en février 1848* (1848), *Walter Scott* di Defauconpret (1855). (*sr*).

Rafols Casamada, Alberto

(Barcellona 1923). Nel 1945 si dedicò alla pittura dopo gli studi d'architettura all'Università di Barcellona (1942). L'anno seguente entrò a far parte del gruppo Els Vuit (gli Otto); decisosi per la carriera pittorica tra il 1950 e il 1955, usufruendo di una borsa di studi governativa, soggiornò a Parigi, in Belgio e in Olanda occupandosi tra l'altro di ceramica. Intorno al 1959 la sua pit-

tura già orientata verso l'astrattismo si apre alle sollecitazioni della ricerca di Rothko, Motherwell, Newman e Kline. A questa fase non figurativa incentrata sulle possibilità espressive del colore e della materia pittorica, segue negli anni Sessanta l'interesse per la linguistica e la semiologia che lo avvicinano alla corrente della poesia visuale e del neodadaismo. In questo stesso periodo **RC** utilizzerà la fotografia e l'inserimento di citazioni di oggetti quotidiani stabilendo un rapporto fecondo con la corrente del nouveau realisme e la Pop Art.
La fine degli anni Settanta vede **RC** nuovamente orientato verso l'astrattismo in quadri in cui l'elemento colore sembra negare il dato intellettuale della costruzione geometrica che sostiene l'opera. Il pittore è stato inoltre scenografo e autore di scritti sull'arte (*Note notturne*, 1975 e *Segno d'aria*, 1976). Nel 1977 è stato nominato membro della commissione preposta al coordinamento delle attività della fondazione Miró a Barcellona. Opere di **RC** si trovano a Madrid (MEAC e Fondazione March) e Barcellona (MAC e Fondazione Caixa). (*sr*).

Rāgamālā

Il termine designa un album di miniature che illustrano i vari modi melodici (*rāga*) della musica indiana. Un *rāga* è una combinazione particolare di note destinata a creare un'emozione che colora lo spirito dell'uditore di una tinta (*rāga*) specifica. I pittori hanno tentato di tradurre i *rāga*, melodie maschili, e le *rāgiṇī*, melodie femminili, in miniature che rappresentano personaggi nella condizione di spirito corrispondente a ciascuno di tali modi musicali, designati con un nome proprio. Il fascino poetico di queste evocazioni musicali spiega la grandissima popolarità dei **R**, tanto nelle corti moghul e deccani che nei centri artistici rājput. (*jfj*).

Ragghianti, Carlo Ludovico

(Lucca 1910 - Firenze 1987). Precocissimo, dopo una formazione giovanile orientata dapprima sul cristianesimo modernista, e poi sul socialismo scientifico, nell'ambiente della Scuola Normale e dell'Università di Pisa diventa seguace convinto dello storicismo crociano e si dedica alla storia dell'arte sotto la guida di Matteo Marangoni.
La sua tesi di laurea sui Carracci presenta importanti spunti teoretici, tanto da suscitare l'attenzione di Bene-

detto Croce, che ne pubblica un estratto nella *Critica* (1933). Fervente antifascista fin dai banchi del liceo, impegnato nella lotta contro il regime, **R** trova grandi ostacoli nella sua attività di studioso, ma pure, con il benevolo interessamento di Giovanni Gentile, che lo ha avuto scolaro e ne ammira l'ingegno, fonda, insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli, la rivista «Critica d'Arte» (1935), alla cui direzione collaborerà per poco anche Roberto Longhi.
R, attivo fin dal 1935 nelle strutture clandestine di «Giustizia e libertà», passa lunghi anni all'estero e in confino, fino a venire incarcerato nel 1942-43; ha partecipato nel frattempo alla fondazione del Partito d'azione, e dopo l'8 settembre 1943 è tra i promotori della resistenza in Toscana, fino a diventare presidente del CNL toscano (1944) e capo del governo provvisorio di Firenze appena liberata dai nazifascisti (II agosto 1944). Sottosegretario alle arti e allo spettacolo nel governo Parri (1945), **R**, con la crisi del Partito d'azione, ritorna alla vita universitaria, e viene nominato professore di ruolo a Pisa, dove succede al suo maestro Matteo Marangoni. D'ora in poi, la sua partecipazione alla vita politica, che si esprimerà anche attraverso una rivista («Criterio», 1957-58) ispirata ai valori delle componenti democratiche e progressiste della resistenza, consisterà soprattutto in memorabili campagne d'opinione, quali quella per la laicità della scuola pubblica, per l'autonomia dell'università, per una efficace tutela del patrimonio artistico. Nel 1966, dopo la disastrosa alluvione di Firenze, fu anima delle iniziative internazionali volte al risarcimento dei danni al patrimonio culturale. Nel frattempo, nell'istituto universitario pisano da lui diretto, **R**, con un folto gruppo di collaboratori, creava un modello assai originale di formazione di esperti nelle arti figurative, in cui alla riflessione teorica si legava la formazione di raccolte museali, e che si estendeva, dai campi piú tradizionali, ad altri di solito trascurati, come l'urbanistica, le arti industriali, lo spettacolo, il cinema, le arti di civiltà lontane nel tempo e nello spazio. **R** fu ingenerosamente attaccato da un gruppo di colleghi e studenti durante le contestazioni studentesche all'università (1968) e da allora iniziò un suo progressivo ritiro dal mondo accademico, cui fece seguito la fondazione dell'Università internazionale dell'arte di Firenze, istituzione mirante alla creazione di alte professionalità nel campo dello studio e della tutela

dei beni culturali. Gran parte dei motivi fondamentali dell'attività scientifica di **R** si ritrovano già nei suoi primissimi lavori, come la già ricordata tesi sui Carracci: **R** è convinto assertore della tesi di Conrad Fiedler secondo cui il linguaggio figurativo è diverso e autonomo rispetto a quello verbale, ed è, come quello verbale, forma della conoscenza. Sulla base della distinzione crociana tra poesia e non poesia, **R** individua anche nel linguaggio figurativo, accanto agli usi poetici, anche quelli prosastici, e considera questi ultimi positivi in relazione alle forme (logica, morale, economia) a cui appartengono.
La natura di autocoscienza insita sia nella poesia che nella prosa figurativa rende cosí ogni consapevole attività figurativa un processo storicamente determinato di approfondimento di umanità: **R** cosí, fin dal principio, ma poi con sempre maggiore consapevolezza, abbandona ogni schematismo normativo e ogni divagazione estetizzante nell'analisi delle opere d'arte, e si discosta polemicamente dal purovisibilismo metastorico del suo maestro Marangoni, e dalla ricerca di definitorie equivalenze verbali delle immagini figurative, in cui si era esercitata la lucida filologia di Roberto Longhi, per ricercare, in un'analisi dei nessi storici delle forme artistiche in cui trovava come maestro Julius von Schlosser, le complesse ragioni umane attraverso cui il singolo artista realizza la singola forma.
R comprende potenzialmente nell'ambito dei suoi interessi scientifici ogni manifestazione figurativa dell'uomo: dalle decorazioni rupestri e dagli oggetti decorati della preistoria alle sperimentazioni dei contemporanei, dalla tradizione occidentale alle civiltà orientali e precolombiane, alle culture africane e oceaniche, al folklore; dalla pittura, scultura e architettura alla grafica, alle arti «minori», al disegno industriale, all'urbanistica, a ogni genere di spettacolo visivo (teatro, cerimonie, danza, cinema, televisione).
Tali diramati interessi si manifestano anche in una miriade di contributi, tesi a creare una diffusa coscienza delle dimensioni e dell'articolazione dell'universo figurativo: gran parte di essi furono pubblicati sulla «Critica d'arte» che **R** continuò a dirigere fino alla morte; ma particolarmente efficace fu a questi fini il contributo recato dalla rivista « Selearte» (1952-65), che **R** e la moglie Licia Collobi fondarono, diressero e compilarono pressoché per intero, riuscendo a suscitare in Italia un capillare interesse per i fenomeni disparati del mondo figurativo.

Emergono tuttavia nella produzione di **R** alcuni filoni principali: da una parte, la riflessione di filosofia dell'arte, tesa a ricostruire i percorsi di questa «scienza nuova», sia nel progressivo chiarirsi storico dei problemi, sia nelle sfacettature che essi assumono nel confronto continuo con gli sviluppi delle altrui riflessioni critiche e filosofiche e con i molteplici problemi suscitati dall'esercizio critico militante. I contributi vengono successivamente raccolti in opere quali *L'arte e la critica* (1951), *Il pungolo dell'arte* (1956), *Diario Critico* (1957), *Arte fare e vedere* (1974 e 1986), *Arte essere vivente* (1984), *La critica della forma* (1986), o il monumentale *Arti della visione* (1975, 1976, 1979). In quest'ultima opera sono raccolti anche i saggi che, a partire dai giovanili *Cinematografo e teatro* e *Cinematografo rigoroso* (entrambi del 1933), sulla base di una distinzione tra i linguaggi, fondano una critica dello spettacolo rivolta prevalentemente ai suoi aspetti visivi (e non di testo letterario o musicale), e ne ricercano anche i precedenti storici. Tuttavia la gran parte dei lavori di **R** consiste nell'analisi di realizzazioni figurative, viste nei rapporti con il resto dei fenomeni, figurativi e no, che costituiscono l'esperienza di chi tali realizzazioni ha prodotto. **R**, come dicevamo, ha affrontato moltissimi problemi diversi, portando ovunque prospettive nuove date dalla sua originale apertura metodologica. Cosí nel tardo *L'uomo cosciente, arte e conoscenza nella paleostoria* (1981) il problema della valutazione dei manufatti artistici preistorici viene connesso a quello del sorgere della coscienza umana, mentre ne *I pittori di Pompei* (1963) vengono affrontati i problemi del rapporto originali-copie nell'arte classica, e dell'autonomia dell'arte romana rispetto alla greca. L'imponente lavoro di sistemazione critica e filologica in campi piú consueti confluisce in opere quali *Pittura del Dugento a Firenze* (1955), *Medioevo europeo* (1978), o nei due volumi di *L'arte in Italia* (1968-69), che tracciano nuove prospettive filologiche e critiche per numerosi e vasti fenomeni del Medioevo, o *Filippo Brunelleschi, un uomo, un universo* (1977), *Periplo del Greco* (1987), o le piú brevi o incompiute monografie su Michelangelo, sul Caravaggio e su tanti altri artisti, visti nella dialettica tra poesia figurativa e complessità storica, e tese anch'esse a ricostruire il contributo con cui di volta in volta gli artisti figurativi partecipano alla costruzione della storia. Su questo piano, la realizzazione piú completa appare *Mondrian e l'arte del XX secolo* (1962), in cui

si segue la formazione delle avanguardie storiche del primo novecento, in una complessa ricostruzione del nesso tradizione-innovazione che rende la concretezza dei processi storici, al di là delle mitologie dietro cui li avevano velati gli stessi protagonisti. Nel dopoguerra, quando poté agire liberamente, **R** organizzò, soprattutto a Firenze, una serie di mostre volte a far conoscere alla cultura italiana fenomeni che essa ignorava o sottovalutava: tali, per esempio, quelle dedicate a grandi maestri dell'architettura del Novecento (Wrigt, 1951; Le Corbusier, 1963; Aalto, 1965), o quella dell'arte italiana tra il 1915 e il '35 (1967), o quella della scultura negra (1985). La fede nelle possibilità critiche del linguaggio figurativo portò **R** a realizzare anche una serie di pellicole, i *critofilm*, in cui venivano esaminati criticamente vari fenomeni artistici; tra esse, citiamo *Urne etrusche a Volterra* (1957), *L'arte della moneta nel tardo impero* (1958), *Canal Grande*, e il lungometraggio monografico *Michelangiolo* (1964). (*ac*).

raggismo

Movimento russo fondato da M. Larionov. La data di nascita del **r** (Lucism) è ormai accettata come il 1912, perché il termine non compare in alcun catalogo precedente a questa data. Fondamentalmente questa teoria, mescolanza di affermazioni pseudo-scientifiche e riferimenti metafisici alla quarta dimensione allora in voga, si basa sul fatto che forme e colori sono percepiti attraverso raggi di luce riflessa, che, secondo Larionov, si intersecherebbero, creando intorno all'oggetto un'«intangibile forma spaziale», che l'artista deve essere in grado di rappresentare. Da un punto di vista pratico, le opere raggiste di Larionov anche se debitrici al futurismo italiano, ne sviluppano le premesse in modo assolutamente originale e soprattutto si pongono tra le prime opere totalmente astratte dell'avanguardia europea: come tali subiscono oggi una significativa rivalutazione. Fra i primi lavori raggisti di Larionov può essere annoverato *Specchio. Metodo Raggista* (1912: New York, Museo Guggenheim) e *Salsiccia raggista e sgombro* (1912: Colonia, coll. Ludwig), e fra quelli di Gončarova, *Testa di clown* (1912: collocazione ignota) e *Gatti* (1913: New York, Museo Guggenheim). Il primo manifesto del movimento, scritto e firmato da Larionov, *Raggismo*, fu pubblicato nell'aprile 1912 a Mosca e apparve, in versione legger-

mente diversa come: *Pittura raggista*, firmato e datato giugno 1912, nella raccolta *La «Coda d'asino»* e il *Bersaglio* pubblicata in occasione della mostra del *Bersaglio* a Mosca nel 1913. Entrambi contenevano illustrazioni di opere raggiste di Larionov e Gončarova e il secondo anche di M.le Dantju, A. Ševčenko e altri. Qui venne anche pubblicato il manifesto *Lucisty i budušniky* (Raggisti e futuristi), firmato da undici artisti fra cui K. Zdanevič, M. Fabbri, S. Romanovič. Larionov sosteneva, in questi testi, che, sulla base delle nuove scoperte scientifiche della radioattività e dei raggi ultravioletti, superata la fase raggista/realista, l'artista doveva giungere a rappresentare: «la percezione non dell'oggetto, ma della somma dei raggi derivati da esso... come un miraggio che sorge nell'aria torrida del deserto». Nella seconda versione del manifesto Larionov indica, alla fine del testo, come stadio successivo del **r**, lo *Pneumo-raggismo* o **r** concentrato, **r** in cui la concentra-zione dei raggi venga totalmente in primo piano a discapito della forma dell'oggetto. Un esempio di questa nuova fase si ritrova nell'opera *Spiaggia con donna. Pneumo-raggismo* (1913: Colonia, coll. Ludwig). Nel 1913-14 opere raggiste vennero esposte con successo anche in Europa, a Berlino e a Roma (dove nel 1917 verrà tradotto il manifesto come *Radiantismo*, firmato anche da N. Gončarova), ma i colleghi dell'avanguardia russa guardarono con sufficienza al movimento, particolarmente Malevič, dopo la rottura con Larionov nel 1913, e B. Livsič che considerava il **r** come una imitazione del futurismo italiano. Il **r** trovò invece un entusiasta sostenitore nel poeta G. Apollinaire che, in occasione della mostra di Larionov e Gončarova alla Galleria Paul Guillaume a Parigi nel 1914, lo descrisse nel catalogo come: «una genuina esperienza estetica». (*nmi*).

Rahl, Carl

(Vienna 1812-65). Allievo dal 1827 dell'Accademia di Vienna, si perfezionò durante viaggi in Germania, Francia e Inghilterra. Nel 1836 si stabilí a Roma, ove per influsso di Koch e di Genelli acquisí uno stile personale, divenendo il principale rappresentante della pittura monumentale (allegorie e scene di storia), ampiamente praticata a Vienna, in particolare sulla Ringstrasse, per la decorazione di grandi edifici pubblici e privati durante la

seconda metà del sec. XIX. Tra le rare opere di **R** a tutt'oggi conservate, vanno citate le pitture murali del portico della chiesa greca al Fleischmarkt e quelle dello scalone del Museo dell'esercito negli edifici dell'Arsenale; opere realizzate in collaborazione con Theophil Hansen, uno degli architetti piú in vista del Ring. **R** tornò a Vienna nel 1843, effettuò nuovi viaggi a Copenhagen e ad Atene, ove disegnò cartoni per la decorazione dell'università della città, su consiglio del barone Sina, ambasciatore greco a Vienna; ma gli eventi politici impedirono la realizzazione del progetto. Nel 1863 **R** venne nominato docente dell'Accademia di Vienna. Assai apprezzato nel suo paese e all'estero come ritrattista della società aristocratica e della grande borghesia, a Copenhagen fece il ritratto di re Cristiano VIII, certo con la mediazione del suo amico Hansen, di origine danese. Tra le sue migliori realizzazioni ricordiamo *Luise von Schwind* (1845), moglie di un amico pittore, e il suo *Autoritratto*, appartenuto all'inizio a Theophil Hansen (oggi ambedue a Vienna, ÖG). (*g + vk*).

raigō

Termine giapponese che letteralmente significa «venire incontro» ed è spesso tradotto con «Discesa di Amida» (o anche «di Amida e dei venticinque bodhisattva»). Allude alla discesa di questa grande divinità buddista al capezzale di un fedele morente per condurlo nel suo paradiso.

Il tema, legato all'espansione del culto di Amida nell'epoca di Heian, è tra i piú importanti della pittura buddista giapponese. I **r** piú celebri sono quelli del Hōōdō (padiglione della Fenice) e del Byōdōin di Uji (nei dintorni di Kyoto); dipinti su legno con la rappresentazione delle quattro stagioni, sono caratterizzati da un disegno morbido tracciato in rosso raffigurante personaggi celesti, divinità o musici, e dal sapiente effetto policromo dei toni porpora, arancio e verde cui si aggiunge per la prima volta, l'oro (*kirikane*). Amida viene generalmente rappresentato frontalmente, in atteggiamento statico, come si vede nel **r** del Hokkeji di Nara (trittico in tre *kakemono* a inchiostro e colori su seta), composizione ripresa nel Koyasan di Wakayama (sala Reihōkan): la figura centrale, cosí valorizzata, è circondata da bodhisattva, il cui aspetto paffuto è tipico della fine dell'epoca di Heian. Una delle

composizioni piú sorprendenti è quella del celebre **r** dello Chion'in di Kyoto, dove i personaggi sono raffigurati di profilo lungo una linea obliqua che accentua il movimento della divinità che accorre in soccorso di chi la implora. In questo stesso spirito è trattato il tema, piú tardo ma di significato identico, di *Amida che passa le montagne* (*Yamagoshi Amida*), il cui esempio migliore è quello del Konkaikōmyōji di Kyoto. (*ol*).

Raimondi, Marcantonio

(Bologna 1480 ca. - ante 1534). Nonostante che Vasari ne parli nelle *Vite*, si hanno scarse notizie della vita di **R**. Fu allievo di Francesco Francia ed è certamente da lui che apprese il disegno e l'arte del niello. A partire almeno dal 1504 la sua attività aveva già raggiunto una notevole fama: del 1504-505 è infatti il *Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini*, l'umanista bolognese che già allora lo giudica «molto profondo» nel disegno e nell'arte del bulino. È a Venezia verso il 1506, cioè nello stesso periodo in cui vi era anche Dürer – con cui piú tardi si accorderà sull'uso del monogramma nelle copie –, poi a Firenze e infine si stabilisce a Roma, probabilmente prima del 1510. Nel primo periodo della sua attività l'orizzonte formativo di **R** non fu molto diverso da quello di Giulio Campagnola, fermo restando ovviamente che per quest'ultimo il riferimento alla cultura padovana mantegnesca e a quella gior-gionesca era del tutto naturale; fu comune ai due anche l'ammirazione per Dürer e per Luca di Leida, dai quali sia il padovano sia il bolognese eseguirono copie. Cosí, **R** è già un artista ben sperimentato al momento del suo incontro con Raffaello, di cui diventa l'incisore ufficiale conquistandosi un luogo di prima importanza nella storia dell'incisione. È stato Marcantonio a diffondere nell'intera Europa le composizioni del grande maestro e della sua scuola. Nel 1525 è imprigionato per aver inciso i sedici *Modi* (le «posizioni») da Giulio Romano, fonte di ispirazione dei *Sonetti lussuriosi* dell'Aretino. Di **R** si perde ogni traccia dopo il Sacco di Roma del 1527.

La sua maniera romana, dapprima fine e delicata (*Didone*, *Lucrezia*) guadagna in seguito di forza e di espressività (*Giudizio di Paride*, *Strage degli innocenti*, e soprattutto la *Pietà* detta «del braccio coperto» per distinguerla da un'altra versione con il braccio nudo). Gli studi piú re-

centi tendono a valorizzare l'attività autonoma di **R** riferendogli un gruppo di disegni (Vienna, Berlino, Oxford, Bayonne) non necessariamente legati alle incisioni. (*hz + sr*).

Rainer, Arnulf

(Baden (Vienna) 1929). Autodidatta, ama ricordare di aver frequentato l'Accademia di belle arti di Vienna per soli tre giorni, e l'Accademia di arti decorative soltanto per mezza giornata. Tra il 1947 e il 1951 ha eseguito disegni surrealisti giganteschi, di grande valore, rappresentanti fantastici paesaggi formicolanti di personaggi. Nel 1951 è a Parigi dove scopre la pittura di De Kooning, Mathieu, Pollock e Riopelle: all'esperienza surrealista dell'automatismo, da cui nascono la serie di opere intitolate *Zentralisationen* – disegni e dipinti percorsi da linee scure intersecantisi nel punto centrale della tela – e della pittura a occhi chiusi (*Blindmalerei*), si aggiunge cosí l'esperienza del tachisme. Dal 1953 al 1964, **R** dipinge le *Übermalungen*, lavori in cui un'immagine, una traccia primitiva tracciata dall'artista o da altri, viene occultata progressivamente da strati sovrapposti di colore, solitamente scuri, con minime varianti di toni e di pennellata. Tra il 1958 e il 1963 ha eseguito ridipinture di opere che Francis, Mathieu, Vedova e Vasarely gli hanno essi stessi affidato. Verso il 1956-57 da questa esperienza nascono spesse superfici monocrome che, come le *Zentralisationen*, sono strutturate attorno a un punto cardine, ma, a differenza di queste, sagomate a forma di croce (*Kreuze*). Contemporaneamente continua ad approfondire le proprie ricerche sulla scrittura automatica e si interessa all'arte dei malati mentali, collezionandone i lavori. In questo periodo (1963) opera tra Colonia, Berlino e Monaco e comincia a disegnare sotto l'effetto di sostanze allucinogene.

I suoi interessi per la fotografia si collocano ai primi anni Cinquanta (del 1951 è l'album *Prospettive di distruzione*; del 1953-54 sono i primi autoritratti), ma solo verso il 1968, **R** si dedica sistematicamente a tale mezzo, esplorando il linguaggio della mimica corporea e facciale, accentuandone o sottolineandone l'espressività con interventi grafici (*Face Farces*; *Body Language*). Sono lavori che si contrappongono all'immobilità delle *Übermalungen*, proponendosi come «un viaggio avventuroso e allucina-

torio attraverso le emozioni umane e gli stati d'animo». In questa serie rientrano anche i lavori ispirati a immagini di elementi naturali, a opere di architettura o a dipinti di artisti famosi (*Kunst aufs Kunst*, 1975-83). Dal 1977 esegue interventi su foto che ritraggono volti di cadaveri e mummie (*Totenmasken*; *Leichgesichter*; *Mumien*), nell'intento di catturare «la vera espressione della morte». Parallelamente, 1973-74, pratica la *Fingermalerei* e la *Handmalerei*, spalmando il colore direttamente sulla tela con le dita e con le mani, in un rapporto violento con l'opera. Tale pittura gestuale è stata successivamente ripresa da **R** negli anni Ottanta amplificandone ulteriormente le valenze espressive – e liberatorie – con l'esecuzione di opere dipinte con tutto il corpo, fino a giungere a uno stato di esaurimento fisico totale, non lontano da uno stato mistico di ebbrezza.
R dal 1981 insegna all'Accademia di belle arti di Vienna. Gli sono stati conferiti numerosi premi, tra cui il Max Beckmann della città di Francoforte (1981), e, nel 1989, quello dell'International Center of Photography di New York. Tra le principali retrospettive: 1968 Vienna (Museum des 20. Jahrunderts); 1978 Venezia (Biennale); 1984 Parigi (Centre Pompidou); 1989 New York (Guggenheim) e Chicago (MOCA). (*mal*).

rājput

(scuola). Denominazione conferita a un gruppo di scuole indiane di miniatura (secoli XV-XIX). I **R** erano un gruppo di clan guerrieri che conquistarono importanti principati, inizialmente nel Rājasthān e nell'India settentrionale, poi sulle pendici dell'Himalaya, in zona pahārī. Dopo anni di lotte contro gli invasori musulmani vennero sottomessi, all'inizio del sec. XVII, dai moghul.
Signori feudali che vivevano nelle loro fortezze, costituirono una casta di guerrieri che diede vita a una produzione letteraria incentrata sui grandi fatti d'arme; le miniature moghul dell'epoca di Akbar rappresentano talvolta gli ultimi momenti di assedio a una piazzaforte descrivendone i momenti culminanti e di terrore.
Le fonti letterarie I principi **r**, campioni dell'ortodossia, furono l'ultimo rifugio della cultura indú dinanzi agli invasori musulmani. Il grande movimento bhaktico, di adorazione e abbandono completo all'amore di Viṣṇu e delle sue incarnazioni, Kṛṣṇa e Rāma, fu un tratto fondamen-

tale della loro cultura Caitanya e Vallabha, nel sec. XV, predicarono l'amore di Kṛṣṇa, mentre Tulsī Dās diffuse nella sua versione hindi del *Rāmāyana* il culto di Rāma. Il tema piú amato fu quello di Kṛṣṇa e di Rādhā. Il *Bhāgavata Purāṇa*, che canta le gesta di Viṣṇu, il cui decimo libro è consacrato a Kṛṣṇa, parla già degli amori tra Kṛṣṇa e le pastorelle di Brindāban (le *gopi*) e menziona l'esistenza di una favorita. Questa, col nome di Rādhā, col suo divino amante è centrale nel *Gīta Govinda* composto da Jayadeva nel sec. XIII, poema di bruciante sensualità, i cui slanci amorosi simboleggiano, agli occhi dell'autore, le ardenti aspirazioni dell'anima verso il divino. Altri poeti, come la principessa **r** Mīrā Bai e poi Sūrdās nel suo *Sūrsāgar*, cantarono con trasporto le pene delle anime separate dal dolce Kṛṣṇa. Questa «mistica nuziale» ispirò anche poesie erotiche di carattere apparentemente profano, nelle quali il variare dei sentimenti di una donna (*nāyika*) per il suo amante (*nāyakā*): le versioni piú celebri sono la *Rasamañjarī* di Bhānu Datta (sec. XIV) e la *Rasikapriyā* di Keshav Dās (1555-1617), autore pure della *Kavipriyā*, nella quale il tema è messo in rapporto con i dodici mesi dell'anno (*bāramāsa*). I musicisti s'impadronirono a loro volta di questa fonte d'ispirazione componendo i *rāga*, temi musicali corrispondenti alle situazioni dei *nāyikā-nāyaka*. I pittori al servizio dei principi **r** ricevettero dunque incarichi per illustrare il *Bhāgavata Purāṇa*, il *Gīta Govinda*, il *Rāmāyana*, mentre i temi dei *nāyikā-nāyaka* e delle *rāga-rāgiṇī* nelle decorazioni dei temi musicali (*Rāgamālā*) furono uno dei motivi favoriti. L'importanza iconografica di Kṛṣṇa agli occhi degli artisti è tale, che la sua carnagione azzurra viene spesso assegnata anche a Viṣṇu, a Rāma e spessissimo all'eroe (*nāyaka*) o al *rāga* (rappresentazione maschile di un tema musicale). Senza voler porre in dubbio l'ispirazione religiosa di molte miniature **r**, testimoniata dai colophon, sembra però che la dolce emozione risvegliata dalle graziose liriche pastorali dell'infanzia di Kṛṣṇa e l'erotismo ardente dei suoi amori con Rādhā contribuissero, nei *nāyikā-nāyaka* nelle *Rāgamālā*, a fare di questi dipinti un raffinato passatempo per le donne (*zenana*) delle corti **r**. D'altra parte i soggetti galanti – innamorati sulle terrazze, scene di toeletta, di musica o di danza – di moda alla corte moghul vennero naturalmente ad aggiungersi, nel sec. XVIII, ai temi tradizionali.

Le prime opere: XV secolo - metà del XVI secolo Le origini della pittura **r** sono ancora poco note. Le illustrazioni datate piú antiche sono quelle di una *Rāgamālā*, dipinta a Chawand (Mewār) nel 1605; ma qui si tratta della versione tarda di uno stile praticato in una serie di manoscritti raccolta attorno a una *Caurapañcāśikā* della coll. Mehta. Le miniature del gruppo *Caurapañcāśikā* sono state a loro volta precedute da numerosi saggi. Nel sec. XV, alcuni manoscritti giaina, tra i quali il *Kalpasūtra* di Mandu (1439), lasciano trasparire nuove tendenze: discreto modellato dei personaggi, rifiuto delle dorature e colore piú caldo, in particolare con fondi rossi. Ma tali sforzi per liberarsi dalle rigide convenzioni decorative della pittura giaina non raggiunsero risultati compiuti; diverso è il caso della produzione dovuta ad artisti formatisi nella tradizione dell'arte giaina, incaricati di illustrare testi visnuiti, come la *Bālagopālastuti* (opera in onore del giovane Kṛṣṇa, metà del sec. XV: Boston, MFA), dove per la prima volta il testo occupa uno spazio minore dell'immagine, e i cui colori annunciano la pittura **r** del sec. XVI. Alla fine del sec. XV e all'inizio del XVI, manoscritti indú e persino profani vengono illustrati dando un ruolo sempre maggiore alle illustrazioni, che si affrancano dal testo. Un *Laur Chanda* della fine del sec. XV (Benares, Bharat Kala Bhavan), romanzo popolare scritto in *avadhī* (lingua dell'India settentrionale) presenta personaggi con l'occhio sporgente e profilo sinuoso caratteristici della pittura giaina; tuttavia, la semplicità della composizione e l'importanza conferita a questi stessi personaggi, che spiccano su fondi rossi, incorniciati talvolta da architetture, sono lontani dagli sciolti arabeschi giaina. Le illustrazioni di un *Vana parvan* (Bombay, Asiatic Society), datato 1517, che descrive l'esilio dei Pāṇḍava, eroi del *Mahābhārata*, si affrancano ancor piú dalle convenzioni dell'arte giaina; scompare l'occhio sporgente, mentre la ripartizione dello spazio in registri dai vivi colori (rosso, verde, azzurro), le incorniciature gialle, la stilizzazione della natura (alberi a palla multicolori, vasche di fior di loto entro motivi a paniere, popolate di animali acquatici, sottile fascia di cielo bordata di bianco) prefigurano lo stile *Caurapañcāśikā*, e mostrano il fissarsi di alcune caratteristiche della pittura **r** del sec. XVIII. Tali nuove tendenze influenzano persino l'arte giaina, visto che un *Mahāpurāṇa* (Jaipur, bibl. del Bade Diwanji Digambar Mandir), dipinto nel 1540 a Palam, presso Delhi,

appartiene già a questa corrente piú realistica, vivace e aneddotica. Una *Mṛgavatī* (Benares, Bhart Kala Bhavan), del 1550 ca., presenta donne di carnagione gialla con grandi occhi, vicine (benché assai meno elaborate) all'eroina campavatī della *Caurapañcāśikā* a Mehta; quanto all'eroe della foresta, egli si profila contro uno sfondo rosso incorniciato simmetricamente da alberi stilizzati e da uccelli in volo su un cielo spesso nero, come in alcune miniature del Mewār o del Mālwa nel sec. XVII. **Il gruppo Caurapañcāśikā (metà del XVI secolo)** Intorno al 1560 a questo tipo di produzione segue lo stile *Caurapañcāśikā*. Questo gruppo comprende le diciotto illustrazioni di una *Caurapañcāśikā* (Museo di Ahmedabad), una *Rāgamālā* (Londra, VAM), un *Laur Chanda* (Museo di Lahore e Museo di Chandigārh), pagine del *Bhāgavata Purāṇa*, disperse in numerose collezioni, un *Gītā Govinda* (Bombay, Prince of Wales Museum), e diverse altre miniature, tra le quali un'*Assemblea di poeti* (Delhi, NM). Tale stile sembra del tutto stabilizzato verso il 1570, poiché in un *Tuti nāmeh* (Cleveland, Museo), manoscritto moghul degli inizi della scuola di Akbar, s'incontrano donne direttamente riprese da miniature tipiche di questa serie stilistica. Il ritmo monumentale della composizione vigorosamente stilizzata, lo ieratismo angoloso dei personaggi dagli occhi a forma di fior di loto, i gesti manierati, insieme alla ricchezza delle stoffe a scacchi e alle giustapposizioni di pannelli di colori vivaci, rende bene il clima appassionato di queste vibranti evocazioni dei piaceri fisici, con iscrizioni in versi, in alto sulla pagina, entro un riquadro giallo.

Le pitture che illustrano episodi del *Bhāgavata Purāṇa* e del *Laur Chanda*, eseguite nel medesimo stile, presentano peraltro composizioni piú complesse, con diversi personaggi, dall'aspetto talvolta piú sciolto, remota eredità dell'arte giaina. Il *Gītā Govinda* di Bombay offre una versione un poco diversa dello stile, e senza dubbio piú tarda, col suo disegno meno fermo, che conferisce ai personaggi un aspetto paffuto; ma il merito di questo gruppo è dovuto soprattutto al fascino decorativo delle rievocazioni campestri. Due pagine di *Bhāgavata Purāṇa*, trovate a Isarda (Patna, coll. G. K. Kanoria), vicine ai dipinti precedenti, ne differiscono peraltro per una maggior cura dell'espressione dei volti e per l'intensità del rosso degli sfondi.

Le scuole locali Il luogo d'origine di questi dipinti resta

tuttora ignoto. Sembra attraente un'attribuzione al Mewār, politicamente il regno piú importante nel sec. XVI, tanto piú che l'opera piú antica del Mewār, la *Rāgamālā* di Chawand del 1605, si colloca nella scia di questi dipinti e di quelli del *Bhāgavata Purāṇa* di Isarda, che potrebbe rappresentare un centro o un laboratorio vicino. Le pagine di *Rāgamālā* (Benares, Bharat Kala Bhavan, e Patna, coll. G. K. Kanoria) fanno parte di una diversa tradizione; i colori sono stati in parte restaurati, ma, all'opposto della *Rāgamālā* di Chawand, il disegno è assai influenzato dall'arte moghul dell'epoca di Akbar, e il trattamento del paesaggio è assai piú elegante. Resta per il momento quanto mai ipotetico pensare che si tratti di un prototipo dello stile del Mālwa. Il sec. XVII rappresenta l'età d'oro della pittura **r** nel Rājasthān e nell'India centrale, con laboratori attivi nel Mewār, nel Būndī, nel Mālwa, nel Mārwār, a Sirohi, a Sabar e a Nagaur, nonché in alcuni altri centri minori. I progressi tecnici sono dovuti in gran parte a un forte influsso dell'arte moghul, ma ciò non sminuisce la concezione generale di queste miniature, che al di là delle differenze di stile o di scuola, restano tipicamente **r**; ciò vale per l'interpretazione originarissima dell'arte dell'epoca dell'imperatore moghul Aurengzeb data dai primi artisti pahārī a Bahsolī alla fine del sec. XVII. Nel secolo seguente, le mode della corte di Delhi si diffusero sempre piú nelle corti **r**, e accanto ai temi tradizionali vennero di moda i soggetti intimi o galanti. In complesso si tratta di un periodo d'intensa attività artistica, che vede fiorire stili originali, come a Kishangārh, con pitture di uno strano manierismo, o a Kotah, con scene di caccia dal fascino naïf; nel Mārwār e altrove, il ritratto ufficiale si caratterizza per la stravaganza dei profili e per un certo gusto enfatico. Ma il sec. XVIII è pure l'età d'oro della pittura pahārī, con laboratori attivi a Bahsolī, Guler, Jammu, Kāngrā e altri piccoll principati dell'Alto Pangiab. Il sec. XIX segna gli inizi della fase coloniale, che doveva rivelarsi disastrosa per l'artigianato, distruggendo la tradizione locale di pittura **r**, che sopravvisse ancora qualche anno nel regno sikh di Lahore e in zona pahārī. (*jfj*).

Rama, Carol (Carolrama)

(nome d'arte di Olga Carol Rama, Torino 1918). La formazione di **R** avviene nella Torino del secondo dopo-

guerra, accanto a personaggi quali Massimo Mila e Albino Galvano, ma il suo percorso artistico segue proprie vie, sviluppandosi anomalo e isolato nel panorama della pittura italiana del Novecento. Come dichiara la stessa **R**, la sua pittura è fatta non di riferimenti culturali ma di «materiali vicini». Fin dalle prime opere della fine degli anni Trenta (disegni, acquerelli, olii), **R** riproduce infatti oggetti d'uso e figure: «oggetti - memoria - feticci» quali dentiere o pennelli da barba, *pissoirs* maschili o scopini, scarpe o volti femminili, denudandoli da richiami naturalistici o biografici e componendo una pittura in certo modo visionaria. Da quel momento in poi, tutta la sua produzione è percorsa da temi e motivi dotati di carica erotica ed eversiva, ma trattati con grande controllo e serenità di tocco.
Le mostre iniziali di Carol **R** risalgono ai primi anni del secondo dopoguerra: 1945 (Galleria Faber, Torino) e 1946 (Galleria Il Bosco, Torino); nel decennio a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta si colloca la sua piú intensa partecipazione alle Quadriennali romane e alle Biennali di Venezia.
Ad inizio anni Cinquanta l'artista, insieme ad altri pittori torinesi quali Albino Galvano, Filippo Scroppo, Adriano Parisot e Annibale Biglione, attraversa una stagione astratta sotto l'egida del MAC torinese, ricavando da quello sperimentalismo formale un linguaggio piú libero dall'aderenza figurativa. E degli inizi degli anni Sessanta una ulteriore svolta pittorica: macchie di materia cromatica integrate dalla presenza di oggetti quali unghie, aghi, siringhe, matasse di filo, bulbi oculari da bambola, «bricolage» di cui l'amico Edoardo Sanguineti celebra l'intensa capacità espressiva. A una ulteriore soluzione formale Carol **R** approda negli anni Settanta, quando la macchia scompare e l'oggetto – vecchi pneumatici – campeggia, nudo, su superfici monocrome, aderendo ad esse in composizioni astratte o distaccandosene in tutta la sua evidenza materiale. Molte sono le mostre, in Italia e all'estero, a cui Carol **R** ha partecipato, quali *L'altra metà dell'avanguardia*, a Milano, del 1980, una personale a Milano nel 1985 curata da Lea Vergine e una a Torino nel 1989, a cura di Paolo Fossati. La sua produzione piú recente procede nuovamente per accumulo di immagini e materiali, velature di colore e visioni, favole esoteriche e seduzioni figurative. (*mcm*).

Ramalho, Antonio

(Trás-os-Montes 1858 - Figueira 1916). Fu uno dei piú interessanti ritrattisti del Gruppo del Leone, influenzato dalla pittura francese, Monet in particolare (*Dal mio vicino*, 1883: Lisbona, coll. del visconte d'Asseca) sia per quanto riguarda la produzione di dipinti con scene di genere che di ritratti. Buon ritrattista (*Helena Dulac*: Lisbona, MAC; *Ferreira da Silva*: Porto, Museu Nacional di Soares dos Reis; *Senhora vestida de Preto*: Lisbona, Casa Museo Anastaçio Gonçalves) licenziò ritratti realistici sottolineando il carattere dei personaggi all'interno di sobrie composizioni. (*jaf*).

Rāmāyaṇa

Si tratta di uno dei grandi poemi epici indiani (l'altro è *Mahābhārata*), che narra le avventure del principe Rāma (sec. v a. C.), considerato nella mitologia indú il settimo *avatāra* del dio Viṣṇu. L'opera, attribuita al poeta Vālmīki, esiste in piú versioni; riunisce frammenti di epoca diversa, i piú antichi dei quali risalgono al I millennio a. C. Il ***R*** venne tradotto dal sanscrito in persiano per ordine dell'imperatore moghul Akbar (1542-1605), che ne ordinò le illustrazioni al suo laboratorio di pittura. I vari episodi del *R* furono tra i soggetti favoriti degli artisti rājput nel XVII e XVIII secolo, in particolare nel Mewār e nel Mālwa. (*jfj*).

Rambaudi, Piero

(Torino 1906-91). Le sue prime esperienze artistiche furono legate alla scultura, che praticò per poco piú di un decennio a partire dalla metà degli anni Venti. L'esordio avvenne nel 1925, con una mostra di grafica all'YMCA di Torino cui seguí nel '32, nella stessa sede, una mostra di disegni non figurativi. Risaliva a quell'anno il primo incontro con l'opera di Klee, che stimolò **R** a liberare la sua ricerca dal legame vincolante con la rappresentazione. I busti, le teste, le maschere in gesso realizzati in quel lasso di tempo – caratterizzati da una asprezza sintetica di modellato del tutto estranea al gusto dominante – furono esposti nel '37, ma già l'anno successivo **R** concludeva il suo percorso plastico con la realizzazione di piccole sculture astratte in cartone che attirarono l'attenzione di Casorati.
Nel dopoguerra **R** riprese la sua appartata ricerca. In pa-

rallelo al proseguire di una esperienza grafica figurativa, elaborò un linguaggio pittorico basato sulla variazione e l'articolazione cromatica di un numero limitato di figure geometriche elementari, strutturate liberamente nello spazio della tela. Le fasce di colore che in successione ritmica contraddistinguono i dipinti dei tardi anni Cinquanta conducono direttamente alle ricerche successive, quando, al fine di controllare l'intero spettro delle possibili variazioni cromatiche e compositive, **R** avviò con l'uso del calcolatore la programmazione sistematica delle combinazioni degli elementi-base della sua opera. Dalle serie *Indagini su una superficie* (1968), e *Progetti di pittura* (1969) **R** passò negli anni Settanta a un progetto di identificazione dell'operatività estetica e di quella scientifica, proponendo la traduzione in immagini di indagini territoriali e ambientali computerizzate.
L'antologia torinese del '77 chiarí e puntualizzò il significato di questo percorso, in un'analisi critica di vasto respiro completata nell'88 dalla mostra al Circolo degli Artisti, centrata sulle opere recenti. I dipinti dell'ultima stagione propongono ancora una volta l'organizzazione ritmica di figure derivate da un repertorio di modelli visivi scientifici, rinnovando nella sottigliezza degli accordi cromatici e nella instabilità delle corrispondenze formali la contenuta tensione lirica delle tele degli anni Cinquanta. (*mtr*).

Ramboux, Johann Anton

(Trier 1790 - Colonia 1866). Studiò dal 1807 al 1812 nello studio di David a Parigi; poi proseguí gli studi all'Accademia di Monaco. Nel 1816 partí per Roma, fece parte del gruppo dei Nazareni e subí in particolare l'influsso di Koch, Fohr e Overbeck. Nacque in lui allora la predilezione per la pittura italiana del XIV, XV e XVI secolo. In questo periodo copiò soprattutto affreschi. Dal 1822 al 1832 fu a Trier, ove disegnò specialmente paesaggi. Dal 1832 al 1842 soggiornò nuovamente in Italia. A partire dal 1844 lavorò al Wallraf-Richartz-Museum di Colonia come restauratore e copista di opere medievali (acquerelli al WRM). Dipinse quadri di storia (*Rebecca ed Eliezer al pozzo*, 1819: Berlino, NG), di paesaggi e di ritratti (i *Fratelli Eberhard*: Colonia, WRM), ma fu soprattutto fecondo come acquerellista e litografo. (*hbs*).
Nel corso dei suoi due lunghi soggiorni in Italia (1818-22

e 1832-42) raccolse una vasta collezione di copie da opere italiane di primitivi e degli inizi del rinascimento, da lui stesso eseguite (acquerelli e calchi), che venne acquistata dall'Accademia di Düsseldorf nel 1840 ed esposta nel 1841. Inoltre, si costituí una collezione di circa 400 quadri italiani, dal XIII al XVII secolo. Conservatore della raccolta Wallraf a Colonia nel 1844, fece acquistare 'primitivi' della scuola di Colonia nell'asta del libraio Johann Georg Schmidt. Per proprio conto comperò manoscritti miniati, disegni e incisioni (bellissimo il complesso concernente Dürer). Nel 1862 comparve il catalogo della sua collezione di primitivi italiani, ma poco dopo, nel 1867, i dipinti e la biblioteca furono dispersi per mano di Lempertz a Colonia. Il successore di **R**, Johannes Niessen, comperò alcuni quadri per il WRM, e il vescovo Arnold Ipolgy fece dono nel 1872 al Museo di Budapest di ses-santaquattro dipinti provenienti dalla collezione **R**. Altri musei europei conservano pezzi di questa raccolta di primitivi italiani, che fu tra le piú notevoli del sec. XIX. (*law*).

Ramenghi, Bartolomeo → Bagnacavallo

Ramose, tomba di

Tra le tombe egizie dette «dei notabili», una delle piú monumentali e importanti è quella di **R**, governatore di Tebe e visir sotto i regni di Amenofi III (1411-1375 a. C.) e del rivoluzionario Amenofi IV – Ekhnaton (1375-1358 a. C.); è la n. 55 della necropoli tebana. Si apre su una grande corte; la prima camera, la sola decorata, è un'autentica sala ipostila a 32 colonne, e dà accesso a una seconda camera, incompiuta, in fondo alla quale una terza camera era destinata a contenere le statue del culto funerario. Al sepolcro si giunge dalla prima camera, mediante un corridoio in pendio. La parete est della tomba reca sculture nello stile «classico» del regno di Amenofi III. Soltanto la parete sud è dipinta: si tratta di un lungo quadro che rappresenta in dettaglio i funerali e la processione dei portatori di offerte e di arredi. Queste pitture sono manifestamente anteriori alla rivoluzione di Amenofi IV. Il gruppo di prefiche costituisce uno dei capolavori dell'arte egizia. (*am*).

Ramsay, Allan

(Edimburgo 1713 - Londra 1784). Figlio del poeta Allan **R**, ebbe ottima educazione; nel 1729 frequentò l'Accademia di San Luca a Edimburgo. Giunto a Londra nel 1734, operò nello studio dello svedese Hysing; tornò presto a Edimburgo ad esercitare la pittura. Tra il 1736 e il 1738 incontrò in Italia Batoni, lavorando poi a Roma con Francesco Imperiali e a Napoli con Solimena. Prese a dipingere i ritratti su fondo rosso, pratica probabilmente ereditata da Benedetto Luti. Tornato in patria si stabilí a Londra come ritrattista, subendo l'influsso di Hudson e di Highmore; ebbe tanto successo da dichiarare nel 1740: «Ho eliminato tutti i vostri van Loo, i vostri Soldi e i vostri Rusca, ed eccomi qui ormai promosso al ruolo di primo violino». Nel 1746 ritrasse il *Dott. Mead* (Londra, Foundling Hospital), che può essere confrontato in parallelo al *Captain Coram* di Hogarth (1740: ivi). L'opera è di transizione tra lo stile di Hudson e Highmore, derivato da Kneller, e l'enfasi di Reynolds. Poco dopo il 1750 si nota un mutamento stilistico: **R** dà maggior lucentezza agli incarnati e, probabilmente per influsso di Velázquez, introduce negli sfondi grigi vellutati. I ritratti si fanno compositivamente piú liberi dato che la presenza di Reynolds sul mercato lasciava a **R** ben pochi incarichi dell'aristocrazia. Nel 1754 **R** partí per la seconda volta per l'Italia, dove subí l'influsso di Aved e Subleyras. **R** lavorò anche all'Accademia di Francia a Roma. Capolavoro di questo periodo è il *Ritratto* della seconda moglie (1755 ca.: Edimburgo, NG): impegnò tutto il suo talento nel rendere i ricami e il delicato modellato del volto. Rinunciò alla collaborazione di mestieranti per l'esecuzione dei drappeggi e studiò di persona, con cura, la posa e l'atteggiamento del modello, la cui originalità sta nell'abbandono delle pose convenzionali e affettate, riprese da Hudson. Tornato in Inghilterra nel 1757, eseguí ritratti della famiglia reale (*Giorgio III, principe di Galles*, 1757: coll. della Corona) e, quando Giorgio III salí al trono nel 1760, divenne pittore del re. Produsse effigi del sovrano che vennero costantemente replicate nella sua bottega. Quando Jean-Jacques Rousseau soggiornò presso Hume in Inghilterra, ne eseguí il ritratto in costume armeno (1766: Edimburgo, NG). Sembra abbandonasse la pittura verso il 1769, dedicandosi soltanto a lavori letterari. Originale è la tipologia da lui creata del «ritratto da salot-

to», che combina Reynolds alla familiarità della pittura olandese. È rappresentato alla Tate Gall. ed alla NPG di Londra (*Autoritratto*), alla NG di Edimburgo con nove dipinti, a Liverpool, WAG (*Emily, contessa di Kildare*, 1765), al City Museum di Birmingham (*Mrs Martin*, 1761), al Louvre (*Ritratto presunto di lord Elcho*). (*jns*).

Rane, Jean

(Montpellier 1674 - Madrid 1735). Allievo del padre, Antoine **R**, e di Hyacinthe Rigaud, di cui sposò la nipote, fu accolto nell'Accademia nel 1703 con i ritratti di *Plattemontagne* e *Verdier* (Versailles); essi, con *Lamoignon de Basville* (Museo di Montpellier) e con la bella allegoria di *Vertumno e Pomona* (ivi) sono le sole sue opere importanti conservate in Francia. Nel 1723, certo su raccomandazione di Rigaud, divenne pittore di Filippo V, in sostituzione dei ritrattisti in voga Rigaud, Largillière o de Troy, che il re di Spagna aveva richiesto al cardinal Dubois. La sua carriera madrileña si svolse senza grande risonanza; fu interrotta soltanto da un soggiorno a Siviglia con la corte e da una missione in Portogallo per farvi il ritratto dei sovrani, suoceri del futuro Ferdinando VI. Doveva concludersi con un episodio penoso: nel suo alloggio a palazzo, mentre vegliava con amici la notte di Natale del 1734, ebbe inizio il terribile incendio che doveva distruggere il vecchio Alcázar con la maggior parte dei suoi preziosi dipinti. Qualche mese piú tardi **R** moriva.

La sua opera, di cui il Prado conserva buoni esempi, rivela un ritrattista abile e accurato ma privo di personalità. L'unico grande ritratto conservato, *Filippo V a cavallo incoronato dalla Vittoria* (Madrid, Prado), s'ispira a composizioni simili di Rubens. Quello della *Famiglia di Filippo V*, rimasto incompiuto e poi scomparso, è noto soltanto da una versione in piccolo formato (ivi), senza dubbio l'opera piú gradevole del pittore. Altri ritratti singoli fissano le immagini di sovrani, degli infanti e delle loro spose: *Filippo V* e *Isabella Farnese*, la giovane *Regina Luisa Isabella d'Orléans*, vedova di Luigi I; *Ferdinando VI bambino*; *Carlo III bambino*; *Ferdinando VI come principe delle Asturie*, e sua moglie *Barbara di Braganza* (tutti a Madrid, Prado). (*pg*).

Rancillac, Bernard

(Parigi 1931). Dopo aver insegnato disegno, **R** ha come momento formativo di rilievo la frequentazione dell'Atelier 17, sul finire degli anni Cinquanta: lo studio, fondato da S. W. Hayter nel 1927 per farne centro di ricerca sulle tecniche incisorie e diventato punto di riferimento per il surrealismo negli anni Trenta, nel 1950 aveva infatti ricominciato la sua attività parigina dopo gli anni newyorchesi (1941-55). Le scelte artistiche di **R** si fondano su una reazione al formalismo della pittura astratta, adottando inizialmente riferimenti al situazionismo: li evidenzia una serie di disegni degli anni 1962-64 (*Les petites heures de la journée*, 1962; *Bordel en couleurs*, 1964) in cui gli aneddoti di vita quotidiana, erotici, giocosi, sembrano seguire il concetto di *dérive* cara al movimento, vale a dire un vagabondare di ispirazione surrealista. Già dal 1964 compaiono nella produzione di **R** dipinti che prendono spunto dal mondo dei cartoni animati (*Le retour de Mickey*, esposto alla mostra *Mythologies quotidiennes* al MAM de la Ville de Paris, nel 1964) e dall'illustrazione popolare: a differenza delle immagini statiche elaborate dal fumetto della Pop Art americana, le tele di **R** sono ricche di dinamismo, e la forma, effervescente e spesso ai limiti dell'astrazione, denuncia matrici desunte dal linguaggio dei pittori del gruppo Cobra (*Danse du famélique*; 1964). Tra i dipinti esposti alla Gall. Léger a Malmöe nel 1964, nell'ambito della mostra *5 Peintres de Paris*, figurano *L'ascension du footballer*, *Ecoute tonton Macoute* e *Joyeux parachutage du Martien*. L'anno successivo **R** presenterà alla Galleria parigina Mathias Fels una mostra dal titolo *Walt Disney*. Con gli anni Settanta mutano le fonti di ispirazione dell'artista: sono documenti ripresi dall'informazione e riportati con fredda obiettività per caricarne le valenze politiche. La mostra *Le Vent*, al Centre National d'Art Contemporain di Parigi (1971; passata ad Amburgo, Wuppertal e Berna), propone immagini della Repubblica Popolare cinese come *Les dirigeants chinois saluent le défilé du 20 anniversaire de la Révolution* (1970), e *Vive la République Populaire communiste en Chine* (1971), o denunciano situazioni d'ordine internazionale come quello palestinese (*Les Fedayin traqués*, 1970), Gilbert Mury, nella presentazione del lavoro di **R** in catalogo, lo inserisce nel contesto di un'arte rivoluzionaria, che oppone alla geometria arbitraria dell'a-

stratto, di matrice piccolo-borghese, una presa in diretta dell'avvenimento reale. Tra le personali dedicate a **R** negli anni seguenti, si contano *Jazz*, alla Gall. Mathias Fels e alla Gall. H. M. di Bruxelles (1974), *Jazz et Politique*, al Musée de Nancy, *Figurations*, al Museo di Grenoble (1978); tra le collettive *Paris-New York* (1975: Parigi, MNAM) e *Mythologies quotidiennes II* (1977: MAM de la Ville de Paris). Nel decennio successivo **R** ha avuto personali alla Maison de la Culture di Grenoble (1981), alla Gall. Loft di Parigi (*Périodes*, 1987), alla Gall. Michel Vidal della stessa città (*Carnets de voyage en Chine*, 1989), alla Maison de la Culture di Bastia (1990) e ha partecipato alle mostre *20 ans de peinture en France* (Mayence, Tubinga, Berlino, Bologna 1984) e *Figuration Narrative* (Gall. R. Dreyfus, Parigi 1989). (*eca*).

Randon de Boisset, Paul

(Reims 1708 - Parigi 1776). Apparteneva a una ricca famiglia di finanzieri; il padre era *receveur général* delle Finanze; egli divenne *fermier général*, probabilmente intorno al 1756; presto abbandonò la carica per quella di *receveur général* della circoscrizione di Lione, che probabilmente gli lasciava piú tempo da dedicare alla sua vocazione di amatore d'arte. Si dedicò inizialmente ai libri, e per tutta la vita accrebbe la sua ricca biblioteca. La passione per la pittura ebbe forse inizio in occasione di un primo viaggio in Italia nel 1753, benché piú tardi egli acquistasse solo poche opere italiane, essenzialmente del sec. XVII (l'Albani, Carracci, Reni, Solimena). In Italia incontrò Joseph Vernet, di cui acquistò parecchie opere, in particolare due marine, la *Calma* e la *Tempesta* (oggi a Parigi, Louvre). Visitò una seconda volta l'Italia nel 1763; ma il suo gusto si formò definitivamente durante un viaggio in Olanda e nelle Fiandre in compagnia di Boucher. Visitò numerosi gabinetti di pittura fiamminga e olandese, acquistando i quadri piú preziosi delle pubbliche vendite dell'epoca (Choiseul, Lalive de Jully, la contessa de Verue). Nel 1772 si stabilí a Parigi in rue Neuve-des-Capucines, in una vasta dimora eretta da Gabriel, dove dopo la sua morte ebbe luogo la vendita della sua collezione, iniziata il 3 febbraio 1777 e proseguita fino al mese di marzo. La scuola francese era ben rappresentata da opere contemporanee di Boucher, Greuze, Watteau, Subleyras (la *Messa di san Basilio*, acquistato per

il re), ma anche da qualche dipinto piú antico di Poussin, La Hyre, Bourdon. I disegni, provenienti quasi tutti dalla vendita Mariette, erano numerosi e di grande qualità. Numerose opere vennero acquistate per il Gabinetto del re o vi pervennero piú tardi, dopo essere passate per collezioni private. Tra i quadri possono citarsi alcuni capolavori oggi al Louvre, come il *Ritratto di Hélène Fourment* di Rubens, i *Pellegrini in Emmaus* e il *Filosofo* di Rembrandt, il *Ritratto del presidente Girardot* di van Dyck e tele di Metsu, Wynants, van Ostade, Berchem. (*gb*).

Ranftl, Johann Mathias

(Vienna 1805-54). Dopo aver praticato la pittura romantica di storia e il ritratto, si specializzò in quadri di genere e soprattutto in scene di animali, che gli valsero il malizioso soprannome di «Raffaello dei cani». Fu allievo dell'Accademia di Vienna, poi effettuò numerosi viaggi in Ungheria, Russia, Inghilterra e Francia, ove venne messo in contatto, a Parigi, con Horace Vernet e Delaroche. Dal 1830 tornò a stabilirsi a Vienna. Venne apprezzato per i suoi disegni di animali almeno altrettanto che per i dipinti. Nel 1848 illustrò la satira di Eduard von Bauernfeld *Die Republik der Tiere* (La Repubblica degli animali). I suoi ritratti dell'attore e autore comico Johann Nestroy (1801-62), che presentò nei vari ruoli di scena, sono documenti importanti per la storia del teatro (Vienna, HM). (*g* + *vk*).

Ranson, Paul

(Limoges 1861 - Parigi 1909). Dopo aver frequentato, a Limoges e Parigi, le Scuole di arti decorative, nel 1888 entra all'Académie Julian, dove incontra Denis, Sérusier, Roussel, Bernard e Vuillard. L'influenza di questi artisti, in particolare di Sérusier, che gli trasmette le idee di Gauguin e del gruppo di Pont-Aven, unita alla sua vocazione decorativa ne fa uno degli esponenti piú rigorosi delle teorie dei Nabis. Il gruppo, peraltro, nei primi anni del 1890 si riunisce nello studio che **R** divide con la moglie in boulevard du Montparnasse, soprannominato «Il Tempio», forse anche per il gusto di **R** per i rituali e i linguaggi esoterici. Decoratore e ceramista, **R** costruisce anche, insieme a Denis e Lacombe, pupazzi, tra gli altri quelli per *Ubu Roi*. La sua totale adesione al credo nabi lo spinge a dedicarsi all'arazzo e soprattutto al cartone,

tecnica che consente di annullare ogni effetto di profondità. Il simbolismo che ne permea l'opera (*Donne in bianco*, 1895: Parigi, MO), è caratterizzato da un uso del colore piatto e dalla semplificazione delle forme che si risolve in arabeschi lineari, in cui è evidente l'influenza di Gauguin e dell'arte giapponese (*Ragazza con fiori*, ca. 1890: Milano, Galleria del Levante).
Negli anni Novanta espone regolarmente al Salon des Indépendants; nel 1908 fonda l'Accademia Ranson, forse la sua piú significativa eredità, in un edificio di rue Joseph-Bara demolito nel 1968. Dopo la sua prematura morte, l'anno successivo, la direzione sarà assunta dalla moglie; vi insegnano gli artisti piú vicini a **R**, tra cui Sérusier e Denis. (*vb*).

Ranzoni, Daniele

(Intra (Novara) 1843-89). Di origini modeste, **R** rivela una precoce inclinazione per il disegno che gli vale l'ammissione, a soli tredici anni, all'Accademia di Brera di Milano. Consegue il primo premio alla Scuola d'ornato nel 1857 e conosce Mosè Bianchi, Tranquillo Cremona e Medardo Rosso. Per volontà delle famiglie di Intra che lo mantengono agli studi, conclude la Scuola d'ornato all'Accademia Albertina di Torino (1859-60). Qui, grazie al marchese di Brème è accolto come «pensionario» del collegio Caccia di Novara, con una borsa di studio annuale e l'autorizzazione a proseguire gli studi a Brera (1860-63). Nel 1864, per volere degli amministratori del collegio, è iscritto all'Accademia Albertina, ma alla fine dell'anno la revoca del pensionamento lo costringe a interrompere gli studi e a rientrare a Intra. Qui, iniziano i suoi rapporti con l'aristocrazia internazionale che frequenta il lago, in particolare con i principi Troubetzkoy. Tra il 1867 e il 1868 **R** fonda con il fotografo-pittore Giacomo Imperatori, il Circolo dell'Armonia, che raccoglie artisti e intellettuali vicini alla scapigliatura. Nello stesso 1868 rientra a Milano deciso ad arruolarsi nelle file garibaldine, ma Cremona lo dissuade e inizia quel sodalizio tra i due artisti destinato a durare sino al 1873. Li accomuna l'interesse per la creazione di un linguaggio basato su ricerche di pennellata e di cromatismo, in cui la luce diviene protagonista del dipinto. Cremona svolge un ruolo significativo accostando **R** alla visione di Rembrandt e al colorismo veneziano del Cinquecento; per

contro, a contatto con **R** la pittura di Cremona si fa piú sfumata e sensibile alle vibrazioni luminose. Non pare ancora chiarita la possibile influenza sugli esiti ranzoniani del paesaggismo di Fontanesi, mentre indiscutibile appare il richiamo al Piccio. Nel 1872, **R** diviene socio dell'appena costituita Famiglia Artistica milanese, creata da Vespasiano Bignami. In quello stesso anno, **R** perde il padre e trova sostegno economico e amicizia presso i Troubetzkoy e si stabilisce a Villa Ada. La prodigalità dei suoi ospiti gli consente di invitare liberamente gli amici scapigliati ed egli tiene uno studio con Cremona. Tra le opere di questo periodo spiccano il *Ritratto del principe Pietro Troubetzkoy* (coll. priv.), che ne rivela le capacità di introspezione psicologica e il celebre *I tre ragazzi Troubetzkoy col cane* (1874: Milano, GAM) presentato all'esposizione di Brera del 1874. Gli stretti contatti che **R** intrattiene con l'ambiente aristocratico e cosmopolita delle dimore sul lago, giustificano il progressivo abbandono delle mostre ufficiali. Nel 1877 si trasferisce in Inghilterra, dove grazie all'appoggio delle famiglie Medlicott e Paget, **R** viene lanciato come *society portrait* della nobiltà terriera, la *gentry*, facoltosa nei mezzi ed elegante per stile di vita, ma poco aperta alle novità culturali. Rientrato per breve tempo in Italia nel 1878, probabilmente per i funerali di Cremona, decide di interrompere definitivamente il soggiorno inglese nel 1879 a causa del rifiuto dei suoi ritratti all'esposizione annuale della RA. Al rientro in Italia si apre una stagione di intensa creatività, con esiti di grande finezza, quali il *Ritratto della signora Pisani Dossi* (1880: coll. priv.) e il *Ritratto della contessa Arrivabene* (1880: Milano, GAM), capolavoro della ritrattistica ranzoniana e ottocentesca. Nel 1885 si manifestano i sintomi di una grave malattia mentale, destinata a peggiorare progressivamente. Nei primi mesi del 1886 è ospite dei Saint-Léger, nella loro proprietà delle isole di Brissago e vi esegue opere ricche di suggestioni interiori come il paesaggio *Ascona vista dalle isole Saint-Léger* (1886: coll. priv.) e *La principessa di Saint-Léger sulla sedia a sdraio* (1886: Milano, GAM, raccolta Grassi). Dopo il ritorno a Intra e una sosta a Miazzina, muore in solitudine nel 1889: Vittore Grubicy, che lo aveva inserito nel 1888 nella sua *Italian Exhibition* di Londra, organizza la grande retrospettiva alla Permanente di Milano nel 1890. (*vbe*).

Raoux, Jean

(Montpellier 1677 - Parigi 1734). Fu allievo di Antoine Ranc a Montpellier, dove dipinse *Arianna a Nassa* (1701: Montpellier, MBA), e di Bon Boullogne a Parigi, dove vinse il primo premio dell'Accademia (1704). Soggiornò a Roma, Firenze, Padova (lasciò l'*Annunciazione* e la *Visitazione*: Cattedrale), a Venezia città in cui divenne il favorito di Philippe de Vendôme, gran priore dell'ordine di Malta, che lo ospitò al Temple (1714); questo favore gli venne tributato anche (1719) dal successore Jean Philippe, cavaliere d'Orléans, bastardo del reggente. *Pigmalione innamorato della sua statua* (1716: Parigi, Louvre) è il suo lavoro di ammissione all'Accademia reale, presentato nello stesso giorno dell'*Imbarco per Citera* di Watteau (28 agosto 1717). Dipinse alcuni ritratti, come *Joseph Bonnier de La Mosson* (Montpellier, Musée *Fabre*), *Joachim Colbert*, *vescovo di Montpellier* (ivi), *Françoise Prévost*, *danzatrice dell'Opera* (1723: Tours, MBA), talvolta presentati «all'antica» (*M.me Boucher*, *nata Perdrigeon*, *come Vestale* (1734: Versailles). Nei soggetti di genere, come la *Fanciulla che legge una lettera* (Parigi, Louvre), imita Netscher o Schalken, piú che Rembrandt, cui indebitamente Voltaire lo paragonò. (*rm*).

Raphaël, Antonietta

(Kovno 1895 ca. - Roma 1975). In seguito alla morte del padre, il rabbino Simone, nel 1905 si stabilí con la madre a Londra, dove coltivò gli studi musicali. Alla fine del '24, dopo un breve soggiorno parigino, si trasferí a Roma. Qui incontrò il pittore Mario Mafai, con il quale strinse un sodalizio artistico e affettivo che fu alla base di quella che alla fine degli anni Venti Roberto Longhi definí «scuola di via Cavour», alludendo alla casa-studio del Mafai, frequentata assiduamente da Scipione Bonichi e Marino Mazzacurati. Autodidatta, ma sensibile agli umori fantastici ed espressionisti dei pittori della colonia ebraica di Parigi (Chagall, Pascin, Soutine), **R** andava dipingendo ritratti, autoritratti e paesaggi romani la cui vena favolistica e deformante e il cui cromatismo inquieto non furono privi di conseguenze per Mafai e Scipione, accanto ai quali esordi nel '29 in occasione della Prima Sindacale Romana. Il lirismo eccentrico di **R** ricevette allora le prime menzioni da parte della critica piú attenta, che sottolineò la novità delle proposta dei pittori di via

Cavour nel panorama irrigidito e prevedibile dell'arte romana di quegli anni.
Tra il '30 e il '33 **R** visse a Parigi, frequentando un corso di scultura e traendo esempio dalla plastica di Bourdelle, Despiau, Maillol. Tornata a Roma, nel '36 esordí in pubblico come scultrice esponendo alla sesta mostra del Sindacato del Lazio due ritratti delle figlie, soggetto costante e centrale della sua ricerca plastica. Per sottrarsi alle conseguenze delle leggi razziali, nel '39 si spostò a Genova insieme a Mafai e alle tre figlie, contando sull'appoggio di Emilio Jesi e Alberto Della Ragione, e vi trascorse gli anni di guerra senza rinunciare, pur tra aspre ristrettezze economiche, all'attività artistica.
Nel dopoguerra – prima a Genova, poi a Roma – **R** continuò a concentrare nella plastica la sua tensione creativa, come documentano le sculture che mostrò alle Biennali di Venezia, cui fu presente dal '48, e alla Quadriennale romana del '51. In questi anni la pratica della pittura era finalizzata quasi esclusivamente all'espressione delle sensazioni e dei ricordi dei suoi viaggi, tra cui memorabile fu quello in Cina del '56. A partire dalla partecipazione alla Quadriennale romana del '59, in cui erano esposti alcuni dipinti d'anteguerra, e dall'antologica del '60 al Centro Culturale Olivetti di Ivrea, la critica prese a dedicarsi con attenzione crescente alla definizione del ruolo giocato da **R** nella situazione artistica romana di fine anni Venti. L'insorgere dell'interesse storiografico corrispose al rinnovarsi dell'impegno diretto nel campo della pittura, intensificatosi in particolare dopo la morte di Mafai, nel '65. In una nutrita serie di dipinti dai toni accesi **R** tornò nei suoi ultimi anni ad affrontare i temi di un immaginario in bilico tra ricorso al mito e trasfigurazione dell'esperienza quotidiana, affiancando alla pittura un'intensa attività grafica.
Le discordanze dei titoli e delle date, dovute alle indicazioni contraddittorie fornite dall'artista nell'arco dei decenni, rendono problematica la catalogazione in atto dei dipinti e delle sculture, di cui ha reso conto l'antologica di Modena del 1991. (*mtr*).

Rapous, Vittorio Amedeo

(Torino 1729-1800). La formazione torinese del **R** presso la scuola di Francesco Beaumont (dal 1747) è testimoniata dalla partecipazione, con i compagni G. D. Molineri e

N. Peirolesi, all'esecuzione dell'*Addolorata con san Giovanni e angeli*, macchina processionale disegnata dal Beaumont e scolpita dai Clemente per la chiesa dell'Annunziata di Torino. Per la manifattura di arazzi torinese dipinge quindi due cartoni per la *Storia di Pirro* (1752) e quello con lo *Stratagemma del fuoco* (1754) per le *Storie di Annibale*, da un bozzetto dello stesso Beaumont. Di questi anni sono anche dei rari ritratti, come quelli dei fratelli *Joseph Alexis* e *Joseph Nicolas de la Grave* (1753: Ginevra, Musée d'art et d'histoire). Confratello della Compagnia di San Luca (nominato la prima volta nel 1759, l'ultima nel 1797) e priore dal 1766, il **R** attende a una serie di dipinti di soggetto sacro: *Circoncisione* in Santo Stefano a Biella (1760), *Addolorata con Cristo deposto* (Campoligure, parrocchiale) con firma e data 1761, *Predica del Battista* per la parrocchiale di San Marco di Rocca de' Baldi, *Cristo e i santi Fedele da Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa* e *La Madonna presenta il Bambino a san Felice da Cantalice* per la parrocchiale di Testona (1764-66). Intanto il pittore è attivo dal 1757 nella Palazzina di caccia di Stupinigi, dove decora con trofei di caccia, puttini e intrecci vegetali la camera da letto dell'appartamento del duca di Chiablese (1765) e affresca la cappella privata (1768), per la quale esegue anche la pala d'altare con la *Caccia di sant'Uberto*. Sempre per la corte il **R** lavora come «pittore di figure» in Palazzo Reale a Torino, nel nuovo appartamento del duca di Chiablese (1767-68) e, per restauri, nella Galleria del Daniel e quindi nel castello di Moncalieri, nella camera da letto della principessa di Piemonte (1775). Continua nel frattempo la produzione di dipinti di soggetto sacro: *Madonna con il Bambino e sant'Eligio* per la chiesa della Mandria (pagata nel 1767), *Trinità e santa martire* e *San Carlo Borromeo in preghiera* per l'abbazia di Fruttuaria a San Benigno Canavese, *Il nome di Maria e sant'Anna* per la chiesa dei Filippini a Mondoví (1776), pala per la chiesa dei Cappuccini di Fossano (post 1768), *Madonna, santi e anime purganti* per la parrocchiale di San Michele a Rivarolo, *Circoncisione* e *Madonna con i santi Erasmo e Orsola* per la chiesa del Santissimo Nome di Gesú nella medesima cittadina, dove affresca anche la volta e la navata (1780). Nominato nel 1778 professore dell'Accademia torinese di pittura e scultura, rifondata da Vittorio Amedeo III, dipinge la *Madonna con i santi Filippo e Vincenzo de' Paoli e il Beato Amedeo di Savoia fra i mendicanti*, commissionata dallo

stesso re per l'Opera della Mendicità (ora nella chiesa di Santa Pelagia sempre a Torino). E ancora tra le molte opere di soggetto sacro si ricordano le pale per l'Oratorio delle Umiliate di Buttigliera d'Asti, per la Madonna dell'Olmo presso Cuneo, per la parrocchiale di Strambino, per il Santuario della Consolata, per la chiesa di Santa Teresa e per Sant'Ambrogio (*Via Crucis*, 1782-83) a Torino e per la chiesa del Gesú a Villafranca Piemonte (*Circoncisione*, 1792). Per la corte il **R** è invece ancora attivo nel 1785 alla Vigna reale e nel 1789 a Palazzo Reale, con le quattro sovraporte con *Storie di Enea* per la camera di parata dell'appartamento dei duchi d'Aosta. Vittorio Amedeo è infine documentato anche come decoratore di carrozze insieme al fratello **Michele Antonio** (documentato in Piemonte dal 1751 al 1796), pittore d'ornato presso la corte torinese. Quest'ultimo risulta attivo nel 1758 nell'appartamento del duca di Chiablese nel castello di Venaria, nel 1759 a Stupinigi, nel 1767 in Palazzo Chiablese e nel 1784 e 1787 in Palazzo Reale a Torino, per sovraporte, paracamini e tele con nature morte di fiori e frutta e architetture. (*sgh*).

Raspae, Antoine

(Arles 1738-1811). Una certa ingenuità e una grande franchezza di osservazione dei modelli determinarono il successo di questo «naïf», allievo, per qualche anno, del neoclassico Le Barbier il Vecchio (dopo il 1767). Le sue opere piú celebri sono levigati ritratti popolari in cui ogni dettaglio è minuziosamente osservato, dipinti con freschezza squisita; l'artista, nella sua arte provinciale conserva una eco del ritratto parigino (la *Famiglia del pittore*: Museo di Arles). (*cc*).

«Rassegna d'Arte»

Fondata nel 1901, a cadenza mensile, diretta da Guido Cagnola (1901-19), Francesco Malaguzzi Valeri (1901-14) e Corrado Ricci (1901-904), ebbe dapprima diversi editori per poi passare ad Alfieri & Lacroix (1908-19), sempre a Milano. Caratterizzata dal ricco apparato illustrativo, la «**Rd'A**» si occupò d'arte italiana dal Medioevo al Cinquecento, con aperture verso il Seicento lombardo e bolognese e il Settecento veneto, prediligendo tuttavia il Quattrocento lombardo e i primitivi senesi. Gli studi, generalmente attributivi o d'archivio, si segnalano per

brevità, essenzialità di note e stile discorsivo. Dal 1914, pur restando indipendente, dette vita alla «Rassegna d'Arte Antica e Moderna» con la senese «Vita d'Arte» di Bargagli Petrucci, mensile d'arte contemporanea. Unificate le testate, fu trasferita a Roma e affidata nuovamente a Ricci (1920-22). Diretta alle vecchie generazioni di studiosi, amatori e collezionisti, raggruppò diverse tendenze della critica, dai documentaristi (Beltrami, Sant'Ambrogio) ai morelliani (Frizzoni), riuniti dalla comune avversione per l'analisi stilistica di Adolfo Venturi e per quella puro-visibilista dei suoi allievi, ospitando però Toesca e Mauceri. Tra i numerosi collaboratori stranieri, si ricordano Bore-nius, Isabella Errerà, Fabriczy, Gronau, e il cospicuo numero di inglesi e statunitensi quali Fry, Horne, Loeser, Mary Logan Berenson, Mason Perkins, Lucy Olcott e Berenson, di cui la rivista ebbe l'esclusiva in Italia. Conservatrice e filo-governativa, propose una stretta collaborazione tra Stato e privati nella gestione del patrimonio artistico e la libera circolazione delle opere d'arte, a scopo edonistico e didattico. Della rivista esistono gli *Indici* fino al 1910, editi da Alfieri & Lacroix. (*uc*).

Ratgeb, Jerg

(Schwäbisch Gmünd o Herrenberg 1480 ca. - Pforzheim (Baden-Würtemberg) 1526). La sua carriera si svolse prevalentemente nel Würtemberg e nella regione del medio Reno. Se ne seguono le tracce a Stoccarda, dove è al servizio del duca Ulrich nel 1508, Heilbronn, Schwaigern attorno al 1509-12, Hirschorn, tra 1512-14, Francoforte nel 1514-17, Herrenberg nel 1518-19, poi nuovamente a Stoccarda dal 1520 al 1525.
Una delle sue prime opere è l'*Altare di santa Caterina*, della chiesa di Schwaigern, nel quale la sensibilità per la resa spaziale delle scene mostra di non combinarsi ancora con i moti delle figure, risultato raggiunto invece nel monumentale ciclo di affreschi che coprivano il refettorio e le pareti del chiostro del monastero dei carmelitani a Francoforte sul Meno (distrutti nel 1945). Culmine espressivo del temperamento tormentato inquieto e veemente di **R** sono le *Scene della Passione* che adornano il lato interno delle due coppie di battenti dell'altare della chiesa di Santa Maria di Herrenberg (Stoccarda, SG), firmato e datato 1519 (la parte centrale è scomparsa), men-

tre le facce esterne raffigurano gli *Apostoli*, lo *Sposalizio della Vergine* e la *Circoncisione*. L'influsso dello stile del Maestro del Libro di casa, la conoscenza, seppur generica, di maestri veneziani e veneti, avvertita da alcuni studiosi, sono qui assorbiti nel realismo drammatico con cui **R** affronta ogni scena e che ricorda la seppur diversa espressività di Grünewald. La profondità spaziale inconsueta di ciascuna di esse si affolla di personaggi animati da gesti e moti energici, distorti, esasperati, i colori raggiungono le gamme piú chiare e squillanti o si acquietano in toni delicatamente cangianti. Inclinazioni patetiche, smorfie al limite del volgare, misticismo acceso e tuttavia popolareggiante paiono saldarsi con il futuro esistenziale e ideologico dell'artista. Aderendo pienamente ai torbidi politici scoppiati verso il 1525 (durante la guerra dei contadini), **R** fu inviato quale capo delle truppe di rivoltosi che dalla città si mossero in aiuto dei contadini che combattevano all'esterno. Sconfitto e imprigionato, doveva morire squartato a Pforzheim. (*scas*).

Ratisbona

(Regensburg, Oberpfalz bavarese). Città d'origine celta, fu insediamento romano e poi alemanno e baiuvaro, fino a costituirsi, dopo il 535, come centro fiscalmente sottoposto alla Baviera. Il vescovo Bonifatius la istituí a sede di vescovado nel 739, e vi accolse le spoglie del martire Emmeran, attorno alla cui tomba sorse ben presto il monastero benedettino di Sankt Emmeram. Con lo stabilizzarsi territoriale dell'impero carolingio, **R** fu eletta a Pfalz (residenza imperiale) delle regioni meridionali dell'Impero (788), e in epoca ottomana divenne, insieme a Reichenau, il centro piú importante, per la miniatura, del Sacro Romano Impero. Tra altre opere notevoli vanno menzionati due manoscritti ordinati dall'imperatore Enrico II all'abbazia di Sankt Emmeram e da lui donati uno alla Cattedrale di Bamberga, il secondo all'abbazia di Montecassino; un *Sacramentario* eseguito dal 1002 al 1014 (Monaco, SB, cod. lat. 4456); un *Evangeliario* eseguito dal 1014 al 1024 (BV, ott. lat. 74); nonché il *Codex di Uta* (Monaco, SB), evangeliario probabilmente eseguito per Uta, badessa di Niedermünster (1002-25), ma talvolta attribuito a Tuota, badessa dal 1177 al 1180, tanto il simbolismo sapiente dei miniatori e il loro stile preannunciano l'arte duecentesca. Tra il XII e XIII secolo

R conosce una fioritura urbanistica eccezionale, dovuta alle floride condizioni economiche, raggiunte grazie anche al suo costituirsi, nel 1245, città libera e sede di mercato, alla confluenza di arterie commerciali fondamentali per l'epoca, che dall'Italia si spingevano sino a Kiev e Novgorod. Dal sec. XIV, invece, il rivolgimento delle mappe commerciali, facenti capo adesso ad Augusta e Norimberga, dovuto anche alle continue ostilità tra lo statuto indipendente di **R** e la politica territoriale bavarese, fece perdere progressivamente alla città il ruolo di ganglio essenziale delle grandi rotte imperiali nord-sud e ne indebolí la floridezza economica, intaccandone anche la forza propositiva come centro artistico. Nonostante questo, ancora all'inizio del sec. XIV, la presenza di Altdorfer a **R** ne fa il centro spirituale di quella che viene ancor oggi denominata scuola del Danubio (Donauschule), benché il pittore operasse soprattutto per clienti esterni. Tra le opere destinate alla città, la piú importante fu senza dubbio l'affresco dei bagni della residenza episcopale (frammenti al Museum der Stadt di **R** ed allo SZM di Budapest; schizzo agli Uffizi). (*pv + sr*).

Ratti, Carlo Giuseppe

(Savona 1737 - Genova 1795). Figlio di Giovanni Agostino, venne da lui inviato a Roma presso Placido Costanzi, dove restò dal 1756 al 1759 e conobbe Mengs e Batoni. Piú che come pittore, **R** è noto come scrittore d'arte: a lui si deve la prima guida di Genova (*Istruzione di quanto può vedersi di piú bello in Genova*, 1766), successivamente ampliata ed estesa alle Riviere (Genova 1780). Curò la ristampa delle *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi* di Raffaello Soprani (Genova 1768), arricchendola con note e precisazioni su artisti poco trattati o ignorati nel precedente testo, e aggiungendovi un secondo volume (1769) relativo agli artisti genovesi attivi dal 1668 al 1769. Una *Storia de' Pittori, Scultori ed Architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono* è rimasta allo stadio di manoscritto (Genova, Archivio Storico del Comune). Piú mature e avanzate sono le biografie di Mengs (*L'Epilogo della vita del fu Cavalier A. R. Mengs*, Genova 1779, con notizie sugli artisti liguri attivi a Roma presso il maestro boemo) e del Correggio (*Notizie storiche sincere intorno alla vita e alle opere del Correggio*, Finale 1781), questa chiaramente influenzata dalla predile-

zione di Mengs per il parmense. La sua opera pittorica, dapprima attardata su di un generico tardo-barocco appena corretto da inflessioni classicheggiami (*Trinità e santi*: Genova, Santa Maria delle Vigne), si rinnova a seguito del fecondo rapporto col Mengs che accompagnò nell'itinerario tra Parma, Firenze, Roma e Napoli. Tra gli esiti migliori, si ricordano il *San Nicola* (1779: Savona, San Domenico), le *Storie della Vergine* (1785: ivi) e le *Storie di Ercole* (1787: Genova, Galleria di Palazzo Rosso). Dal 1775 alla morte **R** diresse la scuola di disegno dell'Accademia Ligustica, che impostò secondo i precetti (studio di Raffaello, del Correggio e dei calchi di sculture antiche) mutuati da Mengs. (*mo + sr*).

Ratti, Giovanni Agostino

(Savona 1699 - Genova 1775). Si formò a Roma presso Benedetto Luti. A partire dal 1720 fu attivo in Liguria e in Piemonte, ma tornò altre volte a Roma se, come è plausibile, spetta a lui il bel quadro con *Il Bambino Gesú tra i santi Pietro d'Alcantara e Antonio di Padova* (1728: Zagarolo, San Pietro, che reca una firma frammentaria e l'indicazione «pinxit Romae»), eseguito per un feudo dei Rospigliosi, famiglia legata all'ambiente genovese per consanguineità con i Pallavicini. Tutta l'attività del **R** conserva una forte connotazione romana, oscillante tra la correttezza classicheggiante del rococò arcadico e piú acute caratterizzazioni sui modi di Pierleone Ghezzi (*San Giovanni della Croce* e *Le due Sacre Famiglie*: Genova, San Pietro). L'attività per Casale Monferrato (affreschi nei *palazzi* Gozzani, Ardizzone e Magnocavallo) lo fece entrare, nel quinto decennio, in contatto con Pier Francesco Guala, dal quale trasse una maggior scioltezza compositiva e una nuova freschezza cromatica. Tornato in Liguria, prese parte alla fondazione dell'Accademia Ligustica di belle arti e condusse un'intensa attività per chiese della regione (affreschi nel Duomo di Savona, *Madonna e san Filippo Neri*: Diano Castello, parrocchiale), alternando il ricorso a modelli figurativi tardobarocchi genovesi con il consueto «romanismo». (*sr*).

Rauschenberg, Robert

(Port Arthur (Texas) 1933). Abbandonati gli studi di farmacia e iscrittosi al Kansas City Art Institut, **R** frequenta nel '48 e '49 i corsi di Joseph Albers, al Black Moun-

tain College. Qui conosce il compositore John Cage, con il quale nel '52 parteciperà all'happening «Theater Piece». Agli inizi degli anni Cinquanta crea le White e Black Paintings, e, dopo aver compiuto un lungo viaggio in Europa con Twombly (1953), **R** si stabilisce a Manatthan e si lega alla compagnia di danza di Merce Cunninghan, vicina all'ideale di estetizzazione del quotidiano proclamato anche dal musicista Cage. La sua attività di collaboratore della Cunninghan si protrarrà per diversi anni, portandolo a coprire diversi ruoli, da scenografo a costumista, da direttore di scena a direttore delle luci. Ottenuta la sua prima mostra personale alla Betty Parson Gallery di New York già nel '51, nel '58 inizia il suo rapporto con la galleria di Leo Castelli. I suoi lavori, definiti *combine-paintings*, utilizzano materiali eterogenei: corde, lame metalliche, animali impagliati, stracci, barattoli, vengono assemblati nei modi piú disparati e subiscono poi un intervento pittorico, di matrice espressionistica-astratta (*Rebus*, 1955; 17 *prestigiatore*, 1959). **R**, pur attingendo all'universo della Pop Art, e in contrasto con questa per la concezione di fondo che guida le sue opere: non l'esaltazione della società di massa nelle sue opere, né un processo di conoscenza attuato con la lente d'ingrandimento, ma piuttosto un'aderenza alla vita delle strade di New York, una volontà di ricollocare gli oggetti quotidiani, anche quelli di scarto, nella realtà. Questa azione creativa, che ha le sue origini nelle poetiche duchampiane e come antecedente il «Merzbau» di Schwitters, prende il nome di New Dada. Dopo il '60, i *combine-paintings* di **R** si arricchiscono di altre tecniche: prendono a prestito le immagini fotografiche e le riproduzioni dei capolavori antichi per comporre vivaci quadri della vita attuale americana (*Retroactive I-II*, 1964; *Tracer*, 1964). Fondamentale resta sempre l'idea che un'opera si basi su una percezione simultanea, idea che si accentua nei *Revolvers* del '67, lastre di plexiglas coperte di stampaggi e dipinte che rimandano alle casualità e al sovrapporsi delle immagini nella vita reale. «Non c'è ragione per non considerare che il mondo intero è una gigantesca pittura», dice R, testimoniando cosí la sua totale aderenza a quel processo rivoluzionario promosso da John Cage, che ha condotto l'artisticità di un'opera al suo grado «zero», facendola combaciare con l'ovvio quotidiano. Nel '64, **R** vince il premio della XXXII Biennale veneziana. Gli anni '70 segnano un'intensa attività teatrale e artisti-

ca (nel '76 inizia il ciclo *Spreads*), mentre gli anni '80 portano **R** prima in Cina, poi in Giappone e in Thailandia. La sua passione di viaggiatore diviene frenetica quando nel 1984 lancia il progetto R.O.C.I. (Rauchenberg Overseas Culture Interchange), che propone un insieme di mostre itineranti. Nel '91 ritorna a Roma, dopo un'assenza di circa 40 anni, con una mostra alla Galleria Il Gabbiano, dove espone le sue ultime opere. **R** è rappresentato in vari musei degli Stati Uniti (al Guggenheim e al MOMA di New York, a Cleveland, a Philadelphia, a Buffalo) e d'Europa (Amsterdam, Parigi, Stoccolma, Londra, Colonia). (*adg*).

Ravenna

Il V secolo Comincia ad assumere un ruolo di centro propulsore delle arti dopo il 402, quando Onorio vi trasferisce, da Milano, la capitale dell'Impero. Qui la tradizione pittorica tardoantica vive la sua ultima grande stagione, producendo soluzioni figurative originali nel confronto con le nuove prospettive di significato introdotte dalla religione cristiana. È in questo periodo che si manifestano i germi di quella tradizione del mosaico che darà alla produzione ravennate dei secoli VI-VII delle peculiarità tutte sue, pur nel continuo e aggiornato riferimento alle nuove meditazioni stilistico-formali elaborate in ambiente greco e vicino-orientale; in un momento in cui si stanno ponendo le basi e si cerca di sondare le possibilità di quel codice visivo che diverrà poi il sistema classico della pittura bizantina, **R** dà inizio a un indirizzo artistico (definibile semplicemente come *ravennate*) che si sforza di dare una risposta autonoma agli interrogativi dell'arte di questo periodo: vale a dire, il mutare del sentimento delle forme, soprattutto nella resa della figura umana, in una direzione astratto-espressionistica; il diverso rapporto che si intrattiene con la superficie di supporto della pittura; il meditare intorno alle modalità di coordinazione e subordinazione delle singole immagini in vista della creazione di un sistema sinottico della decorazione. Il primo programma musivo parietale di **R** rimastoci (le decorazioni della Basilica Ursiana, costruita negli anni a cavallo tra il IV e il V secolo, sono andate perdute con l'abbattimento dell'edificio nel 1734), è quello del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia (piú probabilmente un Oratorio dedicato a San Lorenzo), adiacente in antico alla cappella

palatina di Santa Croce. La sua costruzione si fa risalire agli anni 425-30; un rivestimento musivo continuo ricopre, dallo zoccolo in sú, l'interno cruciforme e cupolato. Dal punto di vista della tecnica, continua in pieno la tradizione romana, facendo esclusivamente uso di tessere di vetro colorato; l'effetto cromatico fondamentale consiste soprattutto nel modo di calibrare lo scontro ottico fra l'oro e lo sfondo blu, come si avverte in particolare nelle decorazioni a girali a foglie di vite e grappoli d'uva, nelle lunette del tamburo con gli apostoli a coppie e piú che mai nella cupola. Qui è raffigurata la ierofania della Croce nel cielo stellato (che si richiama all'episodio ben noto della leggenda di Costantino), con i simboli del Tetramorfo che emergono da dei cirri sui pennacchi; nelle lunette sottostanti gli apostoli sono resi nell'atteggiamento di acclamazione. Ai loro piedi sono rappresentate delle colombe che si dissetano o in una fontana o in una bacinella. Le altre superfici curve dell'edificio, vale a dire le volte nei quattro bracci, sono decorate con motivi geometrici ornamentali, mentre spettano soltanto alle superfici verticali delle lunette gli elementi scenico-figurativi: si ha qui, come ha sottolineato Kitzinger, un primo tentativo di risolvere l'attrito che si è venuto a verificare tra le decorazioni che *accettano* il loro supporto strutturale e quelle che, in linea con la tradizione dell'illusionismo antico, vengono a *dissimularle*; la soluzione consiste nell'intendere la scena sulla lunetta come una finestra sulla realtà al di là della parete che è ritagliata all'interno di un «tappeto» decorativo (i mosaici della volta fanno cosí da campo di forza intorno alla lunetta). Questo è soprattutto evidente nella lunetta col *Buon Pastore* sopra la porta d'ingresso, il cui impatto visivo è tanto piú amplificato dallo scontro ottico con la decorazione geometrica che la circonda e sovrasta; con il benefico effetto di regalare una maggiore sensazione di concretezza effettiva a una composizione ad alta valenza simbolica, ed organizzata simmetricamente intorno all'asse-Cristo: inoltre questa figura sembra porsi ambiguamente nello spazio, in quanto l'incorporeità suggerita dall'oro della veste viene bilanciata dal ruotarsi del busto e dal modo in cui il panno blu asseconda la forma delle gambe. Nella lunetta di fronte, il movimento di san Lorenzo che si approssima alla graticola viene sottolineato e suggerito dalla disposizione arcuata del suo corpo e dagli svolazzi «dinamici» dei panneggi. Nelle altre due lunette si gioca ancora sullo scon-

tro fisicità/incorporeità: due cervi che si abbeverano sono irrealmente avvolti da aurei racemi d'acanto. Il battistero degli ortodossi, annesso all'antica Basilica Ursiana, deve la sua decorazione all'iniziativa del vescovo Neone (451-73). Risulta qui particolarmente evidente il travaglio dei mosaicisti che cercano di fornire una loro risposta al dibattito sull'organizzazione «ipotattica» della decorazione e sul modo di interrelare fra loro piú serie di immagini incasellandole in un ordine unico: ma si tratta di un primo tentativo, molto elaborato e molto sofferto, che non risolve ancora in pieno il problema. Innanzitutto, ci si trova a dover adattare a un edificio a pianta centrale dei moduli di decorazione che si erano elaborati in longitudine per le basiliche (la striscia con le architetture illusionistiche ma anche la processione degli apostoli che arriva a un punto morto all'incontro di Pietro e Paolo). Il clipeo centrale con la scena del *Battesimo di Cristo* (manomessa in certi particolari come la croce del Battista e la bacinella dagli arbitrari restauri del Kibel nell'Ottocento) crea un forte contrasto col resto della decorazione, e in questo senso è da intendersi ancora come un *emblema* o finestra che stavolta, però, è messa in risalto da una cornice *figurativa*. Si crea cosí la situazione singolare per cui alla striscia con gli apostoli e all'altra con le architetture, che per il loro sfondo blu, per il barlume di paesaggio su cui i personaggi continuano a proiettare le loro ombre, per il loro aprirsi oltre il supporto strutturale sono eredi dell'illusionismo antico, viene dato un significato solo nella misura in cui servono a potenziare l'impatto visivo(-espressivo) della scena centrale sull'innaturale sfondo oro. Inoltre, i legami tra il clipeo e le strisce (anche allo scopo di attutire la sproporzione tra i personaggi nel primo e quelli sottostanti) vengono sottolineati dalle gigantesche foglie d'acanto e dal complesso sistema di veli e tendaggi. Nella striscia con le architetture sono mostrati in successione alternata altari con i quattro vangeli e rappresentazioni dell'Etimasia; questi motivi fanno riferimento a modelli orientali, come testimonia la decorazione della cupola di San Giorgio a Tessalonica (sec. v).

Periodo ostrogotico Dopo il breve dominio degli Eruli di Odovacar (476-93), **R** diviene la capitale del regno dell'ostrogoto Teodorico (493-526), che mantiene una formale dipendenza da Costantinopoli e, nonostante l'adozione della fede ariana, si distingue per la sua tolleranza verso le altre confessioni religiose. Questo fatto permet-

te, sul piano artistico, il dialogo senza soluzioni di continuità dell'arte ravennate con le altre esperienze dell'area mediterranea orientale.
Nel battistero degli ariani (decorato verisimilmente negli anni a cavallo fra il V e il VI secolo) la soluzione di compromesso del battistero neoniano, a cui si fa esplicito riferimento, appare superata. Ora sia il clipeo centrale che la striscia con gli apostoli sono unificate dallo sfondo oro; l'impatto visivo della scena del battesimo risulta adesso dalla calibratura simmetrica delle figure, dall'ingrandimento del personaggio del fiume Giordano e dal modo in cui la sua posizione incurvata e quella di Giovanni Battista indirizzano lo sguardo verso la figura centrale del Cristo. Alla processione degli apostoli è stato dato un senso con l'inserimento dell'Etimasia fra Paolo e Pietro (quest'ultimo viene messo in evidenza mediante l'impiego di tessere di marmo nella veste e nel nimbo), mentre gli improbabili steli d'acanto sono stati sostituiti con delle palme. La resa dei volti e dei corpi si è fatta intanto molto piú schematica, e un processo di stilizzazione-geo-metrizzazione è ben avvertibile nel trattamento dei panneggi.
All'episcopato di Pietro II (494-519) è attribuibile la Cappella Arcivescovile, che reinterpreta in modo originale dei modelli della tradizione cittadina. Sull'imbotte del vestibolo è imitato, su sfondo oro, un mosaico pavimentale con una griglia dentro cui trovano posto raffigurazioni di animali; nella lunetta si apre una vera e propria icona di Cristo abbigliato come un guerriero, che calpesta un leone e un serpente. Nella cornice corre un motivo a rotolo svolto che si richiama direttamente al Mausoleo di Galla Placidia; lo stesso precedente è richiamato nella volta a crociera, con i simboli del Tetramorfo emergenti dai cirri, e nella decorazione dell'abside con la Croce nel cielo stellato (per la maggior parte rifatta negli anni 1914-1920). È ancora viva la meditazione sul rapporto fra l'oro e il blu, ma adesso quest'ultimo è significativamente limitato allo sfondo degli *emblemata* (il clipeo con il monogramma di Cristo sorretto da quattro angeli nella volta, l'abside con la Croce, le decorazioni sull'arco trionfale, i clipei con gli apostoli e le sante nei sottarchi, con l'esclusione di quello di Cristo nel sottarco est). Siamo ormai a uno stadio in cui la preponderanza dell'oro è stata accettata e assimilata pienamente, al punto che il blu può essere incastonato in esso come una gemma. Le fisionomie dei personaggi sacri mostrano, pur

nell'elevato grado di stilizzazione, una certa continuità con la tradizione ritrattistica antica. Le lumeggiature in rosso tendono sempre piú ad essere circoscritte a determinate zone del volto (le linee del naso, la bocca, la curva del mento, gli incavi degli zigomi). La prima decorazione di Sant'Apollinare Nuovo deve aver seguito di poco la fondazione della chiesa (edificata per il rito ariano) nel primo quarto del sec. VI. Qui il polo di confronto piú probabile a cui ci si vuol richiamare è da vedersi nelle chiese di Roma come Santa Maria Maggiore, non solo nelle affinità stilistiche riscontrabili nella resa delle figure umane, ma anche nella meditazione approfondita che si fa sulle potenzialità della decorazione nello schema basilicale. Nelle pareti della navata non troviamo piú i singoli pannelli con le scene bibliche come nei modelli romani bensí un unico grande rivestimento musivo. Il senso della progressione longitudinale è reso piú complesso dalla ricerca di corrispondenze trasversali. In alto, le due pareti mostrano scene con i *Miracoli di Cristo* (sulla sinistra) e scene della *Passione* (sulla destra), alternate a riquadri a sfondo blu con motivi conchigliati e colombe; una prima relazione è ricercata per contrasto con la resa del Cristo imberbe nelle prime e del Cristo barbato nelle seconde. In secondo luogo, va segnalato come la successione cronologica di queste vada da est verso ovest: chi entra vede per prime la *Guarigione del paralitico di Bethesda* e l'*Incredulità di Tommaso* e per ultime *Le Nozze di Cana* e l'*Ultima cena*. È probabile che questa disposizione singolare suggerisca una lettura simultanea delle due serie, e che le singole scene vadano intese, prima che come illustrazioni della storia sacra, come «stadi» del cammino liturgico del fedele verso Dio. Comincia a farsi strada in questi primi tentativi quel processo graduale di «iconizzazione» dell'arte religiosa che sarà la costante dell'arte medio-bizantina, e con cui si può spiegare qui il ricorso a una sempre piú rigida rappresentazione frontale delle figure isolate: nella fascia mediana, i santi e i profeti idealmente sono inseriti in una nicchia, ma il rettangolo dell'icona in cui sono costretti e l'attrito tra lo sfondo oro e lo sfondo blu li separano nettamente dalla concavità della conchiglia sovrastante. Le due fasce inferiori probabilmente rappresentavano in origine due processioni di dignitari ostrogoti, una che partiva dal porto di Classe (sulla sinistra) e l'altra dal Palazzo di Teodorico (sulla destra, dove sono ancora presenti tracce di mani su tre colonne).

Dopo la riconversione al culto cattolico della chiesa nel 561, il vescovo Agnello trasformò le due scene in una teoria di vergini a sinistra e in una di martiri sulla destra. La prima è guidata dai Magi e arriva fino al trono della Vergine col Bambino, l'altra, guidata in origine da santo Stefano, arriva fino a Cristo (in queste due zone sono numerose le interpolazioni dovute al Kibel). Sulla controfacciata rimane un frammento che probabilmente rappresenta l'imperatore Giustiniano: doveva essere inserito in un pannello musivo insieme al vescovo Agnello, in celebrazione della vittoria sugli Ostrogoti di cui Sant'Apollinare Nuovo era stata cappella palatina. La tecnica usata testimonia della ricezione di usi orientali come l'impiego di tessere di pietra per rendere l'incarnato dei volti e di tessere d'argento nei nimbi.

Periodo bizantino La storia di San Vitale è strettamente legata agli avvenimenti politici del conflitto greco-gotico (535-53). Sebbene fondata nel 526, la sua decorazione musiva deve risalire agli anni fra il 540 (data della conquista di **R** da parte delle truppe di Belisario) e il 548 (data della consacrazione della chiesa), cioè a un periodo in cui le sorti della guerra erano ancora in forse. Cosí nel programma dei mosaici si individua un forte intento di celebrazione della politica (anche religiosa) di Giustiniano. La metafora imperiale traspare da tutto l'impianto iconografico: dal Cristo-basileus nell'abside alle figure dei sacrificanti Isacco, Abele e Melchisedek che anticipano visivamente l'atto di Giustiniano e Teodora che guidano la processione dell'offertorio nei due pannelli del santuario. Questi si configurano e si organizzano internamente come due epifanie imperiali: i dignitari si distinguono dai comuni soldati e dalle ancelle per la loro frontalità (sempre piú la forma rappresentativa del potere) e per la loro caratterizzazione ritrattistica; sia l'imperatore che la basilissa sono posti al vertice di una V che produce l'effetto di proiettarli verso il riguardante. Nel pannello con Giustiniano grande rilievo viene dato alla figura del vescovo Massimiano, vero e proprio prefetto d'Italia: la stessa posa e l'impressionante impatto ottico della sua caratterizzazione fisiognomica lo mettono quasi alla pari con il *basileus*. Parallelamente ci si sforza di dar vita a un sistema sinottico della decorazione; fra i singoli pannelli la continuità è ottenuta soprattutto attraverso l'unità cromatica e la ripetizione in gran quantità di analoghi elementi ornamentali. La tradizione classica viene ripresa in

molti suoi aspetti e conciliata con il nuovo modo che si è sviluppato di leggere l'immagine: si creano cosí delle scene rivestite solo di una patina di naturalismo, ma prive di un vero e proprio sfondo (dietro le figure degli Evangelisti sulla fascia mediana del presbiterio il paesaggio roccioso diventa una vera e propria tappezzeria); le «finestre» non si aprono piú al di là della parete, ma piuttosto al di qua, verso lo spettatore: e in tal senso è indicativo il ricorso alla prospettiva inversa, evidente in particolari come il tavolo dei tre angeli nell'*Ospitalità di Abramo* e l'ara su cui sta per compiersi il *Sacrificio d'Isacco*, o l'altare di Abele e Melchisedek nelle lunette del presbiterio. Contemporanei ai mosaici di San Vitale sono quelli, molto restaurati, di San Michele in Africisco (oggi allo SM di Berlino). Consacrata nel 545, e finanziata dal ricco banchiere Giuliano Argentario (una figura molto interessante ma anche molto misteriosa che sta dietro a tutte le grandi imprese decorative di questi anni), riprende il confronto simbolico tra il Cristo imberbe e il Cristo barbato. Sull'arco trionfale è sviluppata l'iconografia del Cristo Giudice fra angeli e arcangeli con elementi desunti dal Libro dell'Apocalisse.
Nel 549 viene consacrata la chiesa di Sant'Apollinare nella città portuale di Classe, sempre grazie alla munificenza di Giuliano Argentario. Della decorazione piú antica rimangono i mosaici absidali con le nicchie dei quattro vescovi ravennati Ursicinus, Ursus, Severus ed Ecclesius (fra le finestre), e il grande mosaico della conca absidale. Iconograficamente, sembrerebbe trattarsi di un compromesso tra due differenti programmi decorativi (celebrazione del santo protovescovo e rappresentazione del *Mistero della Trasfigurazione*), che poi sono stati combinati in modo originale. La croce sullo sfondo del cielo stellato, ormai tradizionale a **R**, viene esplicitata come *forma* della divinità di Cristo mediante l'inserimento di un clipeo con il volto di Gesú all'incontro dei quattro bracci; il santo, disposto sulla stessa verticale, alza le braccia a imitazione di quella. Molto avanzato è il grado di simbolizzazione (le dodici pecore a significare gli apostoli e le altre tre che rimandano ai tre testimoni della Trasfigurazione). Il paesaggio è reso a strisce parallele e sovrapposte e la resa di alberi e fiori non rispetta piú alcuna griglia proporzionale. Appartengono al sec. VII i pannelli absidali con i tre sacrifici dell'Antico Testamento e la concessione dell'autocefalia all'arcivescovo Mauro da parte

del *basileus* Costantino IV Pogonato: risulta qui evidente il riferimento al pannello con Giustiniano in San Vitale, e al confronto non si può fare a meno di osservare come la qualità dello stile sia andata declinando. I mosaici dell'arco trionfale, di data incerta (secoli VIII-IX?) rappresenta il clipeo col Pantocrator e i simboli del Tetramorfo immersi nei tradizionali cirri e due processioni di pecore simboliche, dalle porte di Gerusalemme e Betlemme verso Dio.
La tradizione del mosaico a **R** prosegue, seppure in tono minore, per tutto il Medioevo, come testimoniano i due busti di santi ai lati dell'abside di Sant'Apollinare in Classe (secoli XI-XII), la Madonna Vlachernitissa e le quattro teste di santi della Basilica Ursiana, oggi al Museo Arcivescovile (sec. XII) e i popolareschi mosaici pavimentali di San Giovanni Evangelista (1273). (*mb*).

Ravesteyn

Anthony il Vecchio (citato nel 1602), pittore su vetro attivo all'Aja, fu padre di **Jan Anthonisz** (L'Aja 1572-1657 ca.), il quale, iscritto alla gilda di San Luca di Delft nel 1598, subí all'Aja l'influsso di Miereveit, e forse ne fu allievo, e di Jacob Delff il Vecchio; qualche tempo prima il pittore aveva soggiornato brevemente in Italia tornando poi a Delft nel 1587. Editore, pubblicò a Leida nel 1637 la prima versione della Bibbia ufficiale, o *Statenbijbel* anche se è noto come ritrattista cosí come riporta anche van Mauder fin dal 1604 (le sue prime opere datate tuttavia risalgono al 1611) vicino a Mierevelt, cui aggiunge maggior senso decorativo e scioltezza esecutiva, rivela anche affinità con Voort ed Elias. Tra le sue numerose opere, si citano i *Ritratti di donna* (Gand e Lille, MBA; 1633, Parigi, Louvre), *Anna van Lockhorst* (1634: ivi), l'importante serie di *Ritratti di capitani*, eseguita per il castello di Laarsdijk (Amsterdam, Rijksmuseum; L'Aja, Mauritshuis), *Philips Doublet* e *Geertruid Doublet* (Haarlem, Museo Frans Hals), *Sir John Burroughs* (L'Aja, Rijksmuseum). Nel 1656 partecipò alla fondazione della Confreria Pictura dell'Aja; ebbe numerosi allievi.
Anthony il Giovane (L'Aja 1580 ca. -1669), fratello del precedente, fu maestro nella gilda di San Luca dell'Aja nel 1614, e decano nel 1629. Anch'egli ritrattista partecipò come il fratello nel 1656 alla fondazione della Confreria Pictura della città. Ebbe per allievi nel 1619

Adriaen Hanneman, che sposò la figlia di Jan Anthonisz van **R**; nel 1625 Jacob van der Becke e Paulus Cornelisz e nel 1629 Jan van Voet furono suoi allievi.
Arnold (L'Aja? 1605 o 1615 ca. - ? 1690), allievo dei fratelli Anthony e Jan Anthonisz, fu maestro nella gilda dell'Aja nel 1646, e decano nel 1649, fu come i precedenti ritrattista. (*jv*).

Ravesteyn, Dirck de Quade van

(attivo a Praga fra il 1589 e il 1608). Non sappiamo se abbia qualcosa a che fare con la famiglia di pittori attivi in Olanda fra XVI e XVII secolo. La prima notizia documentaria è del 1589, quando è nominato da Rodolfo II pittore di corte a Praga, dove è documentato fino al 1599 e poi dal 1602 al 1609. L'*Allegoria del regno di Rodolfo II* (1603: Praga, NG), l'unica opera firmata, è stata il punto di partenza per la ricostruzione della personalità di **R**, cui è stato riferito un gruppo di opere (*Venere e Adone*: Lou-vre; le *Tre Grazie*: Münster, Landesmuseum; *Allegoria della pace e della giustizia*: Osnabrück, Kulturgeschichte Museum), in parte già sotto il nome di Joseph Heintz. Formatosi nei Paesi Bassi, forse a Malines, **R** appare influenzato soprattutto da due dei protagonisti della pittura rudolfina a Praga, Heintz e Aachen. Nel 1596-98 collaborò con H. e P. Vredemann de Vries, dipingendo le figure nelle loro complesse architetture prospettiche. Studi recenti hanno messo in risalto le componenti italiane della sua cultura, in particolare quella baroccesca di cui avrebbe potuto aver esperienza anche a Siena. (*gsa*).

Ravesteyn, Hubert van

(Dordrecht 1636 - prima del 1691). Omonimo dei **R** dell'Aja non ne era parente; Hubert fu pittore di *Nature morte* fredde e precise (1664: Amsterdam, Rijksmuseum; Dordrecht, Museo), secondo il gusto di Vucht o di Jan van de Velde, nonché di scene di genere tratte da Teniers e da Saftleven: *Bevitore e fumatore* (Rotterdam, BVB). (*jv*).

Ravier, François-Auguste

(Lione 1814 - Morestel (Isère) 1895). Dopo la laurea in giurisprudenza, frequenta gli studi di J. Coignet e di T. Carvelle d'Aligny. Nel 1839 conosce Corot e, l'anno suc-

cessivo, effettua il primo soggiorno in Italia, che si protrae sino al 1842; l'anno seguente si trova nuovamente a Roma e i soggiorni italiani si protraggono sino al 1846 (*Villa romana*: Parigi, MO). Nel 1852 lavora a Crémieu in compagnia di Corot e Daubigny; acquista una casa in quella località e vi si stabilisce nel 1855. La sua abitazione è frequentata da Corot, Daubigny, Français, Allemand, Fleury Chenu, Vernay, Ponthus-Cinier e da Fontanesi. Nel 1868 si trasferisce definitivamente nel vicino villaggio di Morestel. Se gli esordi sono improntati a un paesaggismo nella tradizione di Barbizon, progressivamente la sua ricerca si volge verso una mediazione tra adesione al reale e vocazione lirica, in parallelo alle ricerche impressioniste. Ne sono espressione i numerosi studi dal vero che egli realizza, volti soprattutto alla resa degli effetti luminosi. Nel fitto carteggio con Félix Thioller, conosciuto nel 1873 e suo biografo, egli evoca ripetutamente la pittura di Turner e si è ipotizzato un suo soggiorno a Londra nel 1875. Tra il 1880 e il 1889 realizza una fitta serie di stagni al tramonto (*Stagno de la Levaz a Morestel*: Parigi, MO) giungendo ad esiti quasi astratti, di pura vibrazione cromatica. Carattere anticonformista e indipendente, partecipa solo in anni tardi a qualche *salons* a Lione (1884-85,1893) e a Parigi (1884-85 e 1886). (*vb*).

Ray, Man

(Philadephia 1890 - Parigi 1976). Dopo studi di architettura, si dedicò al disegno pubblicitario. Dal 1911 realizzò quadri con giustapposizioni di elementi eterogenei; poi venne fortemente colpito dalla celebre Armory Show, tenuta nel 1913. L'incontro a New York con Marcel Duchamp e Picabia (1915) lo legò ai movimenti d'avanguardia europei e soprattutto a Dada. La sua prima mostra ebbe luogo nel 1915 (Daniel Gallery, New York). Dopo una fase da lui stesso qualificata di «cubismo romantico-espressionista» (il *Villaggio*, 1913: Milano, Gall. Schwarz; *AD MCMXIV*, 1914: Londra, coll. Roland Penrose), operò su vetro con l'antica tercnica del *cliché-verre*, praticò l'«aerografia» con la pistola a spruzzo e creò oggetti che riflettono l'umore distruttivo di Dada, come il celebre *Regalo* del 1921 (un ferro da stiro guarnito di punte). Si diede quindi a trasporre sensazioni di colore e di movimento: la *Danzatrice sul filo accompagnata dalle sue om-*

bre (1916: New York, MOMA). Affrontò nel 1915 la fotografia, al cui progresso contribuí grandemente; eseguì collages (*Revolving-Doors*, 1916-1917), montandoli su piedistallo girevole. A Parigi, dove giunse nel 1921, realizzò i primi «rayogrammi»: foto ottenute per contatto diretto tra le cose e la carta fotografica. Si legò ai gruppi dada e surrealista, illustrandone assiduamente le riviste. La sua opera dipinta attesta, durante questa fase, un'osservazione diretta della realtà (*Kiki*, 1923: coll. priv.), l'influsso di De Chirico o di Ernst (il *Bel tempo*, 1939: eredi dell'artista; *Ritratto immaginario di D.A.F. de Sade*, 1938: coll. priv.) o una poetica erotica piú personale: *All'ora dell'osservatorio - gli innamorati* (1932-34: New York, coll. Copley). Gli si devono numerosi films, tra cui *Emak Bakia* (1926) e *Les mystères du Château du dé* (1929). Trascorse in California gli anni della seconda guerra mondiale; nel 1947 tornò a Parigi, dove si stabilirà definitivamente nel 1951. I «rayogrammi» e gli «oggetti» costituiscono la parte piú originale del suo lavoro, ma ha sempre dipinto ed eseguito collages. La fantasia inventiva, la capacità immaginativa lo hanno spinto a privilegiare determinate idee, che realizza con le piú diverse tecniche, sfociando in trovate che talvolta ricompaiono piú tardi, come *leit-motive* (ha riproposto le *Revolving-Doors* in dieci dipinti nel 1942; Torino, Gall. Il Fauno). Considerando l'arte essenzialmente un'attività ludica, ove esercitare la libertà spirituale, fa esplodere i generi in quanto convenzioni artistiche e rifiuta di soffermarsi su uno stile o una tecnica prefissi (*Prima passeggiata nel 1912*, 1958: Parigi, coll. priv.; *Immagine a due facce*, 1959: coll. dell'artista; *Saggia spiaggia*, 1963, collage di una corda e di una fotografia: coll. priv.). Il Museo Boymans – van Beuningen di Rotterdam ne ha organizzato nel settembre-novembre 1971 un'ampia retrospettiva, presentata poi a Parigi (MNAM) nel gennaio-febbraio 1972; un'altra importante rassegna dell'opera di Man **R** si è tenuta, successivamente, a New York (The New York Cultural Center), Londra (Institute of Contemporary Art) e Roma (Palazzo delle Esposizioni) tra il 1974 e il 1975. (*rp*).

Raymond, Vincent, *detto* **Raymond de Lodève**
(attivo in Italia nel sec. XVI). Operò a Roma sotto il pontificato di Paolo III (1534-49) e fu membro della congregazione dei Virtuosi al Panthéon, nonché miniatore della

cappella pontificia (1549). Le sue composizioni si ispirano a Paolo Uccello nel *San Giacomo Matamoro* dell'antifonario detto «di Carlo V» (prima del 1537: Madrid, BN), o a Michelangelo in *Dio crea il sole e la luna* (salterio di Paolo III, 1542: Parigi, BN) fino a poco tempo fa attribuito a Giulio Clovio. «Maestre Vicencio» è citato da Francisco de Hollanda (1548) tra i migliori miniatori del suo tempo. (*rm*).

Raynal, Maurice

(Parigi 1884-1954). Collaborò a gran numero di pubblicazioni, in particolare le «Soirées de Paris» (1912-14), «Nord-Sud» (1917), «l'Esprit Nouveau» (1920-25) e «Valori Plastici» (1920). Amico di Apollinaire, seguí la genesi del cubismo, di cui fu uno dei primi sostenitori. È autore di varie monografie su Picasso (Paris 1920, la prima dedicata all'artista; Genève 1953), Lipchitz, Zadkine, Braque (Roma 1921), Cézanne (Genève 1954). Ha inoltre lasciato opere generali: *Quelques intentions du Cubisme* (Paris 1919), *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (Paris 1927), e l'*Histoire de la peinture moderne* (tre voll., in collaborazione, Genève 1949-50). Juan Gris dipinse il suo ritratto, e quello di sua moglie Germaine (Parigi, coll. priv.). (*sr*).

Raynaud, Jean-Pierre

(Courbevoie (Parigi) 1939). Dopo aver lavorato come giardiniere e aver frequentato la scuola di orticoltura a Objat (Corrèze) e Chesnay (Versailles), esordisce come artista nel 1962. Fin dalle prime opere, che assemblano segnali stradali, legni di recupero (*Sens interdits*), vasi di fiori riempiti di cemento e colorati di rosso, le intenzioni di **R** sono prossime al Nouveau Réalisme, che egli scopre alla Gall. «J» di Parigi. Dal 1964 datano i suoi «Psico-objects», in bianco, rosso e nero (*Psycho-Objet aux martinets*, *chapeau* + *x*, 1965: Amsterdam, coll. priv.); nel 1965, alla prima personale, presso la Gall. Jean Larcade, l'artista è presentato da Alain Jouffroy. Nel 1967 espone alla Gall. Apollinaire di Milano e rappresenta la Francia alla Biennale di San Paolo. A partire dal 1968, **R** si orienta nelle sue opere verso una estrema semplificazione rispetto agli iniziali «Psico-oggetti», colmi di elementi costitutivi e di valenze simboliche; nel suo percorso successivo si evidenzia una grande severità formale. Espone nel

1968 trecento vasi di fiori, riempiti di cemento e dipinti di rosso, alla KH di Düsseldorf; è del 1971 la presentazione di quattro migliaia di esemplari in varie scale, di costruzione industriale, a Hyde Park a Londra, al Museo di Israele a Gerusalemme e al Rathaus di Hannover. Nel 1968 ha esposizioni personali, curate da P. Hulten, al MM di Stoccolma e allo SM di Amsterdam. Dal 1972, nelle serie dei *Rouge*, *Vert*, *Jaune*, *Bleu*, espone oggetti replicati nei quattro colori (1972: mostra al MAD di Parigi). Gli anni Settanta sono connotati dal tema funerario (*Cercueil*, *modèle économique*. *Rouge*, *verd*, *jaune*, *bleu*, 1972: coll. dell'artista), con bare, crocifissi, lapidi, e dalla relazione con l'architettura. **R** apre nel 1974 al pubblico la sua casa a Celle-Saint-Cloud, completamente rivestita di piastrelle bianche e soggetta a continue modifiche; varie opere, già a partire dal 1970, riprendono il tema del mattonellato, giungendo spesso a risultati di grande rigore formale (esposizione alla Biennale di Venezia del 1976; esposizione personale al MNAM di Parigi del 1979; *Vertical + Horizontal*, 1980: Parigi, MNAM). Nel 1976-77 esegue le vetrate e i rosoni, incolori, dell'abbazia cistercense di Noirlac. Negli anni Ottanta **R** realizza un *Espace Zèro* al Grand Palais (1984), installazioni in spazi aperti, come il grande vaso ricoperto da oro in foglia alla Fondazione Cartier di Jouy-en-Josas (1985), la fontana in mattonellato bianco a Oullins (Lione 1986), i mille vasi rossi nella serra antica del castello di Kerguehennec in Bretagna, e utilizza elementi vegetali per le sue installazioni (esposizione di 77 stele con foglie d'edera al Grand Palais, 1983). Partecipa con *Carrelages numérotés* alla XLIV Biennale di Venezia (1990). (*eca*).

Rayper, Ernesto

(Genova 1840 - Gameragna (Savona) 1873). Pittore paesista, intorno a lui si coagula dal 1863 la cosiddetta «scuola grigia», cenacolo del paesismo verista in Liguria, che ha Carcare come luogo di raduno estivo e che predilige una tavolozza chiara e luminosa e gli accordi tonali. Ad essa aderiscono A. d'Andrade, A. Issel, S. De Avendaño; la segue da vicino il piú anziano T. Luxoro. **R** frequenta, come gli altri «grigi», il gruppo piemontese di Rivara ed è in contatto costante con i macchiaioli. Iscrittosi nel 1859 all'Accademia Ligustica, vi aveva frequentato i corsi di incisione di R. Granara: tecnica da **R** sa-

pientemente impiegata in seguito. Frequentato lo studio di T. Luxoro, **R** nel 1861 è a Ginevra presso Calame, dove ha modo di conoscere la pittura naturalistica francese, di Daubigny e Corot. Esordisce nel 1862 alla Promotrice genovese e l'anno seguente a quella torinese, appoggiato da E. Bertea. Otterrà un buon successo a Torino nel 1869 con *Boscaglia a Rivara Canavese*. La sua ricerca, schiettamente veristica, affronta effetti atmosferici e di luce particolari come la bruma o la pioggia; con una grande scioltezza di pennellata compone dipinti segnati da una sensibilissima luminosità. (*eco*).

Rayski, Ferdinand von

(Pegau 1806 - Dresda 1890). Militare di carriera, si dedicò nondimeno alla pittura. Nel 1823-1824, e poi dal 1831 al 1834, frequentò l'Accademia di Dresda. Dal 1834 al 1839 intraprese viaggi in Germania e a Parigi, ove subí l'influsso di Géricault e di Delacroix. Nel 1837 operò a Würzburg e a Monaco; era di nuovo a Würzburg nel 1838 e, dal 1840, a Dresda, ove risiedette nei castelli dell'aristocrazia. Le qualità principali della sua arte di pittore di animali, cacce e battaglie, di fattura tradizionale, sono la forte struttura cromatica e la spontaneità del tocco. Dipinse, sotto il segno di Delaroche, anche alcuni quadri di storia, ma finí per specializzarsi soprattutto in ritratti, per i quali sceglieva spesso il formato a grandezza naturale (*Il conte Julius Jech-Burkersroda*, 1841: Dresda, Galerie Neue Meister; *Konrad von Posern*, 1851: Karl-Marx-Stadt, SKS) unendo alla preziosità delle stoffe un sicuro intuito psicologico e pose eleganti raccontate con presa realistica. La produzione pittorica di **R**, che conta ca. 400 tra dipinti e disegni, rimase, lui vivo, pressoché ignota. La GG di Dresda possiede la raccolta piú interessante di suoi lavori (*Ritratto di bambino*, 1850). L'artista è pure rappresentato nei musei di Altenburg, di Berlino (*Ritratto del conte Haubold von Einsiedel*, 1855), di Mannheim (KH), di Monaco e di Stoccarda. La mostra per il centenario della nascita, organizzata a Berlino nel 1906, attirò l'attenzione su un'opera misconosciuta. (*hbs*).

Raysse, Martial

(Golfe-Juan (Alpes Maritimes) 1936). Esordí con una mediocre fase informale e lirica, ma dal 1959 intraprese le prime ricerche partendo da oggetti in materiali sintetici.

Partecipò alla fondazione del gruppo Nouveau Réalisme, divenendo uno dei suoi piú creativi rappresentanti ed esponendo in numerose manifestazioni sperimentali organizzate sotto tale titolo. L'*Igiene della visione*, che propose alla Biennale dei giovani di Parigi nel 1961, inaugurò una serie di ricerche tendenti a specificare il carattere realista e barocco della nostra società dei consumi: isolando oggetti della vita comune, cercò di tradurre ironicamente un certo elemento meraviglioso moderno, arrivando al limite del paradossale e del cattivo gusto. Il suo ambiente *Raysse-Beach*, basato su montaggi fotografici, oggetti di uso comune e luci al neon (esposto ad Amsterdam, SM, 1961), preannunciava le successive ricerche, che lo allontanavano decisamente dalla pittura di cavalletto. Prese in un primo momento per sculture, definiscono di fatto un nuovo tipo di opera, che, in mancanza di una denominazione migliore, viene chiamata *object* – e *objecteurs* i suoi autori. *Ancora un momento di felicità* (1965), *Aurora IV* (ivi), presentati nella sala a lui dedicata alla Biennale di Venezia del '76, sono caratteristici di un tale linguaggio, che lo porterà a interessarsi all'illustrazione. Roland Petit gli affida cosí quella dell'*Eloge de la folie*, balletto inscenato nel 1965 (collaborando con Tinguely e Saint-Phalle), e del *Paradise Lost* nel 1967-68. Sempre di questo periodo sono alcune opere che rielaborano ludicamente grandi capolavori della storia dell'arte (*Quadro semplice e dolce*, e *Made in Japan*, da Ingres, entrambi del 1965), analoghe a quelle *realizzate* da Jiri Kolár nello stesso periodo. Dal '67 inizia con *Jesus Cola* la sua filmografia, applicando ad altri media il suo costante tono irriverente e socialmente impegnato: l'interesse per il cinema si manterrà poi costante. Le opere del decennio 1970-80 possono essere suddivise in quattro gruppi, che danno origine ad altrettante mostre: *Coco Mato* (non propriamente sculture, né oggetti, né assemblaggi, ma «cose» fatte di materiali eterogenei – piume, terra, plastica – esposte a Parigi nel 1974); *Coco Bello* (disegni, pastelli, acquerelli e sculture che ritraggono una natura idilliaca, Parigi 1976): *Spelunca* (pittura con soggetto di vedute della campagna italiana, abitata da eroi e figure mitologiche, Parigi 1976); e infine *La petit maison* (dipinti raffiguranti elementi di decoro e arredamento della casa, esposti per la prima volta insieme agli altri tre cicli alla personale del 1981 al Centre Pompidou). Nell'82 è presente per la seconda volta alla Biennale di

Venezia, nell'85 a quella di Parigi; sue opere sono nelle collezioni del MAM di Parigi, allo SM di Amsterdam (dove, nel 1981, ha tenuto una personale), e alla SG di Stoccarda. (*mal*).

Read, Herbert

(Muscoates Grange (Yorkshire) 1893 - Malton (Yorkshire) 1968). Frequentò l'Università di Leeds e dopo la guerra iniziò ad operare quale assistente-conservatore presso il Dipartimento delle Ceramiche del VAM di Londra. Dopo essere stato lettore presso il Trinity College di Cambridge, nel '31-32 fu docente incaricato di storia dell'arte presso l'Università di Edimburgo. Dal '33 al '39 diresse il «Burlington Magazine» e andò contemporaneamente stabilendo un rapporto di amicizia e collaborazione con gli artisti Henry Moore, Barbara Hepworth e Ben Nicholson. Ebbe inizio in questo modo la sua intensa attività di critico d'arte e di interprete dell'arte contemporanea. Fece parte del gruppo Unit One e pubblicò nel '34 il volume *Unit One. The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*. Appassionato difensore del surrealismo, nel '37 dedicò al movimento un volume monografico, dopo aver curato l'anno precedente l'organizzazione dell'esposizione surrealista di Londra. Non seguí invece con sguardo favorevole gli sviluppi dell'arte americana del dopoguerra, dall'espressionismo astratto al New Dada, che giudicò manifestazioni di un nichilismo privo di prospettive. Nel '47 fondò con Roland Penrose l'Institute of Contemporary Arts britannico e dal '60 presiedette la British Society of Aesthetics. All'attività critica e divulgativa, condensata nei volumi *A Concise History of Modern Painting* del '59 e *Modern Sculpture* del '64, affiancò un costante impegno di definizione teorica dei principî dell'arte moderna, utilizzando a tal fine categorie desunte da ambiti di pensiero che vanno dall'estetica crociana al pensiero di Bergson, dalla teoria della Gestalt alla psicoanalisi. Il suo primo, fondamentale testo teorico è *The Meaning of Art* (1931), cui seguirono *Art Now* (1933), *Art and Industry* (1934), *Art and Society* (1936), *Education through Art* (1943) e *The Philosophy of Modern Art* (1952). Attento alle implicazioni sociologiche della produzione artistica, tese sempre ad evidenziarne le potenzialità pedagogiche, affidando ai valori estetici il compito di contrastare l'alienazione e l'atrofia dell'espe-

rienza che minacciano la società industriale. La sua autobiografia *The Contrary Experience* è stata pubblicata postuma nel 1974. (*mtr*).

realismo

Termine tanto capitale quanto ambiguo del linguaggio della critica d'arte contemporanea («particolarmente sfortunato», come osserva R. Jakobson, per la sua polisemia disordinatamente utilizzata), **r** ha nell'uso due principali accezioni: una piú ampia e generale, impiegata per fenomeni artistici anche molto distanti tra loro ogni volta che si voglia sottolinearne impostazione o tratti di particolare evidenza ed efficacia nella resa del vero; e una che fa specifico riferimento alla genealogia di artisti o di opere in cui si riconobbe il movimento che intorno alla metà dell'Ottocento prese questo nome come bandiera. Movimento che ebbe poi seguito, sia pure con significative eclissi e scarti di percorso, fino a dare i frutti forse piú sorprendentemente consoni ai suoi inizi in un'arte diversa dalla pittura, ma che dalle richieste lungamente poste alla pittura ebbe impulso di progetto; tanto è vero che per gli artisti con cui si apre questa linea storica il discorso sulle arti figurative si annetterà felicemente strumenti lessicali della critica cinematografica: per meglio spiegare «quei contrasti istantanei di misura, sbalzi tra "primi piani" e «campo lungo», che solo il Caravaggio seppe escogitare, a quei tempi, «con uno spicco di verità che piú tardi, per esprimersi, bisognò di macchine speciali» (R. Longhi, 1952). Nella mappa instabile dell'uso critico, sia nell'ambito letterario che in quello figurativo, i vocaboli realista e **r** si alternano e si intrecciano, tra accettata sinonimia e tentativi di esplicita contrapposizione, con la piú lunga fortuna di naturalista e naturalismo; e hanno conosciuto, nel Novecento, un destino vivacemente contraddittorio, connesso con il doppio significato dell'aggettivo «reale» sia nel linguaggio filosofico che in quello comune, e certamente condizionato sia dal prestigio (in positivo e in negativo) della forte connotazione sociale del movimento courbettiano, che dalla intellettualistica attrazione che apparentemente, piú o meno dal «ritorno allo stile» del 1890 al «ritorno all'ordine» dell'*entre-deux-guerres*, procede dal suo vecchio significato (sinonimo di idealismo) nella filosofia medievale, e fors'anche, piú marginalmente, dai nuovi referenti scientifici nel campo

della fisica moderna. Rientra dunque nel registro piú generale d'uso il libero ricorso al termine **r** quando prevale, in un'opera, la fedeltà alla realtà nella sua immediatezza: in un ventaglio di riferimenti che spaziano dalle grotte di Lascaux alla ritrattistica romana e perfino a Picasso, magari con le ne-cessarie aggettivazioni, com'è il caso appunto del «**r** espressionistico» nell'opera picassiana (E. H. Gombrich, 1950). Molteplici sono infatti le accezioni chiamate in causa, sfumature di significato che oscillano tra cifra essenziale che traduce o evoca l'urto di una verità non esclusivamente visuale, e l'esito di convenzioni elaborate dalle tradizioni di piú attenta e analitica fedeltà al modello naturale, spinta talvolta fino a una ossessione descrittoria che nulla ha da spartire con la naturalistica «certezza di visione», ma la può addirittura ribaltare nel suo contrario. Non è infatti infrequente un certo grado di confusione con nozioni e termini critici di lunga storia come «illusione» e «illusionismo», «inganno» (ricorrente come *topos* laudativo in tutta la tradizione storiografica), e perfino *trompe-d'œil*, che esprime la precisa volontà di oltrepassare i confini della pittura. Come valido sinonimo di naturalismo, **r** comincia già nell'Ottocento ad essere impiegato, a lungo sentito come neologismo, per i caratteri innovativi della pittura giottesca («Giotto – testimonia C. Boito nel 1877 – fu lodato per pittore *idealista* da molti, e da molti per pittore *realista*»), e per il primo rinascimento: «Masaccio umanizza, rende di forma meno mistica tutti i suoi concetti – scrive D. Martelli nel 1892 – e progredisce per la via che oggi si direbbe del **r**». Ma quando oggi si parla di **r**, sempre come sinonimo di naturalismo, con riferimento a Caravaggio e via via per l'opera di Velázquez, dei Le Nain, Rembrandt, Vermeer, Chardin, Corot, Manet o Degas, ci si trova invece a buon diritto altrettanto che per Courbet entro il campo della seconda e piú specifica accezione del termine. È infatti con la «terribile naturalezza» del Caravaggio che prende a manifestarsi pienamente anche nelle arti figurative quella coscienza moderna che nasce, sullo scadere del Cinquecento, dallo scetticismo e dal pessimismo post-rinascimentali; i cui principali approdi sono la rivendicazione della dignità del mondo dei fenomeni come unica verità attingibile con pienezza dall'uomo (che trae certezza morale dai legami di reciprocità universale), l'attitudine critica verso codici culturali dominanti che l'abitudine abbia privato della capacità di significare, e, capitalissi-

mo, il risoluto rifiuto del principio di autorità, fosse pure quello dell'antichità classica, a vantaggio dell'esperienza diretta (da cui nasce quel rapporto privilegiato con l'attualità destinato a costituirsi piú tardi, per l'artista, in imperativo di «essere del proprio tempo»). «La vita di Cesare – scriveva Montaigne in quello scorcio del glorioso sec. XVI – non è per noi di maggior esempio della nostra; sia di un imperatore sia di un uomo del popolo, è sempre una vita soggetta a tutti gli inconvenienti umani... In realtà, se diciamo che ci manca l'autorità per dar fede alla nostra testimonianza, parliamo a sproposito. Perché, a parer mio, dalle cose piú ordinarie e piú comuni e conosciute, se sapessimo vederle nella loro vera luce, si possono dedurre i piú grandi prodigi di natura e gli *esempi* piú meravigliosi». Non diversamente risuona sulla bocca di Caravaggio il ricorrente *topos* storiografico della natura «unica maestra», con cui il Bellori coglieva, a proposito del quadro *La zingara che dice la buona ventura*, la novità del rapporto instaurato col soggetto: vera istituzione, come è stato scritto, dell'antisoggetto, della *tranche de vie* in senso moderno, e motore, nei confronti degli ineludibili temi sacri, del suo modo di provarsi «a ritrovarne il fondo di eterna comprensibilità umana» (R. Longhi, 1951). Vivo per tutto il Seicento e il Settecento soprattutto nella confluenza tra eredità caravaggesca e naturalismo nordico e olandese, questo stesso sentimento del primato del mondo dei fenomeni e dell'esperienza diretta, e della dignità della rappresentazione del quotidiano e del privato, prende colore di sfida aperta nel primo titolo dato da Courbet al *Funerale ad Ornans* (1849): *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, esposto al Salon del 1850, quando ancora la pittura di storia era all'apice della gerarchia dei generi artistici; si afferma con altro linguaggio nella *tranche de vie* impressionista; e riaffiora anche nel corso del Novecento (per esempio in pittori come l'americano E. Hopper o l'italiano A. Ziveri) ma soprattutto, con prepotente vitalità, nella stagione neorealista del cinema. Che si tratti però di Caravaggio, di Courbet o di Rossellini, la risposta critica a questa linea storica presenta anch'essa caratteri di sorprendente continuità, soprattutto nella convergenza che associa, spesso da sponde opposte, due principali classi di obiezioni. La prima in nome dello stile (dell'«artifizio») e sul filo dunque dell'equivoca opposizione tra copiare e interpretare: dal Boschini che nel Seicento at-

taccava, a difesa della grande pittura veneziana, i «naturalisti» perché «i no è Pitori, i xe copisti» (*La carta del navegar pitoresco*, 1660) a Delacroix che definiva il **r** «l'opposto dell'arte», non potendosi concepire «che lo spirito non guidi la mano dell'artista» (*Diario*, 1857). La seconda obiezione, ricorrente con molta frequenza e con molta varietà di bersagli nella storiografia artistica, sembra particolarmente eccitata dalle opere dei «pittori della realtà»: è l'accusa di trivialità, comminata dapprima in ordine alle categorie del «decoro» e della «convenienza» e come indebita deroga ai precetti sulla «verosimiglianza» (Bellori, Baldinucci ecc.), e piú tardi con argomenti piú diversificati ma sostanzialmente simili nel corso dell'Ottocento dai critici benpensanti, direttori dell'opinione e orchestratori delle campagne contro Courbet (o dello scandalo per l'*Olimpia* di Manet). E si potrebbero portare numerosi esempi anche dalla cronaca e dalla critica cinematografi-che avverse al neorealismo. Se la richiesta di «verità» posta all'arte era andata crescendo per tutto il Settecento nei due principali versanti della verità «scientifica» (come per l'Algarotti) e verità «morale» (Diderot), se il **r** è preparato, negli anni tra il 1830 e il 1840, anche dalla collusione, specie nella pittura di paesaggio e con l'apporto rilevante del paesaggio inglese, tra gli sviluppi delle correnti naturalistiche del Settecento e le istanze disordinatamente anticlassicistiche del romanticismo, è nel crogiolo dell'età romantica, negli anni che vanno dalla Monarchia di Luglio alla rivoluzione del 1848 e in quelli immediatamente successivi, che l'uso critico del termine (già in corso in ambito letterario nel secondo decennio, particolarmente per Balzac) viene esteso anche al campo delle arti figurative. E non solo si afferma nel parlato delle conversazioni e discussioni tra artisti, letterati e critici (ricordiamo che tra i nomi dei frequentatori, in quegli anni, della birreria Andler, considerata il cenacolo del **r**, figurano insieme Corot, Daumier, Courbet, Decamps, Barye, Bonvin, Baudelaire, Champfleury, Duranty, Silvestre, Vallès, Planche, Proudhon), ma approda infine nelle pagine delle recensioni al grande appuntamento-spettacolo periodico del *salon*. L'influente critico della «Cronique de Paris» e della «Revue des Deux Mondes» Gustave Planche (che nel 1836 è probabilmente il primo a usare il termine **r** nell'ambito specifico della critica d'arte) se ne serve dapprima in funzione a un tempo antiromantica e antiaccademica (sembrandogli che la no-

zione di **r** potesse servire alla «rigenerazione dell'arte», per una innovazione che non cadesse nella «bizzarria») e poi in accezione via via piú riduttiva per definire una qualità di «verità» per cosí dire inferiore, diversa dalla verità ideale e corretta che finirà col proporre, in opposizione al **r**, al pubblico borghese del secondo Impero. Nel disomogeneo panorama degli scritti a difesa, i campi semantici coinvolti associano invece la sincerità e l'obiettività alla semplicità ed essenzialità, e l'intensità e forza con l'attenzione al quotidiano e al privato (sono per gli artisti gli anni dei viaggi in Olanda, e per i critici una stagione di riscoperte, nella grande arte olandese, anche di nomi fino allora trascurati, come Ver-meer), con una terminologia corrente soprattutto per il paesaggio, il ritratto e le «scene di genere», ma che ora viene riferita anche a una pittura che rifiuta esplicitamente il sistema gerarchizzato dei generi artistici. È vero che l'abolizione di questo sistema di classificazione era stato già affacciato come proposta, in via teorica, nel Settecento, da A. J. Desallien D'Argenville: senza riserve, ma anche senza pratici risultati, cosí che la rigida separazione dei «generi» (anche fisicamente nelle sale delle Esposizioni) aveva continuato a funzionare come un dispositivo pratico sotto la cui ambigua copertura era potuto crescere, per artisti e collezionisti, il gusto del naturalismo. L'acme dell'ostilità fu infatti quasi sempre innescata non tanto dalla istanza di essere del proprio tempo (contrassegno autointerpretativo di larga parte della pittura moderna), quanto dall'esplicito attentato al sistema codificato dei generi, specchio di una concezione gerarchizzata dell'universo e della società. Tanto piú che la decisa innovazione nei mezzi pittorici attentava anche a un'altra venerata autorità: quella dell'eclettica ed esangue tradizione insegnata dall'Académie des beaux-arts. È ciò che accade piú palesemente nel 1855, quando Courbet, che ha già al suo attivo, come scrive Baudelaire, «un esordio sorprendente... che ha preso il gesto di un'insurrezione», apre, accanto al Palais des arts che ospita la grandiosa Esposizione Universale d'arte (con le due capitali retrospettive di Ingres e di Delacroix che monopolizzano la critica, e la folla di opere accademiche, eclettiche e aneddotiche su cui si riversa il favore del pubblico), il suo Pavillon du Réalisme, dove espone una quarantina di quadri, compresi quelli che erano stati rifiutati dall'esposizione ufficiale. Vi figuravano opere già note e «scandalose» come il *Funerale a*

Or-nans e gli *Spaccapietre*, ma il polo dell'attenzione era indubbiamente costituito da *Lo studio del pittore*: *allegoria reale determinante una fase di sette anni della mia vita artistica* (1855), opera-manifesto, popolata dai ritratti degli amici e dalla folla «della vita triviale, il popolo, la miseria, la povertà, la ricchezza, gli sfruttati e gli sfruttatori» (Champfleury, 1855); un'opera destinata a far scandalo anche per l'ossimoro del titolo, tanto da suscitar riserve nello stesso Champfleury («Courbet ha voluto tentare una sortita dal campo della realtà pura: *allegoria reale*, dice nel suo catalogo. Ecco due parole che litigano tra loro e mi turbano un poco... Una *allegoria* non può essere reale piú di quanto una *realtà* non può diventare *allegorica*: la confusione è già abbastanza grande a proposito di questa famigerata parola *realismo* senza che sia necessario aumentarla ancora...»). Ma *Lo studio del pittore* fece tanta impressione a Delacroix da fargli confessare a denti stretti: «... scopro un capolavoro nel suo quadro scartato; non riuscivo a staccarmene... Hanno scartato una delle opere piú singolari del nostro tempo; ma quello lí non è tipo da scoraggiarsi per cosí poco...» (*Diario*, 3 agosto 1855); che era, da quella fonte, un non piccolo riconoscimento. Il critico Castagnary, da parte sua, definiva una rivoluzione artistica» il fatto che Courbet dipingesse i suoi contemporanei, borghesi o contadini, «con il vigore e il carattere riservati agli dèi e agli eroi». È vero che già nel Settecento Diderot aveva avanzato la proposta di riservare l'appellativo di «pittori di genere» agli «imitatori della natura bruta e morta» e di estendere il titolo di «pittori di storia» agli «imitatori della natura sensibile e viva» anche nelle scene di vita comune e domestica, ma il suo discorso mirava particolarmente a promuovere le magniloquenti e patetiche scene «morali» di Greuze. E se si pensa che nel 1836 L. Grosclaude aveva esposto senza scandalo al *salon* un'opera insolita (*Brindisi alla vendemmia del 1835*) di cui è stato sottolineato l'indubbio ruolo per gli esordi del movimento realista e che ritraeva un evento privato con personaggi a grandezza naturale ma era ancora riconducibile mentalmente a una scena di genere ispirata ai ritratti di gruppo olandesi del sec. XVII, è chiaro che ciò che rendeva decisamente offensiva la pittura di Courbet era precisamente l'associazione di una fattura risolutamente innovatrice con l'esplicita invasione del territorio riservato alla pittura di storia. «I quadri storici di Courbet, che saranno un avvenimento al *salon*

– scriveva l'altro critico e letterato fiancheggiatore e portavoce del **r** Champfleury nel 1850, prima che il *Funerale a Ornans* fosse esposto a Parigi – solleveranno importanti discussioni. I critici possono da ora prepararsi a combattere pro o contro il **r**». Il contraddittorio destino del termine **r**, associato in questa battaglia ai nomi, oltre che di Courbet, di Francois Bonvin, Alexandre Decamps, Théodule Ribot, François Millet, ma anche di Daumier, Corot, Jongkind, e a gran parte dei paesaggisti della «scuola di Barbizon», si gioca nel decennio 1850-60, con il concorso di molteplici fattori. Alla pubblicazione di alcuni dei principali scritti dei letterati di parte realista (*Le Réalisme* di Champfleury nel 1857, i *Salons* di Castagnary che collabora anche alla stesura della famosa *Lettera agli allievi* pubblicata da Courbet nel 1861, la rivista «Le Réalisme», cinque numeri tra il 1856 e il 1857, del giovane Duranty, prossimo estimatore degli impressionisti, gli interventi critici di Th. Thoré dal suo esilio olandese, i *Recueils des dissertations sur le Réalisme* del poeta Max Buchón nel 1856, ecc.), si aggiunge anche la pressione di fatti sostanzialmente extraestetici come la diffusione del positivismo di A. Comte (che nel 1844 aveva definito «il positivo» in termini di contrapposizione tra reale, utile, preciso contro chimerico, ozioso, vago), e il successo di uno pseudo-**r** contrassegnato da temi sociali trattati con fattura edulcorata e intenti aneddotici e obbediente il piú spesso ai dettami di critici come Planche sul dogma del «finito». Sembra comunque dominante, nella critica sia favorevole che contraria, la preoccupazione di difendere l'arte, nel suo culto della realtà, dallo spettro della «copia meccanica»: cosa che non aveva invece preoccupato, nel Settecento, i teorici di un'arte votata, in gara con la scienza, alla investigazione esatta della natura (Algarotti). Nel 1839, d'altronde, l'invenzione della fotografia aveva esonerato di fatto (anche se non, per insufficienza tecnologica, nella pratica immediata) la pittura dai compiti e dalle ambizioni «scientifiche» e documentarie. Ma, nemici o difensori del realismo, i critici sembrano concordi non tanto nel cercar di situare il ruolo e il carattere della fotografia nei confronti delle nuove prospettive dell'immagine, quanto nel ricorso quasi ritua-listico al nuovo *topos* dell'opposizione tra fotografia e arte, nel senso in cui già Cattaneo, scrivendo di teatro nel 1842, affermava che «la poesia non può farsi l'ossequioso e minuto dagherrotipo dell'istoria» (non giudicando di-

versamente da Apollinaire, che nel 1913, in piena eclisse del **r**, scriverà che «solo i fotografi fabbricano la riproduzione della natura»). C. Boito (che cercava anche di spiegare come la fotografia non avesse capacità di rendere né il valore dei toni né il chiaroscuro) scriveva nel 1877: «Copiare non è dato che al sole, con la fotografia: bisogna dire *interpretare*»; e per Diego Martelli le composizioni di Decamps dimostravano come «il **r** moderno non sia per nulla la fotografia della natura ma piuttosto il culto della natura e del vero». Nella selva delle trattazioni teoriche ciò significa il piú spesso la difficoltà a superare lo scoglio della obbiettività (che del **r** era una delle principali istanze), aggirata ma non risolta con il ricorso a un soggettivismo di marca ancora romantica («la natura vista attraverso un temperamento» di Zola), quando non al ritorno puro e semplice all'ideale, sia pure messo al servizio dell'utilità sociale dell'arte (come nelle tesi di Proudhon): con il risultato di un notevole contributo alla confusione imminente. Non erano invece ambigui, per chi sapeva vederla, i segnali della pittura. Baudelaire, che aveva già indicato in Daumier «uno degli uomini piú importanti non soltanto, si badi, della caricatura, ma anche dell'arte moderna» (nel *Massacro della Rue Transnonain* «il disegno... non è in senso proprio caricatura, è storia, volgare e terribile storia»), scrive nel 1862 che «bisogna riconoscere a Courbet il merito di aver contribuito non poco a restaurare il gusto della semplicità e della schiettezza, l'amore disinteressato, assoluto, della pittura», e non manca di salutare in Manet, nel suo «sapore spagnolo intensissimo, da far pensare che il genio spagnolo abbia trovato asilo in Francia», «un gusto risoluto del reale, il reale moderno». Quel gusto che, come ricorda J.-E. Bianche, varrà piú tardi a Degas, per il quale «non c'erano «soggetti» tanto volgari da esser giudicati indegni d'esser dipinti», l'esser considerato «uno tra i capi dei realisti: «**r**», come locuzione corrente, evocando allora l'idea di soggetti triviali». Già nell'Ottocento, comunque, **r** resta un termine, per i detrattori come per i protagonisti del movimento, relativamente contestabile, da usare con qualche riserva, di cui si avverte, insomma, la potenziale ambiguità. Per citare due testimonianze decisamente eterogenee (provenienti l'una dal cuore stesso del movimento e l'altra dalla periferia, anzi dal confine con l'uso comune: se Courbet afferma «Il titolo di realista mi è stato imposto, come agli uomini del 1830 è stato imposto

quello di romantici; in ogni tempo i titoli non hanno dato un'idea giusta delle cose; altrimenti le opere sarebbero superflue», il Tommaseo introduce una riserva nella sua attardata definizione: «dottrina e pratica nel considerare e trattare i soggetti delle arti belle, contrapposto all'idealismo; in quanto i realisti, *non cosí bene intitolati*, vogliono rappresentare le cose secondo le materiali apparenze della esteriore realtà, senza esprimerne cogli strumenti dell'arte lo spirito intimo, e affinare e nobilitare cosí il proprio e l'altrui spirito» (Tommaseo-Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 1856-79). La crescita, anche fuori di Francia, nella letteratura come nelle arti figurative, delle correnti di tendenza realista, registra varianti di modi e talvolta anche di nomi (è il caso, in Italia, della forte connotazione sociale del verismo), ma avviene principalmente sotto il segno della diffusione di un realismo di compromesso che abbastanza spesso implica la coesistenza di differenti sistemi formali in una stessa opera. Basta ricordare come nel 1874 – lo stesso anno dell'esposizione del gruppo impressionista da Nadar – al Museo Nazionale del Palais du Luxembourg (dove dal 1818 erano esposte, ad edificazione del pubblico parigino e dei visitatori stranieri, opere di artisti viventi acquistate o commissionate dallo Stato) il movimento realista era rappresentato da Daubigny e da Bodmer – Courbet era ancora al bando – ma erano considerate realiste molte delle opere di maggior successo di artisti come Fromentin, Jules Bréton, Rose Bonheur ecc., ed erano queste le varianti che piú impressionavano il gusto dei visitatori. A questa piú generica tendenza, a questo «**r**» diversamente declinato, nella seconda metà del secolo, e piú fittamente nei decenni tra il 1860 e il 1890, si richiamano o vengono comunque genericamente riferiti raggruppamenti o singoli artisti che a vario titolo (con caratteri di maggiore o minore attenzione al movimento courbettiano – un caso a parte è quello dei realisti belgi, come Constantin Meunier, od olandesi, piú direttamente legati alla Francia –, ma sempre in piú o meno stretta correlazione con gli sviluppi dei contemporanei movimenti realisti in letteratura, e con varianti formali e tematiche fortemente condizionate dalle rispettive estrazioni nazionali o regionali anche teoricamente rivendicate) si collocano sotto il segno di un comune consenso a privilegiare la fedeltà al «vero» comunque inteso o motivato. È cosí che si giustifica, nell'uso, la grande fortuna del termine **r** e l'estensione del-

l'appellativo di «realisti», in alternativa a «naturalisti» o «veristi», per raggruppamenti distanti tra loro come la «scuola di Piagentina» (con i paesaggi e gli interni dei Lega, Cecioni, D'Ancona, Borrani ecc.) e il gruppo russo dei Viandanti (contrassegnato dagli interessi storico-psicologici, in gara con la grande letteratura contemporanea, di artisti come Maximov, Repin, Kramskoj); e, per fare solo qualche esempio, per nomi come quelli dell'americano Thomas Eakins (affascinato dalla pittura spagnola del Seicento) e del tedesco Max Liebermann (la cui adesione al **r** è preludio all'interesse per le ulteriori, incalzanti novità dell'impressionismo). È sempre di **r** si parla per una rosa di opzioni e un arco di generazioni, che in Italia (dove peraltro il termine verismo sembra piú diffuso) includono tra gli altri G. Palizzi, M. Cammarano, G. Fattori, L. Delleani, A. Morbelli, F. Zandomeneghi, T. Signorini, F. Carcano, G. Pellizza da Volpedo; e ancora per le collusioni con fermenti ormai non piú realisti provenienti dal post-impressionismo francese, come in parte dell'opera di Segantini o di Previati. (Cosí che piú tardi una sorta di concomitanza tra stanchezza dei canoni estetici e saturazione della domanda sarà tra le cause del precoce abbandono, da parte degli artisti delle piú giovani generazioni, delle esperienze «realiste»: è il caso di Ensor come di Boccioni).

Frattanto la perturbazione portata al consumo delle immagini dalla affermazione capillare della fotografia, le mutate condizioni di diffusione e di validità comunicativa dei codici culturali, l'abuso dei soggetti contemporanei, le seduzioni dell'istanza del «ritorno allo stile» di cui sono portatrici le generazioni della stagione simbolista in letteratura come nelle arti figurative, determinano fin dagli ultimi decenni del sec. XIX un'ondata di riflusso, ma anche di consapevole riflessione sui meccanismi di funzionamento delle norme artistiche, che si riflette sull'uso del termine **r** sia da patte degli artisti che dei critici. Dapprima contrapposto a naturalismo in un gioco di rimbalzo delle connotazioni negative, nell'uso piú generale il vocabolo tende ora a slittare verso l'equazione tra «reale» e «ideale». Non è estraneo a questo rivolgimento anche la rilettura, da parte dei giovani artisti, negli anni Ottanta, di opere teoriche come la *Grammaire des Arts du Dessin*, di Charles Blanc, pubblicata nel 1867 ma ora oggetto di ristampe (e occasione di meditazioni per Seurat e i suoi amici), dove si affermava che «l'i-

deale» lungi dall'esser sinonimo di immaginario, è la concentrazione del vero, l'essenza del reale». Il fatto è che una complicata condizione di relatività governa l'ambiguità del termine, ed è specialmente evidente nel trapasso tra le successive norme artistiche, e nel confronto tra generazioni. Secondo la lucida e puntigliosa analisi di R. Jakobson che nel 1921 (dal laboratorio linguistico della Scuola di Praga, particolarmente contiguo alle esperienze delle avanguardie figurative) analizza i meccanismi di questa ambiguità, l'equivoco interviene principalmente nello scambio tra il piano delle intenzioni (dell'operatore) e il piano dei giudizi (del fruitore); e soprattutto il termine è relativo perché riferito ora alla «tendenza alla deformazione dei canoni artistici in corso, interpretata come un avvicinamento alla realtà», ora alla «tendenza conservatrice all'interno di una tradizione artistica, interpretata come fedeltà alla realtà». Uno degli esempi di parte figurativa portati da Jakobson, preso dalla storia del **r** russo dell'Ottocento, è la varietà delle accoglienze al quadro di Repin *Ivan il Terribile che uccide suo figlio*, giudicato «realista» dai suoi compagni nella lotta per il **r** in pittura ma «irrealista» dal suo maestro dell'Accademia, mentre a sua volta Repin sente non piú conformi ai precetti del **r** le opere di Degas. Per avere un'idea di cosa succede al termine **r** all'inizio del Novecento, conviene anzitutto gettare uno sguardo nei laboratori delle «avanguardie storiche», dove i giovani artisti, pur considerando chiuso in pittura il **r** ottocentesco, non intendono rinunciare al titolo di realisti, e vanno cercandone nuovi contenuti e definizioni, che spesso denunciano una sorta di contiguità con suggerimenti ereditati dall'età simbolista ma accolti e dibattuti con una nuova disinvoltura. Qualche esempio: Derain, in un carteggio con l'amico Vlaminck (1901-1903), scrive che per la pittura ha coscienza «che il periodo realista è finito» ma si dichiara fiducioso di poter trovare, nel parallelismo delle linee e dei colori con «la base vitale», un campo «non nuovo ma *piú reale* e soprattutto piú semplice nella sua sintesi»; contesta il precetto che impone all'artista di «essere del proprio tempo» (perché è l'artista a creare il suo tempo, e dunque ha il diritto di « essere di tutti i tempi») ma afferma: «Io resto realista perché obbiettivamente non vedo nessuna differenza tra un albero... e i pensieri e le disperazioni dell'uomo... che sono inglobati in una stessa unità». A Delaunay, occupato a

cercar di chiarire a se stesso il valore «costruttivo» del contrasto simultaneo, la lettura di articoll sull'espressionismo suggerisce l'idea che «espressionismo è sinonimo di **r**» e che «il **r** è, per tutte le arti, la qualità eterna che deve decidere della forza, della bellezza, e della sua durata...» Anche Léger, nel 1913, rivendica il titolo di realista, ma specificando che «la qualità estetica di un'opera è perfettamente indipendente da ogni qualità imitativa», e che ciò significa impiegare il termine «nel suo senso piú proprio» perché «il **r** pittorico è l'ordinamento simultaneo di tre grandi qualità plastiche: le linee le forme e i colori»; ma finisce col dover postulare una distinzione tra «**r** visuale» e «**r** concettuale». Analogamente, Apollinaire, nel tentativo di metter d'accordo tra loro i suggerimenti dei suoi amici artisti, distingue una realtà «di conoscenza, essenziale, mai scoperta una volta per tutte, sempre nuova», da una realtà che definisce «di visione» (*Les peintres cubistes*, 1913). E con un'accezione ancora diversa altri difensori del cubismo (D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris*, 1946) diranno retrospettivamente che «il cubismo è l'arte piú realista di tutte perché tende a una rappresentazione il piú possibile precisa». Quanto alla storia dell'arte, è il momento delle interpretazioni in chiave idealistica del **r** caravaggesco (da L. Venturi a M. Marangoni): come ricorda R. Longhi nel 1951, «il problema critico, sorto nell'ambito di un idealismo troppo astraente, rischiò una prima involuzione perché il caso «realistico» del Caravaggio intimoriva il critico, oppure lo sforzava ad una interpretazione troppo «ideale».

Nel periodo tra le due guerre si instaura un vero e proprio dibattito intorno a un nome che per molti finisce con l'assumere un contenuto cosí esteso e vago da coincidere con quello di «buona pittura» (è l'opinione, tra gli altri, di Carrà). Pittura che per A. Soffici, che si dichiara «realista» ma ne scrive, nel 1928 (*Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*) in accordo coi tempi, in termini di scoraggiante nazionalismo prescrittivo, era l'arte italiana: «Il principio che ha sempre informato, che informa e informerà l'arte italiana (come il pensiero e la vita italiana) è questo: Realismo. S'intenda per **r** il concetto di totalità, secondo cui materia e spirito sono inscindibili in ogni ente vivo, verità e fantasia si completano, e cosí il mondo esteriore e quello interiore, soggetto e oggetto. Giotto, Masaccio, Raffaello, Tiziano, i quali, partendo dal dato

della realtà sensibile, rappresentavano il vero, sono realisti; e poiché queste condizioni sono anche quelle del classicismo, classici». Qui si tocca il punto limite della perdita di significato autonomo, tanto che Soffici stesso, piú oltre, è costretto a specificare il proprio realismo come «sintetico» (definendolo in opposizione sia a «copia pedestre del vero» che a «puro astrattismo fantastico», «come è dimostrato dalle opere di tutti i pittori antichi e moderni»), e a lamentare la confusione esistente, fornendoci un catalogo delle accezioni correnti allora in Italia: «Su questa parola '**r**', se espressa nudamente, si sono fatte e si fanno le piú straordinarie confusioni, si dicono le piú grandi sciocchezze, e nessuno arriva a mettersi d'accordo... C'è chi gli attribuisce lo stesso significato dell'altro di verismo, e per pittura realistica intende l'arte di rappresentare il vero «qual è», cioè in un certo modo impersonale e fotografico; c'è chi lo fa sinonimo di naturalismo, e crede che indichi un metodo, o un modo di operare quasi scientifico, col fine, inconfessato, e forse inconsciente, non tanto di produrre un'opera di bellezza quanto di presentare un'esperienza e un documento caratteristici di un dato tempo; c'è chi, piú superficialmente ancora, sbaglia addirittura **r** per trivialismo...» Una maggiore, piú moderna consapevolezza della dinamica delle norme estetiche, e una maggiore curiosità per le funzioni dell'arte, induce Léger, nella sua risposta del 1936, in clima di «Fronte popolare», a un appello per l'apertura di una nuova *querelle* per il **r**, a doverlo ugualmente specificare almeno come «nuovo»: «Ogni epoca ha il suo, e lo inventa piú o meno in relazione con le epoche precedenti... Il **r** dei primitivi non è quello del rinascimento e quello di Delacroix è diametralmente opposto a quello di Ingres... I **r** variano perché l'artista vive in un'epoca differente, in un nuovo ambiente, e in un ordine generale di pensiero che domina e influenza il suo spirito». (In *La querelle du réalisme*, libro-inchiesta che interrogava sull'argomento gli artisti francesi). Divenuto ormai una etichetta contesa, **r** esige e assume a questo punto una aggettivazione specificante che produce tutta una serie di sintagmi cristallizzati o di termini composti ('**r** concettuale', 'surrealismo', '**r** costruttivista', '**r** fantastico', '**r** magico', 'Neue Sachlichkeit', '**r** socialista', 'nouveau réalisme', 'iperrealismo' ecc.). Ma è soprattutto significativo che nella pratica della critica d'arte, nei dibattiti, nelle dichiarazioni di artisti, sempre piú monopolizzate e pola-

rizzate dalla dilagante polemica tra 'astratto' e 'figurativo', è una qualifica rivendicata da entrambi gli schieramenti. Gli storici dell'arte intanto prendono le distanze da tanta proliferazione di significati divergenti. Nel 1934 Ch. Sterling, riprendendo l'espressione coniata da Champfleury, nel suo studio del 1862 sui Le Nain (*Les peintres de la réalité sous Louis XIII*), intitola una mostra di pittori caravaggeschi francesi ai *Pittori della realtà*. R. Longhi adotta la stessa formula, nel 1953, per la mostra milanese dei *Pittori della realtà in Lombardia*, e opta esplicitamente per il recupero, nel discorso critico su Caravaggio e i suoi seguaci «naturalisti», della terminologia storica, ad evitare le distorsioni provocate dall'uso storicamente improprio dei termini di matrice intellettualistica a suffissazione in -ismo (quei termini che T. W. Adorno giustifica, e che sono espressione di un tipo di rapporto tra gli artisti e tra artisti e fruitori diverso storicamente da quelli significati da vocaboli come 'bottega', 'scuola' e 'stile'). Altri sono spesso indotti a forzare in connotazione negativa il termine stesso (come B. Berenson). I tentativi, nel secondo dopoguerra, di un rilancio di **r** senza aggettivi (è il caso della rivista «Realismo» pubblicata a Milano dal 1952 al 1956), per una pittura in continuazione ideale con le motivazioni sociali di un **r** ideologico, ma in totale rottura quanto ai mezzi pittorici, non sfuggono tuttavia alla necessità delle specificazioni (anche Guttuso, nel 1952, in termini certo piú vicini ad Apollinaire che a Courbet, definisce realista «quell'arte che *conduce a una vera e profonda scoperta della realtà*, la quale non è ideale eterno e immobile ma continuamente si muove, si sviluppa, si trasforma»); o finiscono col rinunciare all'ambizione di proiettare nel nome un nuovo contenuto (progettato come «cosciente emozione del reale divenuta organismo» nel *Manifesto del Realismo* del febbraio 1946, sottoscritto, tra gli altri, da Morlotti). Nei decenni successivi il contenuto troppo vago del termine **r** continua a costituire, per gli addetti ai lavori, un vero e proprio problema critico. Per citare solo tre esempi, si possono ricordare le riflessioni di Roger Garaudy su un **r** «senza sponde», riflessioni ancora centrate sulle problematiche delle avanguardie storiche, nella volontà di «aprire ed estendere la definizione di **r**» per non escluderne le opere caratteristiche del nostro secolo, ma mettendo l'accento sulla realtà come attività perché «per l'artista... non si tratta di interpretare il mondo ma di

partecipare alla sua trasformazione» (*D'un réalisme sans rivages. Picasso, Saint John Perse, Kafka*, 1963); le argomentazioni polemiche del critico americano Harold Rosenberg, teorico dell'Action Painting, che nel 1964, in piena espansione della Pop Art e delle tendenze iperrealiste, osserva: «Nell'arte moderna il termine piú diffuso è «nuove realtà». Lo si è usato come titolo per riviste di avanguardia, per movimenti artistici (sia astratti che rappresentativi) e per mostre di gruppo. Pittori e scultori di tendenze diversissime, da Albers a Shahn, si sono attribuiti l'appellativo di 'realisti' (il fatto di essere 'nuovo' di solito lo si sottintende). Siccome il significato cambia a seconda di chi lo usa il termine non ha alcun senso». E, infine, la crescita degli studi dedicati ai **r** al plurale. Al Convegno di Besançon (1977, *Les réalismes et l'histoire de l'art*) M. Domino addita «la minaccia che pesa su ogni discorso sul **r**: il rischio che si corre di perdersi in assenza di significato nella molteplicità caotica dei discorsi del **r**. Davanti a questa esplosione di discorsi si ha il diritto di porsi la domanda della pertinenza dei discorsi del **r**, o quella della possibilità di un discorso sul **r**. E tuttavia '**r**' esiste, noi l'abbiamo visto e constatato sulla superficie della storia, a livello di una fenomenologia elementare; e questa proliferazione dei discorsi del **r** costituisce essa stessa un problema». (*amm*).

realismo socialista

Dottrina artistica sovietica che esige dall'artista «una rappresentazione veridica e storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Egli deve in particolare contribuire alla trasformazione ideologica dell'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo». Gli inizi del **rs** risalgono al 1918: all'indomani della vittoria, il Comitato centrale del partito bolscevico auspica la creazione di un'«arte realistica di propaganda rivoluzionaria, comprensibile alle masse». Dopo il 1920, gli attacchi contro la sinistra artistica si manifestano con nuovo vigore; la «Pravda» pubblica intere colonne contro le «elucubrazioni astratte d'ispirazione piccolo-borghese». In quest'atmosfera polemica, numerose organizzazioni artistiche cercano di rispondere all'appello del partito: il gruppo N.O.Z. (*Novoe Obščestvo Živopiscev*), con G. G. Rjajskij alla testa, auspica «la creazione di una pittura nuova, che si appoggi alla tradizione e ne utilizzi le forme meno mo-

derniste, cioè le meno pericolose»; il gruppo Bytie (P. P. Končalovskij e V. Kuprin) sottolinea la sua visione materialistica del mondo e l'importanza del soggetto che si tratta. L'anno 1922 porta, con la nascita del gruppo A.Ch.R.R. (Associacija Chudožnikov Revoljucionnoj Rossii, ovvero Associazione degli artisti della Russia rivoluzionaria, poi divenuta Associazione degli artisti della rivoluzione), una nuova interpretazione dell'arte. I membri dell'A.Ch.R.R. si danno il compito di presentare in modo nel contempo artistico e documentario l'aspetto solenne delle grandi trasformazioni intervenute dopo la rivoluzione d'ottobre. I soggetti prevalgono allora sulla forma: la vita quotidiana (forzosamente felice) dei contadini e degli operai, l'eroismo dei soldati dell'Armata Rossa, i ritratti dei capi del partito: tutta una gamma di temi battezzata nel suo complesso «realismo eroico». La tradizione artistica dei Peredvižniki, da cui sono usciti molti tra i pittori dell'A.Ch.R.R., grazie al suo ruolo educativo viene presto rimessa in auge da Lunačarski (commissario del popolo all'Istruzione pubblica). Sostenuti ufficialmente dalle autorità, gli artisti dell'A.Ch.R.R. conducono una lotta spietata (e infine vittoriosa) contro numerose correnti dell'avanguardia. Comincia cosí il regno di un'arte nuova, una delle cui vocazioni è quella di mostrare l'attaccamento del popolo sovietico ai suoi capi. Uno degli artisti piú eminenti dell'A.Ch.R.R., Isaak Brodskij dipinge già nel 1918 numerosi ritratti di Lenin; il suo esempio è subito seguito da A. M. Gerasimov (*Lenin sul podio*, 1929: Mosca, Gall. Tret´jakov), S. Maljutin (*Ritratto di Furmanov*, 1922: ivi), N. Andreev (*Ritratto di Lenin*, 1922: ivi), nonché da B. V. Ioganson (l'*Interrogatorio dei comunisti*, 1933: ivi) ed E. A. Kacman. Un altro soggetto predominante è l'epopea rivoluzionaria e l'elogio dell'Armata Rossa; M. B. Grekov dipinge nel 1925 il suo famoso quadro *Tačanka* (ivi), K. P. Petrov-Vodkin dà nel 1928 un'immagine simbolica della rivoluzione, la *Morte del commissario* (Mosca, Museo Centrale dell'Esercito), A. A. Dejneka canta lo slancio rivoluzionario (la *Difesa di Pietrogrado*, 1928: ivi). La bellezza della patria ispira pure numerosi artisti come Juon, I. I. Maškov, B. N. Jakovlev, A. E. Archipov. Fino al 1933, l'A.Ch.R.R., pur restando l'organizzazione artistica privilegiata, deve nondimeno accettare l'esistenza altrui. Ma il 23 aprile 1933 il Comitato centrale del partito pubblica il decreto sull'«unificazione delle organizzazioni letterarie ed arti-

stiche», creando in tal modo sindacati uniformi. La grande retrospettiva dei quindici anni dell'arte sovietica viene allestita immediatamente dopo: deve dimostrare il successo del nuovo metodo e contribuire ancor piú alla sua cristallizzazione. L'introduzione, ormai ufficiale, dell'espressione «**rs**» e la formulazione teorica delle sue premesse, elaborata da M. Gor´kij, aprono una nuova fase: gli artisti devono «servire gli ideali del partito comunista e contribuire cosí alla costruzione del socialismo». Assoggettata a finalità politiche, la pittura sovietica resta allora, fino al 1955, uno strumento efficace per propagare il «culto della personalità». Le opere di quest'epoca, eseguite con una cura minuziosa dei dettagli, sono anch'esse limitate nel soggetto. I temi predominanti sono infatti di esemplare monotonia: la campagna infine felice dopo la collettivizzazione (S. A. Gerasimov, la *Festa al kolchoz*, 1937; Mosca, Gall. Tret´jakov), l'eroismo e la vigilanza dell'esercito (S. A. Čujkov, *Alla frontiera*, 1938: San Pietroburgo, Museo delle culture orientali), i ritratti dei capi dello Stato – tra i quali Stalin occupa il posto preponderante (Gerasimov, *Ritratto di Stalin*, 1935: Mosca, Gall. Tret´jakov). La guerra, esaltando il nazionalismo russo, fa rivivere sulle tele il passato militare glorioso (N. P. Ul´janov, *Kutuzov*, 1945: ivi; P. D. Korin, *Aleksandr Nevskij*, 1943: ivi), legato allo sforzo presente (G. G. Nisskij, *La difesa di Mosca*, 1942: Mosca, ministero della Cultura; V. Obincov, *Stalingrado*, 1943: Museo di Riga; A. Dejneka, la *Difesa di Sebastopoli*: San Pietroburgo, Museo russo; S. Gerasimov, la *Madre del partigiano*, 1943: Mosca, Gall. Tret´jakov). Dopo il 1955, la «concezione schematica e dottrinaria del metodo del **rs**» viene stigmatizzata, per un'interpretazione piú elastica e piú libera. Può allora manifestarsi una nuova ricerca delle soluzioni formali (per esempio in G. M. Koržev, P. Smolin o D. Žilinskij). Nondimeno, la dottrina del **rs** continuò ad essere l'unica metodologia artistica ufficialmente ammessa nell'Urss. (*sz*).

Réattu, Jacques

(Arles 1760-1833). Giunto a Parigi nel 1773, fu allevato da un certo Julien o Jullien (che non sembra da identificare con Simon Julien), entrando poi all'Accademia nel corso di Regnault (1790?). Prix de Rome nel 1791 con la *Giustificazione di Susanna* (Parigi, ENEA), fu costretto da-

gli sconvolgimenti della rivoluzione ad abbreviare il soggiorno italiano; rimase qualche tempo a Napoli (1793), poi tornò a Marsiglia (1794) e ad Arles. Il tentativo di far carriera a Parigi fallí; tuttavia fu nominato nel 1814 membro corrispondente dell'Institut. Dipinse nel 1818 il soffitto del grande teatro di Marsiglia (staccato sin dal sec. XIX; bozzetto ad Arles, Musée Réattu), che ebbe entusiastiche accoglienze: *Apollo e le Muse spargono fiori sul Tempo*. Dieci anni dopo realizzò per la chiesa di Beaucaire tre quadri della storia di san Paolo (bozzetti, ivi). piú fredde le composizioni ispirate all'antichità: *Narciso ed Eco* (1818: ivi), *Mercurio e Argo* (1824: ivi). La maggior parte delle sue opere, in particolare notevoli bozzetti, è conservata al Museo di Arles, che, collocato nella casa dell'artista, ne porta il nome. (*fm*).

Rebay, Hilla, *baronessa* **von Ehrenweisen**

(Strasburgo 1895-1967). Presto emigrò negli Stati Uniti, dove dal 1936 al 1952 diresse le collezioni di Solomon Guggenheim. Per sua entusiastica sollecitazione questi iniziò la raccolta di opere di Kandinsky, Chagall, Gleizes, Léger, Gris, Seurat e Picasso. Quando la sua collezione venne presentata al pubblico, Hilla **R** divenne direttrice del Museum of Non Objective Art, che la conteneva, e che divenne, in seguito, il Guggenheim Museum di New York. Hilla **R** giunse a raccogliere una collezione di prim'ordine, che contiene, ad esempio, il maggior numero al mondo di opere di Kandinsky e lascia ampio spazio inoltre a figure minori dell'arte neo-plastica (Rudolf Bauer, Jean Xceron). La sua collezione fu d'interesse e importanza del tutto particolari per New York: mentre infatti, dal canto suo, il MOMA acquistava ed esponeva essenzialmente opere surrealiste o derivanti da questo movimento, il Museum of Non Objective Art rappresentava la pura tradizione geometrica scaturita da Kandinsky e da Mondrian. Dopo la morte di Hilla **R**, un lungo processo contrappose i suoi eredi al Guggenheim Museum. Gran parte della collezione personale di **R**, comprendente tutti i nomi sopra citati, dovette venire infine ceduta al Guggenheim Museum (che mise subito in vendita un buon numero di tele: asta Parke-Bernet, autunno 1971). Il resto, ormai proprietà della Fondazione **R**, è oggi ospitato nella dimora della baronessa **R** e dipende dall'Università di Bridgeport nel Connecticut. (*jpm*).

Rebell, Joseph

(Vienna 1787 - Dresda 1828). Visse molti anni in Italia, dal 1813 al 1815 a Napoli, ove fu assai apprezzato alla corte di Murat, e dal 1816 al 1823 a Roma, ove si stabilí. L'imperatore d'Austria Francesco I lo incontrò nel 1819; l'anno seguente molti tra i grandi paesaggi eseguiti da **R**, di sentimento romantico, venivano acquistati per la Galleria del Belvedere a Vienna: *Porto di Portici*, *Tempesta in mare* (1819). Tali dipinti e altri ispirati dalle regioni meridionali – ove il pittore ricerca talvolta effetti in controluce – si distinguono per un'osservazione penetrante della natura e una resa precisa delle architetture. **R** divenne nel 1824 direttore della Galleria del Belvedere. (*g + vk*).

Rebeyrolle, Jean-Paul

(Eymoutiers (Haute-Vienne) 1926). Giunto nel 1944 a Parigi, frequenta l'Académie de la Grande Chaumière e si unisce al gruppo Homme témoin (1948). I suoi primi lavori inclinano a un realismo espressionista di ispirazione sociale. Vince nel 1950 il prix de la Jeune Peinture e viene riconosciuto come capofila della giovane pittura figurativa francese; la prima personale ha luogo nel 1953 alla Maison de la Pensée Française, seguita da quella alla Gall. Marlborough di Londra (1954) in cui espone la serie dei *Nudi* e da quella alla Gall. Saint-Germain di Parigi (1958) dal titolo *La pluie et le beau temps*. Partecipa nel 1958 alla XLX Biennale di Venezia con *Ragazzi davanti la tavola*, *Nudo sdraiato* e *Fumatore*; a Documenta 2 di Kassel, l'anno successivo, è presente con *Paesaggio e fumatore*. La matericità dei suoi dipinti emerge con forza negli anni Sessanta, con i *Paesaggi*, le *Trote*, le *Rane*, le *Coppie*: un'ampia selezione di questi lavori è esposta nel 1964 alla Gall. Marlborough di New York. Come dice lo stesso **R**, i soggetti dei suoi dipinti sono ciò che egli incontra, «l'air, les arbres, la terre, des hommes, des fremmes, des bêtes». Alla fine degli anni Sessanta, la sua pittura è costituita da un uso sempre piú libero di diverse tecniche; la materia pittorica è animata quasi fosse organica. Emerge inoltre con rinnovata forza la matrice espressionista degli esordi: nel 1969 espone alla Gall. Maeght di Parigi la forte e patetica serie dei *Guerrilleros*, frutto di un viaggio a Cuba; l'anno seguente **R** si occupa del problema politico della coesistenza pacifica con le

Coexistences presentate alla Fondation Maeght di Saint-Paul-de-Vence (con presentazione di J.-P. Sartre). La serie dei *Chiens* del 1972 apre la riflessione sul destino di ogni creatura vivente, di cui è simbolo eloquente il cane prigioniero e torturato. Nelle opere degli anni Ottanta è di folgorante tragicità il tema dell'uomo e di ogni creatura trasformati in scarti, residui consumati e deformati (*Les évasions manquées*, 1980-82; *On dit qu'il ont la rage*, 1984-85; *Au royaume des aveugles*, 1987). (*eco*).

Recalcati, Antonio

(Bresso 1938). Formatosi nell'ambiente milanese, esordisce, giovanissimo, nel 1957, con una mostra personale alla Galleria Totti di Milano, dove afferma il proprio interesse per un espressionismo astratto, politicamente impegnato, dal quale presto si distacca, per esprimere, con la stessa intensità, le tensioni e le angoscie che agitano il proprio animo. Dal 1959 inizia la serie delle *Impronte*, che vengono esposte l'anno successivo alla Galleria del Cavallino di Venezia. **R** volendo, in qualche modo, ridurre la distanza fra se stesso e la tela, imprime parti del suo corpo su un colore terra di Siena, ancora fresco, realizzando una sorta di radiografia del proprio stato interiore. Questa immagine scarnificata, ripetuta ossessivamente in numerosi dipinti, racconta il dramma di un uomo perennemente bloccato da ostacoli che non riesce a superare. Dal 1961 abbandona il corpo per imprimere i propri vestiti su un colore nero cupo, l'uomo scompare, ma rimane l'indelebile traccia di una sua passata presenza. Dopo un soggiorno negli Stati Uniti, dove conosce la pittura pop, affronta il tema del paesaggio, realizzando una serie di immagini secondo lo stereotipo della cartolina postale. Trasferitosi a Parigi esegue, in collaborazione con Aillaud e Arroyo, dei lavori, particolarmente significativi nell'ambito della Nuova Figurazione. Dalla metà degli anni '70, si dedica anche alla scenografia teatrale. Nel 1976 il Centro Pompidou di Parigi gli ha dedicato una retrospettiva, seguita nel 1987 da un'ampia antologica a Milano, a Palazzo Reale. (*et*).

Recchi

Giovan Battista (Como 1600 ca. -1675), e il fratello **Giovan Paolo** (Como 1605 ca. - 1686), collaborarono a una serie di imprese pittoriche, in area lombarda fino agli an-

ni cinquanta del sec. XVII. Furono attivissimi interpreti provinciali dei cicli devozionali promossi dal cardinal Borromeo, tra i quali si ricordano gli affreschi per il Santuario del Moletto (Bellagio) del 1640, le pale d'altare per il Santuario della Sassella (Sondrio) e poi l'attività al Sacro Monte di Varese (*Incoronazione di Spine*; *Salita al Calvario*) nel 1656. Giovan Paolo alternò ai temi sacri opere profane che traducono secondo una parlata piú accessibile i modi del Morazzone e del Mazzucchelli, nella sua prima attività a Como (Palazzo Porta Cernezzi ora Municipio, 1630), e poi in Piemonte, dove lavorò per i Savoia in Palazzo Reale (1659; 1663) e per la committenza religiosa (Santuario di Vicoforte; Santa Margherita a Chieri). Tornato a Como è attivo nella zona del Lario e poi a Borgo Vico (*San Giorgio e il drago*, 1686: nella chiesa di San Giorgio). (*sr*).

Recco

Giuseppe (Napoli 1634 - Alicante (Spagna) 1694). Figlio di un non meglio conosciuto Guglielmo **R** (e non di Giacomo, come a lungo si è creduto), è l'esponente di maggior rilievo della celebre dinastia. La sua produzione è assai ricca e varia e contempla tutti i generi della natura morta, inclusa la *Vanitas*. Secondo il De Dominici fece in gioventú un viaggio in Lombardia che lo mise in contatto con l'opera di Baschenis; ipotesi non improbabile, ma non accolta da tutta la critica, che preferisce giustificare i suoi indubbi rapporti con la pittura del lombardo tramite la mediazione di Bartolomeo Bettera. Sono inoltre innegabili i legami dell'opera di Giuseppe con il genere spagnolo dei *bodegones* (ad esempio nelle due *Nature morte con pesci*, 1664: Valencia, coll. priv.) e – soprattutto nella fase piú matura – il reciproco scambio con fiamminghi (Abraham Bruegel ad esempio) e con Giovambattista Ruoppolo. Le tele collocabili nel suo momento giovanile appaiono piú intensamente naturalistiche (due *Nature morte con uva e altri frutti*: già Napoli, coll. priv.; *Natura morta con cacciagione*: Napoli, coll. priv.) per la ricerca di realistici effetti di luce e per una piú salda struttura compositiva; mentre in quelle della maturità (*Natura morta con frutta e uccelli*, 1672: Napoli, Capodimonte; *Cucina*, 1675: Vienna, Akademie; *I cinque sensi*, 1676: Bergamo, coll. priv.), di sontuosi effetti barocchi, appaiono evidenti i contatti con l'ambiente romano. Colla-

borò in qualche caso con Luca Giordano, il quale eseguí le figure nella *Natura morta con pescatore* (1688), nell'*Interno di cucina con cuoca* (1675?: entrambi in coll. priv.) e nella *Natura morta con ragazzo negro e vasi antichi* (1679: Siviglia, coll. duchi di Medinaceli). In Spagna, dove si era recato su invito di Carlo II, lasciò le sue sole prove di argomento religioso (*Morte di san Giuseppe* e *Assunzione*: Malaga, coll. Arenaza), di qualità tuttavia modesta. Nonostante siano numerose le sue opere firmate, molti numeri del suo catalogo sono ancora discussi tra lui e gli altri esponenti della famiglia **R** o i Ruoppolo, per la notevole ricchezza e complessità di motivi del suo repertorio.

I figli **Elena e Nicola Maria** – entrambi attivi tra la fine del sec. XVII e gli inizi del successivo – ne riproposero soprattutto le *Nature morte con pesci*, ma senza mai raggiungere la qualità delle opere paterne.

Giovan Battista (Napoli?, attivo intorno alla metà del sec. XVII). Ricordato come «Titta **R**» nell'inventario della collezione del banchiere fiammingo Ferdinand Vandeneyden compilato da Luca Giordano (1688), è stato distinto dagli altri pittori con lo stesso cognome solo a partire dagli anni '60; era forse fratello di Giacomo **R**. Soltanto due opere sono firmate per esteso e datate, i *Pesci* (1653: Catania, coll. Mendolia) e la *Dispensa* (1654: coll. priv.); intorno a queste è stato raccolto un corpus di buona qualità e di una certa consistenza. Ne risulta una personalità vigorosa, il cui schietto naturalismo denota chiari rapporti con l'opera di Ribera e l'ambito spagnolo in generale (*Pesci e ostriche con piatto*: Stoccolma, Museo reale; *Galline appese e uova*: Amsterdam, Rijksmuseum). Restano comunque ancora in discussione tra lui e Giovambattista Ruoppolo alcuni dipinti siglati con il monogramma GBR (ad esempio la *Cucina*: già Napoli, coll. Astarita e la *Natura morta con cedri*: Napoli, Museo duca di Martina).

Giacomo (Napoli 1603 - ante 1653?). È l'esponente piú antico della famiglia **R**; mancano tuttavia dati precisi sulla sua attività e sulla sua figura, e le informazioni delle fonti sono talvolta risultate inesatte alla verifica documentaria (Giacomo **R** ad esempio non fu, come aveva scritto il De Dominici, padre del piú celebre Giuseppe). Il suo catalogo è tuttora non ben definito e comprende opere per lo piú in collezioni private. Trattò soprattutto composizioni di fiori (*Vaso di fiori*, 1626: Parigi, coll. Ri-

vet; due *Vasi*: coll. priv.), ricorrendo a motivi di radice ancora cinquecentesca. Dovette operare anche per committenti romani, dal momento che un suo bellissimo e «fiammingo» *Vaso di fiori* (Bergamo, coll. priv.) reca lo stemma del cardinal Fausto Poli di Cascia, legato da stretti rapporti con i Barberini. (*sr*).

recto

Dalla locuzione *folio recto*, «sulla parte anteriore del foglio».
Faccia o pagina anteriore di una superficie piana, generalmente un foglio, ma anche una tela o una tavola dipinta; per estensione, il davanti di un oggetto ovvero quello che reca la raffigurazione principale; contrario: verso (per le medaglie: diritto e rovescio).
Il caso di oggetti lavorati su entrambe le facce è piuttosto comune, sia per ragioni pratiche, sia funzionali connesse al tipo di oggetto. Per i disegni, soprattutto studi e appunti, l'artista si serve spesso dello stesso foglio su entrambi i versi; altre volte è stata riutilizzata la parte posteriore di un dipinto precedente o di una lastra antica; altre volte, infine, si tratta di tavole che fungono da sportello e sono dipinte sulla faccia interna e su quella esterna. Anche gli stendardi e i vessilli presentano spesso una duplicità di raffigurazioni; il verso è il fronte esibito a vista nel corteo. Per **r** e verso (dalla locuzione *folio verso* «sulla parte posteriore del foglio») si intendono in genere le due facce di un medesimo supporto ma in senso esteso anche le parti lavorate sul davanti e sul retro di un oggetto aventi un supporto comune come per una croce in lamina d'argento sbalzata applicata su un'anima di legno. (*svr*).

Redgrave, Richard

(Londra 1804-88). **R** svolse la sua prima attività nella cerchia del padre che era ingegnere, successivamente nel 1830 la necessità di sostentarsi l'obbligò a svolgere l'attività di professore di disegno.
Il suo *Gulliver a Brovdningang* (1836: Londra, VAM) fu il suo primo successo di pubblico. Ai soggetti storico-letterari preferí la pittura di genere di opere come il *Povero professore* (1844: ivi). Lo stile sobrio e il contenuto sociale dei suoi dipinti sono rappresentativi dello sviluppo della pittura di genere in epoca vittoriana. A partire dal

1847 assunse ruoli amministrativi di un certo rilievo, iniziando come professore alla nuova Government School of Design; fu commissario nelle esposizioni del 1851, 1855 e del 1862, «Art Superintendent» nel 1857, conservatore delle collezioni di pittura della Corona, per le quali redasse il catalogo nel 1858, e partecipò infine alla sistemazione del South Wensington Museum (oggi VAM). Nel 1880 abbandonò le sue cariche per dedicarsi esclusivamente alla pittura. È autore insieme al fratello Samuel (Londra 1802-76) co-responsabile del *Dictionary of Artists of the English Schools* (1874), di una delle prime edizioni sulla pittura inglese dopo Hogarth: *A Century of British Painters* (1866). (*wv*).

Redon, Odilon

(Bordeaux 1840 - Parigi 1916). Contemporaneo degli impressionisti, fu un indipendente la cui arte, intensamente personale, sviluppò le proprie ricerche in disparte rispetto ai movimenti del suo tempo. La sua opera, a lungo incompresa, s'impose soltanto dopo il 1890. È ormai considerato uno dei personaggi piú ricchi e complessi del sec. XIX, creatore di forme e armonie nuove nel disegno, nella stampa, nella pittura e nell'arte decorativa, grande scrittore nel *Diario* e nelle *Notes*, raccolte nel 1922 col titolo *A soi-même*.

Proveniva da una famiglia borghese di Bordeaux; era nato poco dopo il ritorno nella città del padre Bertrand, che era emigrato a New Orleans e vi si era sposato; la sua ispirazione deve molto alle prime impressioni di un'infanzia fragile, lasciata a se stessa nella tenuta di famiglia di Peyrelebade, al confine tra il Médoc e le Landes. Fino al 1899 l'artista tornò ogni anno «a specchiarsi nelle proprie fonti» nel luogo della sua infanzia fattosi luogo della sua creatività. Venne iniziato al disegno da S. Gorin, allievo di Isabey, uno degli animatori della Société des amis des arts, fondata a Bordeaux nel 1851; gli insegnò ad ammirare nei *salons* gli invii di Corot e di Delacroix e, piú tardi, le prime opere del giovane Moreau. L'adolescente esitò sulla propria vocazione, abbandonò studi di architettura e scultura, passò al corso di Gérôme, ove si scontrò con l'incomprensione del docente. Fu decisivo l'incontro, verso il 1863, con R. Bresdin a Bordeaux: con lui si iniziò alle tecniche dell'incisione e della litografia, ma soprattutto la personalità di Bresdin, i suoi

discorsi (che egli raccolse) e le risonanze che la sua opera risvegliò in lui lo orientarono definitivamente verso un'arte libera, lontana sia dal naturalismo che dalle convenzioni ufficiali, e che esprime, facendo appello alle risorse del pensiero e del sogno, la visione soggettiva dell'artista e la sua interpretazione della realtà. Le acqueforti che **R** espose ai *salons* di Bordeaux, i disegni a mina di piombo e i primi carboncini, come *Dante e Virgilio* (1865: Almen, Olanda, coll. sig.ra Bonger) dimostrano l'influsso di Bresdin e s'inscrivono entro una tradizione romantica. Nel contempo **R** definiva la sua posizione rispetto all'arte contemporanea nel suo resoconto sul Salon del 1868 e nello studio su Bresdin (1869), pubblicati su «la Gironde».

La guerra del 1870, cui partecipò, segnò una data nella sua evoluzione: «quella della mia coscienza», scriverà piú tardi. Ebbe allora inizio la fase piú feconda dei *Neri*: fu lui stesso a dare questo titolo al complesso di carboncini e litografie che costituiscono la parte essenziale della sua produzione fino al 1895. La scelta del carboncino su carta colorata, tecnica degli ultimi studi di Corot, sottolinea la volontà dell'artista di superare il romanticismo delle prime prove, verso una forma piú suggestiva di espressione, lasciando posto all'indeterminato, all'ambiguo: «L'arte suggestiva non può dar nulla senza ricorrere unicamente ai giochi misteriosi delle ombre e al ritmo delle linee mentalmente concepite». Usando dapprima la litografia per riprodurre i carboncini, giunse a una notevole padronanza degli effetti propri di questa tecnica del bianco e nero (181 pezzi, catalogati da Mellerio nel 1913); dal 1879 al 1899, accanto a lavori isolati come il celebre *Pegaso prigioniero* (1889), pubblicò tredici serie litografiche; le piú significative sono *Nel sogno* (1879), le *Origini* (1883), *Omaggio a Goya* (1885), le tre serie della *Tentazione di sant'Antonio* (1888,1889 e 1896), e l'*Apocalisse* (1899). Conobbe sicuramente le opere dei grandi visionari, da Goya e Moreau, e certo scoprí, grazie al microscopio del botanico Clavaud, i misteri dell'infinitamente piccolo, ma la genesi dei *Neri* si colloca su un altro piano: essi appaiono il frutto di un'avventura spirituale che condusse l'artista, al termine del suo viaggio notturno, fino ai confini tra coscienza e inconscio. Il suo merito è di aver saputo porre «la logica del visibile al servizio dell'invisibile» ed esprimere in termini visivi i suoi temi ossessivi: assillo delle origini, trasmutazioni segrete che mo-

dificano il volto umano e dotano il mostro di vita morale, paura intellettuale, vertigine dell'assoluto. Se tali opere fecero scandalo alle mostre di la «Vie moderne» (1881) e del «Gaulois» (1882), presto **R** ebbe i propri fedeli: E. Hennequin (articolo su «la Renaissance», marzo 1882), Huysmans, che gli rende omaggio in À *rebours* (1884), Mallarmé e, tra i suoi primi sostenitori, R. de Domecy e l'olandese A. Bonger.

Definiva mirabilmente la genesi delle sue opere visionarie: «Il mio procedimento piú fecondo, quello piú necessario alla mia espansione è stato, l'ho detto spesso, copiare direttamente la realtà riproducendo attentamente oggetti della natura esteriore in ciò che essa ha di piú minuto, di piú particolare e accidentale. Dopo lo sforzo per copiare minuziosamente un sasso, un filo d'erba, una mano, un profilo o qualsiasi altra cosa della vita vivente o inorganica, sento giungere in me uno stato di ebollizione mentale; allora ho bisogno di creare, di lasciarmi andare alla rappresentazione dell'immaginario». Si nota un'evoluzione nei *Neri*, dai carboncini rapidi e patetici eseguiti prima del 1885, come la *Testa di Orfeo sulle acque* (Otterlo, Kröller-Müller), la *Finestra* (New York, MOMA), il *Ragno* (Parigi, Louvre), l'*Armatura* (1891: New York, MMA) o la *Follia* (ivi), fino alle opere piú segrete e interiorizzate degli anni Novanta, come *Chimera* (Louvre); i potenti contrasti d'ombre e luci che drammatizzano il motivo sono allora sostituiti dall'intento di modulazione e d'arabesco: il *Papavero nero* (Almen, coll. sig.ra Bonger), il *Sonno* (Louvre), *Profilo di luce* (Parigi, Petit Plais e coll. Cl. Roger Marx).

Con il distendersi della sua ispirazione l'artista si indusse a cercare nella pittura e nel pastello nuovi mezzi espressivi. Di fatto non aveva mai smesso di dipingere, sia copie dai maestri (*Caccia al leone da Delacroix*: Bordeaux, MBA), ritratti (*Autoritratto*, 1867: Parigi, coll. A. Redon), studi di fiori (Karlsruhe, KH; Almen, coll. sig.ra Bonger) o paesaggi eseguiti a Peyrelebade (la *Casa di Peyrelebade*, la *Nuvola bianca*: Parigi, coll. A. Redon) o in Bretagna (le *Rocce*: Parigi, ex coll. V. Bloch; *Porto bretone*: Parigi, coll. A Redon). Ma tali opere, di rara sensibilità, intitolate *Studi per l'autore* e conservate nel suo studio, si collocavano in margine alla sua attività fondamentale. Dal 1890 tentò una trasposizione cromatica dei temi dei *Neri nei* dipinti (gli *Occhi chiusi*, 1890: Louvre) e nei carboncini rilevati a pastello (*Vecchio Angelo*: Parigi, Petit Pa-

lais). Nel 1900 il colore vince definitivamente nell'opera del sessantenne pittore: «Ho cercato di fare un carboncino come un tempo: impossibile, ho rotto col carbone», scriveva nel 1902. A questo periodo risale il notevole insieme di ritratti a pastello: *Madame Arthur Fontaine* (1901: New York, MMA); *Jeanne Chaiane* (1903: Basilea, KH); *Violette Heymann* (Museo di Cleveland), nonché le variazioni intensamente colorate su temi mitologici: *Nascita di Venere* (pastello: Parigi, Petit Palais); *Pegaso* (dipinto: Otterlo, Kröller-Müller); o religiosi: *Sacro Cuore*, il *Budda* (pastelli: Louvre). L'opera colorata è posta sotto il segno dei fiori; la qualità della trasposizione si unisce alla bellezza dell'esecuzione per dotare di un fascino eccezionale questi «fiori venuti alla confluenza tra due fiumi, quello della rappresentazione e quello del ricordo», secondo la definizione dello stesso **R** (Louvre, Petit Palais; coll. sig.ra Bonger; prof. Hahnloser; A. Redon).
Isolato tra i suoi contemporanei, **R** era divenuto la guida delle generazioni successive. Sotto la sua presidenza venne fondata nel 1884 la Société des artistes indépendants. Emile Bernard e Gauguin riconoscevano il loro debito nei suoi confronti. I Nabis, Bonnard, Vuillard, Denis, erano suoi amici: «Era l'ideale della giovane generazione simbolista, il nostro Mallarmé», scriverà Denis. Dopo la mostra del 1894 presso Durand-Ruel, nuovi appassionati s'interessarono delle sue opere, tra cui A. Fontaine, G. Frizeau, G. Fayet; alcune commissioni orientarono l'artista verso l'arte decorativa (castello di Domecy, Yonne, 1900-903; dimora di Mme E. Chausson, Parigi, 1901-902; abbazia di Fontfroide, presso Narbona, 1910-14). Dal 1905 il tema del *Carro di Apollo* appare come ultima espressione della sua arte suggestiva e simbolica (Parigi, Petit Palais; Museo di Bordeaux); nell'ambito del disegno la sua ultima tecnica fu l'acquerello. (*rb*).

Redouté

Il rappresentante piú celebre della famiglia è l'acquerellista e litografo **Pierre-Joseph** (Saint-Hubert (Liegi) 1759 - Parigi 1840). Giovanissimo fu allievo del padre, **Charles-Joseph** (Jamaque (Philippeville) 1715 - Saint-Hubert 1776), durante i suoi viaggi nelle Fiandre e dell'Olanda eseguí ritratti e quadri di chiesa (1772-82); ad Amsterdam fu colpito dalle nature morte di fiori e frutta di Jan van Huysum. Nel 1782 raggiunse il fratello maggiore **An-**

toine-Ferdinand (Saint-Hubert 1756 - Parigi 1809), pittore decoratore a Parigi; fu suo collaboratore, e durante questo periodo passò il tempo libero dipingendo ad acquerello i fiori del *Jardin du roi*. L'incisore Demarteau, del quale fu apprendista (1784), ne stampò le prime lastre; il botanico Charles Louis L'Héritier de Brutelle lo notò e gli fece illustrare le *Stirpes novae* (1784-85), poi lo chiamò a Londra (1787) per affidargli gran parte delle tavole del *Sertum anglicum*, dove nel 1788 vennero pubblicate le piante del giardino di Kew. Nel frattempo, presentato al Petit Trianon, Pierre-Joseph veniva nominato disegnatore del Gabinetto di Maria Antonietta (1786). Gli incoraggiamenti di L'Héritier lo spinsero a dedicarsi all'illustrazione botanica. Nel 1793 venne incaricato col fratello minore **Henri-Joseph** (Saint-Hubert 1766 - Parigi 1852), specialista in zoologia, di arricchire con nuove tavole la *Collection des vélins* di piante e animali del Museo di storia naturale (antico Jardin du roi). Gli studi che Ventenat e lui condussero nei giardini di Giuseppina vennero poi pubblicati nel 1803 (*jardin de la Malmaison*, due voll.; esemplare alla Bibl. Marmottan, Boulogne-sur-Seine) e Pierre-Joseph venne nominato, nel 1805, pittore di fiori dell'imperatrice. Illustrò successivamente la *Flora Atlantica*, con cui il botanico Desfontaines fece conoscere nel 1798-99 le piante osservate in Africa settentrionale, e fece scrivere dal giovane Pyrame de Candolle il testo di accompagnamento all'*Histoire des plantes grasses* (1799-1803). Ma le sue due opere principali sono *Les Liliacées* (8 voll., 1802-16) e soprattutto *Les Roses* (3 voll., 1817-24), celebri per il fine disegno, la sottigliezza e lo splendore dei colori, l'accurato studio dei particolari naturalistici. Del resto Henri-Joseph aveva rinnovato nel 1796 un procedimento di stampa a colori con unica lastra, in cui ciascuna prova veniva ripresa a pennello. Gli acquerelli originali dell'artista che venne chiamato «il Raffaello dei fiori» sono oggi dispersi in diversi musei (serie al Museo di storia naturale di Parigi e al Museo del granducato di Lussemburgo; fogli isolati nei musei di Meudon, Dieppe e Compiègne) e in collezioni private. La serie de *Les Roses*, acquistata dalla duchessa de Berry, andò distrutta nell'incendio delle Tuileries del 1871. I dipinti a olio di Pierre-Joseph sono assai rari. Un quadro a Rouen (MBA) è dovuto a uno dei tre fratelli **R**. (*fm*).

Refinger (Reffinger), Ludwig

(? 1510/15 - Monaco 1549). Fu allievo a Monaco di Wolfgang Müelich (Mielich), poi di Barthel Beham, di cui sposò la vedova (1540 o 1544) e cui successe come pittore di corte di Wilhelm IV – di Baviera. Attivo a Monaco e a Landshut (dove curò gli affreschi per la nuova Residenza ducale), eseguí per il sovrano tre dipinti (*Marco Curzio*, 1540: Monaco, Bayerisches NM; *Orazio Coclite ferma dinanzi a Roma l'esercito di Porsenna* e *Combattimento tra Manlio Torquato ed un Gallo*: Stoccolma, NM), destinati a illustrare la serie delle «Battaglie dell'antichità», cui collaborarono Altdorfer, Burgkmair, Breu, Beham, Schöpfer, Feselen. Influenzato agli inizi da Beham, **R** fu in stretto contatto con Altdorfer soprattutto negli ultimi anni di attività e partecipa in pieno del risveglio figurativo monacense sostenuto dal duca Guglielmo, caratterizzato anche da riprese e citazioni del rinascimento italiano. **R** doveva in seguito rivelare nelle proprie opere numerose reminiscenze del rinascimento italiano. (*acs*).

Regamey

Louis Pierre Guillaume, litografo (Ginevra 1814 - Parigi 1878), si stabilí a Parigi nel 1834, dopo aver lavorato a Besançon in una stamperia dove Proudhon faceva il correttore. Perfezionò la cromolitografia, che applicò alla cartografia e alla riproduzione delle miniature medievali (*Œuvre de Jehan Fouquet*).

Ebbe tre figli, tra cui **Guillaume** (Parigi 1837-1835), il piú noto della famiglia. Allievo di Lecoq de Boisbaudran, subí l'influsso di Fantin-Latour, Legros, di Bonvin. Si specializzò in scene di genere militari (i *Tamburini della guardia*, 1865; i *Corazzieri*, 1874: Parigi, Louvre), e divenne, durante la guerra del 1870, disegnatore corrispondente dell'«Illustrated London News». Il fratello **Félix** (Parigi 1844 - Juan-les-Pins 1907), collaboratore di pubblicazioni satiriche, fondò «le Salut public» (1870) ed eseguí ritratti a pastello (*Victor Hugo*, *Pasteur*); dopo il 1873 accompagnò Emile Guimet in Giappone, dove dipinse scene religiose (Parigi, Musée Guimet), si recò anche in Inghilterra e negli Stati Uniti; pubblicò *Etudes sur le Japon* e illustrò le *Promenades japonaises* di Emile Guimet. (*sr*).

Reggiani, Mauro

(Modena 1897 -1980). Nasce come pittore nonfigurativo nel 1934, quando, insieme a Bogliardi e Ghiringhelli, espone alla prima mostra di arte astratta in Italia, alla Galleria Il Milione di Milano, dove viene presentata la *Dichiarazione degli espositori*: una sorta di manifesto dell'arte astratta italiana. A quella data **R** ha trentasette anni e una consistente attività pittorica che non può essere ignorata. Dopo aver studiato all'Accademia di Modena e di Firenze, aveva condiviso quel clima post-avanguardistico di ritorno all'ordine, avvicinandosi alla pittura del Novecento italiano, ma tenendo anche in grande considerazione la silenziosa armonia morandiana. Un viaggio a Parigi nel 1926, che si ripete nel 1930, gli permettono di studiare l'opera di Cézanne e di conoscere il tardo cubismo di Leger e Gris. La scoperta di questa nuova dimensione pittorica lo porta a una semplificazione delle forme, che vengono, dapprima sospese in uno spazio rarefatto di derivazione metafisica, per essere poi appiattite sulla superficie della tela, senza alcuna profondità prospettica (1933). Da questo momento inizia un percorso, che, sviluppandosi attraverso un costante allontanamento dalla figurazione, lo porta fino ai dipinti astratti, presentati al Milione nel 1934. Questi primi saggi, che ancora risentono di una certa rigidità compositiva, iniziano a trovare una maggiore unità costruttiva l'anno successivo, in conseguenza, anche, della scoperta del neoplasticismo. Le forme geometriche conquistano lo spazio della tela, esprimendo nel loro colore, e, nella loro organizzazione spaziale, solamente se stesse, senza alcun riferimento simbolico o metafisico. Sempre nel 1935 dopo un'importante mostra collettiva di arte astratta allo Studio Casorati-Paulucci di Torino, aderisce al gruppo parigino Abstraction-Création, entrando cosí a far parte di un circuito internazionale. L'anno successivo Il Milione gli dedica una mostra personale, presentata da A. Sartoris. Dalla seconda metà degli anni '30 inizia una lenta trasformazione, che lo porta ad allontanarsi dagli schemi strettamente ortogonali, per inserire, in un impianto ancora geometrico, immagini che alludono a un'altra dimensione, con particolari riferimenti a memorie neocubiste. Con l'approssimarsi della guerra, in clima di restaurazione culturale, torna alla pittura figurativa. Nei primi anni '50 aderisce al MAC, fino a diventarne presidente nel '54 e '55. In

questi anni, forse in conseguenza dell'affermarsi dell'informale, cerca di liberarsi da ogni residuo neoplastico, liberando le forme da quel rigore a cui le aveva precedentemente costrette, fino ad avere composizioni vibranti, articolate su piú piani. Espone in una sala personale alla Biennale del '62 e poi a quella del '66. In occasione della pubblicazione dell'opera completa, a cura di L. Caramel, il Comune di Milano gli ha dedicato una retrospettiva (1991). (*et*).

Reggio Calabria

Museo Nazionale della Magna Grecia Il Museo Nazionale di **RC** fu costituito con le collezioni del vecchio MC Reggino (fondato nel 1869, inaugurato nel 1882 e collocato, all'epoca, nei locali a pianterreno del Palazzo arcivescovile) e con i numerosi reperti archeologici portati alla luce in circa un secolo di campagne di scavo compiute nel territorio lucano. Il primo passo verso la costituzione del museo si ebbe con l'istituzione, nel 1925, a **RC** della Soprintendenza delle Antichità e Belle Arti del Bruzio e della Lucania. In quella circostanza, infatti, ritornarono in città alcune delle opere d'arte antica ritrovate durante gli scavi compiuti nella regione dalla fine del sec. XIX in poi e conservate, prima di allora, nei musei di Napoli, Taranto e Siracusa. Queste si andarono ad aggiungere a quelle custodite nel già citato MC Reggino, che venne soppresso per collocare le varie collezioni in una sede nuova e piú grande. Fu quindi costruito, a partire dal 1932, appositamente un edificio, il cui progetto fu affidato all'architetto Marcello Piacentini (1881-1960). Il Museo Nazionale di **RC**, nella sua sede attuale, era quasi completamente terminato nel 1938; inutilizzato durante il periodo bellico, tra il 1940 e il 1944, dopo un lungo intervallo nel dopoguerra, nel 1954 venne approvata la convenzione tra il comune della città e il Ministero della Pubblica Istruzione (convenzione stipulata nel 1948), che permise la fusione delle collezioni citata inizialmente. Il primo ordinamento espositivo con apertura parziale al pubblico, però, si ebbe nel 1958, a cura dell'allora Soprintendente Alfonso De Franciscis. Il museo, ampliato recentemente (1981-82), è attualmente articolato in varie sezioni, dislocate nei tre piani dell'edificio che lo ospita: una preistorica, una che raccoglie epigrafi e sculture di età greca e romana – vi sono, inoltre, monete,

grandi sculture greche in bronzo (tra le quali, le famose statue di Riace, scoperte nel 1972) – e altre sezioni dedicate all'archeologia subacquea, ai mosaici e ai frammenti architettonici di epoca romana. Le opere d'arte bizantina, medievale e moderna (alcune di queste custodite precedentemente nel soppresso MC e passate allo Stato con la convenzione del 1954, altre acquisite dalla Soprintendenza alle Antichità del Bruzio e della Lucania dal 1925 al 1939) sono esposte nel secondo piano dell'edificio, ben distinte dal contesto del museo archeologico, nucleo fondamentale delle raccolte. Questa collezione, inaugurata nel 1969, è costituita da alcuni oggetti devozionali dell'età bizantina, da sculture dal sec. X al XVI e da una serie, ben piú numerosa, di dipinti. Tra questi, due tavolette di Antonello da Messina, *San Giacomo Penitente* e *L'apparizione dei tre angeli ad Abramo*, provenienti da una collezione reggina. Alle collezioni del vecchio MC si affiancano le raccolte di Domenico Genoese (nipote del patriota e filantropo reggino Federico, 1806-48, acquisita per legato testamentario nel 1909) e quella Monsolino – Lavagna – De Blasio, tre famiglie patrizie di **RC** unite tra loro, acquistata nel 1915. Si tratta di tele dal sec. XVII al XIX: *Cristo e l'adultera*, attribuita a Luca Giordano; *Popolana bergamasca*, assegnata a Eberhard Keil e il *Ritorno del figliuol prodigo* di Mattia Preti. Tra le opere di pittori reggini del Settecento e dell'Ottocento, si ricorda la *Battaglia di Giosuè e Gabaon* di Vincenzo Can-nizzaro. Nella sala detta propriamente *Dei Pittori Calabresi* sono esposte alcune vedute di Napoli ottocentesca e dei suoi dintorni, eseguite da Ignazio Lavagna Fieschi: *La Quiete e Aspramente* di G. Benassai e un *Episodio della battaglia del Volturno* (noto anche come *La battaglia di Capua*) di Andrea Cefaly. (*sl*).

Reggio Emilia

Galleria Civica Anna e Luigi Parmiggiani Divenuta nel 1932 di proprietà comunale, la collezione di opere trasferita da Luigi Parmiggiani nel 1924 nel curioso palazzotto di forme gotico-rinascimentali fatto appositamente costruire a **RE** dall'architetto Ascanio Ferrari è un curioso episodio di collezionismo fine Ottocento dove si intrecciano nuclei di materiali di diversa provenienza. Studi recenti, in parte ancora inediti (dovuti a J. Hayward, G. L. Boccia, C. Blair) promossi e incoraggiati da G.

Ambrosetti, direttore dei MC reggiani (che ha inteso anche nel recente riordinamento della galleria del 1988 salvaguardare la sua identità di collezione privata di impostazione ottocentesca riproponendone l'allestimento originario) consentono oggi di leggere a grandi linee modi e tempi della sua formazione. Il principale nucleo collezionistico (riferibile alla maggior parte dei dipinti, ai mobili, ai tessuti, ai costumi) è cosi individuabile nelle raccolte di Ignacio Leon y Escosura, pittore spagnolo stabilitosi definitivamente a Parigi e ben presto ricercato per le sue minuziose e calligrafiche scene di genere ambientate nei secoll passati e costruite con una cura dettagliata dei particolari d'arredo che denuncia il suo mestiere di antiquario e la sua passione di collezionista (si ritrovano raffigurati in alcune delle sue opere conservate presso la Galleria Parmiggiani dipinti e oggetti ancora presenti nella collezione). Alla moglie dell'Escosura, Marie-Thérèse Filieuse, appartenente a una famiglia d'artigiani specializzati nella creazione di oggetti in stile gotico o del primo rinascimento, riconduce il secondo nucleo collezionistico della galleria, quello dei cosiddetti «falsi Marcy» (dal nome della bottega attiva a Parigi dagli anni Trenta agli anni Ottanta dell'Ottocento), a cui è riconducibile l'intera raccolta dei gioielli e parte di quella delle armi.
Luigi Parmiggiani, costretto a fuggire da **RE** nel 1889 perché coinvolto in un attentato di matrice anarchica, entra in possesso delle due raccolte perché dopo avere collaborato nell'attività di compravendita di oggetti d'antiquariato prima con l'Escosura e poi con la vedova (testimoniata è l'esistenza di due gallerie di vendita, una a Parigi e una a Londra, come pure la diffusione dei «falsi Marcy» in importanti musei europei e americani) sposa la nipote Anne che erediterà per via materna le collezioni Escosura e Marcy e dal padre, il pittore spoletino Cesare Detti, la collezione dei suoi dipinti. L'intricato svolgersi degli avvenimenti non si arresta col ritorno a **RE** di Parmiggiani, che pure intende proporsi alla città natale nelle vesti di agiato e facoltoso collezionista appassionato d'arte. Il passaggio di proprietà della collezione e la preliminare esigenza di una valutazione della sua reale consistenza costituisce un significativo spaccato della contemporanea critica d'arte, in parte diffidente ad assumersi responsabilità in merito a una raccolta che per piú aspetti suscitava perplessità ma alla fine plaudente nell'entusiastico giudizio di Adolfo Venturi («quivi è rac-

colto il fior fiore di ogni arte di Francia e di Spagna») e pronta nell'analitico rogito di acquisto da parte del Comune redatto da Vittorio Viale, allora direttore dei MC di Torino, ad accreditare voce per voce autenticità e attribuzioni consolidate dai giudizi dello stesso Parmiggiani. Su queste informazioni si è basata per decenni l'opinione unanime sulla galleria non sottoposta fino a tempi recenti a una attenta disamina critica che, attraverso la rilettura delle vicende formative, giungesse a una piú puntuale attribuzione dei singoli oggetti.
La pubblicazione dei cataloghi delle armi (G. L. Boccia) e dei dipinti spagnoli (A. Pérez Sánchez) propone oggi una analitica considerazione delle due raccolte mentre schede ancora inedite di J. Hayward sulle oreficerie Marcy e di Carlo Volpe (redatte per cura di suoi collaboratori) sugli altri dipinti della galleria consentono una piú attenta valutazione dei materiali raccolti.
Ordinata per sale di riferimento tipologico (sala dei gioielli, delle armi, dei tessuti e dei costumi) o di pertinenza geografica (sala dipinti spagnoli, fiamminghi, francesi e inglesi) la galleria trova la sua piú rispondente attuazione espositiva nel salone centrale, dove sono radunati gli oggetti ritenuti di maggiore importanza, collocati con criteri di rigida simmetria attraverso anche l'accorgimento di due file parallele di colonnette e piedistalli che sostengono vetrine e fanno quinta all'emblematico *Cristo benedicente* del Greco collocato al fondo della sala. La scelta dei dipinti alle pareti interpreta bene le preferenze del collezionista medio di fine Ottocento: predomina tra gli italiani la scuola veneta (con opere che gli attuali studi hanno riconosciuto come copie da Tiziano e Veronese, mentre il presunto Canaletto si è rivelato un *pastiche* ottocentesco e il dipinto di G. B. Tiepolo un'opera di A. Celesti), il manierismo fiorentino è rappresentato da una copia da Bac-cio Bandinelli, il Seicento romano da un'interessante composizione del Romanelli. Sono esposti pure un trittico fiammingo degli inizi del Cinquecento e un intenso ritratto precedentemente attribuito a Velázquez e ora ricondotto al nome di S. de Herrera Barnuevo. Tra gli altri dipinti esposti nella galleria si segnalano il *Ritratto di matematico* di J. de Ribera, il *San Michele arcangelo* del duo J. B. Jacomart -J. Reixach, la tavola con Santa Chiara e le consorelle dell'ambito di P. Berrugete, l'*Allegoria della Lussuria* riconducibile a G. Seghers, un paesaggio invernale di G. Leytens, *La gara di Apollo e*

Pan di F. Tarchiani, un frontale di cassone riferibile all'opera del Maestro di Fucecchio, *La Vergine in adorazione del Bambino* del Sassoferrato.

Galleria A. Fontanesi Riordinata e riaperta al pubblico nel 1977 a cura di Giancarlo Ambrosetti, la galleria ospita in quattro sale dipinti e materiali riferibili alla storia dell'arte reggiana dal sec. XIV al XIX. L'allestimento consente l'esposizione di un'ampia rappresentanza per le opere di pittura, mentre solo rapidissime selezioni sono offerte per stampe, oreficerie, ceramiche, armi, tessuti.
Si è cercato di privilegiare i principali fondi di provenienza dei materiali, di particolare interesse perché strettamente legati alla storia della committenza pubblica cittadina. Oltre al fondamentale nucleo pervenuto dalla locale Scuola di belle arti, si segnala il gruppo di opere provenienti dal Monte di Pietà e dalla Cassa di Risparmio, dalla Basilica della Ghiara, gli importanti depositi dell'ex Arcispedale Santa Maria Nuova e dell'ex Ente Turismo di **RE**, oltre a lasciti e donazioni di privati, tra cui spicca il lascito di Naborre Campanini. Il trasferimento delle opere di proprietà comunale nei locali dell'antico convento di San Francesco, sede dei MC, risale ai primi anni del nostro secolo, tra il 1901 e il 1904 (in precedenza le opere erano state custodite presso il Palazzo di San Giorgio dal 1876 al 1886 e presso la locale Scuola di belle arti dal 1886 al 1893). Dapprima ospitate nel locale della sagrestia del convento, collegata alla Glittoteca, le opere d'arte erano state trasferite alla fine degli anni Venti al secondo piano, nei locali attualmente occupati. Prima dell'ultimo riordinamento si segnalano diversi allestimenti, il primo realizzato nel 1929 da Emilio Spagni, il secondo databile alla seconda metà degli anni Trenta realizzato dalla contessa Marianna Prampolini Tirelli, il terzo nel dopoguerra ad opera del direttore del Museo Mario Degani, tutti orientali nella riproposizione del modello di pinacoteca come presentazione al pubblico delle opere ritenute di maggior rilievo artistico. Pur nato dalla consapevolezza della ristrettezza degli spazi a disposizione, l'attuale ordinamento consente di ripercorrere a grandi linee le principali fasi dell'evoluzione dell'arte reggiana, dalle prime testimonianze ad affresco del Tre-Quattrocento alle opere del rinascimento (G. Soncino, N. Patarazzi), sintonizzate sia pure con incertezze e ritardi alle novità della cultura romana. Uno dei nuclei piú significativi è quello dei protagonisti della cultura della Ghiara (L. Franchi,

A. Tiarini, C. Bononi, P. Desani, L. Ferrari), momento di particolare importanza della vita artistica cittadina che vede l'arrivo a **RE** di numerosi pittori impegnati nella prima metà del Seicento nella decorazione della Basilica. Oltre al pregevole gruppo di opere di P. E. Besenzi, sono esposti nella galleria dipinti del sec. XVII (tra cui opere di G. Gandolfi e di Fra Stefano da Carpi) e una significativa selezione di dipinti dell'Ottocento locale (tra cui spiccano opere di A. Fontanesi e G. Chierici). Concludono il percorso testimonianze della cultura figurativa primi Novecento (opere di A. Mussini e G. Costetti). Da segnalare che la raccolta risulta notevolmente arricchita dalla presenza di oltre una ventina di opere acquistate dal museo negli ultimi anni con un rimarcabile incremento qualitativo oltre che quantitativo della collezione. (*ef*).

Basilica della Beata Vergine della Ghiara Fu eretta fra il 1596 e il 1610 allo scopo di ricoverare un'immagine miracolosa de *La Vergine adorante il Bambino*, ispirata a un disegno di Lelio Orsi e collocata in origine (1573) sul muro esterno dell'Orto dei Padri Serviti. La costruzione, finanziata col contributo di tutta la cittadinanza si valse del progetto dell'architetto ferrarese A. Balbo, mentre la direzione dei lavori fu affidata al reggiano Francesco Pacchioni, cui spetta anche il progetto definitivo della cupola alta e stretta innestata all'incrocio dei bracci. L'apparente semplicità dell'esterno, appena segnato dalle finestre serliane, da piatte paraste e da un largo marcapiano, cela uno schema planimetrico complesso che si presenta quadrangolare nella zona inferiore per l'inserimento di quattro cappelle negli angoli formati dall'incrocio delle navate, e nell'alzato a croce greca. Il vasto e ben calibrato interno appare ricchissimo per la presenza di stucchi bianchi e dorati, modellati su schemi tardocinquecenteschi, e per gli affreschi volti a glorificare la Vergine che coprono l'intera zona superiore e le volte delle quattro cappelle minori. L'ambiziosa impresa convocò a **RE** alcuni fra i piú importanti pittori emiliani del Seicento la cui attività provocò fondamentali innovazioni nella cultura locale, non solo nel campo delle arti. Piú che le pale d'altare, alcune delle quali prestigiose (ad opera di L. Carracci, L. Spada, Guercino, A. Tiarini), è il colorato e smagliante ciclo d'affreschi a costituire un prezioso *unicum* per l'area emiliana, in cui colloquiano con coerenza voci altrove assai diverse, come quelle dei bolognesi Spada (1614-1615, cui spetta anche l'affrescatura della cupo-

la in collaborazione col bresciano T. Sandrini), Tiarini (1619 e 1625-29), P. Desani (1642); del ferrarese C. Bonone (1622); del modenese C. Gavassetti (1629-30) e, infine, del reggiano, ma imbevuto di cultura veneta, L. Ferrari (1645-1648). (*ff*).

regionalism

Il movimento nasce negli Stati Uniti attorno al 1920. Le precedenti esperienze dell'arte americana erano strettamente legate alle situazioni sviluppatesi nel vecchio continente. Alla fine degli anni '10 un gruppo di artisti-reporters (Lucks, Glackens, Sloan e Shinn), chiamato Ash-can School, affronta per la prima volta il tema della vita nelle città americane, vissuta attraverso l'esperienza del giornalismo e descritta con sano ottimismo. In questo filone di realismo moderno rientra anche il **r**, termine impiegato da alcuni critici, e in particolare da Thomas Craven, per definire una pittura orientata a descrivere i luoghi incontaminati dell'«America vera», che ancora si potevano incontrare nel cuore del paese. Il movimento esibiva un carattere decisamente anti-europeo, rifiutando categoricamente le esperienze avanguardiste nate nel vecchio continente. Gli esponenti principali furono Thomas Hart Benton, John Stewart Curry e Grant Wood: nelle loro tele compare la dura ma sana vita rurale nelle fattorie del Midwest e del Sud, cosí come le leggende e le fiabe popolari nate nelle praterie dell'ovest. Da questa celebrazione dell'intraprendenza del popolo americano si stacca Thomas Hart Benton che inizia a descrivere gli effetti devastanti della vita nelle città dell'est durante la Grande Depressione, senza riuscire in ogni caso a evitare una certa retorica. Tra il 1930 e il 1940 il governo degli Stati Uniti, attraverso i Federal Projects, incoraggiò il **r** con commissioni pubbliche, miranti a sottolineare le peculiarità di ciascuna regione. (*et*).

Regnault, Henri

(Parigi 1843 - Buzenval 1871). Figlio del celebre chimico Victor, **R** manifestò precoci doti di pittore e vinse nel 1866 il grand prix de Rome. Si riconosce l'impronta di Géricault nel suo principale invio da Villa Medici (*Automedonte*, 1868: Boston, MFA; bozzetto al Louvre). Un viaggio in Spagna determinò in lui un nuovo orientamento. Il *Generale Prim a cavallo* (1869: Parigi, Louvre) e la

Contessa de Barck (1869: ivi) testimoniano il suo debito nei confronti di Velázquez e di Goya, che studiò appassionatamente. Proseguí il viaggio con un soggiorno in Marocco; ne riportò ampie scene di genere brillantemente dipinte (*Esecuzione senza giudizio*, 1870: ivi), divenute popolari. Venne ucciso in combattimento nella guerra del 1870. Resta uno dei maestri dell'eclettismo in Francia intorno alla seconda metà del sec. XIX. Sue opere sono conservate nei musei di Douai, Marsiglia (*Giuditta e Oloferne*, 1869), Metz, Mulhouse, Reims, Rouen. (*ht*).

Regnault, Jean-Baptiste

(Parigi 1754-1829). Incontrò giovanissimo Bataille de Montval, che ne facilitò l'esordio e gli consentí di copiare i disegni della sua collezione; dopo il ritorno dall'America, dove si era recato con il padre, trascorrendo quattro anni in marina come mozzo (1765-69), il suo protettore lo fece entrare presso il pittore Bardin. Soggiornando con quest'ultimo a Roma (1770-75) ebbe modo di partecipare del clima neoclassico dell'Accademia. Ottenne il prix de Rome nel 1776 (un anno dopo David) con *Diogene e Alessandro* (Parigi, ENBA). Nel 1783 fu accolto nell'Accademia con l'*Educazione di Achille* (Parigi, Louvre), che, per l'equilibrio della composizione e delle forme, la purezza dello stile, la qualità del colore, è una delle sue opere migliori, oltre al quadro religioso, caso eccezionale per l'artista: la *Deposizione dalla croce*, dipinta per la cappella del castello di Fontainebleau nel 1789 (ivi). Il pittore, che partecipò attivamente alla vita culturale e politica del periodo della rivoluzione e del Direttorio, dipinse temi mitologici (*Amore e Psiche*, 1785: Angers, MBA) entrando anche in polemica con David con il dipinto le *Tre Grazie* (1799: Parigi, Louvre), quadro col quale **R** volle mostrare a David, che esponeva allora le *Sabine*, come si potesse interpretare in modo meno filologico il modello antico. Suoi maggiori impegni furono le illustrazioni degli ideali della repubblica come l'allegoria *Libertà o morte*, motto della Convenzione, datata 1795 (Amburgo, KH) o i temi storici: *Marcia trionfale di Napoleone*, incarico imperiale per il Senato nel 1804 (Versailles), *Morte di Desaix* (Museo di Clermont-Ferrand) *Nozze tra il principe Gerolamo e la principessa di Württemberg* (1810: Versailles). Negli ultimi anni dipinse soggetti mi-

tologici di argomento galante, la cui grazia sensuale era tipica dei quadri da salotto del sec. XVIII: *Toeletta di Venere* (Stati Uniti, coll. Walter P. Chrysler), *Giudizio di Paride* (Detroit, Institute of Arts). **R** che si proponeva quale antagonista di David, pur non avendone la statura artistica, esercitò un certo influsso sulla pittura della prima metà del sec. XIX attraverso due suoi allievi, Guérin e Hersent. (*fm*).

Régnier, Nicolas (*o* Renieri, Nicolò)

(Maubeuge 1591 - Venezia 1667). Secondo Sandrart si formò ad Anversa presso Abraham Janssens, poi si recò a Roma (forse nel 1615), dove - sempre secondo il Sandrart – entrò nella bottega di Bartolomeo Manfredi, col quale è stato talvolta confuso e della cui *manfrediana methodus* fu uno dei piú convinti interpreti, partecipando alla diffusione di motivi caravaggeschi. Incontrò anche Vouet, che lo influenzò soprattutto nell'uso dei panneggi larghi e riccamente decorati e nell'eleganza ricercata di alcune composizioni (la *Buona ventura*: Parigi, Louvre; *Giocatori di carte*: Budapest, szm; *San Sebastiano curato da Irene*: Museo di Rouen; *David*: Roma, Gall. Spada; *Bacco*, e *Cena in Emmaus*: Potsdam, Sans-Souci, già in coll. Giustiniani). Fu protetto dal marchese Giustiniani, che possedette ben nove dipinti del **R**. Lasciò Roma alla fine del 1625 per stabilirsi a Venezia. Le due *Allegorie* del Palazzo Reale di Torino (1626) sono tra le prime opere che vi eseguí. Lontano da Roma il suo talento sembrò indebolirsi: per influsso della pittura emiliana raddolcí l'iniziale caravaggismo, eseguendo scene mitologiche e storiche di bella enfasi decorativa, ove compaiono fanciulle sontuosamente vestite, entro apparati scenografici (la *Morte di Sofonisba*: New York, coll. priv.; la *Vanità*: Stoccarda, SG; *Maddalena*: Birmingham, City Museum). Creò cosí uno stile seducente e piacevole ma talvolta cedendo agli effetti troppo facili, serbando sempre però l'impronta della prima sua fase caravaggesca nei contorni chiaroscurati e nella nettezza delle figure. Ebbe come allieve le quattro figlie; una di esse sposò Daniele van Dyck, un'altra Pietro della Vecchia. (*sde*).

Rego, Paula

(Lisbona 1935). Studiò in Gran Bretagna dal 1945 al 1951 e seguí i corsi della Slade School of Art dal 1952 al

1956. Fino al 1975 divise la sua vita tra Lisbona e Londra, poi si stabilí definitivamente in Inghilterra. Dopo l'inizio degli anni Sessanta. **R** elaborò una figurazione basata su elementi ripresi dal racconto popolare e fantastico oltre che dai fumetti e dalla caricatura. Decisamente illustrativa questa pittura si presta facilmente a interpretazioni psicoanalitiche soprattutto per quel che riguarda le immagini dell'infanzia, dei fumetti di Walt Disney, gli accenni alla letteratura erotica oltre che a Balthus (serie dei *Racconti popolari portoghesi*, Centro d'arte moderna, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, 1974-75). Dopo il 1965 le sue opere sono state presentate in Portogallo e in Gran Bretagna; la produzione di Paula **R** è presente nelle collezioni del British Council e in gallerie e collezioni private. (*jaf*).

Regoyos, Dario de

(Ribadesella (Asturie) 1857 - Barcellona 1913). Allievo del paesaggista ispano-belga Carlos de Haes all'Accademia di San Fernando a Madrid, si recò a Parigi e poi in Belgio dove entrò in contatto con il gruppo impressionista del-l'Essor di Bruxelles che raccoglieva pittori e poeti: Verhaeren, Rodenbach, van Rysselberghe. Con alcuni di loro si recò in Spagna, prima con Meunier nel 1882, ritornandovi poi col solo Verhaeren nel 1889 col quale collaborò al libro illustrato *La Spagna nera* con trentaquattro incisioni incentrate ossessivamente sulla rappresentazione degli aspetti piú sordidi dell'epoca in sintonia con i letterati della *Generación* del '98 e con la produzione dei pittori I. Zuloaga e G. Solana. *La Spagna nera*, con testi di Verhaeren e illustrazioni dell'artista (settimane sante, flagellanti, sepolture in villaggi in rovina), comparirà solo nel 1898. Nel frattempo, tornato piú volte a Parigi, **R** entrò in contatto con Cézanne, Gauguin e soprattutto Seurat, che ammirava profondamente. Durante la sua vita non ottenne mai riconoscimenti ufficiali pur esponendo spesso in occasioni di mostre pubbliche. Insieme a Zuloaga, con toni piú intimisti, e Bernete dipinse quadri di paesaggio semplici e gravi (*Pollaio*, *Baia di San Sébastian*: Madrid, Prado, Casón), affrontando anche il tema del confronto tra mondo contadino e rivoluzione industriale (*Venerdí Santo in Castiglia*: Bilbao, MBA) e della vita popolare (*Visita di condoglianza*, 1830 ca.: coll. priv.). **R** è stato uno dei primi ad adottare la tecnica im-

pressionista e poi *pointilliste* tra i suoi contemporanei spagnoli. (*pg*).

Regteren Allena, Johan Quirijn van

(Amsterdam 1899-1980). Dopo aver frequentato l'Accademia di belle arti di Amsterdam, proseguí gli studi di storia dell'arte a Utrecht, Parigi e Roma, e nel 1935 sostenne all'Università di Utrecht la sua tesi di dottorato dal titolo *Jacques de Gheyn, an Introduction to the Study of his Drawings*.
Conservatore dei musei municipali di Amsterdam dal 1932 al 1937, professore di storia dell'arte all'Università di Amsterdam dal 1937 al 1969, direttore del Gabinetto dei disegni del Rijksmuseum dal 1948 al 1962, conservatore della Fondazione Teyler di Haarlem dal 1952, assunse inoltre varie funzioni in numerose commissioni e fondazioni di interesse storico-artistico. A lui, eminente conoscitore di disegni e incisioni antiche, la coll. Fodor e il Gabinetto dei disegni del Rijksmuseum, devono le loro migliori acquisizioni. Lo studioso ha donato le sue raccolte di disegni del sec. XVII francese, al Rijksmuseum. Collezionista e conoscitore acuto, raccolse un folto gruppo di disegni italiani (Parmigianino, Barocci e Castiglione); 140 disegni italiani di sua proprietà vennero esposti al Gabinetto dei disegni del Rijksmuseum nel 1970. Lo studioso, insieme a Franz Koenigs e Frits Lugt, ha contribuito notevolmente alla conoscenza dell'arte italiana e francese in Olanda in un momento di crisi degli studi. Tra le sue numerose pubblicazioni, riguardanti soprattutto disegni e dipinti antichi olandesi e italiani, figurano gli articoli comparsi su «Oud Holland», «Master Drawings», «Burlington Magazine», le prefazioni e introduzioni a cataloghi di mostre, in particolare del Gabinetto dei disegni del Rijksmuseum. Tra le sue opere principali citiamo *Dessins de maîtres hollandais du XVII*e, 1951; *The Drawings by Pieter Saenredam*, 1961; *Vereeuwigde stad Rome door Nederlanders getekend, 1500-1900*, 1964; *Les Dessins italiens de la reine Christine de Suède*, 1966. L'ultima sua fatica è il catalogo ragionato dell'opera di Jacques de Gheyn (1983). (*hbf*).

Reichel, Hans

(Würzburg (Baviera) 1892 - Parigi 1958). Dipingeva già quando nel 1919 incontrò a Monaco Klee, di cui diven-

ne amico. La loro affinità si fondava su un comune amore per la musica e la poesia, che ne ispirava la pittura. Ma **R** non doveva condividere l'interesse di Klee per lo spirito del Bauhaus di Weimar, e continuò a dipingere le sue piccole poesie a colori, senza mai teorizzare, all'opposto del suo amico e di Kandinsky, che pure conobbe nel 1924. Dopo soggiorni a Le Tessin, in Italia, ad Algeri e a Parigi, e brevemente a Monaco, la cui atmosfera già turbata dal nascente nazismo lo depresse, nel 1928 tornò a Parigi, stabilendovisi definitivamente. Di giorno dipingeva in solitudine, trascorrendo le notti al caffè del Dôme a Montparnasse insieme a Brassai, van de Velde e presto Lawrence Durrell ed Henry Miller. Conobbe pure Bissière all'Académie Ranson e, dal 1930, venne accolto da Jeanne Bucher, che lo sostenne finanziariamente. Durante la guerra venne prima internato nel campo di Gurs (Basses-Pyrénées), poi restò nascosto nel Sud della Francia. Dopo la Liberazione ottenne, nel 1948, la nazionalità francese. Ricominciò a esporre a Parigi nel 1946 e nel 1947 alla Galleria Jeanne Bucher, che organizzò mostre di opere sue nel 1953, 1955 e 1962. La sua vocazione di pittore gli fu forse rivelata da Klee, ma **R** seppe tracciarsi da solo il cammino. Abbandonandosi sempre alla propria ispirazione, finí per trascurare ogni intento descrittivo e talvolta sostituí alle sue visioni immaginarie di una natura incantata esili strutture che serrano nelle loro reti aracnoidee la fluidità dei toni d'acquerello, suo mezzo espressivo pressocché esclusivo nei piccoli formati (*Senza titolo*, *n*. 70, 1954: Bagneux, coll. priv.; *Notturno*, *n*. *28*, 1958: Parigi, coll. J. F. Jaeger). (*rvg*).

Reichenau, scriptorium di

Lo *scriptorium* di **R** (isola del lago di Costanza) fu, sia per l'importanza e qualità della produzione che per l'originalità stilistica, il centro piú importante della miniatura ottoniana. All'opposto della scuola della corte carolingia, i laboratori si erano sviluppati nei monasteri, dando luogo a varie tendenze (Treviri, Colonia, Ratisbona, Echternach). Tutti però restavano in stretto contatto con la corte imperiale; infatti l'imperatore e gli arcivescovi avevano costume di commissionarne i sontuosi manoscritti per farne dono alle chiese (doni di Enrico II alla Cattedrale di Bamberga). Si trattava di evangeliari (pericopi), salteri e sacramentari, oggetti di culto e vere e proprie opere

d'arte per lo splendore della decorazione (rilegatura in oro, arricchita da avori bizantini). L'illustrazione della Bibbia era completamente scomparsa.
La rinascita ottoniana, derivante dal ristabilimento dell'unità dell'impero e dalla riforma dei monasteri (a **R** nel 972), obbediva tuttora al modello carolingio, ma l'influsso dell'arte bizantina, favorito dai legami contratti per via di matrimonio tra la casa imperiale e Bisanzio, eclissava sempre piú quello del tardo-antico. L'importanza del laboratorio di **R** è dovuta alla posizione chiave che esso occupava, mentre si andava precisando la nuova concezione pittorica del Medioevo.
Intorno all'anno 1000 si delinea un'evoluzione in quattro fasi, che dura una cinquantina d'anni (970-1020). I manoscritti sono raggruppati in funzione della loro appartenenza stilistica e recano il nome di un copista. L'opera piú antica proveniente da **R** è il *Codice di Geron* del «gruppo di Eburnant» (di poco anteriore al 969: Darmstadt, Landesbibliothek); deve il nome al copista del sacramentario di Hornbach (Bibl. di Soleure). Il suo stile, caratteristico della prima fase, s'ispira direttamente alla rappresentazione degli evangelisti da parte della scuola di Carlomagno, e si riallaccia a San Gallo nella decorazione fitomorfa. Nel corso della seconda fase, quella del «gruppo di Ruodprecht» (*Evangelistario di Poussay*: Parigi, BN, lat. 10514; *Salterio di Egbert*: Museo di Cividale), compare per la prima volta lo stile lineare espressivo, tipico della scuola di **R**. Nel *Salterio di Egbert*, i ritratti dei dieci predecessori dell'arcivescovo di Treviri si distaccano secondo un'austera frontalità dal fondo porpora, rallegrato da motivi zoomorfi. Il tipo dei personaggi rammenta la pittura monumentale dell'Italia settentrionale, ma il volto è modellato sin nei dettagli. Gli ornamenti zoomorfi e fitomorfi, che si allungano e si affilano, contribuiscono ad animare la superficie. Dal punto di vista iconografico, l'opera maestra del laboratorio di **R** è costituita dal *Codex Egberti* (verso il 980: Treviri, SB, cod. 24), nel quale compare per la prima volta nella pittura tedesca il ciclo completo della vita di Cristo. Delle cinquantuno scene, che vanno dall'*Annunciazione* alla *Pentecoste*, un terzo è dedicato ai miracoli compiuti da Cristo. Tale codice costituirà il punto di partenza di formule iconografiche sempre nuove; e all'apogeo di quest'evoluzione completeranno il programma delle illustrazioni i temi del *Giudizio Universale* e della *Morte della Vergine* (*Libro dei pericopi* di

Enrico II). I manoscritti bizantini della rinascenza macedone costituiscono una delle fonti essenziali di questa fioritura. Inoltre, sette scene di mano del Maestro del Registrum Gregorii traggono ispirazione dalla bassa antichità, attingendo a un modello identico a quello dei frammenti della *Itala* di Berlino (SB), datati al sec. V. L'influsso temporaneo di questo artista eminente su **R** si traduce in una depurazione compositiva. Ma non tarderà a prodursi una cesura: mentre **R** si orienterà verso una pittura smaterializzata, che mira a simboleggiare la spiritualità, il volume armonioso dei corpi che si riflette nelle opere del Maestro del Registrum Gregorii (uno dei cui interventi successivi è testimoniato dall'*Evangeliario* con testi e tavole dei canoni del sec. IX, della SB di Berlino, ms theol. lat. fol. 283, la cui decorazione miniata, con *Evangelisti* e *Majestas Domini* si colloca pienamente nella tradizione artistica del Maestro e va datata all'ultimo quarto del X o primo del sec. XI) farà nascere la scuola di Echternach, che soppianterà lo *scriptorium* di **R**.
La rottura con la tradizione illusionistica ereditata dal tardo-antico viene consumata dal «gruppo di Liuthard». Il *Codice di Ottone III*, meglio noto come *Vangeli di Liuthar* (Aquisgrana, tesoro della Cattedrale) segna, in relazione al *Codex Egberti*, l'inizio di una nuova concezione pittorica, che si compie nell'*Evangeliario di Ottone III* (Monaco, SB, clm 4453) e nel *Libro dei pericopi* di Enrico II (Monaco, SB, clm 4452), mentre una certa schematizzazione già compare nell'*Apocalisse* di Bamberga, il cui scopo è di far trasparire il contenuto spirituale dell'evento storico. La sobrietà della cornice e della decorazione valorizza il personaggio, unico vettore dell'azione. La narrazione a bande orizzontali al di sopra del testo lascia il posto all'illustrazione a tutta pagina, e l'importanza conferita a ciascun personaggio risulta tanto accresciuta che una scena occupa talvolta due pagine intere (*Tre donne sul sepolcro*, nel *Libro dei pericopi* di Enrico II). L'ambientazione architettonica, ereditata dalle miniature carolinge – colonne sormontate da un'arcata o da un frontone – accentua il carattere mistico e solenne della scena. L'impiego, per la prima volta sistematico, del fondo d'oro o striato sopprime lo spazio e il tempo. L'immagine si riduce ai personaggi fondamentali, rappresentati in costumi antichi e rigorosamente ordinati in relazione all'asse di simmetria della superficie inquadrata. La spiritualizzazione si esprime mediante l'allungamento delle figure,

prive di spessore, dal gesto espressivo che traduce l'ispirazione divina. L'atemporalità viene simboleggiata dalle mani eloquenti e volontariamente ingrandite, e dai volti tesi. Una delle particolarità della scuola di **R** sta nella trasformazione pittorica dell'evangelista, il quale, da copista, è divenuto veggente. Con lo sguardo fisso, compare di fronte entro una mandorla, le braccia tese, tenendo sul capo il simbolo e i busti dei profeti aureolati della loro gloria (*Evangeliario di Ottone III*). Tale visione s'inscrive in un'arcata ornamentale. Il notevole stile privo di spessore del «gruppo di Liuthar» si esprime pure nella decorazione. Il fogliame, il cui movimento zigzagante viene a spegnersi in punta, ha perso ogni caratteristica vegetale; e il capolettera conferisce alla pagina illustrata un dinamismo nuovo.
Nell'*Apocalisse* del tesoro della Cattedrale di Bamberga (SB, ms Bibl. 140), l'arte di **R** si riduce, infine, a succinte formule, che costituiranno una delle basi essenziali della concezione pittorica medievale. (*hm*).

Reichlich, Max

(zona di Novacella (Bressanone) 1460 ca. -1520 ca.). Trascorre gli anni di formazione (1470-80 ca.) a Bruneck (Brunico), presso Friedrich Pacher, per poi affiliarsi verosimilmente alla bottega di Michael Pacher. La sua prima opera nota come maestro indipendente risale al 1489: si tratta dell'altare Mentelberger per la chiesa del convento di Wilten, del quale rimane oggi la tavola centrale, con l'*Adorazione dei Magi* (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum). Il monogramma MR con il quale l'artista si firma dimostra come **R** avesse già, quasi unico tra i pittori tirolesi, sviluppato la consapevolezza, tipica degli artisti rinascimentali, del proprio fare artistico quale atto creativo individuale e indipendente. In questa tavola **R** si dimostra fortemente fedele ai canoni compositivi e tipologici propri del maestro Friedrich Pacher, dal quale ricava anche la gioiosa e insistita attenzione per i gioielli, le stoffe, le espressioni intense, i volti-ritratto, il tutto ripensato peraltro da un pennello piú morbido e sfumato di quello pacheriano e già insofferente delle contornature secche e della durezza della griglia disegnativa tipica di questi. La presenza di **R** presso il convento di Wilten sembra essersi prolungata per attendere alla decorazione a fresco della Sa-

la del Capitolo (frammenti). Dal 1490 ca. sposta la sua residenza a Salisburgo, dove viene menzionato nel 1494 come «cittadino». Nella prestigiosa sede vescovile **R** ebbe modo di riaccostarsi a Michael Pacher, che dal 1495 all'anno della morte, 1498, fu quivi impegnato nella costruzione del grandioso altare per la chiesa francescana. Benché non vi siano concrete prove documentarie circa una vera e propria collaborazione fra i due maestri, rimane evidente il lento ma profondo rivolgimento che **R** farà subire al proprio vocabolario espressivo, tecnico e stilistico appunto sotto la forte impressione che su di lui esercitò il magisterio salisburghese di Pacher, come appare sin dal piccolo altare commissionatogli attorno al 1495-98 dal salisburghese Georg Perkhamer, preposto dell'abbazia di Admont, nella valle Fritz (coll. priv. austriaca), impensabile senza la conoscenza dell'*Altare dei Quattro Padri della Chiesa* (Monaco, AP) e dalla partecipazione a un altare oggi smembrato proveniente dalla prelatura dell'abbazia di San Pietro in Salisburgo, la cui tavola centrale, con una sorta di *Sacra Conversazione*, tra la Madonna in trono e le sante Caterina (che sviluppa il tema dello *Sposalizio mistico*) e Maddalena (coll. Thyssen-Bornemisza, già Lugano, Castagnola) è seppur controversamente, attribuita a Pacher (o al figlio di Michael, Hans), mentre le portelle, raffiguranti due santi per ciascuna faccia (tagliate a metà, si trovano oggi a Vienna, divise tra l'ÖC e una coll. priv.) sono di mano di **R**. Nel 1498-1499 **R** riceve una quietanza dall'abate del convento di San Lamprecht (Murtal) per una tavola (perduta). Nel 1501 il cavaliere Florian Waldauf von Waldenstein, consigliere di Massimiliano I, gli commette l'altar maggiore della parrocchiale di Hall in Tirol, del quale rimangono oggi la scultura centrale dello scrigno (*Madonna Assunta*), le due scene inferiori delle portelle, con la *Nascita di Maria* e l'*Adorazione dei Magi* (lato festivo) e il donatore Waldauf e sua moglie accompagnati dai rispettivi santi protettori (lato feriale: Hall in Tirol, Stadtmuseum) e le tavole della predella, con l'*Entrata nel Tempio*, la *Visitazione* (Vienna, ÖG), lo *Sposalizio di Maria* e la *Presentazione di Gesú al Tempio* (coll. priv.). Qui **R** mostra di aver meditato e ritradotto non solo la lezione di Pacher, ma soprattutto quella della pittura rinascimentale veneziana: Bellini, Carpaccio, Vivarini in particolare, talché ne va ipotizzato un viaggio nella repubblica veneta, ove **R** apprese ad addolcire e arricchire di

sfumature la propria tavolozza intensificandone cosí sia la funzione plastica, sia la preziosità cromatica, a dar respiro spaziale alle figure e a stringere le composizioni in convincenti, precise e armoniche coordinate architettoniche che intensificano il realismo delle situazioni e dei personaggi, evocati in abiti e ambienti coevi, in attitudini quiete e assorte, semplici e proprie di una quotidianità fattasi improvvisamente sacra. Queste nuove acquisizioni si sposano straordinariamente e in modo del tutto particolare in **R** con un sostanziale sentimento di appartenenza alla propria epoca, quella massimilianea. Nel 1508 si definisce ancora come «cittadino e pittore» di Salisburgo, ma è attivo a Castel Roncolo (Runkelstein), presso Bolzano, dove, su incarico dell'imperatore Massimiliano, rinnova e restaura gli affreschi trecenteschi. Da questo momento in poi **R** sembra aver continuato ad operare in territorio altoatesino, forse sotto la protezione del monastero di Novacella e apparentemente da solo pur senza mai lasciare la sua cittadinanza salisburghese. Per Novacella **R** crea nel 1511 un *Altare mariano* (portelle a Monaco, AP; le quattro scene a rilievo del lato interno di queste a Innsbruck, Ferdinandeum) ove raggiunge un perfetto e rinascimentale equilibrio di forme e contenuto espressivo, che soltanto la sua costante e individualissima riflessione sui modelli italiani, studiati dal vivo, poteva assicurargli. Su commissione di Andreas Killenberger, probabilmente per ornare la cappella del proprio castello di Mais, presso Merano, **R** dipinge attorno al 1514 il trittico ad ante mobili oggi a Ljubliana (MN), con i ritratti del donatore e della moglie Katharina von Kestlan inginocchiati ai piedi del trono sul quale siede il gruppo di sant'Anna Metterza, nella tavola centrale. Tra le ultime opere si datano le doppie portelle dell'altar maggiore, scolpito, di Heiligenblut (Alta Carinzia), che ebbe una complicata e lunga sequenza di interventi diversi, prima di esser completato nel 1520 grazie all'apporto di **R**, che subentrò a Simon von Taisten, morto nel 1510 e che aveva avuto il tempo di dipingere soltanto il gruppo della *Sacra stirpe* nella predella. Negli ultimi anni di attività, **R** si impegnò infine a sondare un genere completamente diverso, il ritratto. Gli si attribuiscono infatti alcuni intensi ritratti di membri della nobiltà brissinese del tempo che erano stati precedentemente raggruppati sotto il nome di un anonimo Maestro del Ritratto Angrer: è, anche questo, un segno di-

stintivo della singolarità di **R** nel panorama della pittura tirolese primocinquecentesca e che ne indica, oltre al creativo interesse per rami della propria attività non piú legati all'ambito dell'iconografia sacra, una perfetta assonanza con la presa di coscienza laica e «borghese» da parte dei propri committenti piú avvertiti. (*scas*).

Reid, Alexander

(Glasgow 1854-1928). Inviato a Parigi nel 1887 dal padre, incisore e doratore di Glasgow, entrò presso Boussod e Valadon, ditta di cui Theo van Gogh era uno dei direttori. Amico di Vincent van Gogh, incontrò la maggior parte degli artisti francesi del tempo; tornato a Glasgow aprí una galleria d'arte, la Società delle belle arti (Glasgow 1891), in cui raccolse, prudentemente, opere ben accette al gusto del pubblico (Monticelli, scuola di Barbizon). Tentò anche di smerciare quadri impressionisti, che non suscitarono particolari entusiasmi, all'infuori di alcuni Degas e Boudin (avrebbe venduto in Scozia ca. 600 Boudin); si occupò della vendita di opere di Whistler e incoraggiò i pittori scozzesi contemporanei, quali Crawhall e McTaggart. Specializzatosi nella pittura francese moderna fino alla fine della guerra, organizzò mostre, sia a Londra che a Glasgow, e nel 1926, quando la clientela scozzese cominciò a diminuire, si associò a Lefèvre. Tra i suoi clienti vanno citati i collezionisti Cargill, Gow e McInnes; gran parte dei quadri piú belli delle coll. Burrell e Courtauld venne acquistata negli anni Venti e Trenta presso **R** o **R** e Lefèvre. (*jh*).

Reigl, Judith

(Ungheria 1923). Frequentò la Scuola di belle arti di Budapest dal 1941 al 1945, viaggiò in Italia (1946-48) e si stabilí a Parigi nel 1950, poi a Marcoussis nel 1963. Nel 1954 espose alla Gall. l'Etoile scellée, presentata da André Breton. I suoi esordi si collocano dunque sotto il segno del surrealismo del dopoguerra (*Fuoco ermetico* e *Fiaccola delle Nozze*, 1954: Versailles, coll. Chrétien, esposte alla Biennale di Venezia 1986, Arte e Alchimia), ridimensionato in seguito dall'incontro con l'Action Painting. Ha esposto nel 1957 alla Gall. Kléber con S. Francis, Riopelle, Pollock, Tobey; nel 1964 a New York (Guggenheim Museum) con Gottlieb, De Kooning, Motherwell e Newman; nel 1967-1968 a Pittsburgh (Car-

negie Institute) con Albers, Johns, Kelly, Noland, Olitski. Fino al 1965 ca. la sua pittura era in stretto rapporto con la contemporanea estetica del gesto e del segno, sviluppando potenti contrasti rosso e nero (*Pittura*, 1965: Parigi, coll. priv.). Entro questo periodo si ha l'importante serie dei *Guani* (1958-63), tele fallite sulle quali l'artista ha «lavorato, camminato, versato materia pittorica che colava, imbibiva, si spezzava sotto i piedi» (J. **R**), facendo cosí intervenire il «caso oggettivo» che Breton esigeva. Dal 1966 al 1972 la serie degli *Uomini* (un esemplare a Parigi, MNAM) conferisce un significato piú simbolico ai segni sino a poco prima astratti, mentre l'elemento figurativo viene riportato nuovamente alla sua originaria discrezione nella serie degli *Svolgimenti* (1973-76), ove l'artista posa un colore sobrio camminando lungo una tela verticale non tesa. Questa alleanza tra scrittura e gesto, tra tempo e spazio, tra semplicità apparente e complessità delle operazioni tecniche, caratterizza tutta quanta la produzione della **R**, da poco tornata a riflettere sulla presenza dell'immagine umana nel suo rapporto con la pittura, sempre affrontata nelle grandi dimensioni (serie *Face à*, fine anni Ottanta).
Ha esposto a Parigi, Gall. Fournier, nel 1956, 1959 e 1962, nella Gall. Yvon Lambert nel 1978, all'A.R.C. 2 (MAM della città di Parigi, 1976), e recentemente ad Orléans (Centre d'Arts Contemporain, 1989) e alla Gall. de France (1985, 1992). È rappresentata a Parigi (MNAM) e nel Museo di Grenoble. (*mas*).

Reims

Lo splendore dello *scriptorium* di **R** in epoca carolingia è legato all'arcivescovo Ebbon (816-845). Questi, protetto da Ludovico il Pio, che poi tradí per Lotario, fu senza dubbio personaggio scaltro, ambizioso e poco simpatico; ma il suo ruolo nel campo della storia dell'arte è fondamentale. I manoscritti approntati per lui nell'abbazia di Hautvillers sono tra i capolavori della pittura medievale, e le loro illustrazioni turbinose e nervose influenzarono sia i pittori carolingi della seconda metà del sec. IX che quelli di Winchester all'inizio del sec. XI. I *Vangeli di Ebbon* (Bibl. di Epernay, ms 1), scritti in lettere d'oro, sono illustrati con grandi ritratti degli evangelisti e canoni architettonici, sormontati da piccoli e saporosi personaggi (cacciatori, operai); la pittura è applicata a tocchi brevi e

brillanti, con un procedimento unico nella miniatura carolingia. Allo stesso artista si devono i *Vangeli di San Floriano di Coblenza* e il celebre *Salterio di Utrecht* (Utrecht, Bibl. dell'Università, scrpt. eccl. 484). Quest'ultimo manoscritto è interamente ornato da disegni a penna che illustrano i salmi, ma le miniature non corrispondono sempre al testo che le accompagna; di fatto tale testo, ripartito in tre colonne, è gallicano, mentre alcuni dettagli iconografici possono applicarsi unicamente alla versione ebraica. È dunque probabile che il *Salterio di Utrecht* sia la copia di un archetipo del sec. v raggruppante le tre versioni del salterio (romana, gallicana ed ebraica). Si attribuiscono alla scuola di **R** anche alcuni manoscritti il cui stile, meno fremente e violento, si apparenta nondimeno a quello del *Salterio* (*Physiologus* di Berna, *Aratus* di Leida, *Terenzio* di **R**, *Vangeli dei Celestini*, *Salterio di Enrico il Generoso*, *Vangeli detti di Hincmar*). Lo *scriptorium* di **R** sembra si disperdesse con la disgrazia di Ebbon (835), ma il suo influsso fu avvertito a Tours, poi nella scuola palatina di Carlo il Calvo. Il *Salterio di Utrecht* venne portato in Inghilterra, dove si trovava sin dal sec. x; tre copie ne vennero eseguite dai miniatori inglesi: la prima nell'anno 1000 (Londra, BM, Harl. 603), la seconda, con risalti a inchiostri colorati, nel 1150 a Canterbury, da Eadwine (Cambridge, Trinity College Library, R.17.1), la terza, interamente dipinta, verso il 1200 (Parigi, BN, lat. 8846). Si collegano al suo influsso i personaggi leggeri, dai drappeggi ribollenti, delle miniature di Winchester e della Channel School in Inghilterra, nonché della Francia settentrionale (Arras, Saint-Omer), nel sec. xi. (*dg*).

Musée Saint-Denis Nel 1752 il pittore Ferrand de Monthelon, primo amministratore della Scuola di disegno di **R**, fondata nel 1748, donava alla città la sua preziosa collezione di quadri e disegni. Tra queste opere va ricordata la sorprendente serie dei quindici ritratti di principi tedeschi dell'epoca della Riforma, acquistati in Germania, nel 1687, dal padre del donatore; tredici di essi sono dovuti ai Cranach, padre e figlio; gli altri due sono attribuiti a Bartholomäus Bruyn. Il museo, di cui la città assunse la definitiva responsabilità nel 1798, venne costituito da questo primo fondo, accresciuto dalle requisizioni rivoluzionarie e da opere degli istituti religiosi salvatesi dalla distruzione. Venne aperto al pubblico in una sala del municipio nel 1800. Nel 1806 alcune delle opere ivi contenute

vennero restituite alle loro collocazioni originali; il museo riaprí nel 1840 e da allora si arricchí di donazioni considerevoli, da parte di collezionisti di **R** (lasciti Warnier-David, 1899, Henry Vasnier, 1907, Paul Jamot) cui si aggiunsero invii statali e nuovi acquisti. Trasferitosi nel 1913 nell'antica *abbazia* di Saint-Denis, edificio del sec. XVIII, annesso dopo la rivoluzione al grande seminario, acquistato dalla città nel 1908, il Museo è stato interamente riorganizzato nel 1948. A parte i Cranach citati, e una serie unica di grandi tele dipinte del XV e del XVI secolo rappresentanti *Scene della Passione*, contiene un altro complesso di dipinti, assai omogeneo, costituito da opere francesi della metà del sec. XIX (Delacroix, Daumier, Chassériau), soprattutto un gran numero di paesaggi, tra i quali oltre venticinque Corot (*Veduta di Mantes*, *Vasca in villa Medici*) e tutti i pittori della scuola di Barbizon, Rousseau, Daubigny, J. Dupré, Jacque, Millet, cui vanno aggiunte una serie di opere di Lépine (*Parigi dalle alture di Belleville*), Ravier, Boudin, Jongkind e alcuni impressionisti o altri pittori dell'inizio del sec. XX (Monet; Pissarro; Sisley; Renoir, *Lettura della parte*; Gauguin; Matisse; Bonnard; Picasso). Oltre a questa raccolta di pittura francese dell'Ottocento si ricorda la presenza di alcuni interessanti quadri francesi del sec. XVII, tra cui *Venere nella fucina di Vulcano* (1641) dei Le Nain, i *Fanciulli Montmort* di Philippe de Champaigne, opere di pittori dello Champagne: Georges Boba, Jean Hellart, Lié-Louis Périn. (*gb*).

Reiner, Václav Vavřinec (Wenzel Lorenz)

(Praga 1689-1743). Dopo un apprendistato a Praga dove copiò i dipinti raccolti dallo zio Václav (Wenzel), sotto la guida degli amici pittori Halbax e Brandi, sviluppò il suo talento, già poliedrico, in Italia, per influsso di P. van Bloemen, R. Savery e degli elementi del tenebrismo di S. Rosa e del colorismo veneto di M. Ricci e P. Veronese. Attraverso J. Chr. Liška (allievo del grande affreschista Willmann) venne a conoscenza anche dei segreti della tecnica illusionista di scuola romana (A. Pozzo). Con tale bagaglio di conoscenze, divenne il piú importante pittore barocco di affreschi della Boemia. Le sue notevoli decorazioni ornano i soffitti delle chiese e dei palazzi di Praga e dintorni, combina magistralmente un senso monumentale e plastico della figura con il lirismo delle atmosfere e dei toni cromatici (chiese: dei Crociati, 1723;

San Tommaso, 1732; San Bartolomeo, 1732; Sant'Egidio, 1733; Nostra Signora di Loreto, 1736-37; Palazzo Cernin, con la *Caduta dei Giganti*, 1718), tanto da avvicinare la sua opera alle prime manifestazioni del rococò. Numerose sono comunque le sue pale d'altare (*Famiglia di san Giovanni*, al Clementinum di Praga; opere ai Teatini e in San Giacomo a Praga), scene mitologiche (*Orfeo*: Residenza di Würzburg), quadri di genere (*Mercati del bestiame a Roma*, due dipinti a pendant: Dresda, GG; *Battaglia*: Praga, NG), importanti paesaggi (Vienna, KM), nei quali riuscí a liberarsi dagli schemi del paesaggio eroico barocco, orientandosi a una piú fedele trascrizione dei dati naturali drammatizzati con l'uso illusionistico delle luci e ritratti (*L'artista e sua moglie*: Praga, NG). (*bl* + *sr*).

Reinhardt, Ad

(Buffalo 1913 - New York 1967). Dopo essere stato allievo di Meyer Shapiro alla Columbia University, frequenta i corsi di pittura di Karl Andersen alla National Academy. Insensibile al linguaggio figurativo surrealista, adottato da molti suoi contemporanei, esordisce con una serie di dipinti di ispirazione post-cubista, operando nell'ambito dei Federal Art Projects. All'inizio degli anni Quaranta, fortemente attratto dall'astrattismo neoplastico, sperimenta la griglia modulare, già adottata da Mondrian, per giungere a quei dipinti che lo stesso artista definí *brick painting* (*Abstract Painting n. 2*, 1952), soluzioni transitorie verso un'astrattismo, liberato da quella soggettività che caratterizzava, in quel momento, il movimento dell'Action Painting. Alla metà degli anni Cinquanta realizza i suoi primi quadri blu e rossi: una serie di rettangoli dipinti con tonalità talmente simili da tendere alla monocromia, senza tuttavia mai raggiungerla. Nell'ultima serie di opere (1954-65) **R** sceglie di operare con il solo nero, realizzando dei lavori che, impercettibilmente mossi da minime variazioni e da ombre nascoste, costringono lo spettatore a soffermarsi su di essi, per osservare un nulla che si anima, gradualmente, di forme insospettate, fino all'impossibilità di discernere ciò che realmente è, da ciò che si può aver immaginato. Fino alla metà degli anni Sessanta, **R** non trovò molto seguito; la sua fama comincia ad accrescere quando nel 1963 il MOMA di New York compra uno dei suoi *Black*, ma il primo riconoscimento ufficiale avviene pochi mesi dopo la sua morte,

quando il Jewish Museum presenta la sua prima retrospettiva. Spesso dimenticato nell'ambito della pittura americana è stato nuovamente proposto al grande pubblico nel 1991 con un'importante esposizione al MOCA di Los Angeles. La sua opera figura in numerosi musei e collezioni private americane: *Abstract Painting Blue* (1952: Pittsburgh, Carnegie Institute); *Red Painting* (1952: New York, MMA); *Dark Painting* (1953: Dayton, Ohio Art Institute). (*et*).

Reinhart, Johann Christian

(Hof 1761 - Roma 1847). Dopo aver frequentato la bottega di A. F. Oeser a Lipsia e quella di Klengel a Dresda ove divenne amico di F. Schiller, operò dal 1786 al 1789 a Meiningen. Dal 1790 in poi risiedette a Roma, ove, con J. A. Koch e Carstens, fu il capofila della pittura tedesca di paesaggio. Nel 1804-805 fu a Napoli. La sua evoluzione lo condusse, da un realismo vivace e attento ai dettagli, a paesaggi idealizzati, severamente composti, in cui si scorge l'influsso di Poussin e di Dughet. Eseguí inoltre paesaggi di rovine, come le quattro grandi *Vedute di Roma* prese dalla villa dei Cavalieri di Malta (1825: Monaco, NP). Fu autore di incisioni e di saggi d'argomento storico artistico. (*hbs*).

Reinhart, Oskar

(Winterthur 1885-1965). Nell'ambiente colto in cui nacque, ebbe assai presto l'occasione di interessarsi d'arte; visitò numerosi musei nel corso di viaggi fatti col padre attraverso l'Europa. I suoi primi acquisti, all'inizio del secolo, si limitarono soprattutto alle incisioni del sec. XVI e del sec. XVII; ma ampliò rapidamente il suo campo d'interesse rivolgendosi alla pittura dei «primitivi» oltre che ai pittori francesi del sec. XIX. Nel 1926 la scoperta della pittura di Max Liebermann lo indusse a raccogliere, in qualche anno, un importante complesso di dipinti tedeschi, austriaci e svizzeri del XIX e XX secolo: i Nazareni, Arnold Böcklin (*Paolo e Francesca*), C. D. Friedrich (le *Scogliere del Rügen*), Runge, Hodler, Leibl, Menzel, Agasse, Calame. Nel 1951 **R** donò alla sua città natale circa 600 opere, che vennero collocate nell'antico collegio di stile classico, interamente rinnovato.
Conservò comunque nella sua casa di Winterthur, «Am Römerholz», la parte migliore della collezione: dipinti e

disegni scelti senza preoccupazioni didattiche, in base unicamente alle sue preferenze estetiche. Le opere piú antiche erano l'*Incoronazione della Vergine* di un maestro fiorentino del sec. XIV e l'*Annunciazione* di un maestro tedesco del 1420 ca.; le piú recenti tre disegni di Picasso del primo periodo. Tra i lavori piú significativi vanno citati un *Ritratto di Filippo il Bello* del Maestro di Saint-Gilles, la *Crocifissione* di Gérard David, l'*Adorazione dei Magi* di Giovanni di San Giovanni e lo stesso soggetto di P. Bruegel; della scuola tedesca, due *Ritratti* di Cranach il Vecchio e un grande disegno di Grünewald; della scuola spagnola, un ritratto di El Greco e alcuni Goya. Ma la parte principale riguarda la scuola francese: Chardin, il Lorenese, David, Ingres (*Ritratto di M.me Ingres*), Courbet (l'*Amaca*), Daumier, Delacroix e soprattutto gli impressionisti, rappresentati da opere del massimo livello: *Al caffè* di Manet, la *Grenouillère* di Renoir, *Natura morta con vaso di maiolica* di Cézanne, *Cortile nell'ospedale di Arles* di van Gogh, opere di Monet, Degas, Toulouse-Lautrec. **R** ha poi donato questa collezione personale, di non meno di 180 dipinti oltre a una notevole serie di stampe, allo Stato svizzero. (*bz + gb*).

Reinhold

Friedrich Philipp (Gera 1779 - Vienna 1840). Si formò dal 1797 al 1804 nello studio di Schenau a Dresda, ove conobbe Friedrich, poi a Vienna dal 1811 in poi. Dopo un breve soggiorno a Gera, ove eseguì ritratti, tornò a Vienna nel 1813. Entrò allora in stretto rapporto col circolo nazareno dei fratelli Olivier. Nel 1816 rinunciò al ritratto e al quadro di storia per il paesaggio; due anni dopo intraprese, sull'esempio di Olivier, un viaggio nella regione di Berchtesgaden per dipingervi studi di paesaggio (il *Convento dei Cappuccini*, 1818: Museo di Lipsia). Un vivo sentimento religioso lo portò verso un tipo di paesaggio poeticizzato, nello spirito dei paesaggi di Koch, che egli popolò di figure simboliche (*Paesaggio con capanne di mietitori*, 1825: Amburgo, KH; *Paesaggio con ruscello*: Vienna, ÖG). Gli si devono inoltre incisioni di taglio realistico di siti cui egli tavolta associa motivi rustici (Vienna, Albertina, e Amburgo, KH).
Il fratello **Heinrich** (Gera 1788 - Roma 1825) frequentò l'Accademia di Dresda e quella di Vienna. Nel 1809 Denon lo chiamò a Parigi, ove egli dedicò un ciclo d'inci-

sioni alle campagne di Napoleone. Soltanto al suo ritorno a Vienna nel 1814 **R**, per influsso di Koch, si diede alla pittura di paesaggio. Come gli Olivier, seguaci dei Nazareni, alla cui cerchia si aggrega, intraprende un viaggio a Salisburgo e a Berchtesgaden, che eserciterà un influsso decisivo sulla sua concezione del paesaggio. Avendo scoperto le intime potenzialità derivanti da una descrizione di piccoli e appartati angoli di natura, limiterà i propri motivi, preferendo i piani ravvicinati, e tradurrà in modo nuovo gli effetti della luce (il *Watztmann*: Berlino, NG, e Vienna, ÖG). L'artista si reca a Roma nel 1819; proseguirà queste fedeli rappresentazioni della natura in un gran numero di studi a olio e di disegni eseguiti nella Serpentera e ad Olevano, nonché nel corso di suoi viaggi in Sicilia (1820) e nel golfo di Napoli (1823). Schinkel acquisterà nel 1824 alcuni suoi paesaggi (conservati nella KH di Amburgo). Benché lo studio della natura costituisca la parte essenziale dell'opera di **R**, egli condivide l'opinione dei Nazareni, considerandola non una concezione pittorica definitiva, ma una tappa nella ricerca di motivi personali e formali: essendo il quadro il risultato di «idee interessanti e della composizione» (lettera del 1824). La natura, cui si integra una scena biblica, viene nuovamente idealizzata. Per cogliere il processo secondo il quale, dallo studio al quadro, la natura si ordina e l'illuminazione di un istante si cristallizza, basta confrontare lo studio della Serpentera (Colonia, WRM) con il *Paesaggio col buon Samaritano* (Copenhagen, Museo Thorvaldsen). (*hm*).

Reinoso, André

(attivo dal 1623 al 1641). Se fu discepolo di Simon Rodrigues - come afferma, alla fine del sec. XVII, il pittore Félix Da Costa Meesen – si discostò però sensibilmente dall'insegnamento del maestro. Lo stesso Meesen gli attribuisce infatti i diciannove scomparti della *Vita di san Francesco Saverio* (Lisbona, sagrestia della chiesa di San Rocco), la cui pittoresca composizione, folta di personaggi e dettagli bizzarri, cromaticamente ricca, ricorda l'influsso delle botteghe spagnole contemporanee. La chiesa della Misericordia a Obidos conserva ancora intatto il dipinto dell'altar maggiore con la *Visitazione* e la *Pentecoste* (1628) oltre alla *Salita al Calvario* e la *Pietà* (1630) sugli altari laterali. Affinità stilistiche consentono di attribuire a lui anche una tavola della chiesa di San Rocco, nonché

una serie di dipinti dedicati alla *Vita di san Girolamo* (Lisbona, sagrestia della chiesa dei Geronimiti di Belém). (*fg*).

Reis, Carlos

(Torres Novas 1863 - Lisbona 1940). Figura tra le piú brillanti della seconda generazione naturalista, fu il principale rappresentante della pittura di paesaggio di stampo classico accolta con successo in Portogallo e dai sui discepoli fino all'inizio del sec. XX. Ha dipinto anche alcuni ritratti mondani di un certo interesse (*A. Feira*: Lisbona, MAC). (*jaf*).

Reiset, Frédéric

(Rouen 1815 - Parigi 1891). Figlio di un *receveur général* delle finanze, divenne uno dei massimi «conoscitori» che la Francia abbia avuto; nominato conservatore dei disegni del Louvre, che classificò (il Gabinetto dei disegni contava allora 36 000 opere), fu anche dal 1861, responsabile dei dipinti. Infine, dopo la guerra del 1870, fu nominato direttore dei Musées nationaux, occupando la carica fino al suo ritiro nel 1879.
Nel 1850, nel momento in cui entrava in carica al Louvre, ritenne incompatibile con i suoi nuovi doveri continuare a coltivare la sua raccolta d'arte iniziata una quindicina d'anni prima; a questa data redasse il catalogo dei 400 disegni che aveva deciso di conservare, tra gli almeno 6000 passati per le sue mani nel corso degli anni. La collezione era costituita principalmente da disegni francesi e italiani, oltre a qualche disegno di maestri nordici, tedeschi, fiamminghi od olandesi (Dürer, Rembrandt, van Ostade). Nulla di rivoluzionario nel suo gusto, che ricorda quello del suo amico Ingres (il quale ne fece il ritratto e rappresentò la sua famiglia nel 1844): suoi idoli erano Raffaello e Poussin, di cui possedeva fogli notevoli. Cosí pure, dal manierismo ai Carracci, tutti i grandi nomi italiani erano presenti, e oltre a Poussin e al Lorrain, quelli dei piú celebri francesi, da Le Sueur a Watteau. Nonostante le sue propensioni classicistiche apprezzò le opere anche preziosissime di Pisanello, Mantegna, Verrocchio e Perugino, da lui conservate in alcuni esemplari.
La decisione dieci anni dopo, nel 1860, di vendere la collezione, possibilmente in blocco per evitare la dispersione

di un complesso accuratamente selezionato, scandalizzò non poco i colleghi e gli amici, poiché era allora uso di grandi collezionisti donare le proprie raccolte: si pensi al suo amico His de La Salle, a Gatteaux, Sauvageot, Lacaze. Il duca di Aumale, novello collezionista che viveva allora in esilio di Twickenham, in Inghilterra, sembrava il cliente ideale: la collezione preservata intera, poteva tornare in Francia, e questo fu uno dei motivi per il quale scelse quest'ultimo scartando l'offerta del British Museum, che si era offerto di acquistarla. Il 27 dicembre 1860 – tramite il barone Henri de Triqueti – il duca di Aumale diveniva proprietario dei 380 disegni di **R** per 140 000 franchi, somma considerevole ma in sostanza bassa, tenuto conto della qualità delle opere. I disegni partirono per l'Inghilterra, in vagone speciale, nel gennaio 1861. Poco piú tardi il duca d'Aumale acquistò tutta la collezione di dipinti di **R**, presentata all'hôtel Drouot il 28 aprile 1879, tra cui si citano: la *Simonetta Vespucci* di Piero di Cosimo, l'*Annunciazione*, il *Paesaggio con due ninfe*, *Numa Pompilio ed Egeria* di Poussin e infine, di Ingres, l'*Autoritratto* del 1804, la *Venere Anadiomene* e il *Ritratto di M.me Devaucay*. (*ad*).

Reiter, Johann Baptist

(Linz 1813 - Vienna 1890). Benché sia vissuto quasi fino alla fine del secolo, non partecipò alla corrente internazionale sviluppatasi a Vienna in quel periodo; le sue creazioni si riallacciano quasi esclusivamente al Biedermeier viennese tardo. Suoi temi prediletti sono sempre scene di vita popolare o scene d'interno. Originario della piccola borghesia di Linz, l'artista si recò a Vienna nel 1830 per studiare all'Accademia, e da allora vi risiedette. Le sue opere rivelano vari influssi in successione, che egli assimila pur serbando la propria personalità. Il colore, delicato e sfumato, nell'ultimo periodo diviene opalino. Sorprendente l'interpretazione di taluni temi, come l'intimista seminudo *Donna coricata addormentata* (1849: Vienna, ÖG) o l'elegante fumatrice di sigaro, l'*Emancipata* (verso il 1855: Linz, Landesmuseum). Anche se l'effetto di chiaroscuro del *Bambino che legge* (1860: Vienna, ÖG) sembra ispirato da Waldmüller o da Amerling, l'opera, che trapone il *Tito* di Rembrandt e lo parafrasa, rimane ugualmente assai personale. Il delicato ritratto della figlia di **R**, *Giovane donna con cappello ricamato* (1882: Linz,

Stadtmuseum) tradisce l'influsso di Makart. La sobrietà della tecnica e la leggerezza della matita fanno del disegno intitolato *Come souvenir* (ivi), realizzato nell'anno in cui l'artista morí, uno dei suoi piú autentici capolavori. (*g + vk*).

Reixach (Rexach), Juan

(documentato a Valenza tra il 1431 e il 1468). La sua opera si rivela strettamente legata a quella del contemporaneo Jacomart, col quale lavorò, sia portando a termine alcune opere lasciate incompiute da quest'ultimo, sia collaborando ad alcune commissioni (*Retablo di Catí*, 1460). Il suo stile è cosí vicino a Jacomart che talvolta **R** è stato confuso con il maestro. In seguito alla scoperta della firma del pittore nel *Retablo di sant'Orsola* datato 1468 (Barcellona, MAC) è stato possibile attribuire a **R** un certo numero di dipinti tra i quali il *Retablo di santa Caterina* (1448: chiesa di Villahermosa del Rio), quello dell'*Epifania* (Barcellona, MAC) e di *San Martino* (Cattedrale di Sergobe), una predella con la *Passione* (Valenza, MBA), *San Michele che pesa le anime* (Reggio Emilia, Gall. Parmegiani) e la *Vergine tra gli angeli* (Pasadena, Norton Simon Foundation). **R** dimostra uno spirito ancora gotico nelle composizioni di forte impronta fiamminga, evidente soprattutto nell'espressione dei volti, nella cura dei dettagli e nella rappresentazione delle architetture. (*mdp*).

Rekhmara, tomba di

Visir e governatore di Tebe sotto il regno di Tutmosi III e di Amenofi II (verso il 1500-1422 a. C.), **R**, o Rekmire, si fece scavare nella necropoli tebana una grande tomba di tipo classico: una camera ampia ma poco profonda dà accesso a un ambiente lungo e stretto; e le due sale formano, in pianta, una T rovesciata. Tutte le pareti sono decorate con pitture ben conservate, che il restauratore francese Alexandre Stoppelaëre fece interamente ripulire da un gruppo di tecnici del servizio delle Antichità d'Egitto (lavoro eseguito dopo la pubblicazione del monumento da parte dell'egittologo inglese N. de G. Davies). Per ottenere la massima superficie, gli artisti egizi sopraelevarono il soffitto della seconda sala, portandolo dai 3 m dell'ingresso agli otto sul fondo. La tomba di **R** contiene cosí quasi 300 mq di pitture murali, con una varietà straordinaria di temi: investitura del visir, sfilata

dei tributari stranieri che recano prodotti e animali dei loro paesi, udienza ministeriale, lavori agricoli, magazzini del tempio, distribuzione delle provviste agli operai, scene di artigianato, funerali, cerimonie rituali, banchetto. Ogni dipinto è composto con mirabile senso dell'equilibrio e del movimento. Alcune figure sono a grandezza naturale, cosa assai rara nelle tombe dei notabili. (*am*).

Rembrandt (Rembrandt Harmensz van Rijn, *detto***)** (Leida 1606 - Amsterdam 1669). Figlio di un mugnaio di Leida che aggiunse al nome Harmen le parole van Rijn alludendo al proprio mulino presso il Reno, il pittore firmò per un certo periodo con le iniziali RH: Rembrandt Harmenszoon. Penultimo di nove figli **R**, come scrive Jan Janszoon Orlers nella *Beschryvinge der Stadt Leyden* (1641), venne mandato nel 1615 alla Scuola latina di Leida, ma dopo aver passato le prove per l'ammissione all'Università (come risulta da un documento), dovette mettere assai presto da parte gli studi per entrare come apprendista intorno al 1619 nella bottega del modesto pittore Jacob van Swanenburgh, assai stimato in città. Da Leida **R** si recò ad Amsterdam nel 1624 dove entrò in rapporto con il «pictor doctus» Lastman, ben piú importante per la sua formazione, che aveva una bottega non lontano dalla gilda di San Luca. L'alunnato presso Lastman diede occasione a **R** di entrare in contatto con la pittura di storia e di soggetto mitologico oltre che con il vivace ambiente di Amsterdam, aperto agli stimoli della pittura europea e italiana. Tornato a Leida, dovette con molta probabilità aprire una sua bottega come fa pensare la documentata commissione di dipinti di soggetto storico (perduti) nel 1625 da parte di Gaspar Barlaeus; a questo primo periodo di attività risalgono dipinti di genere, alcuni ritratti familiari, e dipinti di soggetto storico e religioso: *La lapidazione di santo Stefano* (1625: Lione, MBA), commissionato dall'umanista Petrus Scriverius con il probabile pendant *Palamede davanti ad Agamennone* (1626: Leida, SM), l'invenzione narrativa dell'*Asina di Balaam* del 1626 (Parigi, Musée Cognacq-Jay; soggetto già trattato da Lastman), la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* (Mosca, Museo Puškin) e la concettosa composizione del *Concerto* (Amsterdam, Rijksmuseum) che ricorda i disegni di Adriaen van de Venne per le incisioni dello *Specchio del tempo vecchio e nuovo* di

Jacob Cats (1632). Chiude questa serie il capolavoro *Tobia, Anna e il capretto* (1626: ivi, soggetto ispirato a una stampa tratta da Maerten van Heemskerck), nel quale la precisione maniacale dei dettagli d'ambiente e la monumentalità delle figure sono immerse entro un complesso gioco luministico dando prova di una raggiunta indipendenza pittorica ed espressiva. L'abbandono della policromia aggressiva delle prime opere e l'eco caravaggesca che proviene a **R** attraverso i motivi dei «notturni» di Honthorst e il rapporto con il «circolo dei caravaggisti di Utrecht», si trovano in *Il ricco della parabola* detto anche *Cambiavalute* (1627: Berlino, SM) immerso in tonalità pacate bruno-dorate nel chiarore della luce di una candela: una interpretazione assai personale in cui il gioco luministico favorisce il risalto di particolari descritti accuratamente sull'atmosfera indefinita del fondo. Mai sino ad allora il chiaroscuro era stato maneggiato con tanta sottigliezza e padronanza nello studio delle gradazioni luministiche, superando la problematica del rapporto tra lume naturale e artificiale tipica dei caravaggeschi in dipinti in cui la luce sbozza le forme, suggerendo espressive atmosfere che sottolineano l'atteggiamento psicologico dei personaggi protagonisti del dramma (cfr. ad esempio *San Paolo in meditazione*, 1629-30 ca.: Norimberga, Germanisches Nationalmuseum; *Geremia lamenta la distruzione di Gerusalemme*, 1630: Amsterdam, Rijksmuseum).

Il repertorio di **R** è quello tipico di un pittore di storia del sec. XVII, comprendendo anche ritratti e figure di ogni sorta; il gusto innato per l'espressione psicologica e l'eccezionale maestria tecnica di R, giungono a risultati singolarmente emozionanti – come dice H. Gerson, per il maestro «la storia possedeva tutta l'attualità della vita e la vita tutta la dignità della storia» – rispetto ai suoi contemporanei, spostando l'interesse dalla descrizione alla teatralizzazione della figura e del tema (cfr. *Giuda rende i trenta denari*, 1629 ca.: coll. priv.), in pagine di pittura che suscitarono presto l'apprezzamento dei contemporanei. Va aggiunto poi che **R** predilesse la pittura di ritratto accanto alle tematiche storiche, come motivo di studio libero dell'espressione, ma insieme anche come forma di autobiografia, documentata da circa 80 autoritratti che seguono le fasi della sua vita d'artista (*Autoritratto con gorgiera*, 1629 ca.: L'Aja, Mauritshuis; *Il pittore nello studio*, 1629 ca.: Boston, MFA, recentemente attribuito con

certezza al pittore) o ancora tornò con insistenza sugli studi di teste di vecchi (*Ritratto di anziano con berretto di pelliccia*, 1630: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; *Donna anziana in preghiera*, 1629-30 ca.: Salisburgo, Landessammlungen Residenzgalerie).
A Leida **R** ebbe già alcuni giovani allievi tra cui Gerrit Dou (1628) e collaborò con Jan Lievens suo coetaneo (si confrontino Jan Lievens, *La resurrezione di Lazzaro*, 1631: Brighton, AG and Museum; **R**, *La Resurrezione di Lazzaro*, dopo il 1630: Los Angeles, County Museum of Art), che a quell'epoca dovette partecipare dei problemi di tecnica pittorica sviscerati da **R** e tipici in seguito del suo modo di mescolare dettagli espressivi e libertà pittorica in una grande unità compositiva e spaziale (cfr. ad esempio l'attenzione posta nei gesti nell'incisione del 1632 ca.: *La resurrezione di Lazzaro*: Haarlem, Teylers Museum o *Simeone nel Tempio*, 1631: L'Aja, Maurithuis).
Quel «drame naturel et vivant» (Baudelaire, 1846), sottolineato nella sua pittura dai contemporanei e dalla critica successiva, è tradotto in una studiata resa pittorica fatta di pennellate corpose e spesse che lavorano quasi a rilievo la superficie (si veda ad esempio il *Ritratto di Jan Six* del 1654: Amsterdam, coll. Six), di sgraffiature (cfr. le lumeggiature della capigliatura dell'*Autoritratto* del Rijksmuseum di Amsterdam); **R** adotterà una maniera «abbozzata», d'effetto, costruita sull'abilità di trattare il colore utilizzando anche materiali costosi, come nella *Ronda di notte* o nella citata *Resurrezione di Lazzaro* di Los Angeles dove il pittore usa l'oro (si è ipotizzata da parte della critica la riscoperta delle tradizioni di bottega medievali), suggerendo tramite la materia pittorica quella particolare resa illusionistica di preziosi dettagli che sostituisce la precisione descrittiva di cui fanno mostra i dipinti olandesi contemporanei (si veda ad esempio la catena dell'*Aristotele che contempla il busto di Omero* del 1653).
A **R** e Lievens, Huygens dedicherà note di merito ma anche il rimprovero di essere «alquanto sicuri di sé» non avendo seguito il consiglio di «fare un viaggio di studi di un paio di mesi in Italia», una mancanza che li pone fuori dal normale tirocinio artistico agli occhi dei contemporanei: «Se qualcuno potesse far entrar ciò in quelle giovani teste, introdurrebbe davvero l'unico elemento che manca affinchè il loro talento artistico sia completo» (*Autobiografia*, 1629-31 ca., edita solo nel 1891). Con-

stantijn Huygens ci illumina d'altra parte sulle qualità della pittura di **R**, da lui apprezzata per la «precisione» e per la «vivacità della resa delle emozioni», ma soprattutto per la capacità con cui questo «ragazzo olandese, un mugnaio» è riuscito a imprimere carattere a una figura umana «rendendola nella sua totalità», superando gli esempi antichi di Protogene, Apelle e Parrasio.
Dopo il giugno del 1631 **R**, spinto dal successo, si stabilí ad Amsterdam presso il mercante d'arte Hendrick Uylenburgh nella Sint Anthonisbreestraat, lavorando presso quella che Baldinucci definí «la famosa Accademia di Eeulenborg»; tramite quest'ultimo dovettero giungere diverse commissioni tra cui quelle per ritratti; i suoi contatti saranno con ricchi commercianti come il birraio di Rotterdam Dirck Pesser e la moglie, personalità della Compagnia delle Indie, il costruttore di navi Jan Rijcksen (*Ritratto del costruttore navale con la moglie*, 1633: Londra, Buckingham Palace), la giovane coppia di sposi benestanti di Amsterdam (*Marten Soolmans* e *Oopjen Coppit*, 1634: Parigi, coll. priv.), o i dignitari dell'Aja come *Maurits Hygens* (1632: Amburgo, KH), *Amalia van Solms* (1632: Parigi, Museo Jacquemart-André) moglie dello statolder Federico Enrico, il pastore rimostrante Johannes Wtenbogaert dell'Aja che si fece ritrarre da **R** ad Amsterdam (1633) o il pittore *Jacques de Gheyn* (1632: Londra, Dulwich Picture Gallery). Uno dei piú celebri dipinti del periodo resta la *Lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632: L'Aja, Mauritshuis), *praelector* della gilda dei chirurghi, che affronta una delle «specialità» piú richieste della pittura olandese, il ritratto di gruppo di membri delle corporazioni cittadine, qui rielaborato da **R** in una composizione espressiva che illustra uno degli aspetti tipici dei dipinti del maestro: la vivacità dei gesti delle figure colte nell'atto di parlare. Tutti i ritratti di questo primo periodo di Amsterdam presentano qualità di osservazione psicologica e intelligenza compositiva nella scelta dell'atteggiamento e nell'equilibrio sottilmente dinamico della figura, ritratta su sfondi grigio chiari con un'illuminazione che crea ombre marcate e risalti spaziali. Riconosciuto ritrattista, scelse spesso formati ambiziosi (*Il ritratto del pastore Ellison e di sua moglie*, 1634: Boston, MFA), suggerendo nella positura del volto e nello studio delle mani una presenza istantanea e vibrante dei personaggi aristocratici ritratti (*Maarten Looten*, 1632: Los Angeles, County Museum of Art).

Il 1633 è l'anno in cui **R** si fidanza con Saskia Uylenburgh, nipote del mercante, acquisendo con il matrimonio la cittadinanza di Amsterdam ed entrando nella gilda di San Luca; sempre in questo periodo il pittore comincia a firmarsi «Rembrandt» ispirandosi all'uso degli artisti del rinascimento italiano. Le ricche ed esotiche atmosfere del gusto seicentesco in Olanda caratterizzano gli autoritratti e i ritratti di questa nuova fase della sua produzione in cui Saskia è la modella di sontuose composizioni (cfr. il profilo araldico del *Ritratto di Saskia con cappello*, 1634: Kassel, GG), e appare ritratta in numerose altre occasioni, dal doppio ritratto *Rembrandt e Saskia* (1635-36: Dresda, GG), ambigua celebrazione del nuovo status sociale raggiunto dall'artista, e probabilmente nei dipinti mitologici in veste di *Flora* (1634: San Pietroburgo, Ermitage; *Ritratto di Saskia* (?) *in veste di Flora*: Londra, NG). Ad Amsterdam **R** proseguí la sua attività di pittore di storia rielaborando composizioni del suo antico maestro Lastman, ma anche di Rubens, confrontando questi ultimi con nuovi modelli pittorici italiani (cfr. ad esempio *Il sacrificio di Isacco*, 1635: San Pietroburgo, Ermitage). Come nel ritratto i suoi mezzi pittorici si raffinano e gli effetti luministici, cosí spettacolari a Leida, sono piú studiati e meno brutali; la ricchezza degli accessori impiegati, i pittoreschi modelli – spesso ebrei, **R** frequentava tra l'altro il rabbino teologo Menasseh ben Israel –, rivelano con evidenza la familiarità con il ricco ambiente del mercante Uylenburgh. Agli anni Trenta risale poi uno dei rari incarichi ufficiali ricevuti da **R**: la serie dei cinque quadri della *Vita di Cristo* (Monaco, AP) da parte dello statolder Federico Enrico dipinti tra il 1632 e il 1646 (*L'erezione della croce*, in cui **R** si autorappresenta in veste di carnefice; la *Deposizione dalla croce*; l'*Ascensione* e la *Resurrezione* che sono le opere piú movimentate del maestro in cui la sostanza chiaroscurale dà luogo a effetti irreali e fantastici). L'ambizione di **R** di rivaleggiare con la grande pittura barocca è del resto dimostrata dalla scelta di formati monumentali, ad esempio nella *Sacra Famiglia* del 1634 ca. (Monaco, AP), nel citato *Sacrificio di Isacco* e nel tumultuoso *Accecamento di Sansone* (1636: Francoforte, SKI), che consente di misurare l'affinamento tecnico nello studio degli effetti luministici quale animato mezzo di scavo psicologico. A dipinti nella tradizione della pittura religiosa eroica, come il soggetto neotestamentario di *Daniele e Ciro davanti al-*

l'idolo di Bel (1633: coll. priv.) o *Il festino di Baltassar* del 1635 ca. (Londra, NG), **R** alterna quadri di minor formato come *Susanna sorpresa dai vecchioni* (1636: L'Aja, Mauritshuis), complesse metafore mitologiche (*Il ratto di Ganimede*, 1635: Dresda, GG), brillanti e plastici ritratti di potente resa luministica e ricchezza coloristica (*Ritratto di portastendardo*, 1636: Parigi, coll. priv.), in cui il pittore fa risaltare le sue capacità di mimesi nel riprodurre le sensazioni visive e tattili dei ricchi materiali (cfr. il *Ritratto d'uomo in costume orientale*, 1639 ca.: Chatsworth, coll. del Duca di Devonshire). Va precisato, per inciso, che il periodo di attività che copre gli anni dal 1625 al 1642 è stato recentemente sottoposto a verifica da parte degli studiosi del «Rembrandt Research Project», i quali dal 1969 a oggi hanno cercato di definire l'opera autografa del pittore, restringendo il suo corpus a circa 300 pezzi e allargando nel contempo l'importanza dell'intervento nella produzione rembrandtiana della sua affollata bottega (Jacob Backer, Willem de Poorter, Jacob de Wet e poi Govaert Flinck, Bol, Eeckhout, Paudiss, Doomer, Carel Fabritius, van der Pluym, Hoogstraten, Keil – il Monsú Bernardo che informò cosí bene Baldinucci sul maestro – Nicolaes Maes, Renesse, Drost, Aert de Gelder); il problema attributivo sollevato dagli studi ha aperto anche revisioni critiche sul concetto di autografia nel Seicento spostando l'attenzione sul modo di produzione di bottega, sull'«officina», in cui R, imprenditore di se stesso, si arricchiva vendendo dipinti e stampe da lui firmati fatti «da un numero quasi infinito di ragazzi illustri che andavano da lui per istruirsi e apprendere» (J. Sandrart, *Teutsche Academie*, 1645) ricalcando il suo stile.
La produzione di **R** che rappresentava «una novità per quel tempo» (Houbraken) sembra diminuire nella seconda metà degli anni Trenta; d'altra parte il pittore cominciò in questo periodo a dedicarsi anche al commercio di oggetti d'arte, collezionando egli stesso quadri, disegni – specialmente italiani –, armi, sculture, incisioni, curiosità esotiche che riemergono dal suo repertorio orientaleggiante (copiò anche miniature indo-persiane; l'interesse per questo tipo di curiosità è dimostrato ad esempio dall'incisione *La conchiglia*, 1650: Londra, BM).
Nel 1639 **R**, al culmine della sua energia, acquistò per 13000 fiorini una vasta dimora nella Sint Anthonisbreestraat (attuale Rembrandthuis), centro del commercio artistico, ma la difficoltà di pagarne le rate procurerà da al-

lora al maestro crescenti preoccupazioni finanziarie, aggravate dalla nascita di Titus (1641) e dalla precoce morte di Saskia (1642) e dai successivi problematici rapporti con la nutrice di Titus, Geertge Dircx, la quale intenterà contro il pittore un processo per rottura della promessa di matrimonio, a causa della relazione con la domestica Hendrickje Stoffels con la quale **R** istaura una convivenza che solleverà non poche critiche. Nel corso di questo decennio si moltiplicano i soggetti religiosi caratterizzati da un'animazione interiore crescente e dall'intensificarsi degli effetti luministici: la luce «irradiante» inonda il quadro e anima d'intenso pittoricismo volti e oggetti su un indistinto fondo scuro (*Autoritratto con tornabuso*, 1639: Dresda, GG; *Saskia con un fiore*, 1641: ivi); la sua pittura, giocando su potenti impasti materici tende a quell'aspetto grumoso e ruvido che affascinò pittori come Fabritius (*Cristo e l'adultera*, 1644: Londra, NG). In questo periodo si afferma in modo sempre piú netto l'impegno nell'organizzazione dello spazio costruito con impaginazioni fortemente architettoniche, e la ricerca d'equilibrio tra resa dei particolari, contrasti luministici e pregnanza plastica espressa nell'*Autoritratto con camicia ricamata* del 1640 (ivi) ispirato al *Ritratto di ignoto* di Tiziano, non raro esempio di suggestioni dalla pittura italiana (si veda il *Ritratto di donna alla finestra* del 1656-57: Berlino, SM, GG, vicino al *Ritratto di giovane donna* di Londra attribuito a Palma il Vecchio; la meditazione ad acquaforte sull'iconografia del Calvario, in particolare da Mantegna, nell'incisione le *Tre croci del* 1653). Di grande interesse è poi il doppio ritratto «parlante» del predicatore mennonita *Cornelis Claesz Anslo con la moglie Aeltje Gerritsdr. Schoute* (1641: ivi), che pone al centro dell'opera il primato della parola sull'immagine derivante dalla concezione religiosa mennonita – sul ritratto Vondel compose la significativa quartina: «Oh Rembrandt, dipingi la voce di Cornelis, il suo aspetto esteriore è il meno di lui... chi vuole vedere Ansio deve ascoltarlo». All'incirca a questo periodo risale anche la suggestiva apertura atmosferica del *Paesaggio con ponte in muratura* (1638 ca.: Amsterdam, Rijksmuseum), che supera il semplice motivo naturalistico nell'inquietudine celata dal minaccioso cielo nuvoloso, contrastata interpretazione degli elementi naturali scelta in varie occasioni dal pittore (*Paesaggio con un castello*, 1640 ca.: Parigi, Louvre; *Paesaggio fluviale*, 1654 ca.: Kassel, GG), e che ricorda la natura mutevole del

«notturno» del *Riposo nella fuga in Egitto* (1647: Dublino, NG of Ireland). Piú e oltre che nella *Ronda di notte* (Amsterdam, Rijksmuseum), superba e movimentata composizione pittorica del 1642 che guarda alle precedenti opere degli anni Trenta, il **R** di questi anni risalta in dipinti commossi, raccolti, dal luminismo intenso e dal colore caldo e profondo (la *Sacra famiglia*, 1646: Kassel, GG; l'*Adorazione dei pastori*, 1646: Monaco, AP; *Ragazza affacciata alla finestra*, 1645: Londra, Dulwich College Gallery). Tra gli anni Quaranta e Cinquanta **R** dipinse anche quei sensuali ritratti di donne a grandezza naturale in interni fortemente chiaroscurali che rielaborano schemi compositivi precedenti come il *Ritratto di giovane donna a letto* (1645 ca.: Edimburgo, NG of Scotland), *Susanna al bagno* (1647: Berlino, SM, GG), cui seguirà la *Betsabea con la lettera di David* (1654: Parigi, Louvre), o la sciolta composizione pittorica della *Giovane che si bagna in un ruscello* (1654: Londra, NG).
Al calo del mercato d'arte seguito alla prima guerra anglo-olandese s'aggiungono le crescenti difficoltà finanziarie che costrinsero il pittore (la cui produzione era legata al libero mercato diversamente che per pittori come Flinck, organizzati in «accademie» che assolvevano al compito di proteggere il loro status e di favorire il rapporto con committenti e mecenati altolocati), a dichiarare bancarotta nel 1656, a vendere la sua collezione (1657) e la sua casa (1658), situazione gestita attraverso la creazione di una «società» amministrata da Hendrickje Stoffels, concubina del pittore, esclusa per questo dalla comunità dei riformati, e dal figlio Titus, tramite la quale la produzione pittorica di questi anni diventerà moneta di scambio con i creditori del pittore. A questo periodo appartengono la rara natura morta del *Bue macellato* (1655: Parigi, Louvre), e soprattutto quei ritratti «morali», figure di risonanza simbolica o letteraria, tratti dal repertorio eroico e leggendario della cultura barocca: l'*Aristotele con il busto di Omero* (New York, MMA), commissionato insieme all'*Omero cieco* (dipinto non individuato) da don Vincenzo Ruffo dalla lontana Messina nel 1653, il dipinto di *Flora* di New York (1654-55: MMA), e i numerosi ritratti del figlio Titus (*Ritratto di Titus che studia*, 1655: Rotterdam, BVB). L'incidente sopravvenuto con il nobiluomo siciliano Vincenzo Ruffo che rimanda indietro l'*Omero cieco* «per perfettionarlo per l'intero» e con il portoghese Adrada (nel 1654 **R** rifiuta di ritoccare

un ritratto giudicato poco rassomigliante), fa luce sulle incomprensioni del pubblico e sul mutamento di gusto della committenza, esemplificato nella produzione di questi anni dalla scelta di una piú tradizionale composizione per *La lezione d'anatomia del dottor Deyman* (1656: Amsterdam, Rijksmuseum) rispetto alla precedente rivoluzionaria *Lezione d'anatomia del dottor Tulp* che interpreta il soggetto al pari di un dipinto di storia; qualche anno piú tardi, la rimozione immediata della lunetta con *Il giuramento dei Batavi* (Stoccolma, NM) commissionata dai borgomastri per il nuovo municipio di Amsterdam (1662), testimonia delle preferenze ufficiali per la pittura rifinita – *fijn* –, ma anche dell'isolamento di **R** dagli ambienti ufficiali rispetto al suo allievo Govert Flinck, il quale ricevette la commissione per sette opere nel municipio. Sul piano della tecnica pittorica le opere degli anni Cinquanta e Sessanta – le figure letterarie (*Uomo con armatura* detto anche *Alessandro il Grande*, 1655 : Glasgow, AG) , gli apostoli tra cui l'*Evangelista Matteo ispirato dall'angelo* (1661: Parigi, Louvre), i ritratti (*Jacob Trip*, 1661 ca.: Londra, NG; *Marguerite de Geer*, 1661: ivi; il *Ritratto dei sindaci dei drappieri*, 1662: Amsterdam, Rijksmuseum) – presentano ineguagliato splendore nel colorire «abbozzato» che mette in evidenza la trama delle pennellate costruendo grumosi impasti materici e coloristici negli ultimi capolavori come *La sposa ebrea* (1655 ca.: ivi), o *Il ritorno del figliol prodigo* (1662 ca.: San Pietroburgo, Ermitage), liberi dai canoni classici della pittura di storia (cfr. *La negazione di san Pietro*, 1660: Amsterdam, Rijksmuseum). L'eco della straordinaria e personalissima abilità del maestro ci giunge nel giudizio della critica amatoriale del periodo, oscillante tra apprezzamento e preferenze classicistiche, tramite le parole di Filippo Baldinucci: «Questo pittore, siccome fu molto diverso di cervello dagli altri uomini nel governo di se stesso, cosí fu anche stravagantissimo nel modo di dipingere e si fece una maniera che si può dire che fosse intieramente sua, senza dintorno bensí o circoscrizione di linee interiori né esteriori, tutta fatta di colpi strapazzati e replicati, con gran forza di scuri a suo modo, ma senza scuro profondo» (*Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681). La libertà espressiva delle opere degli ultimi critici anni (*Ritratto di famiglia*, 1665 ca.: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *Ritratto di Jeremías de Decker*, 1666: San Pietroburgo, Ermitage) si chiude intorno a

quella specie di testamento cézanniano, di sorprendente saggio di composizione degli autoritratti (*Autoritratto con tavolozza e pennelli*, 1665 ca.: Londra, Iveagh Bequest Kenwood Hause; *Ultimo autoritratto*, 1669: L'Aja, Mauritshuis), ma anche di resoconto umano visivo, che accompagna il pittore dall'epica dell'*Autoritratto come Ariosto* del 1640 fino alla satira di se stesso poco prima di morire (*Autoritratto come Zeusi*, 1669 ca.: Colonia, Wallraf-Richartz-Museum). Nel complesso il corpus rembrandtiano, considerevolmente sfrondato dalla critica recente, conta circa trecento dipinti (tra le espunzioni proposte si ricorda l'*Uomo con l'elmo d'oro* di Berlino, passato alla cerchia del maestro; i dubbi sollevati sul famoso dipinto del *Cavaliere polacco*: New York, coll. Frick, e su *David che suona davanti a Saul* dell'Aja) e 287 incisioni tra cui il drammatico paesaggio che indugia sugli effetti dei fenomeni atmosferici dei *Tre alberi* o il *Paesaggio con la tenuta del Goldwager* (1651), oltre ai disegni come la *Veduta sull'IJ nei pressi di Amsterdam* di Chatsworth, il *Ritratto di Saskia* di Berlino. (*jf* + *sr*).

Remington, Frederic

(Canton (N. Y.) 1861 - Ridgefield (Ct) 1909). All'Europa di Whistler, M. Cassatt, Sargent, **R** oppose la sua scelta tutta «americana» sigillata dalla retorica affermazione «I am going to do America» (lettera del 1897 a Poultney Bigelow). In realtà **R** venne utilizzando il portato della tradizione accademica francese impartitogli alla Yale School of Fine Arts di New York – l'impostazione aneddotica e l'analitico naturalismo di pittori come Meissonier, A. de Neuville, E. Detaille, assai stimati dal pubblico d'arte americano –, per sviluppare una pittura «americana» di storia centrata sul racconto dell'epos della «frontiera». Su queste basi il pittore accolse le suggestioni del russo Vasili Veresčagin oltre che il repertorio di studi sul movimento di Muybridge, semplificando progressivamente l'impianto dell'immagine e serrando il ritmo del racconto, come in una soggettiva fotografica, sui momenti cruciali dell'azione (*Through the smoke sprang the Daring Soldier*, 1897: Fort Worth, Amon Carter Museum). I suoi quadri (oltre ai racconti e le sculture), riscossero largo successo tra il pubblico (cfr. anche le illustrazioni per l'«Harper's» o il «Collier's Weekly», tra cui si conta l'entusiastico apprezzamento del presidente T. Roosvelt; l'affinata tecni-

ca illustrativa di **R** costruita su un ricco apparato di appunti di studio (fotografie, costumi indiani, oggetti) e su uno spiccato senso topografico del paesaggio, che in dipinti come *Sera su un lago canadese* (1905: coll. priv.) s'impernia su una nostalgica inquadratura dell'ultima oasi «selvaggia», giunge a sperimentare inconsueti effetti notturni e impaginativi (*La Vecchia Diligenza delle Pianure*, 1901: Fort Worth, Amon Carter Museum), che troveranno svolgimenti nelle inquadrature del cinema «western» americano (*Downing the Nigh Leader,* 1907 ca.: Denver, Museum of Western Art), si veda ad esempio per queste due ultime opere citate il tema della diligenza cosí come trattato da J. Ford (*Stagecoach*, noto in Italia come *Ombre rosse*). (*sro*).

Rémy, Pierre

(seconda metà del sec. XVIII - morto probabilmente poco dopo il 1787). Esperto, direttore di vendite, mercante di disegni e di stampe francese, fu membro dell'Accademia di San Luca nel 1749 e direttore nel 1753; dopo Gersaint fu considerato uno degli esperti piú quotati di Parigi. Diresse numerose vendite dal 1755 al 1787, dividendo con Glomy il mercato parigino (in seguito soppiantati, intorno al 1780, da Paillet e Lebrun). Associandosi a Helle (vendita Manglard, 7 giugno 1762), e talvolta persino al rivale Glomy (vendita del duca de Tallard, 22 marzo 1756), diresse vendite prestigiose, soprattutto dal 1760 al 1780 ca., tra cui quelle di J.-F. de Troy (9-19 aprile, 2-5 maggio 1764), di Dézallier d'Argenville (3 marzo 1766), della marchesa di Pompadour (28 aprile 1766), di Jullienne (30 marzo - 22 maggio 1767), di Lalive de Jully (2-14 maggio 1770), di Crozat de Thiers (26 febbraio - 27 marzo 1772), di Randon de Boisset (27 febbraio - 25 marzo 1777), del principe de Conti (8 aprile - 6 giugno 1777). (*jv*).

Renato, re

(Angers 1409 - Aix-en-Provence 1480). Sovrano e mecenate francese, duca d'Angiò, di Bar e di Lorena, conte di Provenza, re di Napoli e di Gerusalemme. Aveva ereditato dalla sua famiglia alcuni capolavori: gli *arazzi* dell'*Apocalisse di Angers*, il *Bel Libro d'ore del duca di Berry*, dipinte dai fratelli Limbourg, e, molto probabilmente, il *Gran Libro d'Ore* del Maestro di Rohan. Tutte queste

opere sono di origine germanico-fiamminga. Allevato nell'Angiò e in Lorena, zone limitrofe al ducato di Borgogna e alla Germania, per tutta la vita fu sensibile soltanto all'arte gotica o fiamminga, e restò totalmente tetragono all'arte di Firenze. Tuttavia soggiornò parecchi mesi in questa città del rinascimento, ove era amico dei Pazzi, ma donde si fece inviare soltanto tessuti di lusso. In Lorena, in Angiò e in Provenza fece ricorso a numerosi pittori locali, la cui esistenza ci è spesso nota unicamente dai documenti d'archivio; naturalmente la sua corte ne attirò altri, in particolare quando ebbe sede ad Aix-en-Provence. Tuttavia, egli ordinò loro soltanto opere minori, come stendardi e capilettera di manoscritti; e nessuno di essi entrò mai al suo servizio personale. Di fatto aveva i suoi pittori di corte. Dal 1440 ca. al 1470 impiegò soltanto due pittori germanico-fiamminghi: Barthélemy d'Eyck (→ **Maestro di Re Renato)** e Pierre du Billant. Al primo si attribuiscono il trittico dell'*Annunciazione di Aix*, nonché le miniature del *Cœur d'amour épris* e altri manoscritti. Dal 1470 al 1480 impiegò il pittore-miniatore Georges Trubert, originario di Troyes; dal 1476 al 1480 Nicolas Froment d'Ulzès, Pierre Garnier de Bourges e Victor Haller. Unico di loro che non fu esclusivamente al suo servizio fu Nicolas Froment, cui egli ordinò il trittico del *Roveto ardente* per la chiesa dei Grandi Carmelitani ad Aix-en-Provence. Pagato nel 1476, questo altare (oggi alla Cattedrale di Aix-en-Provence) presenta sulle ante i donatori in abito di cerimonia, accompagnati dai santi patroni: a sinistra **R** con santa Maddalena, sant'Antonio e san Maurizio, a destra Jeanne de Laval, sua seconda moglie, con san Giovanni Evangelista, santa Caterina e san Nicola (sul rovescio delle ante, *Annunciazione* a grisaille).

Grande collezionista, re **R** raccoglieva oggetti di oreficeria, vetreria, ceramica, armi, tappeti, gioielli e tessuti provenienti da tutti i paesi mediterranei. Amava circondarsi di giardini, e faceva impiantare ovunque fontane e vivai. Scriveva egli stesso romanzi di cavalleria, di stile tradizionale, e scambiava poesie con Charles d'Orléans. Rimise in auge sontuosi tornei e impose alla corte una moda assai raffinata. Fece restaurare un vecchio castello di famiglia, e impose il rispetto del passato. Era nel contempo curioso e conservatore; il suo amore per gli oggetti d'arte divenne leggendario, al punto che, fino a qualche decennio addietro, gli vennero attribuite diver-

se opere che, in realtà, egli aveva commissionato ad altri. (*fw*).

Renesse, Constantyn Daniel van

(Maarsen 1626 - Eindhoven 1680). Dopo studi superiori a Leida dal 1638 al 1642, è noto che prese lezioni di disegno da Rembrandt nel 1649. La sua attività artistica dovette però passare in secondo piano assai presto dal momento che **R** venne eletto segretario della città di Eindhoven. L'influsso rembrandtiano, evidente nei suoi disegni, si mescola a modi derivati da Maes e dai Fabietices come prova il *Cristo davanti a Pilato* (Greenville, South Carolina, Bov Jones University), dal colore caldo e corposo. (*jf*).

Reni, Guido

(Bologna 1575-1642). Allievo a Bologna di Denys Calvaert, si avvicinò successivamente ai Carracci, frequentando – forse già prima del 1595 – l'Accademia degli Incamminati; fin dagli esordi tuttavia, in quel clima di ritorno al 'naturale' che i Carracci perseguivano, diede prova di singolare indipendenza. Spirito intransigente e aristocratico, non ricercò i suoi modelli in seno alla natura, donde invece Annibale e Ludovico avevano tratto i piú validi motivi di ispirazione nella loro coraggiosa azione verso il rinnovamento della pittura; piuttosto, fece del culto della bellezza e della grazia il fondamento della propria poetica, in un'accezione eroica che trovava in Raffaello la sua origine. La *Santa Cecilia* di Raffaello (Bologna, PN), allora su di un altare di San Giovanni in Monte, esercitò su **R** un influsso profondo e duraturo, ben visibile nella sua prima opera pubblica di rilievo, l'*Incoronazione della Vergine e quattro santi* per la chiesa di San Bernardo (oggi Bologna, PN). Della *Santa Cecilia* eseguí, secondo Bellori, diverse copie, ma la sola nota è quella che nel 1599 gli venne richiesta dal cardinale Paolo Emilio Sfondrato per la chiesa romana del suo titolo in Trastevere (assai danneggiato da un incendio, il quadro è adesso in San Luigi dei Francesi, dove pervenne dopo il 1620).

Le poche opere superstiti tra quelle anteriori alla sua partenza per Roma (avvenuta probabilmente nel 1601), quali gli affreschi in Palazzo Zani e alcuni quadri d'altare – *Madonna del Rosario*: Bologna, chiesa della Madonna di

San Luca; *Assunzione*: Pieve di Cento, parrocchiale; *Resurrezione* per San Domenico a Bologna – riflettono già la maturazione del suo classicismo idealizzante, benché in un lento e meditato processo stilistico che tradisce ancora qualche impaccio formale. Del resto, anche le prime opere romane eseguite per lo Sfondrato (*Decollazione di santa Cecilia*, *I santi Cecilia e Valeriano* in Santa Cecilia in Trastevere) segnano un momento ancora sperimentale, con reminiscenze dell'alunnato presso il Calvaert e del Cinquecento bolognese – di Francesco Francia ad esempio – e risentono dei contatti con gli artisti – Francesco Vanni tra gli altri – convocati dal cardinale a realizzare il nuovo assetto della Basilica. A Roma Guido resta poco meno di tre lustri, con qualche interruzione (sembra che nel 1603 tornasse brevemente a Bologna per i funerali di Agostino Carracci); studia da vicino l'opera di Raffaello e la scultura antica e viene a contatto con le esperienze pittoriche piú avanzate. Accoglie piú di uno spunto dall'opera di Caravaggio e subisce il forte impatto della sua rivoluzionaria concezione della pittura, tanto che per alcuni dipinti databili tra il 1603 e il 1605 si è potuto parlare di un **R** «caravaggesco». Ma in realtà la *Crocifissione di san Pietro* (oggi nella PV ma richiesta dal cardinale Aldobrandini per San Paolo alle Tre Fontane), il *Martirio di santa Caterina* (Albenga, Museo diocesano, eseguito per il banchiere genovese Ottavio Costa che lo inviò nella cappella di famiglia di Conscente, dov'era posto di fronte al *San Giovanni Battista* di Caravaggio oggi a Kansas City), il *Davide con la testa di Golia* (Parigi, Louvre) e *Gli apostoli Pietro e Paolo* (Milano, Brera), al di là dell'innegabile interesse per il luminismo caravaggesco e per alcune innovazioni non soltanto esteriori, come i personaggi in costumi contemporanei, rendono ormai pienamente manifesta l'opzione di Guido in favore di una pittura nella quale la rappresentazione del naturale viene depurata di ogni crudezza. Da questo momento, le incertezze si dissipano, da un limbo crepuscolare prendono ad emergere figure di una bellezza raffinata, animate da una dolce e ferma vitalità, e contraddistinte da un'espressività a un tempo romantica ed eroica (*Davide decapita Golia*: coll. priv.). I capolavori si succedono allora a un ritmo serrato, in un inesauribile slancio creativo, che tuttavia non è espressione soltanto di prodigiosa facilità inventiva, ma si accompagna a un'incessante ricerca («studiosa fatica», scriveranno i suoi biografi). Per uno dei suoi maggiori

committenti romani, il cardinale Scipione Borghese (nipote di papa Paolo V) affresca *Sant'Andrea condotto al martirio* nell'omonimo Oratorio presso San Gregorio al Celio (1609), di fronte al *Martirio di sant'Andrea* del Domenichino, decora l'abside dell'attiguo Oratorio di Santa Silvia, due stanze dell'appartamento di Paolo V in Vaticano (1607-608), la cappella dell'Annunciata (*Annunciazione* e *Storie della Vergine*, 1611) nel palazzo pontificio del Quirinale, sovrintende alla decorazione della restaurata Basilica di San Sebastiano (cui collabora, tra gli altri, Lanfranco) ed affresca la celeberrima *Aurora* (1614) nell'omonimo casino nella villa del cardinale (oggi Palazzo Pallavicini). Al 1611-12 risale la partecipazione a una delle principali imprese promosse dal papa, la decorazione della cappella della Madonna in Santa Maria Maggiore.
Contemporaneamente soddisfa importanti incarichi per Bologna: la *Strage degli Innocenti* per la cappella Berò in San Domenico (1611: PN), dà principio agli affreschi della chiesa di San Domenico (1613) ed esegue forse il *Sansone vittorioso* (Bologna, PN), un sopracamino per Palazzo Zambeccari la cui datazione tradizionale al 1611 viene adesso posticipata di qualche anno (1617 ca. secondo Pepper), dopo il definitivo ritorno in patria.
Dell'esperienza romana – che nella vicenda personale di Guido rappresentò un capitolo assai tormentato, segnato da contrasti con i committenti e con i collaboratori: sembra che i suoi rapporti con l'Albani si deteriorassero proprio intorno al 1610, durante i lavori della cappella del Quirinale – restò piú di un sedimento nello stile del **R**, cui va riconosciuto un ruolo primario nell'elaborazione della cultura artistica del papato Borghese. Oltre che a Caravaggio, seppe guardare al Cavalier d'Arpino, a Rubens ma anche alla scultura contemporanea (Maderno, Mariani, Mochi e Cordier ad esempio), e forse al Gentileschi 'argenteo' di Santa Maria della Pace, che peraltro appare ugualmente segnato dall'incontro con il bolognese. Ma tutti questi diversi spunti confluiscono all'interno di un discorso di serrata coerenza, la cui piena maturazione avviene a partire dal secondo decennio del secolo.
Nel 1614 **R** si stabilisce definitivamente a Bologna, donde si allontanerà solo per brevi viaggi a Roma e a Napoli. Quali che siano stati i motivi di questa decisione (disaccordi con la corte pontificia che lo avrebbe costretto a lasciare Roma, come suggeriscono i suoi biografi, o il bisogno di una maggiore indipendenza, piú facilmente

conseguibile in un ambito provinciale), il ritorno nel luogo d'origine coincide con un ampliamento dei temi e delle esperienze pittoriche. La grande e severa *Pala dei mendicanti* (Bologna, PN), costruita su due registri – la Pietà e i santi protettori della città – come un dipinto quattrocentesco, testimonia una crisi spirituale risolta in termini poetici. Ciascuna delle opere realizzate in questo momento costituisce un tentativo nuovo e sempre riuscito di variare e di arricchire interiormente la rappresentazione di forme sublimate, ispirate da un sentimento religioso profondo o concepite nel clima nostalgico della rievocazione di un ideale clima di bellezza. Dalla *Crocifissione* della chiesa dei Cappuccini (1616: Bologna, PN) alle quattro *Storie di Ercole* dipinte per il duca di Mantova (1617-21: Parigi, Louvre), dall'*Annunciazione* (Genova, Sant'Ambrogio) ad *Atalanta ed Ippomene* (Napoli, Capodimonte; altra versione a Madrid, Prado), la tensione cresce ad un punto tale che sembra divenire quasi insostenibile entro i limiti di quell'equilibrio classico che **R** si proponeva di conseguire. E dopo il 1620, ormai da qualche tempo riconosciuto primo pittore in Bologna, egli si consente momenti di grazia, di eleganza e di sentimentalismo teatrale che alterna a vertici assoluti di intensità spirituale. Crea cosí i celebri personaggi femminili (*Maddalena*, *Cleopatra*, *Lucrezia*, *Semiramide*, *Salomè*, *Giuditta*) estenuati per il medesimo amoroso languore, caratteristica sulla quale si sarebbe fondata la sua maggiore fortuna, ma anche quella meno durevole. Ma nello stesso tempo assolverà numerose commissioni religiose improntate a una fervida spiritualità (*Estasi di san Francesco*, 1620-21: Napoli, Gerolamini, eseguita in occasione di un suo breve soggiorno nella città). La sua tavolozza si schiarisce progressivamente e si illumina di riflessi iridescenti (*Consegna delle chiavi*: già a Fano, San Pietro in Valle, oggi al Louvre; le due versioni dell'*Annunciazione*: una a Fano e l'altra ad Ascoli Piceno, **PC**; la *Trinità* per la chiesa della Trinità dei Pellegrini a Roma). La *Pala della peste* – forse uno dei momenti piú intensi della pittura religiosa di Guido – venne dipinta nel 1631 come ex voto civico per la cessazione della pestilenza che nel 1630 aveva decimato la popolazione. Con la *Madonna col Bambino tra i santi Tommaso e Girolamo* (Roma, PV), eseguita per Pesaro e perciò testo determinante per la formazione di Simone Cantarini, il *Sant'Andrea Corsini* (Firenze, *Palazzo* Corsini) o la *Ma-*

donna del Rosario con i santi protettori di Bologna (Bologna, PN) illustra quel decennio 1625-35 nel quale le opere del **R** si contraddistinguono per una gamma cromatica argentea, spesso esaltata dall'impiego del supporto di seta (ormesino) in luogo della tela. «Dolcezza, grazia e perfezione» sono i termini impiegati da Joachim von Sandrart (1675) per definire lo stile del **R** di quegli anni. Nella citata *Trinità* dei Pellegrini la composizione, semplice e simmetrica, susciterà l'interesse del Bernini, il quale riecheggia inoltre tipologie reniane nell'*Anima Beata* e nella *Dafne*. Anche Algardi si ispira ad opere di Guido, ad esempio nella *Maddalena* in San Silvestro al Quirinale (Roma), assai vicina, nell'atteggiamento e nell'espressione, all'*Immacolata* (New York, MMA) dipinta per l'Infanta di Spagna ed esposta a Roma nel 1628. È di quegli anni il celebre *Ratto di Elena* (1629: Parigi, Louvre), che suscita reazioni encomiastiche senza precedenti: ne vengono ammirate la nobile calma, la semplicità, la bellezza «divina» delle figure principali e l'armonia degli atteggiamenti e dei colori. Agli anni 1635-36 risalgono il *San Michele Arcangelo* per la chiesa dei Cappuccini a Roma, il *Trionfo di Giobbe* per quella dei Mendicanti a Bologna (Parigi, Louvre), la *Presentazione al Tempio* per il Duomo di Modena (ivi) e la *Circoncisione* in San Martino a Siena. Successivamente il suo fervore poetico e la sua acutissima sensibilità lo condussero a procedere esclusivamente per espressioni tonali (*San Sebastiano*: Bologna, PN), entro una gamma via via piú chiara ed argentea, ma anche con sempre maggior inquietudine. Resta aperto il dibattito sulle opere estreme: *San Giovanni Battista* (Londra, Dulwich College); *Lucrezia*, *Fanciulla con la corona* e *Cleopatra* (Roma, Pinacoteca Capitolina); *Flagellazione di Cristo* (Bologna, PN). Ritenute incompiute dai contemporanei e valutate invece dalla critica moderna come espressione terminale della ricerca pittorica di Guido, risultano - grazie a recenti ritrovamenti archivistici - elencate nell'inventario *post mortem* dei beni del pittore, insieme a moltissime altre cui egli attendeva per soddisfare ai debiti contratti in seguito alla sua passione per il gioco d'azzardo. Se è possibile che alcune di queste opere – che riscossero grande ammirazione, ad esempio, tra gli artisti francesi del Settecento – siano realmente incompiute (come la *Natività* della Certosa di San Martino a Napoli o la *Flagellazione di Cristo* oggi a Bologna, PN), è vero tuttavia che la ste-

sura a tocchi liberi e sfaldati sembra concludere in assoluta coerenza il percorso stilistico di Guido. A **R** spettano importanti ritratti: quelli di *Papa Gregorio XVI* (1621 ca.: Oxford, Ashmolean Museum), del *Cardinale Bernardino Spada* (Roma, Gall. Spada) e del *Cardinale Roberto Ubaldini* (Los Angeles, Museo). Al pari dei Carracci e del Guercino, esercitò un influsso durevole sulla pittura del suo secolo e fino a tutto il Settecento; insieme a Raffaello rappresentò un riferimento imprescindibile per il classicismo europeo. La sua fortuna cominciò a declinare verso la metà dell'Ottocento: Ruskin, ad esempio, rimproverava a **R** e all'intera scuola bolognese del Seicento un eccesso di sentimentalismo e la mancanza di un'ispirazione genuinamente religiosa. La riscoperta e la rivalutazione dell'opera di Guido è perciò relativamente recente. A un importante saggio di Otto Kurz (1937) seguono le ricerche di Denis Mahon – impegnato nel contempo nel recupero della figura, anch'essa allora assai appannata, del Guercino – e la fondamentale mostra di Bologna del 1954. Il nuovo impulso conferito agli studi, le numerose acquisizioni di documenti e di opere hanno condotto a una seconda esposizione monografica (Bologna 1988) che tuttavia ha evidenziato come la problematica reniana sia ancora lungi dall'essere esaurita. Resta da chiarire meglio, tra l'altro, il ruolo della bottega – assai folta e della quale fecero parte artisti ben noti quali Simone Cantarini, Francesco Gessi e Giovanni Andrea Sirani – che interveniva nelle opere di Guido e nelle numerose repliche; con ogni probabilità soprattutto in quelle mezze figure – immagini di santi, di Cristo spirante – che **R** stesso si gloriava di produrre con facilità e in grande quantità. In ogni caso, è certo che Guido **R** si distacca, per l'altezza della sua pittura, dalla compagine dei classicisti del Seicento, che restarono tributari dei ritmi raffaelleschi e dei canoni della scultura antica, e si colloca tra gli artisti piú alti e piú poetici di ogni tempo. (*eb + sr*).

Renieri, Nicolò → Régnier, Nicolas

Rennes

Musée des beaux-arts Il nucleo originario del museo di **R** fu costituito dalle requisizioni rivoluzionarie, comprendenti in particolare le collezioni provenienti dal gabinet-

to del marchese de Robien, presidente del parlamento della Bretagna. Il decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX, che creava quindici musei dipartimentali, assicurò al museo esistenza legale; esso beneficiò di importanti assegnazioni dello stato. Quarantacinque dipinti di scuola francese e straniera entrarono nelle sue collezioni. Tra essi vi erano opere di notevole qualità come *Perseo libera Andromeda* del Veronese, la *Strage degli innocenti*, (bozzetto attribuito al Tintoretto), *Cristo in croce* di Jordaens, e un'opera importante di Heemskerck: *San Luca dipinge la Vergine*. La scuola francese era rappresentata da opere di Philippe de Champaigne, Le Brun (depositate dopo la guerra nella chiesa di Saint-Germain della città). Il dipinto piú celebre, il *Neonato* di Georges de la Tour, proviene dal sequestro dei beni di un emigrato; le collezioni, divenute municipali nel 1805, dovettero lasciare nel 1815 l'antico vescovado, dove erano state raccolte; vennero allora disperse e depositate, in luoghi di fortuna, fino al loro trasferimento, dal 1855, nel palazzo dell'università, di recente costruzione. La definitiva sistemazione del museo provocò donazioni tra cui quella del comandante Lucas nel 1894 (serie di primitivi italiani). Il museo conserva inoltre un nucleo di opere del sec. XVIII, tra cui due *Nature morte* di Chardin e un gruppo di ritratti di una vecchia e illustre famiglia bretone, i Rosnyvinen de Piré, oltre a tele importanti del sec. XVII francese (Baugin, La Hyre, La Fosse). Il museo, danneggiato durante la seconda guerra mondiale, è stato riaperto nel 1957. Il Gabinetto dei disegni è essenzialmente costituito dalla coll. de Robien, che presenta le principali scuole dal sec. XV al XVIII. (*gb*).

Renoir, Pierre-Auguste

(Limoges 1841 - Cagnes-sur-Mer 1919). Trasferitosi con la famiglia a Parigi, nel 1854, è apprendista nell'atelier dei fratelli Levy, decoratori di porcellane, presso i quali lavora fino al 1858 e da cui sembra aver appreso i primi rudimenti della pittura. La sua vera formazione artistica, non dissimile da quella degli altri artisti dell'epoca se non fosse per l'eccezionale congiuntura degli incontri e dei rapporti che si intrecciano, si può comunque far iniziare nel 1862 quando si iscrive ai corsi dell'Ecole des beaux-arts e, contemporaneamente, entra nello studio del pittore Marc Gabriel Gleyre. Questi, secondo una prassi con-

solidata e affermatasi per sopperire alle carenze didattiche piú vistose dell'insegnamento accademico, accoglieva nel suo studio una trentina di allievi che erano impegnati soprattutto nello studio e nella riproduzione di modelli viventi. Qui conosce Monet, Sisley e Bazille con cui stringe un sodalizio che sarà determinante per la sua crescita pittorica.
Nel 1864 Gleyre chiude definitivamente il suo studio e, nello stesso anno, **R** sostiene gli esami all'Ecole des beaux-arts. Intanto stringe amicizia con Henri de Fantin Latour con il quale si esercita eseguendo copie dei capolavori del Louvre. È l'anno che segna la conclusione del suo apprendistato artistico: per la prima volta viene ammesso al *salon* dove presenta *La Esmeralda*, un'opera in seguito distrutta, sembra da **R** stesso. Con Monet, Bazille e Sisley, si reca nei dintorni di Fontainebleau, luogo simbolo della pittura di paesaggio verista. Per **R**, come per i compagni, è la prima occasione di contatto con la natura che tendono a vedere con gli occhi dei pittori di Barbizon, all'epoca ancora l'esempio piú interessante di pittura antiaccademica. Risale a questo soggiorno la conoscenza con Diaz de la Peña, da cui sembra venire il suggerimento di schiarire la tavolozza. La sua influenza è evidente in un dipinto quale *Jules Lecœur e i suoi cani a passeggio per la foresta di Fontainebleau* (1866: San Paolo, AM). Anche nei comportamenti il gruppo di giovani artisti ripropone abitudini già proprie della generazione precedente. Il cameratismo che segna la vita quotidiana dei pittori durante queste «campagne», si riallaccia infatti a una tradizione che si era via via affermata in tutta Europa e aveva dato origine a quei particolari sodalizi, non solo professionali, che verranno poi definiti «scuole». E questo cameratismo è evocato in un famoso dipinto eseguito nel 1866, l'anno in cui fra l'altro **R** incontra per la prima volta Courbet: *Alla Locanda di Mère Antony* (1866: Stoccolma, NM).
Nel dipinto, il primo di grandi dimensioni eseguito da **R**, sono riconoscibili molti riferimenti: dal Courbet del *Funerale a Ornans* al Manet del *Déjeuner sur l'herbe* fino alle grandi composizioni di Fantin Latour. Una testimonianza della molteplicità di interessi dell'artista, il cui orizzonte culturale si andava, via via, ampliando. Come per Monet, Courbet rappresenta un modello importante ma piú per ciò che riguarda la tecnica di esecuzione, che prevede un ampio uso della spatola, che per le celebri

quanto discusse scelte iconografiche. In tal senso può essere letta un'opera come *Diana* (Washington, D.C., NG), respinta al Salon del 1867, dove il riferimento a Courbet è esplicito. Le aperture ai modelli e alle tecniche della pittura moderna non significano tuttavia il totale disconoscimento dei metodi accademici, come era invece per Monet. Non a caso, infatti sia nel 1865, sia in epoca successiva, continua a presentarsi al *salon* come allievo di Gleyre. Nel 1867, come Sisley, Bazille, Pissarro, e Cézanne vede le proprie opere respinte al *salon*. Il '67 è anche l'anno di un dipinto a piú riprese evocato dalla critica come esempio ulteriore dei rapporti che, a vari livelli, legavano quel gruppo di artisti: *Frédéric Bazille che dipinge al cavalletto* (Parigi, MO). Il quadro, che appartenne a Manet, rappresenta il pittore, con cui **R** tra il 1865 e il 1870 divide lo studio nell'atto di dipingere una natura morta dal soggetto uguale a un'opera cui, nello stesso periodo, stava lavorando Sisley (ora al Musée Fabre di Montpellier). Dietro a Bazille, sullo sfondo, è appeso un paesaggio di Monet. Nel 1868, grazie forse alla mediazione di Daubigny che quell'anno era membro della giuria, è ammesso al *salon* – dove presenta *Lise à l'ombrelle* (Essen, Museo Folkwany). Il crescente interesse per gli effetti prodotti dal variare della luce sul paesaggio induce **R** a privilegiare la rappresentazione dell'acqua, che questi effetti amplifica e rende espliciti. Valgono da esempio le due versioni de *La Grenouillère*, dipinte con pennellate brevi e corsive, secondo una tecnica che nega qualsiasi tradizione accademica e prelude a quello che, in seguito, verrà definito stile impressionista. Nel contempo altre suggestioni intervengono ad ampliare ancora l'orizzonte culturale di **R** che, nel 1870, presenta al *salon* una *Donna d'Algeri*, dichiarato omaggio a Delacroix e primo di una serie di dipinti di gusto orientaleggiante. Rimasto a Parigi dopo la guerra del '70, **R** stringe rapporti con il gallerista Durand-Ruel, che nel 1872 acquista due sue opere, *Vue de Paris*, *Pont des Arts* e *Fleurs*, *biroines e coquelicots*. In questo periodo visita spesso Monet che, con Sisley, si era stabilito ad Argenteuil. Di questi soggiorni restano bellissime testimonianze, che segnano un'ulteriore evoluzione stilistica, in una serie di dipinti eseguiti con un tocco piú leggero e una tavolozza piú chiara secondo una tecnica che si può definire propriamente impressionista. Valgono da esempio *Monet che dipinge nel giardino di Argenteuil* (Hartford, Connecticut, The Wad-

sworth Museum) e *Lo stagno delle anatre* (coll. priv.), di cui esiste anche una versione di Monet.
La forte coincidenza tecnica e iconografica che si stabilisce in questi anni non solo tra **R** e Monet, ma anche con Sisley, Berthe Morisot, Pissarro e, per certi aspetti, Cézanne, prelude alla decisione di presentarsi al pubblico con un'esposizione collettiva che resterà celebre come prima mostra impressionista. L'idea di una associazione di artisti indipendenti e rappresentativa di interessi anche non omogenei, risale al 1873 ed era stata sostenuta inizialmente soprattutto da Monet. **R** presenta alla mostra sei opere, tra cui una *Ballerina* (Washington, D.C., NG) soggetto probabilmente ispirategli da Degas che sul tema del teatro stava lavorando da qualche anno, e il celebre *Il palco* (Londra, Courtland Institute) acquistato da Martin. Se a questa data i suoi rapporti con il mercato risultano ancora incerti, già l'anno successivo la situazione sembra mutare. All'esposizione pubblica organizzata all'Hôtel Drouot infatti due sue grandi tele vengono acquistate dal collezionista e pittore Stanislas-Henri Rouart, amico di Degas. Nella stessa occasione il direttore della rivista «L'Artiste», Arsène Houssaye, acquista *Femme assise*. E le opere di **R** suscitano anche l'attenzione di Duret, mercante e critico d'arte, che era stato tra i primi a riconoscere il talento di Manet e che diventerà, almeno per gli anni Settanta, l'acquirente piú significativo delle sue opere. Sono le prime spie di un'affermazione fuori dai circoll bohémien, a cui corrisponde da parte di **R**, la messa a punto di uno stile piú personale e il rifiuto del verismo troppo rigido professato da altri pittori del gruppo. Anche la realtà viene filtrata da un occhio piú disteso, quasi gioioso, che trova espressione nei dipinti esposti nel 1877 alla seconda mostra collettiva, primo fra tutti il *Ballo al Moulin de la Galette* (Parigi, MO). Eseguito dal vero, *en plein air*, il quadro dimostra la piena maturità pittorica di **R** nell'uso complesso della luce, risolto con un peculiare gioco di macchie chiare e scure come nella difficile orchestrazione delle numerose figure in movimento.
La definitiva affermazione di **R** sul mercato artistico si ha comunque con il *Ritratto di Madame Charpentier e dei suoi bambini*, presentato al Salon del 1879, preferito da **R** alla contemporanea terza esposizione impressionista. Il decennio successivo si apre con un'altra grande opera, *Le déjeuner des Canotiers* (Washington, coll. Phillips) ancora

un dipinto di grandi dimensioni che permette un'organizzazione complessa dello spazio e dei molti personaggi rappresentati. Anche la superficie pittorica è costruita con un sofisticato alternarsi di zone liscie, da cui emerge talvolta la preparazione grigio chiaro della tela, con altre in cui si sovrappongono piú strati di colore. La migliore situazione economica consente a **R** nel 1881, di intraprendere due viaggi, uno in Africa del nord, sulle tracce di un topos pittorico mutuato da Delacroix, l'altro in Italia, che verrà considerato retrospettivamente dallo stesso artista un punto chiave della sua maturazione pittorica.
In particolare, sembra essere stato colpito dal Raffaello della Farnesina e dalle pitture murali di Pompei. Soprattutto fu importante il contatto con un'arte che egli riteneva capace di trattare con naturalezza temi mitologici. Da qui l'idea, centrale per la sua produzione successiva, che fosse possibile coniugare le istanze della pittura verista con forme e soggetti di tradizione classica. Una eco di tali riflessioni si riconosce nella *Baigneuse* (detta *Baigneuse blonde I*) (Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute) dove sperimenta l'inserimento di una forma monumentale femminile nel paesaggio. Nel 1883, in seguito a un viaggio nel sud della Francia con Monet, in quegli anni concentrato nello studio degli effetti di luce e della rappresentazione del paesaggio, **R** avvia una ricerca che culminerà nell'esposizione delle *Baigneuses* da Petit (Philadelphia, AM) del 1887. In questo periodo, di grande sperimentazione tecnica, **R** aveva cercato di portare avanti lo studio delle possibilità espressive offerte dalla incisività delle linee, che si riallaccia alla tradizione di Ingres, in rapporto con il colore. Uno studio documentato da numerosi disegni preparatori eseguiti con tecniche diverse. Di qui viene il sorvegliato equilibrio che si riconosce tra la luminosità dei colori utilizzati e la nitidezza delle linee di contorno, evidenti, ad esempio, in un dipinto quale *La Bagneuse* (detta anche *La Coiffure*) (1885: Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute). La definitiva affermazione di **R** verrà sancita, nel 1892, dall'ingresso nelle collezioni pubbliche francesi grazie all'acquisto di *Jeunes filles au piano* (ora al MO), per il Luxembourg, reso possibile grazie all'intervento del poeta Mallarmé e di Roger Marx. Il dipinto, scelto tra cinque versioni affatto simili dello stesso soggetto, riecheggia nella scelta iconografica come nella tec-

nica di esecuzione, i nuovi interessi culturali degli anni Novanta: i pittori olandesi del Seicento e la pittura francese del sec. XVIII. Riferimenti che ritornano anche in un'opera quale *Les baigneuses dans la forêt* (1897 ca.: Merion, The Barnes Foundation) che si rifà a un dipinto di soggetto analogo di Fragonard (*Baigneuses*: Parigi, Louvre). Accanto a questi temi piú elaborati, nell'ultimo decennio del secolo **R** esegue un numero cospicuo di ritratti, per lo piú figure femminili abbigliate con abiti moderni ed eleganti, che incontrano notevole successo di vendita.
Dal 1900 comincia a trascorrere lunghi periodi sulla Costa Azzurra e, dal 1903, si stabilisce a Cagnes-sur-Mèr. Per motivi di salute i soggiorni a Parigi diventano ogni anno meno frequenti; il cambiamento si fa sentire anche sul piano artistico e la sua pittura sembra accostarsi sempre di piú a un classicismo che si potrebbe definire mediterraneo. Particolare attenzione è dedicata al rendere la fusione delle figure femminili nel paesaggio, attraverso una progressiva amplificazione dei corpi che arriveranno a invadere quasi completamente lo spazio dipinto: la pennellata si fa piú mobile e fluida, la cromia piú morbida e il colore viene steso per grandi campiture.
Questi interessi trovano piena espressione nella serie, numerosa, di *Bagnanti*: inizialmente raffigurate ancora con accanto i loro abiti da città e poi, via via, private di ogni elemento che possa disturbare l'intima corrispondenza con il paesaggio. Con *Les Baigneuses* (1918-19: Parigi, MO), ultima opera di grandi dimensioni, l'integrazione delle figure nel paesaggio appare perfettamente compiuta. (*mpe*).

Renouvier, Jules

(Montpellier 1804-60). Fu tra i pionieri dell'archeologia medievale (*Classification des églises d'Auvergne*, «Bulletin monumental», 1837), ma è soprattutto il primo storico dell'incisione: *Des types et des manières des maîtres graveurs* (1853-56) ancor oggi opera indispensabile per la quantità di informazioni, gli apprezzamenti critici e l'intelligenza storica. Fu anche autore dell'*Histoire de l'art pendant la Révolution* (1863), libro postumo e incompiuto, di profonda originalità. (*hz*).

Renquist, Torsten

(Ludvica 1924). Studiò a Copenhagen sotto la guida di Askel Jørgensen, nonché alla Scuola superiore d'arte di Stoccolma. Durante un suo soggiorno in Inghilterra (1951-52) incontrò F. Bacon, H. Moore, P. Nash e G. Sutherland. I suoi primi dipinti si ispirano ad oggetti comuni, visti in una prospettiva ravvicinata e brusca, con forme aggressivamente segnate e colori arbitrari (*Casa clorofillata*, 1952; *Calzino fatto a maglia*, 1953: coll. priv.). Pratica anche l'incisione, collocandosi tra i maestri della grafica contemporanea svedese: in particolare gli è congeniale la xilografia (*Bestie*, parafrasi allegra e realista dei legni incisi da Thomas Bewick, 1952; *Sommossa*, ciclo sulla crisi ungherese, 1953). Verso il 1955 divengono suoi motivi prediletti gli elementi naturali – l'acqua, le nuvole, la terra – che interpreta come gioco di forme organiche e inorganiche (*Pioggia*, 1955: Stoccolma, NM; *Arcipelago dell'Odissea*, 1955: coll. priv.), ingigantisce (serie di incisioni *Frammenti della terra*, 1960), studia minuziosamente (*Altare di fiume*, trittico, 1962: Stoccolma, MM). Professore presso l'Accademia di Pittura Valand a Göteborg dal 1955 al 1958, ha esercitato un notevole influsso su numerosi artisti. È figura di punta del vigoroso movimento neo-espressionista svedese sorto negli anni Cinquanta come argine al concretismo astratto. Dal 1960 inizia la sua produzione scultorea in legno e metallo, dichiaratamente influenzata dall'arte popolare, rilanciando cosí l'interesse per forme di cultura arcaiche e tradizionali. Ha esposto nel 1964 alla Biennale di Venezia; nel 1975 è tra i cinque artisti svedesi presentati a Londra alla Serpentine Gallery; nel 1974 il MM di Stoccolma gli ha dedicato una retrospettiva. (*tp + sr*).

Renzler, Joseph

(San Lorenzo di Sebato 1770 - Gais 1842). Rappresentante di una numerosa famiglia di artisti della Val Pusteria, operò quasi esclusivamente nel territorio di origine, dimostrando fin nelle opere piú tarde di essere stilisticamente legato alla tradizione che faceva capo all'arte del Tiepolo (soprattutto nell'adozione di toni cromatici vivi e ricercati); d'altra parte non fu esente dagli influssi del neoclassicismo. Pittore nel complesso modesto, lascia una vasta produzione, della quale va almeno ricordata la

pala dell'altar maggiore della chiesa di Santa Margherita a Vipiteno (Sterzing). (*pa*).

Repin, Ilia Iefimovič

(Čuguev 1844 - Kokkala, oggi Repino, 1930). Figlio di una famiglia di coloni ucraini, giovanissimo si accosta al disegno frequentando il pittore di icone Bunakov della regione di Kharkov. Nel 1863 si trasferisce a San Pietroburgo dove frequenta la scuola di disegno della Società d'incoraggiamento delle belle arti sotto la guida di Kramskoï, l'ispiratore della rivolta degli allievi contro l'Accademia di belle arti nel 1863 e uno dei fondatori del gruppo degli Ambulanti. L'anno seguente è ammesso all'Accademia con la tela *La figlia di Jairo resuscitata*, acquisendo il diritto a una borsa di studio per la Francia nel 1871. Nel 1873 parte dunque per Parigi dove lavora sino al 1876 compiendo però alcuni viaggi in Italia. A Parigi vede la prima esposizione impressionista, giudicata dall'artista interessante soprattutto dal punto di vista tecnico. Rientrato in patria, si stabilisce a Mosca dove il clima artistico è piú affine al suo gusto e piú propizio all'elaborazione di una pittura autenticamente russa. Insieme a Polenov, Surikov e Vasnetsov si lega alla cerchia di Savva Mamontov, pur mantenendo i rapporti con Kramskoï e il gruppo degli Ambulanti con i quali espose regolarmente. Tornato a San Pietroburgo nel 1882, **R** è direttore dell'Accademia nel 1898-99 e compie viaggi in Olanda e in Spagna; espone (*I cosacchi scrivono una lettera al sultano*, 1880-91: San Pietroburgo, Museo russo; *Inaspettato*, 1884: ivi; *Processione della Croce nel governatorato di Kursk*, 1880-1883: Mosca, Gall. Tret´jakov), frequenta artisti, musicisti, scrittori, principi e conosce il successo. Legato al gruppo di Mir Iskusstva al suo esordio, partecipa alle prime esposizioni organizzate da Diagilev e fa parte del comitato di redazione della rivista fondata nel 1898. Ma, malgrado l'ammirazione reciproca, la rottura interviene rapidamente tra i partigiani del realismo didattico e il giovane gruppo che **R** accusa di dilettantismo. L'artista si trova in un momento critico della sua carriera: desideroso di istruire il popolo, tratta con minuzia coscienziosa ogni minimo dettaglio dei suoi dipinti di genere o delle sue scene di storia (*Ivan Grosnij e suo figlio, il 16 novembre 1581*), ma il clima epico generale viene meno e la sua incostanza nell'osservazione del

soggetto trattato lo porta a riempire numerosi album di schizzi che non vengono rielaborati. Molti dipinti concepiti in questi anni non sono portati a termine e talvolta nemmeno iniziati, malgrado i consigli di Tolstoï che vede in lui l'interprete pittorico delle sue idee. Direttore d'atelier alla Scuola superiore presso l'Accademia di belle arti dal 1894, **R** ha comunque un grande successo anche come ritrattista (*Ritratto di Sof'ja Michajlovna Dragomirova*, 1889: San Pietroburgo, Museo russo; *Ritratto di Eleonora Duse*, 1891, carboncino su tela: Mosca, Gall. Tret´jakov) e insegnante poiché lascia agli allievi una grande libertà di espressione individuale. Deluso però dalla routine accademica contro la quale non può nulla a dispetto delle promesse di riforma, l'artista abbandona l'insegnamento ufficiale nel 1907 ritirandosi definitivamente nella sua proprietà a Kokkala (a quel tempo sotto dominio finlandese). L'ultima apparizione pubblica a San Pietroburgo è del 1917 in occasione della celebrazione del suo trionfo. (*bdm*).

repoussoir

Termine francese affermatosi presso i pittori nella prima metà del sec. XVIII per indicare l'uso di masse scure, realizzate per lo piú mediante ombre assai marcate, sul primo piano di un dipinto; tale artificio si riteneva capace di «cacciare indietro» gli oggetti degli altri piani, cosí da creare una maggiore illusione di profondità e valorizzare la scena principale proiettata sul davanti. Particolarmente vivace la polemica contro l'uso e l'abuso del **r** da parte della critica neoclassica, come testimoniano i testi delle voci nei Dizionari dell'epoca (M. Watelet e M. Lévesque, 1792; A.L. Millin, 1806), che si rifanno peraltro alle precedenti prese di posizione di artisti quali Nicolas de Largillière e Charles Nicolas Cochin il Giovane, già orientati verso l'affermazione di un gusto arcadico e classicheggiante, caratterizzato da un colorito chiaro e da una diffusa luminosità. (*mp*).

Resani, Arcangelo

(Roma 1670 - Ravenna 1740). È noto soprattutto come pittore di nature morte e di animali, in cui egli manifesta una sensibilità di tipo arcadico e insieme una notevole cultura pittorica. Romano di nascita e di educazione, passò gran parte della vita in Emilia e in Romagna. Fu

membro di molte accademie, pittoriche e letterarie, tra cui, non per caso, l'Arcadia. (*acf*).

Reschi, Pandolfo

(Danzica 1643 ca. - Firenze 1696). Polacco trasmigrato a Roma, si formò con Salvator Rosa e col Borgognone, presso i quali si specializzò come pittore di paesaggio e di battaglie. Giunto a Firenze intorno al 1665, qui svolse definitivamente la sua attività trovando la protezione della corte medicea, in particolare di Francesco Maria, fratello di Cosimo III. Le gallerie fiorentine conservano ancora molte sue opere, che documentano la sua evoluzione dai toni contrastati desunti dal Rosa (*Ritorno dalla caccia*) verso atmosfere argentee di gusto presettecentesco (*Assalto al convento*), e una sua notevole qualità nel genere della natura morta (*Vaso di rose*). (*cpi*).

Resende, Julio

(Porto 1917). **R**, piú anziano tra i pittori portoghesi moderni della «terza generazione», restò fedele a schemi figurativi degli anni Quaranta, che risolse in rapporti spaziali abilmente organizzati. Sue opere sono conservate a Lisbona, MAC e al Museo di Porto. (*jaf*).

Resina, scuola di

Scuola di **R** o «Repubblica di Portici», cosí ironicamente ribattezzata da D. Morelli, è la denominazione per un gruppo di giovani pittori che operarono a **R** e a Portici, presso Napoli – la cittadina di **R** è oggi inglobata nel comune di Ercolano –, dove Marco De Gregorio (Napoli 1829-76), guida della nuova compagine, aveva preso, già nel 1858, una casa-studio in alcune stanze dell'ex Palazzo Reale. Il termine «scuola» è in realtà alquanto approssimativo trattandosi di una libera unione di pittori i cui contorni e risvolti artistici sono tuttora vaghi e imprecisi; manca anche una approfondita ricerca storico-critica che attribuisca al fenomeno la sua giusta importanza nel panorama napoletano del secondo Ottocento. L'intento degli artisti fu dichiaratamente antiaccademico e tutto a favore di una pittura di paesaggio, all'aria aperta, secondo i principî del vero e in polemica con l'abuso dei soggetti storici e letterari di cui si nutrivano largamente il Morelli e i suoi seguaci. L'attività della scuola di **R** fu di breve durata, dal

1863 ca. al 1867 ca., cioè dall'arrivo di Adriano Cecioni, vincitore di un pensionato a Napoli, alla partenza di Giuseppe De Nittis per Parigi. I due artisti, insieme con De Gregorio, furono i componenti piú rappresentativi del gruppo e ne costituirono anche i due poli di tensione. Cecioni, mente teorica e programmatica, fu l'importante tramite dello scambio di idee fra i macchiaioli toscani e i pittori napoletani. Egli si considerò anche lo scopritore e il tutore del giovanissimo De Nittis, grande talento versatile che negli anni porticesi aveva eseguito una serie di paesaggi curati in tutti i particolari e immersi in una luce limpida e tersa; la stessa luce poi e lo stesso impianto, prevalentemente disegnativo, ritroviamo nelle opere di De Gregorio di quel periodo, piú indirizzate però verso la rappresentazione del paesaggio urbano e della vita quotidiana nel paese.
Gli altri membri generalmente inclusi nel nucleo della «Repubblica di Portici» sono Federico Rossano (Napoli 1835-1912) e Antonino Leto (Monreale 1844 - Capri 1913), il siciliano del gruppo. L'inserimento di Alceste Campriani (Terni 1848 - Napoli 1933), proposto dai curatori della storica mostra napoletana *Giuseppe De Nittis e i Pittori della Scuola di Resina* (1963), appare oggi piuttosto problematico, tenendo conto anche del fatto che Campriani era allora solo un adolescente e non certo dotato di un talento precoce.
Il divario tra i critici circa la composizione e la consistenza del gruppo è di vecchia data e risale a Salvatore Di Giacomo, che elencò tra i fondatori anche Michele Tedesco e Raffaele Belliazzi. In seguito il cerchio fu ancora piú allargato, tirando in ballo i vari Francesco Netti, Achille Vertunni, Eduardo Dalbono e un po' tutti quelli che non si erano allineati con la posizione morelliana. È evidente che questa situazione, estremamente fluttuante, non ha giovato, anzi ha nociuto, a una piú precisa definizione della scuola di **R** e della sua poetica. In quest'ottica valgono forse ancora oggi – con qualche riserva per quanto riguarda il ruolo dominante di Cecioni – le parole di un critico del tempo, Diego Martelli, che cosí ha caratterizzato il gruppo: «[Cecioni] fatta lega con Marco De Gregorio, Giuseppe De Nittis e Federico Rossano, costituí con essi una camerata di radicali in arte, che nessuna autorità riconoscendo, disprezzando tutto quanto poteva procurar loro benessere, con le concessioni fatte alla moda, si deliziarono delle intime sod-

disfazioni che procura ai veri artisti, in comunione d'idee, la osservazione attenta della natura, il fantasticare quotidiano e continuo su tutti gli effetti e su tutte le forme dell'avvicendarsi continuo delle immagini della vita». (*cfs*).

Resta, Sebastiano

(Milano 1635 - Roma 1714). Si trasferí nel 1661 a Roma, dove entrò nella congregazione degli Oratoriani (1665). Soggiornò anche a Napoli e fu in rapporti col Bellori, dal quale avrebbe poi ereditato un consistente nucleo di disegni, con Cristina di Svezia e con l'ambiente pittorico (fu lui a scegliere gli artisti che tra il 1695 e il 1700 decorarono la navata di Santa Maria in Vallicella). È noto soprattutto per le sue importanti raccolte di disegni: fu uno dei primi «antiquari» a collezionare, per sé o per committenti (tra i quali il vescovo di Arezzo Giovan Matteo Marchetti e il viceré di Napoli, il marchese del Carpio) questo specifico genere artistico, nel quale acquisí una notevole competenza, grazie anche alla sua amicizia con pittori quali Maratta, Passeri, Giuseppe e Pierleone Ghezzi, Ciro Ferri (con il Passeri fece un lungo viaggio nell'Italia settentrionale). Talvolta le sue attribuzioni, annotate a margine dei disegni insieme a osservazioni storico-critiche, sono erronee o scopertamente «mercantili»; ma molto spesso risultano attendibili o quanto meno significative. Dei numerosi volumi ordinati e annotati di suo pugno, oggi dispersi o smembrati (New York, PML; Londra, BM e quasi tutti i gabinetti di grafica dei principali musei) sopravvive integro solo quello della *Galleria portatile* (Milano, Ambrosiana, dove si conserva anche una cartella di disegni di Rubens dall'antico raccolti dal **R**). Dedicato alle scuole pittoriche fiorentina, romana, veneziana e lombarda, il volume illustra l'intenzione del **R** di tracciare una storia del disegno parallela a quella della pittura. Particolarmente ricca ed importante la sezione cinque-seicentesca, tra le piú attendibili per le attribuzioni (disegni di Zuccari, Trometta, Croce, Carracci ecc.). In un'epoca dominata dal gusto tardobarocco, **R** dimostrò una singolare capacità di apprezzamento per i «primitivi» (Giunta Pisano ad esempio); e nel contempo riconobbe valore poetico all'«abbozzo», espressione, secondo il **R**, dell'«entusiasmo» e del «furore» inventivo dell'artista. Di recente gli è stato assegnato un codice

(Roma, BN) intitolato *Piccolo preliminare al grande anfiteatro pittorico* nel quale sono raccolte copie grafiche – dovute ad artisti a lui vicini quali Ciro Ferri e Lazzaro Baldi – di opere di Raffaello, Polidoro, dei Carracci e dei bolognesi. (*sr*).

Restany, Pierre

(Amélie-les-Bains (Pyrénées orientales) 1930). Negli anni Cinquanta fu tra gli osservatori della vita artistica parigina che, dalle pagine della rivista «Cimaise», cercarono di opporsi alla sclerosi delle formule espressive codificate, sottolineando gli elementi di novità che stavano emergendo all'interno dello schieramento astratto. Di queste esperienze rende conto il volume *Lyrisme et Abstraction*, composto nel '58 ma pubblicato a Milano nel '60. Nello stesso tempo **R** andava cogliendo i segni del rinascere dell'ironia dadaista, dell'affermarsi di un confronto tra pittura e fotografia, dell'emergere di valenze comportamentali caratterizzanti il gesto estetico. Sotto l'etichetta del Nouveau Réalisme egli costituí un raggruppamento internazionale di artisti quali Niki de Saint Phalle, Tinguely, Raysse, Christo, Hains, Villeglé, César, Arman, Klein, Rotella. Accomunati dalla volontà di superamento dell'espressionismo astratto, i Nouveaux Réalistes presentarono insieme le loro opere alla mostra *À 40° au dessus de Dada*, tenutasi nel '61 alla Galerie J di Parigi. Dopo aver definito, alla metà degli anni Sessanta, l'ambito e il significato della Mec Art, fondata sulla rielaborazione di materiali fotografici e tipografici, **R** ha continuato a interessarsi criticamente al rapporto tra espressione artistica e innovazione tecnologica, collaborando alle riviste «Galerie des Arts», «Art International», «Domus». (*mtr*).

restauro

Interventi rivolti a riparare danni, naturali o casuali o intenzionali, prodottisi su manufatti di interesse artistico o su opere pittoriche sono documentati fin dall'antichità classica sia attraverso le fonti letterarie superstiti sia attraverso il ritrovamento di reperti che mostrano con evidenza riparazioni o modifiche o sostituzioni di parti, risalenti a fasi di poco posteriori alla loro realizzazione. Questo secondo caso riguarda soprattutto ceramiche o manufatti metallici, come dimostrano oggetti ceramici

rotti e riparati con grappe bronzee oppure sculture in bronzo con saldature o rattoppi o adattamenti e sostituzioni di qualche loro pezzo. Per le pitture da cavalletto, mancando quasi del tutto opere giunte fino a noi, gli unici riferimenti utili, spesso indiretti, sono le fonti scritte, in particolare Plinio, ma anche Pausania e Svetonio, con le scarne notizie di interventi di manutenzione in particolari occasioni e su particolari dipinti, in genere di chiara rilevanza pubblica. Ad esempio Plinio (XXXV, 100), descrivendo le opere del pittore tebano, Aristide, racconta come una sua tavola dipinta raffigurante un attore tragico con fanciullo, conservato nel tempio di Apollo a Roma, risultasse irrimediabilmente guasta («tabulae gratia inte-riit») per l'imperizia del pittore («pictoris inscitia») incaricato di pulirla. Né mancano accorgimenti preventivi, ad esempio l'uso di spalmare i supporti lignei con olii essenziali per salvaguardarli dall'azione dei tarli. Ma in generale l'attenzione massima era rivolta alle indicazioni per la migliore e piú duratura riuscita del lavoro di realizzazione del dipinto o del manufatto. Vitruvio e Plinio raccomandano la purezza e l'autenticità dei materiali pittorici, elencano i pigmenti, quali il ceruleo, l'indaco, l'orpimento, la biacca, il minio, che non possono essere utilizzati, nei dipinti murali, con il procedimento del buon fresco, segnalano quelli che piú rapidamente si alterano per gli effetti della luce, come il minio, suggerendo di proteggerli con uno strato di cera e olio mischiati. La tecnica del distacco di non grandi porzioni di mosaico o di riquadri figurati a fresco era sicuramente nota, poiché si legge che potevano essere trasportati come preda di guerra oppure spostati dal luogo originario per essere riutilizzati inserendoli in altre pareti, come esempi pompeiani mostrano. In generale per il mondo antico, almeno per le poche e frammentarie informazioni che ci sono giunte, è possibile ricostruire una attenzione, rivolta alle opere pittoriche, limitata all'attività di manutenzione di dipinti particolari per pregio e piú ancora per il loro significato politico o sacrale. Per i danni piú gravi non sono esclusi rifacimenti pittorici, affidati ad altri artisti di fama, come testimonia Plinio (XXXV, 123) descrivendo le opere di Pausia che tra l'altro ridipinse a tempera, nella città di Tespie, i murali di Polignoto. Ma per i dipinti considerati di straordinaria qualità e valore è significativo che nessun pittore abbia accettato l'incarico di ricostruire la parte distrutta dai tarli («carie») di una Venere Anadiome-

ne, opera di Apelle, conservata allora nel tempio di Cesare a Roma, poi, al tempo di Nerone, sostituita da una copia (Plinio, XXXV, 91). Una indiretta conferma della consuetudine di intervenire con rifacimenti su opere del passato la si desume dalla condanna che San Cipriano (sec. III d. C.) fa delle alterazioni e dei completamenti, che tradiscono il senso dell'opera e il rispetto verso il suo autore.
La situazione non è molto diversa nel Medioevo, soltanto si diversificano e si arricchiscono le fonti di informazioni e la quantità delle opere superstiti che consentono un giudizio piú articolato e preciso. I trattati tecnici e i ricettari sono attentissimi nel suggerire i procedimenti e i materiali piú adatti alla migliore conservazione e durata delle opere pittoriche, come qualità essenziale ad esse inerenti e necessario bagaglio di conoscenze ed esperienze per ciascun pittore. L'anonimo autore della *Mappae Clavicula*, pervenuta in un manoscritto del sec. XII ma desunta da fonti piú antiche, raccomanda di proteggere l'opera dipinta con uno strato di olio «ut nunquam deleri possit». Fino al trattato del Cennino (primi decenni del sec. XV) che non soltanto analizza le caratteristiche e le qualità di ciascun materiale pittorico, pigmenti, supporti, strati preparatori, leganti, ma arriva a descrivere i modi di dipingere su muro anche quando manifesta problemi di umidità e quali accorgimenti occorre usare in ogni fase dell'esecuzione per assicurare all'opera la maggiore stabilità e sicurezza di conservazione. La pratica manutentiva si suppone costante in relazione alla persistenza del valore, del significato e della funzione d'uso dell'opera e dunque alla necessità di mantenerne la conservazione materiale e la leggibilità iconografica, fino al punto da procedere a veri e propri rifacimenti, affidati ad altri pittori, di parti piú o meno estese, nell'occasione di danneggiamenti. È davvero significativa, anche se riferita alla porta bronzea del Santuario dell'Arcangelo Michele di Monte Sant'Angelo, la singolare iscrizione apposta su una delle valve, dove si legge la raccomandazione rivolta ai rettori del Santuario «... ut semel in anno detergere faciatis has portas... ut sint semper lucide et clare». La pulitura anche per i dipinti conservati all'interno di chiese, monasteri, edifici pubblici e privati era sicuramente l'atto manutentivo piú comune, considerando l'opportunità e spesso la necessità di asportare dalle superfici la polvere piú o meno tenace e soprattutto i depositi di ne-

rofumo inevitabili dati i sistemi di illuminazione in uso. Nel trattato sulle vetrate scritto da Antonio da Pisa intorno alla fine del Trecento una ricetta è dedicata al modo di «... fare el vetro lustro e chiaro» qualora fosse divenuto «obscuro o affumato o impolverato». Sostanze abrasive o acide o piú o meno fortemente basiche sono indicate come mezzi di pulitura. E sostanze e procedimenti simili sono indicati anche per le superfici dipinte, di gran lunga piú fragili e delicate rispetto ai vetri colorati usati nella consolidata tradizione tecnica delle vetrate. In testi posteriori (l'inedito manoscritto 1001 della BN di Firenze, datato 1561; il Manoscritto Padovano 992 della Biblioteca Universitaria di Padova, databile verso la fine del sec. XVI e il secentesco Manoscritto Volpato pubblicati dalla Merrifield) uguali sostanze, soprattutto ceneri di arbusti mescolati con calce a formare una «liscivia» a base di potassio e sodio, saponi, emollienti e mezzi meccanicamente abrasivi, ad esempio sabbia sottile, sono consigliati per «nettare», «rinovare», «lavare» figure dipinte su tavola o muro: «... che siano vecchie pareranno nuove». Non manca la consapevolezza dell'esito distruttivo di tali drastici e non differenziati lavaggi, al punto da raccomandare «... tanta destrezza et modo che non li leviate il colore», oppure di eliminare rapidamente dalla superficie la cenere con acqua chiara perché «... rode il colore». Evento non infrequente, che comportava riprese del colore e ridipinture piú o meno sostanziali, oltre che, per i dipinti da cavalletto, una nuova verniciatura con resine, olii ed anche chiara d'uovo. La continuità e la cura della manutenzione sono oggi testimoniate dai documenti relativi alle grandi istituzioni civili e religiose che incaricavano pittori a volte anche illustri di intervenire sul patrimonio figurativo presente in edifici ecclesiastici e nei palazzi comunali per riparare dei danni o assicurare comunque lo stato di conservazione piú adeguato per le opere. A tal riguardo sono numerosissimi i documenti che, a partire dai primi decenni del Trecento, descrivono l'attività dell'Opera del Duomo di Siena per la manutenzione di sculture e tavole dipinte. Uguale attenzione è rivolta agli affreschi del Camposanto pisano. Il Comune di Siena incarica un pittore, recentemente riconosciuto in Andrea Vanni, di ridipingere con una notevolissima fedeltà iconografica e con una definizione stilistica abbastanza omogenea le parti gravemente danneggiate, probabilmente per infiltrazioni d'umidità, dell'affresco di Am-

brogio Lorenzetti raffigurante *Il buon governo*, nella Sala delle Balestre del Palazzo Pubblico. Nell'attigua Sala del Mappamondo la parte sinistra dell'affresco raffigurante Guidoriccio da Fogliano, opera di Simone Martini, laddove è dipinto il castello di Montemassi, è indubbia opera di un esteso e, si presume, fedele rifacimento, anteriore all'affresco che nella parte sottostante della parete dipinse il Sodoma con l'immagine di sant'Ansano (1529). Analoghe preoccupazioni e provvidenze mostrano le deliberazioni relative alla manutenzione dei dipinti murali nel Palazzo Ducale di Venezia, a partire dai primi anni del Quattrocento.

Ma un aspetto singolare che caratterizza la considerazione e la manipolazione di immagini dipinte nel Medioevo, davvero significativo per la sua frequenza, riguarda i rifacimenti di antiche e venerate icone sacre. I dipinti del VII e VIII secolo presenti a Roma, la Madonna di Santa Maria Nuova e le altre icone del Pantheon, di Santa Maria in Trastevere, di Santa Maria Maggiore, presentavano estese ridipinture dettate dalla necessità di mantenere la chiara definizione ed evidenza iconografica, necessarie per conservare per quanto possibile immutato il valore liturgico e sacrale, quasi reliquie come accade per la Madonna Acheropita di Santa Maria in Trastevere, indipendentemente dai guasti che potessero in qualche misura danneggiarle e modificarle. Altre volte è il rinnovamento del gusto e del mutato apprezzamento del valore stilistico che comporta, pur nel mantenimento di una sostanziale fedeltà all'iconografia originale, il rifacimento di parti significative di immagini dal significato politico o religioso tradizionalmente acquisito. È il caso della *Madonna del Bordone* (1261), opera di Coppo di Marcovaldo conservata nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena, che subí, dopo circa 40 anni dalla sua esecuzione, il rifacimento degli incarnati della Madonna e del Bambino in chiave di rinnovamento stilistico di chiara impronta duccesca: le parti sentite come piú evidente espressione di una schematica ed arcaica definizione formale sono aggiornate stilisticamente per mantenere attuale il *significato* politico fondamentale di quell'immagine, il ricordo della gloriosa vittoria di Montaperti.

Dalle considerazioni fin qui svolte e dagli essenziali esempi descritti è possibile desumere che nel mondo antico e, con piú sicurezza, nella realtà medievale l'atteggiamento prevalente in relazione ai manufatti di interes-

se artistico e figurativo ereditati dalla tradizione è soprattutto suggerito da valutazioni di tipo economico e ideologico: il valore materiale e l'uso comportano la cura attenta del mantenimento delle caratteristiche funzionali degli oggetti e delle immagini; il loro rinnovamento e adeguamento ad esigenze diverse sono sempre in rapporto a un determinato significato che si vuole conservare o modificare o adattare; l'attenzione ai significanti, intendendo con tale termine i materiali e i particolari procedimenti usati per l'esecuzione dell'opera, sono unicamente un presupposto importante per la definizione della qualità e della durata dell'opera e dell'abilità dell'artefice, non sono essi stessi valori in sé in quanto individualizzati e connaturati a un significato che tale rimane finché mantiene l'unicità e l'esclusività della sua caratterizzazione materiale. I significanti non sono dunque essenziali o prioritari nella scala dei valori da conservare quando si interviene per riparare un danno o mantenere in funzione l'opera di valenza figurativa o artistica. La storicità dell'opera e il senso moderno del **r** sono ancora lontani.
La civiltà umanistica e rinascimentale, proponendo una rinnovata e sistematica attenzione verso il mondo classico e i manufatti che di esso sono testimonianza ed espressione, coglie un mutamento significativo anche per quanto riguarda le modalità di intervento sulle opere di interesse artistico e culturale. Principalmente sui reperti archeologici, con rinnovata e consapevole energia ricercati, indagati e valutati come modello insuperato di perfezione, ma anche su opere particolari superstiti della piú vicina tradizione medievale, si osserva un interesse piú consapevole dei valori storici complessivi, di cui il magistero tecnico e materiale è sicuramente un aspetto non trascurabile. Non senza contraddizioni però, per il fatto che il riferimento alla tradizione del passato, soprattutto del mondo classico, non è sentito come un fatto storicamente concluso e pertanto irripetibile. Al contrario prevale fondamentalmente un rapporto di continuità e di emulazione che non esclude, anzi impone, l'opportunità della integrazione, delle modificazioni e degli adeguamenti perfino sulle opere dell'antichità qualora il loro stato di conservazione e la loro frammentarietà lo richiedano.
Significativo è a tal riguardo il tipo di interventi che nel corso del Quattrocento e del Cinquecento furono realizzati su sculture antiche. Si ha notizia dal Vasari che importanti scultori rinascimentali, Donatello e Verrocchio,

Lorenzetto e Bertoldo, si cimentarono con il restauro di «anticaglie», ma tra le sculture oggetto di interventi che siano pervenute e siano riconoscibili e identificate il caso piú clamoroso e complesso è senza dubbio il *Laocoonte*, con la famosa integrazione del braccio proteso realizzata, intorno al 1532, in terracotta, dal Montorsoli. Non si volle ricostruire la posizione originale, bensí interpretare e valorizzare la qualità del gruppo scultoreo secondo le individuazioni rivolte ad esaltare lo slancio e il movimento fortemente patetico dell'insieme, mantenendo però un precisissimo equilibrio fondato sulla contrapposizione delle diagonali. Senza nessuno scrupolo di correttezza filologica. Per la scarsità delle opere pittoriche classiche sicuramente note nel rinascimento, per quanto concerne i dipinti occorre valutare gli interventi sulle opere della piú recente e rinomata tradizione medievale oppure su opere danneggiate della stessa tradizione rinascimentale sulle quali si imponesse un intervento di riparazione. Sono note le ridipinture che Benozzo Gozzoli condusse sulla *Maestà* di Lippo Memmi nel Palazzo del Popolo di San Gimignano. Ma altri insigni pittori del Quattrocento quali il Baldovinetti, il Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Francesco del Cossa sono ricordati per aver riparato o adeguato dipinti di autori piú antichi, a volte con aggiunte e conseguenti modificazioni delle stesure pittoriche precedenti, in altri casi rispettando l'immagine originaria e rinnovando secondo il gusto rinascimentale il vecchio inquadramento gotico della cornice, come accade per la giottesca *Incoronazione* in Santa Croce a Firenze. La pratica dunque di pittori che intervengono su opere piú antiche perdura e durerà ancora a lungo, con le motivazioni piú varie, nonostante comincino nel Cinquecento a manifestarsi i primi espliciti e netti dissensi, testimoniati, primo tra tutti, dal Vasari. Chiarissima è la condanna del rifacimento ad opera del Sodoma della *Circoncisione* del Signorelli a Volterra al punto da preferire le opere degli antichi maestri «mezzo guaste» piuttosto che «farle ritoccare da chi sa meno». E arriva al punto da criticare i ritocchi che Giovanni da Udine aveva fatto, naturalmente a secco, sugli affreschi della prima loggia vaticana da lui stesso precedentemente dipinti, osservando che si era persa «quella freschezza, e fierezza, che la facea nel suo primo essere, cosa rarissima». In realtà l'atteggiamento del Vasari nei confronti delle opere d'arte piú antiche appare assai contraddittorio, né sol-

tanto perché, contrario come si dimostra per i rifacimenti e i ritocchi pittorici, è favorevolissimo invece per le integrazioni delle opere di scultura. Ma a ben considerare la contraddizione è solo apparente. Il severo giudizio è fondamentalmente motivato o dall'imperizia e dalla inadeguata qualità, rispetto all'originale, del pittore che interviene successivamente, oppure dall'inevitabile fastidio che la disomogeneità materica del ritocco e del suo diverso invecchiamento produce. Si deduce con facilità che un rifacimento o un adeguamento, condotto da artista piú insigne, o tale considerato, oppure soltanto capace di operare integrandosi perfettamente dal punto di vista stilistico e tecnico con la maniera precedente non è certo biasimevole, come dimostra in piú occasioni la stessa concreta attività del Vasari «restauratore». È indubbia ciò nonostante l'attenzione particolare che il Vasari porta sugli aspetti stilistici e materici dell'opera d'arte pittorica, considerati come valori essenziali e autonomi da rispettare, pur all'interno di una visione dell'arte intesa come sviluppo e progresso sino alla perfezione della «maniera moderna». Le stesse valutazioni polemiche del Vasari dimostrano però come nel corso del Cinquecento la pratica piú diffusa degli interventi continuasse sulla base di rifacimenti, ridipinture, ammodernamenti dettati da esigenze di gusto o di mutamenti iconografici, condotti da pittori su opere di altri pittori, attenti soprattutto a soddisfare la volontà dei committenti, pubblici o privati che essi fossero. La tendenza dunque a privilegiare il mantenimento o la modificazione del significato, come aspetto qualificante degli interventi condotti su opere d'arte del passato, perdura, accentuato per di piú dal particolare valore che la religiosità controriformistica dava alla funzione liturgica e devozionale delle immagini sacre sia antiche che moderne, con la necessità di una loro ritualizzazione del tutto adeguata al nuovo rigore della spiritualità riformata e alle necessità di una piú vasta, immediata e comprensibile comunicazione. L'obbligo dell'ordine e del decoro dei luoghi di culto e degli arredi sacri, dipinti compresi, comporta inoltre una particolare attenzione all'attività di manutenzione, di riparazione dei danni, di sostituzione delle opere valutate irriparabili, ma anche una esigenza di conservazione di immagini sacre particolarmente antiche e oggetto di culto e venerazione significativi. È opportuno ricordare a tal riguardo i numerosi distacchi a massello, dall'originario supporto murario, di

affreschi o frammenti di affreschi, salvati da radicali trasformazioni di altari, chiese e oratori, a volte anche di dimensioni notevoli, come accade per le figure principali dell'*Incoronazione della Vergine*, dipinta dal Correggio nell'abside del San Giovanni di Parma.
Ma puliture periodiche, a volte incaute e rovinose con sistemi non dissimili da quelli già descritti, ritocchi e rifacimenti risanatori, ravvivamenti dei colori con vernici, olii e chiara d'uovo, efficaci nell'immediato, destinati però ad iscurirsi ed alterarsi col tempo, costituiscono la pratica piú consueta e diffusa. Nei casi piú importanti è istituzionalizzato il ruolo degli addetti alla manutenzione, come accade per le pitture murali della Cappella Sistina che, fin dal 1543, pochi anni dopo la conclusione del *Giudizio* michelangiolesco, sono affidati alle cure dei *mundatores*, alla cui attività è da riferirsi, un secolo dopo, il netto giudizio di Gaspare Celio che osserva come «col volerle rinfrescare non sono piú quelle». La opportunità della manutenzione riguardò non soltanto dipinti posti in chiese o altri edifici pubblici o complessi monumentali, ma a partire dal Cinquecento si impose anche nell'ambito delle grandi collezioni di quadri che sovrani, principi, cardinali e attenti mecenati adunavano e accoglievano nelle loro dimore in Italia e nei paesi europei. Il Primaticcio ad esempio, oltre a ricevere l'incarico per la nuova decorazione pittorica e plastica di Fontainebleau, fu pagato per interventi di pulitura e, si presume, anche per ritocchi pittorici eseguiti sui piú importanti dipinti, e in specie sulle opere di Raffaello, presenti nelle collezioni di Francesco I. Analoghe provvidenze sono documentate per la quadreria di Elisabetta d'Inghilterra. L'acquisizione di dipinti dalle provenienze piú varie comportava spesso la necessità di modificarne le dimensioni e, a volte, anche la conformazione del supporto per adattarli alle nuove destinazioni e ai nuovi spazi destinati ad accoglierli nelle gallerie appositamente predisposte. Ed anche in questi casi aggiunte e conseguenti rifacimenti, piú o meno estesi, per rendere omogenee le parti nuove, sono comunemente praticati. Nel contempo si afferma la consapevolezza del valore e della qualità delle opere tra gli stessi grandi collezionisti e tra gli artisti e gli esperti, che con sempre maggiore chiarezza e forza difendono l'integrità e il rispetto delle grandi opere dei maestri piú insigni e celebrati. Giovanni Molano, Giulio Mancini, Gaspare Celio, pittore non trascurabile e autore di una del-

le guide piú antiche delle pitture presenti a Roma (1638), Filippo Baldinucci, con motivazioni e punti di vista differenti, si preoccupano di mettere in guardia dai rischi di puliture e di rifacimenti e ritocchi sommari, che modificano in modo irreparabile le opere insigni dei maestri del passato e di quanti, tra i moderni, subiscono trattamenti analoghi. Guido Reni, secondo la testimonianza del Malvasia, «andava su tutte le furie» per l'ardimento di metter mano sui dipinti degli antichi pittori; preferiva vederli guasti piuttosto che ritoccarli. L'attenzione alla qualità dell'opera pittorica e anche alla sua consistenza materiale comporta, nel corso del Seicento e piú ancora nel secolo successivo, la ricerca e l'individuazione di accorgimenti, materiali e tecniche specifici per interventi volti a riparare particolari danni. Inizia la pratica della *foderatura* dei dipinti su tela, consistente nel far aderire al supporto originale, allentato o divenuto particolarmente fragile oppure lacerato, una nuova tela in grado di sopportare il nuovo tensionamento sul telaio e nel contempo facilitare, con i collanti usati, anche la riadesione degli strati preparatori e della pellicola pittorica al supporto. Lo stesso effetto viene ricercato con l'uso del cosiddetto 'beverone', un miscuglio di olii, colle e pigmenti, che applicati sul retro e penetrando attraverso la tela avrebbe dovuto raggiungere gli strati preparatori e il colore ristabilendo l'adesione di eventuali scaglie distaccate al supporto.
Anche per i dipinti murali, in alternativa al distacco a massello, faticoso e necessariamente limitato a superfici di non grandi dimensioni, si ricercano nuovi procedimenti di distacco dal muro, quando è giudicato a tal punto compromesso da imporre il salvataggio della superficie pittorica, con o senza l'ultimo strato di intonaco cui è inglobata, come unico rimedio per la conservazione del dipinto. Al ferrarese Antonio Contri è attribuita l'invenzione, nei primi anni del Settecento, di un metodo consistente nell'applicazione alla superficie dipinta di una tela fatta tenacemente aderire con colle animali, però solubili in acqua, rinforzata dall'applicazione di una tavola. Al momento della totale essiccazione e presa delle colle, un'azione meccanica sulla tela trascina con sé il colore, per superfici anche notevoli, consentendo dopo l'applicazione sul retro di una nuova tela con colle piú tenaci e non solubili in acqua. L'eliminazione infine della prima tela dalla superficie dipinta ne restituiva la visibilità, sorretta com'era dalla seconda tela che poteva poi essere

tensionata con un telaio, oppure applicata a un supporto rigido, ad esempio una malta di gesso armata con una rete metallica, come avverrà per i distacchi di tanti affreschi pompeiani. È, nei principî essenziali, l'invenzione della tecnica dello *strappo*. Senza entrare ora nel merito della legittimità di tali operazioni e della correttezza e idoneità dei procedimenti e dei materiali usati, è significativo l'affermarsi dell'esigenza di metodologie specifiche d'intervento in grado di conservare il piú possibile la consistenza materiale dell'immagine dipinta cercando, magari con soluzioni drastiche, di bloccare il degrado e prevenire il possibile aggravamento del danno.
All'interno della stessa logica si muovono, nei primi decenni del Settecento in varie parti d'Italia e poi, in modo piú sistematico, in Francia, i primi esperimenti di *trasporto* della pellicola pittorica da un supporto ligneo, ma a volte anche da un'altra tela dipinta, su un nuovo supporto di tela, considerato piú stabile e sicuro per la conservazione dell'immagine rispetto al legno, ben piú fragile e reattivo in rapporto alle variazioni di temperatura e umidità, e maggiormente soggetto all'aggressione dei tarli. L'attenzione e la cura per le pregevoli opere custodite nelle collezioni dei re di Francia comportarono, a partire dagli ultimi anni del Seicento, la nomina, con incarico stabile, di un responsabile per la manutenzione e il **r** dei dipinti presenti all'interno delle residenze regali, con la possibilità di incarichi esterni per particolari e piú difficili casi. Si sperimentarono cosi vari metodi di trasporto del colore da tavola a tela, con una chiara, ma non priva di contrasti, supremazia in questo campo dell'attività di Robert Picault, cui, alla metà del Settecento, fu affidato il trasporto della *Carità* di Andrea del Sarto, conclusosi con successo e l'ammirazione generale. Nel 1751 operò, con lo stesso sistema, sul ben piú complesso dipinto di Raffaello, raffigurante *San Michele*, il cui colore continuava a sollevarsi in minute scaglie, al punto da non trovare soluzione piú efficace, per la sua conservazione, se non il trasporto. Intorno al 1770 Jean Louis Hacquin, ebanista di formazione, elabora un tipo di sostegno per i supporti lignei che abbandona l'uso delle traverse e delle intelaiature rigide per un sistema di parchettatura scorrevole (*parquetage*) con l'intenzione di assecondare, entro certi limiti, i movimenti del legno, senza bloccarli dunque, ed evitare le fessurazioni del supporto e i sollevamenti del colore.

Questi procedimenti, e le individuazioni tecniche conseguenti, sia pure con l'approssimazione, la non sempre verificata funzionalità e i rischi notevolissimi che talune operazioni, soprattutto il distacco degli affreschi e il trasporto del colore dai dipinti su tavola, comportavano spesso, indicano con chiarezza l'affermarsi, in Italia e in Francia specialmente, di una mentalità nuova, che, individuato il valore particolarissimo delle opere d'arte pittorica, ricerca un metodo specifico in grado di assicurarne una migliore conservazione, cercando di eliminare le cause intrinseche del loro degrado. Si diffondono, pur nella segretezza con cui ciascun 'inventore' di tali interventi cerca di mantenere i procedimenti concreti e i materiali utilizzati, tutta una serie di tecniche che costituiscono la base di quanto fino agli inizi di questo secolo sarà chiamato «**r** meccanico», contrapposto alla manipolazione della superficie dipinta per mezzo della pulitura e della piú o meno estesa rielaborazione pittorica, compito quest'ultimo che si riteneva richiedesse comunque una esperienza e una sensibilità «artistica». Nel contempo comincia ad affermarsi una figura professionale del tutto nuova, quella del restauratore, spesso artisti di non grande levatura dotati però di un certo bagaglio tecnico specialistico, che in modo esclusivo si dedicavano a questo nuovo lavoro, sempre piú richiesto presso le principali corti d'Europa e i collezionisti piú ricchi e attenti. Insieme a questi indubbi progressi tecnici, uno dei fatti che meglio caratterizza il sorgere della concezione moderna del **r** è la serie di interventi che a Roma, sotto la guida di Carlo Maratta, furono realizzati tra il finire del Seicento e il primo decennio del Settecento. Riguardarono gli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria di Palazzo Farnese, la *Galatea* e i dipinti della Loggia di Psiche, opera di Raffaello e dei suoi piú insigni aiuti, nella Villa della Farnesina, le stesse Stanze di Raffaello in Vaticano, per ricordare solo i piú importanti. È ancora un pittore, è vero, ad essere incaricato di realizzare quei restauri, ma non è soltanto tra i piú celebrati che operassero allora a Roma, è soprattutto il pittore che per formazione e gusto e scelte formali piú si avvicina alla configurazione stilistica delle opere su cui è chiamato ad intervenire. È affiancato, nel caso di Palazzo Farnese, da Carlo Fontana cui si devono le provvidenze relative alla riparazione dei danni sulle murature, dovuti alle lesioni e alle infiltrazioni di umidità dal tetto, affermando cosí il principio del coin-

volgimento di piú competenze. È il primo intervento di **r** su cui esiste, per espressa volontà dei committenti e sollecitudine del Bellori, una dettagliata e precisa documentazione che ci informa sullo stato di conservazione degli affreschi prima dell'intervento del Maratta e dei suoi collaboratori e su quanto venne da loro compiuto. Pur nella diversità delle situazioni, furono rilevati soprattutto gravi distacchi degli intonaci dipinti, lacune, presenza di sali sulle superfici, abrasioni e mancanze della pellicola pittorica. L'eliminazione delle cause ambientali del degrado fu il primo aspetto dell'intervento; la riadesione degli intonaci al supporto murario fu assicurata dall'inserimento di grappe metalliche a forma di L o di T, nei punti in cui vi fosse necessità, scelti accuratamente nei colori scuri, occultate da stuccature localizzate, accordate poi cromaticamente «con certe acquarelle di tinta in tutto somigliante a quella di prima»; la ripresa pittorica delle parti rovinate o perdute fu condotta a secco ricercando analogie stilistiche con le parti superstiti e, laddove mancavano elementi per la ricostruzione, Maratta «si poneva a disegnare statue antiche, come fece in particolare dell'Antinoo e del torso dell'Ercole del Belvedere d'onde Raffaele prese le suddette figure». È evidente l'intenzione di riproporre la migliore leggibilità dei dipinti dei grandi artisti del passato, nascondendo accuratamente la visibilità del **r**, cercando di conservare il piú possibile i materiali originari e il senso e la qualità dell'immagine antica, ripercorsa criticamente nel processo della sua realizzazione. Non è il tradizionale e consueto rifacimento oppure l'interpretazione soggettiva di un altro artista oppure l'adeguamento dell'opera al gusto o ad una funzione d'uso moderna.

Nonostante però la novità e la cautela che caratterizzano gli interventi del Maratta, soprattutto il **r** della Loggia di Psiche, sicuramente il piú difficile per lo stato di conservazione degli affreschi, mal riparati dalla loggia aperta, e per di piú incompiuti mancando la decorazione delle pareti realizzata proprio in quella circostanza dalla sua bottega, fu occasione di polemiche accesissime, di cui protagonista piú consapevole e preciso è senza dubbio Luigi Crespi, figlio del grande Giuseppe. In una lettera del 1756, riportata nella raccolta del Bottari, afferma che non potrà mai concordare con la valutazione del Bellori che sostiene «sia superstizione di alcuni che consentono piuttosto alla caduta totale d'una pittura egregia, che a

mettervi un puntino di mano altrui, benché perito ed eccellente». Ribatte il Crespi con il tradizionale argomento dell'impossibilità tecnica e stilistica di ritoccare a secco, o anche a calce, gli affreschi degli egregi maestri del passato, che non tollerano l'ardimento di qualunque mano moderna che osi passare il suo pennello su di esse, questo «non essendo un conservarle, ma bensí un distruggerle vie piú, un annientarle». Difende la patina che il «dipinto vecchio» ha assunto col tempo, che è «difficilissimo, per non dire impossibile, da imitarsi». Afferma con forza la necessità di impedire che l'ignoranza o la trascuratezza danneggino le pitture, preservando al meglio le condizioni dell'ambiente in cui sono conservate come unica e vera condizione della loro salvezza. Nei casi in cui il danneggiamento è in atto rifiuta anche la pulitura e la manutenzione piú consueta perché assieme alla polvere e al fumo vanno via «le ultime pennellate, gli ultimi finimenti, le velature, e quelle tinte di cui si servivano i grandi uomini per sporcare il tutto insieme, onde l'innanzi dall'indietro si distinguesse». Tanto piú rifiuta il ritocco che pretende di far ritornare integro e «come novellamente dipinto» ciò che si presentava lacunoso e imperfetto. Agli occhi «di chi intende» sarà preferibile vedere un quadro «dal tempo consunto e corroso, poiché quel poco che vede, vergine il vede ed illibato», piuttosto che vederlo «ritoccato e compito... crudo e disformato». Inizia dunque nella prima metà del Settecento un dibattito tra i fautori della prevenzione e della conservazione che condannano senza attenuanti ogni intervento che pretenda di interferire sui materiali originari e sull'aspetto del dipinto, qualunque sia lo stato in cui è giunto, e quanti altri valutano pienamente legittimo operare anche sulla superficie pittorica con puliture e ritocchi al fine di migliorare l'apprezzamento e la qualificazione complessiva del dipinto. È un dibattito che anticipa sotto molti punti di vista la contrapposizione tra le teorie di Viollet Le Duc e di Ruskin sul problema dell'architettura e che risorge periodicamente, nonostante i progressi compiuti negli ultimi decenni dalla metodologia e dalla qualità tecnologica degli interventi, fino ai nostri giorni.

Singolarissima e attualissima figura di pittore, ma soprattutto di restauratore, teorico e pratico, oltre che infaticabile organizzatore del servizio di custodia, manutenzione e **r** delle pubbliche pitture della Repubblica Veneta, fu Pietro Edwards (1744-1821), inglese d'origine, ma natu-

ralizzato veneziano. Nel solco di una tradizione particolarmente viva e attenta nella Venezia del Settecento, fu incaricato di soprintendere al controllo e alla salvaguardia delle pitture contenute nel Palazzo Ducale e negli uffici di Rialto (1778). Alla guida di tre restauratori con relativi assistenti, ottenne di utilizzare il refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo come laboratorio dove condurre le opere che necessitavano di un **r** e che, naturalmente, si prestassero ad essere restaurate per il loro stato di conservazione non disastroso. In realtà la scelta dei dipinti su cui intervenire era il risultato di un controllo attentissimo ed esteso di tutte le pubbliche pitture, in modo da poter definire «un piano di custodia» per la loro possibile conservazione e manutenzione sulla base dei diversi livelli di gravità dei danni. Consapevole della necessità della salvaguardia degli edifici e dell'ambiente come presupposto indispensabile per la migliore conservazione dei dipinti, operava sulla base di dettagliati referti utili a una vera programmazione degli interventi, al riguardo dei quali il controllo sull'utilità e l'efficacia era particolarmente attento. L'individuazione delle cause del degrado lo portava a riferirsi a memorie scientifiche dei chimici del tempo e ad affermare che per un «sistema costante» di tutela del patrimonio artistico servono «i piú luminosi principî dell'Arte, con l'appoggio della Chimica e dietro le tracce della Buona Fisica». Ne deriva lo scrupolo, ad esempio, nella scelta dei materiali piú adatti per i t, soprattutto per quanto riguarda protettivi e vernici, sapendo però che non esiste il materiale ideale e perfetto e che le proprietà necessarie per la loro migliore applicazione sono «nel novero delle cose che si desiderano, ma che realmente non si sono ancora ottenute». Ed i «principî dell'Arte» sono la guida per quelle operazioni che maggiormente interferiscono con l'aspetto e la qualificazione estetica delle pitture, quali la pulitura, che deve essere differenziata nel grado a seconda della diversa alterazione che col tempo subiscono i colori al fine comunque di preservare il giusto rapporto dei lumi, oppure la reintegrazione pittorica, che deve essere limitata all'indispensabile, cioè allo spazio della lacune, e, quando impone la ricostruzione di parti piú estese mancanti, deve adeguarsi alla configurazione originale del dipinto per preservarne 1'«armonia» stilistica. La qualificazione professionale del restauratore rimane per l'Edwards comunque distinta da quella del pittore, poiché il restauratore

«deve aver tutte le teorie del pittore, ma il pittore non ha bisogno per l'arte sua di erudirsi nelle cognizioni peculiari, e pratiche del professor di ristauro». Pur da questa sommaria sintesi risultano evidenti le novità e la attualità di molti aspetti dell'attività pratica dell'Edwards e delle sue considerazioni e riflessioni, che non trovano mai l'occasione di metodiche pubblicazioni e restano affidate alla messe innumerevole di referti e relazioni che, manoscritti, si conservano negli archivi e nelle biblioteche veneziane. Con sempre maggiore evidenza si propone nel campo del **r** il principio dell'individuazione storica dell'opera d'arte pittorica e la necessità di mantenere questa particolare qualificazione. Non è certo un caso se questa fondamentale esigenza si afferma, nel corso del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento, contemporaneamente al sorgere dell'estetica, come disciplina filosofia autonoma, rivolta all'indagine sull'essenza dell'arte, e della particolarissima storia che è la storia dell'arte, intesa a ricostruire l'evoluzione nel tempo delle forme artistiche nella specificità dei luoghi e delle epoche storiche. Winckelmann fu attento ai problemi del **r** e mantenne rapporti di collaborazione con il piú famoso restauratore di statue antiche del suo tempo, Bartolomeo Cavaceppi. Arrivò, in alcuni casi, ad accettare la lacunosità della statua antica, come accade per il torso del Belvedere, teorizzando una sorta di **r** 'mentale' che lo studioso e il conoscitore realizzano, ricostruendo, sulla base dell'opera mutila, quanto in essa è perduto. La nuova attenzione che si rivolge ai monumenti dell'antichità classica, ne impongono la conservazione e la salvaguardia anche se ridotti allo stato di rudere, riducendo al minimo le integrazioni e i rifacimenti, comunque rispettandone l'individualità materica e la configurazione, come accade per gli interventi di Stern e Valadier sul Colosseo e sull'Arco di Tito. La stessa consapevolezza che si va affermando dell'unicità storica delle forme dell'arte comporta però nell'Ottocento un atteggiamento profondamente contraddittorio che porta ad esempio Viollet Le Duc, nel **r** architettonico, alla pratica e alla teorizzazione del ripristino, ricercando la condizione che si presume originaria dell'opera modificata o danneggiata nel corso della sua esistenza. Ma induce Ruskin ad affermare l'impossibilità di ogni **r** che, comunque condotto, quando pretende di essere altro da una minuta e costante manutenzione, falsifica ciò che tocca.

Per le opere pittoriche il riconoscimento, ormai irrinunciabile, della loro antichità si accompagna alla necessità che l'immagine risulti integra, soddisfacendo cosí il gusto del collezionismo sia pubblico che privato. Gli interventi, per le scelte tecniche e dei materiali, non differiscono molto da quelli descritti, in uso già nel Settecento, a volte con varianti dovute alla necessità di doversi reinventare, data la segretezza che ogni bottega e ogni restauratore tendevano a mantenere, procedimenti ed empiriche sperimentazioni. La resa estetica era fondamentalmente affidata alla pulitura, piú o meno estesa alla gamma dei vari colori, tendendo ad essere piú cauta per gli scuri e per particolari pigmenti considerati meno resistenti all'aggressività delle sostanze, acide o fortemente basiche, generalmente impiegate; al rifacimento delle parti mancanti; alla conseguente patinatura finale, dal tono ambrato o bruno, con vernici spesso colorate o mescolate ad altre sostanze, allo scopo di riconquistare al dipinto l'equilibrio che la pulitura approssimativa e per necessità differenziata e le reintegrazioni e i rifacimenti pittorici avevano compromesso. Le professionalità coinvolte erano fondamentalmente falegnami, ebanisti o specialisti nelle varie tecniche, spesso depositari di ricette e procedimenti segretissimi, quali fo-deratori, tecnici del trasporto dei dipinti da tavola a tela oppure «estrattisti», come erano chiamati gli esperti dello strappo e dello stacco dei dipinti murali. Ma l'aspetto piú qualificato degli interventi, o che almeno tale era considerato, continuava ad essere cura di pittori-restauratori in grado di restituire una leggibilità complessiva e coerente al dipinto, secondo la sensibilità e il gusto prevalenti. Erano in genere pittori accademici che alla pittura antica si rivolgevano sia per tendenze e scelte culturali sia per il riferimento obbligato che l'insegnamento dell'arte comportava. Accademici di Brera sono ad esempio Luigi Sabatelli e Giuseppe Molteni. Ma le Accademie svolsero anche nel corso dell'Ottocento, nell'assenza di una ben definita struttura pubblica responsabile della tutela, un ruolo di controllo della qualità dei **r**, oltre che di arbitri delle violente controversie che sempre piú spesso accompagnavano gli interventi. Basti a questo riguardo considerare il ruolo che l'Accademia di San Luca ebbe nella politica dei **r** dello stato pontificio fino alla conquista e alla annessione di Roma al nuovo stato italiano. L'attenzione nuova che la creazione dello stato unitario comporta per la tutela e la conservazione

del patrimonio culturale e i problemi derivanti dalla necessità di definire e unificare le metodologie di intervento sono all'origine dei primi manuali di **r** redatti in italiano, su modello di quanto era già avvenuto in Francia nella prima metà del secolo, infrangendo cosí la pratica della segretezza piú consueta. Ulisse Forni, restauratore fiorentino, pubblica nel 1866 il *Manuale del pittore restauratore*. Nello stesso anno il conte bergamasco Giovanni Secco Suardo pubblica a Milano il *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore dei dipinti*, prima parte del piú ampio *Il restauratore dei dipinti* che, dopo la sua morte (1873), sarà edito dagli eredi nel 1894. Il primo, anche se mostra di conoscere i manuali francesi, è il risultato di esperienze che nell'ambito del lavoro diretto il Forni aveva affrontato soprattutto nelle operazioni di distacco degli affreschi e dei trattamenti riservati ai dipinti su tavola. Ben piú complessa è la personalità del Secco Suardo, conoscitore, collezionista e restauratore egli stesso. In rapporto di conoscenza e di scambio con gli ambienti del mercato e dei principali musei europei, soprattutto francesi e inglesi, fu amico di Giovanni Morelli e vicino alle esperienze che sui problemi del **r** venivano dibattuti a Milano e nell'Accademia di Brera; rivendica l'originalità dei suoi metodi e dei suoi procedimenti di distacco degli affreschi e di trasporto dei dipinti, in polemica principalmente con i trattati francesi; ricerca l'ausilio della chimica e la conoscenza precisa delle tecniche pittoriche degli antichi maestri come guida essenziale per l'operazione della pulitura; afferma la necessità di integrazioni pittoriche del tutto mimetiche, fondando i rifacimenti su un attento studio dello stile del dipinto e del suo autore che viene pertanto pienamente riproposto a vantaggio della completezza e della migliore godibilità dell'opera. Piú volte ristampato, anche in edizioni ridotte, il manuale del Secco Suardo è stato il testo piú letto e studiato, fin quasi ai giorni nostri, da quanti aspirassero ad autoproclamarsi restauratori, perpetuando, senza la misura e l'esperienza che caratterizzavano Secco Suardo, materiali e ricette e gusti che segnano tuttora gran parte dei **r** amatoriali e antiquari. Contemporaneamente al Secco Suardo però e nei decenni successivi, l'affermarsi definitivo del metodo storico, filologicamente fondato, come strumento essenziale per lo studio dei fenomeni artistici, impone negli interventi di **r** l'obbligo della conservazione e del rispetto dei materiali originari,

salvaguardandone il piú possibile l'autenticità. È Giovan Battista Cavalcaselle l'interprete conseguente di questa impostazione, che poté far valere non soltanto come studioso e storico tra i piú illustri che potesse vantare l'Italia unita, ma anche per l'importante incarico che mantenne, per circa un ventennio (1875-93), come ispettore generale nell'ambito della nascente struttura di gestione unitaria per il patrimonio culturale, di cui lo stato italiano cominciava a dotarsi. Compiti di controllo e di direzione lo impegnarono direttamente in piú circostanze, sollecitando delle riflessioni di metodo sui problemi della conservazione e del **r** con l'esigenza, sempre definita, di una normativa che potesse diventare il riferimento per ogni intervento e aspetto organizzativo per la tutela, comprendendo anche la proposta di una particolare scuola per l'apprendistato dei restauratori. La stabilità delle condizioni ambientali come presupposto indispensabile per la conservazione era dal Caval-caselle affermata con forza, come pure la prudenza e il controllo sicuro nelle operazioni di **r** che si rendessero necessarie. Favorevole alla eliminazione dei ritocchi e dei rifacimenti allo scopo di riportare il dipinto al testo autentico, ancorché mutilo in qualche sua parte, poneva dei limiti alla pulitura unicamente per il rischio che tale operazione potesse in qualche misura danneggiare i materiali pittorici originali. Deciso e fermo era il suo rifiuto di qualsiasi intervento di ritocco pittorico e, tanto piú, dei rifacimenti di parti mancanti. Tollerava l'abbassamento con velature del tono della preparazione o dell'intonaco che si mostrassero a vista per la caduta del colore, ma imponeva la stuccatura e una campitura «neutra» per le lacune di profondità, con la convinzione che tale soluzione, non interferendo con il campo cromatico prevalente nel dipinto, non disturbasse la comprensione e l'apprezzamento dell'insieme dell'opera. Tendeva dunque a privilegiare gli interventi puramente meccanici: fissature del colore, della preparazione e degli intonaci, i vari sistemi di risanamento dei supporti, stacchi anche parziali di intonaci dipinti, deformati e privi di adesione, per poterli, dopo averli rimessi in piano, far riattaccare alla struttura muraria. La predilezione era per quegli operatori di vasta ed empirica esperienza, che, nonostante l'approssimazione dei procedimenti e dei materiali, fossero affidabili per il parco o del tutto inesistente uso del pennello. Con risultati non sempre felici, come mostrano le violente polemiche succedute al **r** della

Camera degli sposi condotto da Antonio Bertolli (1876-77), imposto dal Cavalcaselle, in contrapposizione a Luigi Cavenaghi, sostenuto dal Morelli. Ma la stessa impostazione generale del **r** che Cavalcaselle definiva e praticava, ad esempio negli interventi nelle due chiese di San Francesco ad Assisi, nonostante avesse ricevuto un crisma di ufficialità per mezzo di una circolare ministeriale del 1877, non mancava di suscitare polemiche, soprattutto per la resa estetica confusa e difforme che poteva qualificare le opere d'arte restaurate. Le tinte cosiddette neutre erano il bersaglio preferito degli oppositori, con la giusta osservazione dell'impossibilità di considerare neutra in astratto una tinta, dal momento che essa riceve comunque dal contesto cromatico in cui si situa un significato che nella gran parte dei casi contrasta con i valori complessivi del dipinto. I decenni iniziali del Novecento non si allontanano sostanzialmente dai termini del dibattito sulla metodologia del **r** dei dipinti, quali si è visto caratterizzare l'attività del Cavalcaselle. Si propongono all'attenzione le difficoltà del **r** architettonico, poiché la pratica sempre piú diffusa di immotivati e fantasiosi ripristini causava spesso la distruzione di rifacimenti e aggiunte di epoche posteriori, alla ricerca impossibile di una unitarietà e purezza di stile che nella configurazione piú antica riscontrava il massimo del significato e del valore storico. Le posizioni di Camillo Boito, sul finire dell'Ottocento, e poi, soprattutto, le elaborazioni di Alois Riegl (1903) e il *Catechismo* (1916) di Max Dvořák contrastano fortemente una valutazione gerarchica degli stili e delle epoche, affermando nel contempo l'importanza del carattere unitario dell'eredità artistica quale ci è pervenuta, e la necessità di una attività di tutela e conservazione dei contesti storici nella varietà tipologica di ogni testimonianza. Sono queste alcune delle individuazioni di metodo che stanno a fondamento della redazione della prima carta internazionale del **r**, quella di Atene (1931), che, pur riferita essenzialmente ai monumenti architettonici, non è priva di spunti e considerazioni utili anche al **r** dei dipinti. In Italia la sempre piú attenta e raffinata analisi dei fatti e delle esperienze dell'arte, e della pittura in particolare, comporta una crescente insoddisfazione per la qualità e la difformità degli interventi, spesso casuali e approssimativi, se non rovinosi, di cui si fanno interpreti i grandi protagonisti della storia dell'arte italiana nei primi decenni del secolo, Adolfo

Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi. Nell'ambito del fervore di codificazione e rinnovamento normativo e organizzativo, che caratterizza la fine del quarto decennio, è di Giulio Carlo Argan la proposta per la creazione di un organismo centrale, con lo scopo di coordinare l'attività delle soprintendenze in questo campo di attività e unificare i criteri e i metodi di **r**; di promuovere e realizzare studi e ricerche di tipo scientifico per una piú sicura e precisa conoscenza dei processi di degrado delle opere d'arte e una migliore definizione dei procedimenti e delle tecniche di intervento; di organizzare una scuola per la formazione professionale dei restauratori, affrancandoli dalla preparazione genericamente artistica o empiricamente artigianale, che li distingueva fino a quel momento, per approdare a una impostazione che doveva essere «ad un tempo tecnica e storicistica». Sorge cosí, nel 1939, l'Istituto Centrale del Restauro, affidato fin dalla sua fondazione alla direzione di Cesare Brandi, direzione che mantenne fino al 1960. È nell'ambito di questa esperienza che Brandi elabora la sua *Teoria del restauro*, edita in volume nel 1963, la piú rigorosa e coerente definizione che del **r** moderno si abbia tutt'oggi. Lontano da ogni precettistica e da ogni definizione minutamente normativa, Brandi pone a fondamento della sua teorizzazione la necessità del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua duplice polarità, storica ed estetica, come unica guida e riferimento obbligato del concreto operare. Non significa subordinare a una particolare concettualizzazione del fenomeno artistico la definizione metodologica del **r**. Si vuole eccettuare l'opera d'arte, con la sua specificità che l'indagine storica e critica rivela, rispetto alla innumerevole serie dei manufatti che rimandano alla creatività dell'uomo. È il **r** dell'opera d'arte critica in atto, che si rivolge ai suoi materiali costitutivi, nel modo come essi si sono mantenuti, ed è questo il solo campo legittimo della sua attività. In altri termini il **r** non può interferire minimamente sui significati dell'opera che sono molteplici e indefinibili una volta per tutte, bensí può e deve unicamente interessarsi dei suoi componenti materiali, intendendo per tali i materiali costitutivi dell'opera d'arte, come pure quanto di materiale, anche esterno all'opera, concorre alla sua percezione e rivelazione, nell'organizzazione che essi ricevono come struttura significante. È questa una conquista davvero importante che restituisce al **r** l'unico ambito che gli può competere.

La considerazione della temporalità in rapporto all'opera d'arte e al **r** coglie inoltre la complessa interrelazione che si manifesta nel tempo inteso come durata del processo creativo, del tempo inteso come momento storico della fattualità dell'opera, del tempo infine che intercorre tra il momento conclusivo di realizzazione e il momento in cui si valuta e si definisce l'intervento: il **r** non può portare alla luce fasi o aspetti, ad esempio pentimenti, che precedono il sigillo conclusivo che l'opera riceve nell'atto della sua ultima determinazione; né può modificare la qualificazione complessiva che la realtà culturale di una determinata epoca storica ha contribuito a definire; né può cancellare le modificazioni, naturali o dovute all'azione dell'uomo, che l'opera può aver subito nel corso della sua esistenza. È la piú radicale critica che sia stata portata alla concezione del **r** inteso come ripristino di un presupposto stato originale e un allargamento del concetto di storicità dell'opera d'arte come presunto cardine della teoria del **r**. Può apparire fin qui la posizione di Brandi come una coerente riproposta delle esigenze piú decisamente orientate alla conservazione dell'opera come ci è storicamente pervenuta, limitando agli interventi puramente meccanici la legittimità del **r**. Individua però Brandi una caratteristica natura dell'opera d'arte, in grado di proporsi unitariamente come «intero» anche se lacunosa in qualche sua parte, contrapponendo a questa la concettualizzazione dell'unità intesa come «totale» o aggregazione funzionale di parti. L'opera d'arte dunque continua «a sussistere *potenzialmente* come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa *potenzialità* sarà esigibile in una proporzione direttamente connessa alla traccia formale superstite». Accanto all'istanza prettamente storica, come guida essenziale per il **r**, si definisce cosí anche l'istanza piú propriamente estetica che legittima anche quegli interventi che direttamente interferiscono con l'immagine, quali la pulitura o la reintegrazione. A condizione però che siano tecnicamente sicuri e criticamente fondati: la pulitura rispetti integralmente i materiali originari e il loro aspetto quale si è venuto modificando col tempo, mantenendo intatta la patina dell'opera; e la reintegrazione non sia interpretativa o analogica e tanto meno di fantasia, si fondi sui dati certi suggeriti dalla figuratività superstite, possa comunque essere facilmente riconoscibile a una distanza piú ravvicinata, sia del tutto reversibile. Altrimenti il mantenimento della lacuna sarà doveroso, an-

che se potrà subire dei trattamenti che annullino o diminuiscano il disturbo visivo che arrecano all'immagine. Il rudere è il caso limite della perdita dell'unità potenziale d'immagine, per il quale dunque l'unico imperativo è unicamente la corretta ed efficace conservazione delle sue vestigia materiali. Altri problemi sono affrontati da Brandi nella sua *Teoria*, l'opportunità o no di mantenere i rifacimenti e le aggiunte, la distinzione tra aspetto e struttura dei materiali dell'opera d'arte per l'elaborazione dei procedimenti di intervento, il metodo della pulitura dei dipinti in una controversia che lo oppose duramente, agli inizi degli anni Cinquanta, ai **r** compiuti nella National Gallery di Londra, la definizione del «**r** preventivo», i principi generali del trattamento delle lacune, ispirato alle acquisizioni teoriche della Gestalt psychologie. E alla guida dell'Istituto Centrale del Restauro sono da ricordare gli interventi per il recupero degli affreschi, colpiti dai bombardamenti, della cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo e degli affreschi mantegneschi della cappella Ovetari; il **r** memorabile della *Maestà* di Duccio e della *Madonna* di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi a Siena; della Pala Pesaro di Giovanni Bellini; della *Madonna della Clemenza* di Santa Maria in Trastevere; dei quadri di Antonello e del Caravaggio in Sicilia, degli affreschi del registro superiore della Basilica di San Francesco ad Assisi. È ancor oggi quella definita e proposta da Brandi la metodologia piú precisa ed equilibrata, la piú attenta ai valori della autenticità materica e storica dell'opera, senza peraltro cadere nell'equivoco dell'idealizzazione feticistica della materialità, a vantaggio della sua piú chiara lettura sia dal punto di vista estetico che da quello storico, con il controllo sempre vigile delle conoscenze tecniche e scientifiche che il suo tempo consentiva.
Nelle successive elaborazioni, che accentuano o privilegiano, con competenza, particolari aspetti della teoria brandiana, si segnalano le posizioni e l'attività di Paul Philippot, di Umberto Baldini, che ha dato particolare impulso ai laboratori di **r** del fiorentino Opificio delle Pietre Dure anche a riguardo delle pitture, e di Giovanni Urbani che con maggior forza ha sollecitato l'avvio di una «scienza della conservazione» e di una reale politica della prevenzione dei danni e della manutenzione del patrimonio artistico e culturale, come condizione per la sua piú efficace salvaguardia.

Tecniche e strumenti di analisi L'affermarsi, nel sec. XVIII, delle scienze sperimentali fu colta come una utilissima occasione per una loro applicazione anche all'indagine sui materiali costitutivi dell'opera d'arte pittorica, al fine soprattutto di rivelare caratteristiche dei pigmenti e degli strati pittorici usati dagli antichi maestri, sperando cosí di poter spiegare il segreto della loro qualità o le cause intrinseche della loro alterabilità. Piú occasionali sono stati gli studi scientifici sui processi di degrado e le applicazioni di particolari materiali, per riparare danni, controllati e indagati per la loro efficacia e adattabilità agli scopi definiti. Si è già considerato come la pratica del **r** fosse soprattutto guidata da accorgimenti e ricette segrete empiricamente scelti, quasi mai valutati e verificati con ricerche appropriate e preventive. Del resto gli occasionali e rari contributi che scienziati hanno dato fino al secolo scorso ai problemi della migliore conservazione del patrimonio artistico non sono stati privi di fallimenti anche clamorosi, come testimoniano il trattamento cui Humphrey Davy sottopose, ai primi dell'Ottocento, i papiri semicarbonizzati di Ercolano o l'applicazione per il consolidamento della pietra di fluosilicati, nella prima metà dell'Ottocento, ad opera di Kessler. È però a partire dal 1888, anno in cui inizia la sua attività il laboratorio di analisi presso gli Staatliche Museen di Berlino, che si afferma con sempre maggiore determinazione l'esigenza di una piú precisa collaborazione tra gli storici dell'arte e i conservatori dei musei da un lato e gli scienziati dall'altro. Le analisi microchimiche vengono applicate per il riconoscimento, attraverso il prelievo di campioni, dei materiali pittorici, pigmenti e leganti. Lo stesso progredire della ricerca scientifica, nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, consente di capire le possibilità di applicazione di importanti scoperte anche all'analisi delle opere d'arte pittorica. Fondamentali si rivelano, assieme al piú comune impiego della fotografía che documenta le varie fasi del **r**, particolari sistemi di ripresa quali la fotografia a luce radente, che rivela le deformazioni dei supporti e lo stato di adesione del colore e della preparazione, e anche l'impiego di speciali obiettivi per ingrandire fortemente limitate parti della superficie pittorica o l'applicazione della camera al microscopio per realizzare delle vere e proprie microfotografie. L'uso di frequenze diverse dell'energia luminosa, la banda delle radiazioni ultraviolette e degli infrarossi,

scopre possibilità inattese di rivelare, o rendere piú evidenti, aspetti non visibili o scarsamente osservabili della superficie pittorica. Le radiazioni ultraviolette, colpendo un oggetto, sono assorbite o riflesse in modo differenziato in funzione delle caratteristiche dei materiali che caratterizzano la sua superficie. Questi raggi riflessi, non percepibili, sono però registrabili con una camera fotografica dotata di un particolare filtro, rivelando eventuali disomogeneità di stesura e di materiali pittorici, ad esempio ritocchi e ridipinture. Lo stesso risultato, visibile però anche ad occhio nudo, si può ottenere a causa del fenomeno di fluorescenza che gli ultravioletti, emessi da una particolare lampada a vapori di mercurio nota anche come lampada di Wood (1913), determinano sulla superficie di un dipinto, manifestandosi con tonalità diverse a seconda dei materiali costituitivi. Condizione essenziale per un risultato attendibile del fenomeno della fluorescenza è che dal dipinto sia stata preventivamente rimossa la vernice e che gli eventuali ritocchi e rifacimenti non siano talmente antichi da essersi del tutto stabilizzati, rendendosi all'effetto del tutto simili ai materiali originari. Risultati analoghi danno le radiazioni nella banda degli infrarossi, con in piú la possibilità, in particolari casi, di attraversare la vernice sovrammessa ai dipinti e rivelare strati leggermente sottostanti la superficie pittorica. Tali radiazioni possono essere assorbite, riflesse o trasmesse dai vari materiali in modo diverso da come la luce visibile li evidenzia. Ad esempio taluni pigmenti lasciano passare gli infrarossi che di conseguenza si riflettono sullo strato sottostante cogliendo pentimenti, scritte o tracce di scritte, stesure piú antiche. Speciali pellicole in bianco e nero sono in grado di registrare tali raggi riflessi e conservarne la traccia, anche se limitata a una ridotta gamma della loro specifica frequenza. Piú recentemente qualche risultato si è ottenuto con l'uso di una pellicola a colori, sensibile anche all'infrarosso, che consente una risposta cromaticamente diversa anche per stesure pittoriche omogenee nell'aspetto. Una discontinuità di materiali presenti nel dipinto per rese cromatiche apparentemente uguali è all'origine della risposta differenziata, che è nota anche con la denominazione di «falsi colori», non sempre però di facile e univoca interpretazione. Sempre nella banda di frequenza degli infrarossi un piú sostanziale risultato si ottiene con la riflettografia a infrarossi, che, superando i limiti della normale ripresa

fotografica con un sistema di telecamera dotata di un dispositivo in grado di accogliere le radiazioni riflesse dalla superficie in presenza di una sorgente emittente, consente di rivelare oltre ai pentimenti o alla sovrapposizione degli strati piú superficiali della pellicola pittorica anche l'eventuale disegno preparatorio tracciato direttamente sulla preparazione prima della stesura del colore. L'infrarosso termico infine, con una speciale apparecchiatura e un sistema di ripresa e visualizzazione su monitor denominato *thermovision*, coglie di una superficie minime variazioni di temperatura restituendole con una mappa termica cromaticamente differenziata. Anche in questo caso una disomogeneità di materiali con differente inerzia termica, per caratteristica propria o per la situazione diversa del loro assemblaggio, sono rilevabili, consentendo di verificare diversità di situazioni e di comportamento di una struttura apparentemente omogenea. Esempio tipico è l'indagine condotta su un affresco dove variati aspetti del degrado superficiale hanno trovato una spiegazione nella differenziazione della struttura muraria, una tamponatura con mattoni di un muro realizzato con conci di pietra, posta in evidenza dalla mappa termica della superficie dipinta. Di piú remoto uso e tradizione sono le radiografie dei dipinti, che utilizzano una fonte di emissione di radiazioni X, o raggi di Röntgen dal nome del suo scopritore (1895), che attraversando la consistenza materica dell'opera impressionano una lastra fotografica in funzione della diversa natura e dei materiali costitutivi e della loro permeabilità alle radiazioni stesse. Il risultato dell'immagine radiografica dipenderà dal peso atomico delle sostanze attraversate e dalla loro densità, dallo spessore dell'opera e dalla lunghezza d'onda delle radiazioni utilizzate. I dipinti su tavola e tela danno gli esiti piú utili e precisi quando si impieghino raggi X cosiddetti «molli», di piú estesa lunghezza d'onda e sviluppati a basso voltaggio, cosí da graduare con maggiore sensibilità il contrasto tra i toni dei grigi che sulla lastra restituiscono l'immagine del dipinto. Il massimo dell'assorbimento delle radiazioni, e dunque il minimo della permeabilità, caratterizza i pigmenti la cui composizione comprende metalli: piombo come la biacca o il minio o il giallo di cromo; ferro e alluminio come le terre rosse o brune; rame per alcuni verdi e azzurri e cosí via. Scarsamente o per niente rilevabili sono invece le sostanze e i pigmenti di natura organica come le lacche o alcuni tipi

di nero, che saranno pertanto attraversati fino alla preparazione e al supporto, legno o tela che esso sia. L'immagine radiografica restituisce del dipinto, nella varietà dei suoi materiali costitutivi e della loro maggiore o minore permeabilità alle radiazioni, quanto può risultare coperto da stesure successive: pentimenti, ritocchi, ridipinture, rifacimenti piú o meno integrali, lacune e disomogeneità della stesura pittorica. Consente anche di rivelare caratteristiche importanti degli strati preparatori e del supporto e del loro stato di conservazione. Nessuno di questi sistemi di indagini finora descritti, dall'ultravioletto riflesso ai raggi X, in sé considerato, può considerarsi di facile e immediata lettura interpretativa. Dalla comparazione dei risultati ottenuti con i singoli sistemi analitici è però possibile ottenere informazioni in grado di restituire una visione d'insieme del dipinto abbastanza attendibile. Un aiuto consistente all'interpretazione è stato dato di recente dall'elaborazione elettronica dell'immagine, utilizzata ad esempio nella riflettografia agli infrarossi computerizzata, che, consentendo di selezionare e isolare le informazioni ed eliminando le ridondanze e i 'rumori' dell'immagine riflettografica, facilitano l'evidenza e la comprensione dei risultati analitici ottenuti. Queste «prove non distruttive», proprio perché non prevedono il prelievo di campioni dai materiali originali del dipinto, dovrebbero essere guida preliminare alla scelta mirata, quando se ne ravvisi la necessità, dei punti dai quali prelevare i microcampioni destinati alla vera e propria analisi chimico-fisica per il riconoscimento della composizione elementare dei materiali pittorici. In realtà ancora preliminare al campionamento, per renderlo in alcuni casi del tutto inutile, può essere l'analisi «non distruttiva» mediante il sistema della «fluorescenza R. X», che serve al riconoscimento degli atomi presenti in un composto, consentendo una analisi sia qualitativa che quantitativa dei materiali, rilevabili anche in misure minime. Però è in grado di rivelare unicamente sostanze inorganiche e dal peso atomico piuttosto elevato. Inoltre la sua stessa estrema sensibilità, dando le individuazioni dei soli elementi atomici, compresi quelli presenti in tracce, e non dei composti, non sempre consente una facile individuazione dei materiali pittorici, soprattutto se questi sono mescolati o interagiscono con leggere stesure sovrapposte. Invertendo dunque la piú consueta impostazione che fino a qualche anno fa tendeva a privilegiare, nella diagnosti-

ca delle opere d'arte pittorica per rilevarne i materiali costitutivi, gli eventuali prodotti di deterioramento e in generale lo stato di conservazione, le analisi di laboratorio di tipo chimico-fisico con prelievi di campioni, l'enorme progresso delle metodologie di indagine «non distruttiva» tende a ridurre al minimo la necessità delle prime, che, in alcuni casi però si rivelano ancora essenziali risultando anzi complementari. La analisi stratigrafiche ad esempio, che prevedono un microcampione inglobato in una resina trasparente, successivamente tagliato, levigato e osservato al microscopio mineralogico, danno informazioni sulla natura della specie lignea usata per i dipinti su tavola o delle fibre tessili che costituiscono la tela di supporto; indicano la successione degli strati pittorici dalla vernice di protezione agli strati preparatori, servendo alla determinazione della tecnica pittorica e dell'eventuale presenza di ridipinture e rifacimenti. La loro osservazione inoltre a forti ingrandimenti consente anche la individuazione, attraverso la struttura dei cristalli, della natura di alcuni dei pigmenti o sostanze presenti in ciascuno strato. Piú definito e preciso è il riconoscimento delle sostanze inorganiche di natura cristallina attraverso la diffrattometria ai raggi X o l'osservazione del campione al microscopio elettronico a scansione (SEM). Per le sostanze organiche (vernici, protettivi, «ravvivanti», leganti pittorici) le tradizionali analisi microchimiche raramente danno risultati chiari e univoci e negli ultimissimi decenni si è fatto ricorso a piú sofisticate metodiche di analisi con le relative complesse strumentazioni. I metodi di tipo istochimico hanno il sicuro vantaggio di poter distinguere le classi di appartenenza delle sostanze in esame, ad esempio leganti proteici (colla, uovo, caseina) oppure leganti oleosi, ma non distinguono ulteriormente all'interno delle varie classi. Le tecniche cromatografiche, basandosi sulla capacità di separare all'interno di un miscuglio le sostanze componenti e successivamente di determinarne la natura, risultano utilissime per i materiali organici rilevabili in un dipinto, dove quasi mai si trovano isolati, ma o per caratteristica tecnica originaria, ad esempio le tempere cosiddette grasse, con miscela di olio e uovo, o per successive vicende di manutenzione e di **r**, sono mescolati o sovrapposti. La gastromatografia inoltre è in grado di definire i rapporti quantitativi all'interno dei composti analizzati. Di grande utilità si è rivelata, per l'analisi sia dei materiali organici costitutivi dei dipinti sia dei materiali

di **r**, la spettrofotometria agli infrarossi per la vasta gamma di sostanze che è in grado di identificare e per il fatto di utilizzare campioni di dimensioni molto ridotte. (*mco*).

Restout, Jean II

(Rouen 1692 - Parigi 1768). Figlio di **Jean I R** (Caen 1663-1702), operava a Rouen ove sposò la sorella di Jean Jouvenet. Quest'ultimo fu padrino e maestro del nipote Jean II, che si reca a Parigi intorno al 1707 e, come Jouvenet, non soggiornerà mai in Italia. Nel 1720 viene accolto nell'Accademia (*Alfeo e Aretusa*: Rouen, MBA) dove intraprende una brillante carriera divenendone rettore nel 1752, direttore nel 1760 e cancelliere nel 1761. La sua opera comprende dipinti mitologici, vicini allo spirito di Boucher, dove contrappone eleganti corpi femminili a figure virili brunastre (sopraporta dell'hôtel de Soubise, oggi alle Archives nationales, 1736-38; *Storia di Psiche*, 1748: castello di Versailles). La maggioranza della sua produzione consiste in dipinti religiosi, genere cui lo destinava il suo temperamento, vicino ai giansenisti. Continuatore diretto dell'opera di Jouvenet nei cartoni per arazzi raffiguranti il Nuovo Testamento (*Battesimo di Cristo*, 1733: Parigi, Louvre), nonché in diversi vasti quadri giovanili (*San Paolo e Anania*, 1719: ivi; la *Guarigione del paralitico*, 1725: Arras, MBA; *Morte di santa Scolastica*, 1730: Tours, MBA; *Estasi di san Benedetto*: ivi; *Pentecoste*, 1732: Parigi, Louvre). Come Jouvenet, anima le grandi composizioni incorniciate da solenni architetture, in base all'osservazione diretta della realtà, evidente anche nei ritratti: *Dom Baudoin du Basset* (1716: Rouen, MBA), l'*Abate Tournas* (1730 ca.: un esempio al Museo Municipale Hôtel Dieu di Vire), *Ritratto di Jean-Bernard Restout* (1736: Stoccolma, NM). Tuttavia il suo linguaggio è fondamentalmente diverso da quello di Jouvenet. Le lunghe figure che predilige, sormontate da una testa minuscola emergente da movimentati drappeggi, si piegano in ogni direzione come per effetto di un alito mistico che ricorda talvolta l'arte di Bernini: *Sant'Hymer in eremitaggio* (1735: Calvados, chiesa di Saint-Hymer), la *Carità di san Martino* (ivi), la *Presentazione della Vergine* (1735: Rouen, MBA), il *Buon Samaritano* (1736: Angers, MBA; disegno al MBA di Lille), *Abramo e i tre angeli* (1736: Le Mans, Notre-Dame-de-la-couture), *Ciclo della vita di san Pietro*

(1738: Orléans, chiesa di Saint-Pierre-du-Martroi), *San Benedetto* (1746: chiesa di Bourg-la-Reine), *Martirio di sant'Andrea* (1749: Museo di Grenoble). Il talento realistico e visionario di **R** si esprime mediante una tecnica assai libera, un impasto leggero e morbido in cui compaiono spesso i grigi e i rosa (*Trionfo di Mardocheo*, 1755: Parigi, chiesa di Saint-Roch; la *Purificazione*, 1758: ivi, disegno al MBA di Rouen). Autore di un *Essai sur les principes de la peinture*, pubblicato a Caen nel 1863 e contenente, in particolare, consigli raccolti presso Jouvenet, La Fosse e Largillière, la sua arte sembra venisse imitata soprattutto da artisti di provincia di secondo piano come Bernard-Joseph Wampe. (*as*).

Jean Bernard (Parigi 1732-97), figlio e allievo di Jean II, dopo un soggiorno in Italia nel 1755 viene ammesso all'Accademia nel 1765 (*Anacreonte mentre beve e canta*, perduto; un disegno conservato nella Biblioteca dell'Università di Varsavia), e accolto definitivamente come accademico nel 1769 con *Filemone e Bauci danno ospitalità a Giove e a Mercurio* (Tours, MBA; schizzo al Museo di Tolosa), derivante dall'arte del padre ma di gusto sobrio e già neoclassico. Ebbe alcuni incarichi per le dimore reali (le *Quattro Stagioni*, 1767: Grand Trianon) e nel 1793 diviene presidente della commissione per le Arti. (*cc*).

retablo

Termine spagnolo – derivato del sostantivo di origine latina *tabla* (asse, tavola) – che designa un tipo di ancona, assai diffuso fin dal sec. XIV in particolare nelle chiese della penisola iberica, di proporzioni monumentali, a molti scomparti, disposti a piú ordini, nella maggior parte dei casi con incorniciatura architettonica assai elaborata e ricca di figure intagliate le quali si inseriscono spesso anche all'interno tra i pannelli dipinti. Talvolta tutti i riquadri sono scolpiti in materiali quali il legno o il marmo, oppure realizzati in stucco policromo. Esistono anche **r** in cui l'elemento pittorico riveste una funzione preponderante, caratterizzati sia dalla struttura a polittico che dall'unificazione del campo pittorico in un pannello inquadrato da una cornice riccamente decorata. La stretta connessione tra le parti pittoriche e plastiche, ossia l'alternanza di parti dipinte e parti in rilievo o a tutto tondo – incorniciate architettonicamente da una struttura generalmente lignea caratterizzata dalla presenza di pi-

lastrini e colonnine, edicole e guglie, oltre che di fregi ricchissimi, secondo lo stile dell'architettura gotica internazionale –, caratterizza solitamente dall'età gotica a quella barocca questo particolare tipo di ancona. Situato dietro oppure sulla mensa di un altare, il ***r*** poteva in alcune parti essere realizzato anche in metalli preziosi come nel caso della pala dell'aitar maggiore della Cattedrale di Valenza (1507-10), la cui parte centrale in argento è andata perduta all'inizio dell'Ottocento mentre si conservano le ante (*puertas*) che constano di sei grandi tavole dipinte su entrambe le facce raffiguranti dodici episodi della vita della Vergine dipinti da Ferrando de Llanos e Ferrando Yáñez de la Almedina. Nella penisola iberica il ***r*** scolpito in pietra o in legno ebbe nel Medioevo, specie in piena fioritura gotica, largo impiego e forse pari diffusione di quello pittorico. Il ***r*** comportava nella sua complessità l'intervento di operatori diversi: se la realizzazione della sola struttura o inquadramento architettonico richiedeva, oltre al progettista, l'intervento diretto di ebanisti e scultori per l'esecuzione delle complesse incorniciature e decorazioni plastiche e di specialisti per l'applicazione di diversi tipi di dorature, frequente era anche la presenza di argentieri e orafi. Questi ultimi erano spesso coinvolti nella realizzazione di aureole, corone, tiare, mitrie, destinate a ornare le statue spesso paludate di stoffe preziose che richiedevano l'intervento di ricamatori. La struttura del ***r*** era concepita in funzione non solo decorativa e simbolica ma anche per rispondere alle varie funzioni liturgiche assegnategli e per configurare gli spazi interni delle absidi e delle cappelle. Innalzati su di un'impalcatura architettonica intesa già in origine in connessione con l'ambiente cui erano destinati, i ***r*** costituirono durante il sec. **XVI**, una ulteriore occasione d'incontro con la scultura aprendosi al centro in una nicchia destinata ad accogliere una statua. Nella fase piú antica che comprende quasi per intero il sec. **XV**, il ***r*** è ancora privo di nicchie, di statue, di complicate incorniciature in aggetto pronunciato e l'elemento pittorico mantiene un valore preminente pur partecipando all'espressione corale squisitamente gotica. A partire dalla fine del XIV e per tutto il sec. XV si assiste a un incremento del numero degli scomparti e delle dimensioni dei ***r*** che giungono spesso a coprire l'intera parete di fondo di coro e cappelle. Tali caratteri distintivi permangono costanti fino all'inizio del sec. XVI sebbene verso la fine del periodo la su-

perficie dipinta appaia già spesso decorata con figure intagliate. La pala o polittico cosí costituito è solitamente inquadrato su tre lati da una cornice obliqua che in alto forma una tettoia piú raramente a spioventi o con cuspide centrale: gli elementi lignei costituenti tale incorniciatura, detti *guardapolvos* o polvaroli, sono anch'essi spesso divisi in stretti scomparti raffiguranti profeti e santi, e anche, benché piú raramente, da decorazioni a grottesche, arabeschi o stemmi. Tipica della regione di Valenza è la presenza di larghi *guardapolvos* figurati e di profeti e santi dipinti su di un uniforme fondo blu accanto ai pinnacoli superiori, oltre che la ricca decorazione a intagli e dorature degli archi cuspidati e delle cornici degli scomparti pittorici, come nell'eccezionale ***r*** valenzano con le *Storie di san Giorgio* (6,60 x 5,50 m), attribuito al pittore Marzal de Sa (prima del 1430: Londra, VAM), nella cui predella la rappresentazione delle scene della *Passione di Cristo* appare tuttavia piuttosto rara sia in ambito valenzano che catalano. Un esempio precoce di ***r*** completamente sviluppato in tutte le sue componenti, tra le quali i *guardapolvos*, è quello attribuito a Jaime Serra e proveniente da Sigena (1360-70), attualmente conservato nel MAC di Barcellona. Il ***r*** comprende inoltre la predella (*banco* o *predela*), talvolta a doppio registro, suddivisa in piú *casas* o scomparti, solitamente in numero dispari dato che il pannello centrale funge da tabernacolo. La predella forma quasi un basamento e aggetta leggermente rispetto alla parte soprastante del ***r*** quando quest'ultimo non si completi con due *portals* (porte) ai lati dell'altare, fatto che si verifica nel caso di ***r*** di particolare complessità che fungono da pareti divisorie per ricavare spazi distinti dalla navata o dal vano presbiteriale rendendo cosí l'ambiente retrostante riservato e al tempo stesso praticabile mediante le porte. Nel caso del ***r*** pittorico di origine catalana (che esercitò tra l'altro una profonda influenza sull'evoluzione della pittura in Sardegna a causa della penetrazione della cultura catalana da parte degli aragonesi che nel 1326 avevano occupato Cagliari e che nel 1478 conquistarono l'intero territorio battendo gli Arbonensi; Maestro di Castelsardo, *Retablo di san Pietro*: chiesa parrocchiale di Tula) tipica era anche negli esempi piú semplificati e modesti la disposizione in doppio trittico dei pannelli pittorici (*casas*) distribuiti in tre zone verticali dell'ancona dette *calles* (separate a loro volta da *entrecalles*) in un ordine gerarchico stabilito secondo le loro raf-

figurazioni. In quella centrale, lo scomparto superiore era di solito riservato alla rappresentazione della Trinità o della Crocifissione mentre quello inferiore era destinato all'intitolazione del ***r***, quando non sostituito da una nicchia nel caso di un titolo rappresentato da una statua. Le divisioni orizzontali prendono il nome di *pisos* o *cuerpos*. Un tipo di ***r*** pittorico particolarmente corrente nella Spagna della fine del sec. xv constava di un'unica grande tavola sormontata, a modo di acroterio o di coronamento (*ático*), da un Calvario incluso nel profilo superiore della composizione. Piuttosto frequente nella zona della Vecchia Castiglia e della Navarra un tipo ulteriore di ***r*** pittorico caratterizzato nella parte superiore da tavole laterali centinate che sovrastavano altre tavole a profilo rettangolare e in quella inferiore da una predella a banco, tipologia particolare adatta a cappelle di famiglia (Pedro Díaz de Oviedo, trittico con l'*Annunciazione*, *Visitazione*, *Adorazione dei Magi*, 1490-95: Reggio Emilia, Civica Galleria Parmeggiani). Nella lingua francese con il termine *retable* si intende piú genericamente designare la tavola dipinta collocata permanentemente al di sopra di un altare (sia esso un altare maggiore oppure l'altare di un cappella laterale di una chiesa o ancora l'altare di un oratorio privato) a esclusione delle croci dipinte o di polittici mobili (altaroli portatili) di piccolo formato destinati alla devozione privata. Nella terminologia anglosassone *retable* suole indicare – senza specifico e univoco riferimento al mondo iberico – un pannello ornamentale, comunemente di legno o pietra, talvolta di metallo, collocato dietro un altare e decorato con pitture, sculture o mosaici, che sebbene sia di frequente parte strutturante dell'architettura chiesastica può anche essere amovibile (Hubert e Jan van Eyck, *L'adorazione dell'agnello*, 1432: Gand, Cattedrale di Saint-Bavon). Per quanto riguarda il territorio italiano, il termine di ***r*** può essere correttamente impiegato soltanto per indicare le ancone prodotte sul e per il territorio sardo (e in casi meno diffusi in quello siciliano), che, per effetto della «colonizzazione» culturale aragonese tra Quattrocento e Cinquecento, si assimilano per caratteristiche strutturali, compositive e funzionali ai ***r*** spagnoli. Tra gli esempi meglio conservati si ricordano il *Retablo di san Bernardino* di Juan Figuera e Rafael Thomas (Cagliari, PN); il *Retablo di san Pietro* del Maestro di Castelsardo (Tuili, parrocchiale); il ***r*** di Nostra Signora del Regno, di Giovanni Muru (1515: Ardora, Basilica). (*pgt*).

Reth, Alfred

(Budapest 1884 - Parigi 1966). Stabilitosi a Parigi sin dal 1905, prese la nazionalità francese. Espose nelle file dei cubisti al Salon d'Automne nel 1910, agli Indépendants nel 1910, poi presso Der Sturm a Berlino nel 1913. A questa fase di cubismo ortodosso (1907-14), corrispondono composizioni spoglie e dense: il *Ristorante Hubin* (1912: Parigi, MNAM). Mirando anche a «rapporti di massa» tra i piani e forme curve, parabole o iperboli: nel 1914, per Lugné-Poe (direttore del Théâtre de l'Œuvre), eseguí due rotoli lunghi 6 m, uno dei quali rappresenta il corso della Senna. Dal 1920 al 1927 paesaggi spogli dalle singolari figure, vicini al surrealismo, illustrano la sua fase cubista metafisica (la *Fiera*, 1925: Bruxelles, Gall. Withofs). Nel 1932 fu tra i fondatori di Abstraction-Création e costruí pezzi in legno e metallo, con piani di colore puro (*Forme nello spazio*, 1935-39). Intraprese poi ricerche in materiali nuovi: sabbia, carbone, sassi, gusci d'uovo mischiati alla pittura, poi utilizzati da soli (*Découpage*, 1935; *Armonia di materie*, 1952; *Collage su Isorel e materie*, 1964: Bruxelles, Gall. Withofs). Nel 1946 fu tra gli animatori del primo Salon des Réalités nouvelles. (*rch*).

Rethel, Alfred

(Haus Diepenbend (Aachen) 1816 - Düsseldorf 1859). Dal 1829 al 1837 fu allievo dell'Accademia di Düsseldorf, ove frequentò soprattutto il corso di Wilhelm von Schadow; nel 1837 si recò a Francoforte sul Meno per proseguirvi gli studi con Philipp Veit allo Stadel Institut. Dal 1847 al 1852 operò successivamente ad Aquisgrana, Düsseldorf e Dresda. Nel 1844 e nel 1852 soggiornò in Italia. I primi attacchi di malattia mentale, di cui doveva morire, lo colsero nel 1852. Gli affreschi del municipio di Aqui-sgrana (Sala dell'Incoronazione), rappresentanti scene della storia di Carlomagno, possono considerarsene l'opera piú importante (gli schizzi gli avevano fatto vincere il concorso del 1840, ma il lavoro fu realizzato soltanto dal 1847 al '52 e completato poi con altre quattro scene da J. Kehren, su schizzi di **R**). Seppe assimilare gli influssi dei romantici – Nazareni (*San Bonifacio fa costruire una cappella presso la quercia di Wotan*, 1833-36: Dusseldorf, KM) ed evolvette in uno stile personale vigoroso e patetico che predilige situazioni drammatiche o movimentate.

La sua opera contiene pochi quadri di cavalletto (*San Bonifacio*, 1832: Berlino, NG; l'*Officina Harkort nella piazzaforte di Wetter*, 1834 ca.: Duisburg, Società Demag, bell'esempio di paesaggio, raro nella sua opera e uno dei primi paesaggi industriali conosciuti). La maggior parte dei suoi progetti ci sono noti dai disegni (molto noto il ciclo di acquerelli con *Annibale che attraversa le Alpi*, 1842-44: Dresda, Gabinetto dei disegni; Berlino, NG; Aquisgrana). Nel 1840 vennero pubblicate le illustrazioni dei *Nibelunghi*, incise su legno. Ispirato dalla rivoluzione del 1848 **R** produsse l'anno seguente una serie di xilografie, la *Danza dei morti*, la piú notevole realizzazione, in questa tecnica, dell'Ottocento, che contribuí al rinnovamento di questa antica tecnica d'incisione. (*hbs*).

Réti, István

(Baia Mare 1872 - Budapest 1945). Studiò a Monaco presso Hollósy Simon (1857-1918), poi a Parigi all'Accadémie Julian. Insieme a Hollósy e Thorma Janos fondò (1896) a Baia Mare, in Transilvania, la «Colonia di pittura», divenuta (1902) «Scuola libera di pittura» e poi (1927-1936) «Scuola di pittura», che applicava le teorie impressioniste proprie della pittura *en plein air*, sebbene tale tipo di sperimentazione non incise che superficialmente sulle caratteristiche della pittura di **R**, cosí come di Thorma. Oltre che per il suo stile delicato, dalle note sobrie (*Sepoltura di una guardia nazionale ungherese*, 1899: Budapest, MNG; *Interno*, 1900: ivi, *Il taglio del pane*, 1906: ivi), **R** si segnalò anche come docente nell'Accademia di belle arti di Budapest e per essere autore di vari scritti sull'arte: *L'arte della pittura*, *La colonia di pittura di Baia Mare*. (*dp*).

Reuterswärd, Carl Friedrik

(Stoccolma 1934). Incontra Ferdinand Léger a Parigi nel 1952 e nello stesso anno entra alla Scuola Reale Superiore di belle arti di Stoccolma. È prima disegnatore, incisore e poeta nella tradizione dadaista, ove l'irrazionale e l'irriverenza verso il conformismo sono di rigore (*Aniara I*, acquerellato, 1954: coll. priv.). Ricerca nella sua pittura la spontaneità grafica, la raffinatezza del materiale, gli accostamenti insoliti al modo della Pop Art americana, e in particolare si ispira al cartone animato: il movimento viene rappresentato mediante la giustapposizione seriale di forme stereotipe e di ritmi brutalmente interrotti (il

Sigaro dell'eternità, 1961: New York, MOMA). **R** si è pure interessato di cinema non figurativo, di scenografia e ha praticato l'*happening* (*Der Hecht*, 1962: Stoccolma, MM). Con la sua ironia sofisticata e il suo deliberato gusto per le tecniche sperimentali, è tra gli artisti svedesi di piú marcato cosmopolitismo culturale; ha svolto un importante ruolo introducendo nel suo Paese le tendenze dell'arte americana contemporanea. Dal 1965 è docente presso la Scuola Superiore d'arte di Stoccolma. Nel 1968 fece parte del gruppo Pentacle, che espose al Museo delle arti decorative di Parigi.
Dal 1968 si serve della luce laser e dell'olografia per ottenere un «nuovo strumento visivo capace di cogliere le modificazioni del nostro ambiente. E le nostre» (*Kilroy*, 1967-72: Parigi, MNAM). Il MM di Stoccolma gli ha dedicato varie personali (1972, 1977, 1984-85): nell'ultima **R** ha proposto una sorta di «alfabeto invisibile», sculture materializzanti lo spazio esistente tra le lettere dell'alfabeto, caratteri tipografici in negativo, definiti «inter-lettere», ovvero trascrizione di silenzi. (*tp + sr*).

Revel, Gabriel

(Château-Thierry 1642 - Digione 1712). Allievo di Le Brun, operò a Versailles sotto la sua direzione. Entrò nell'Accademia presentando i ritratti di *Anguier* e di *Girardon* (Versailles). Nel 1685 si stabilí a Digione, dove la sua opera principale è il soffitto della grande sala del palazzo del Parlamento (attuale palazzo di giustizia). Il MBA di Digione conserva molti ritratti di sua mano.
Il figlio **Jean** (Parigi 1684 - Lione 1751) fu anche'egli ritrattista. (*pr*).

Reverdino, Giorgio

(francesizzato Reverdy) (Chivasso ? - Lione, ante 1565). Pittore e soprattutto incisore su rame e xilografo, fu già erroneamente ritenuto di origine veneziana, padovana, bolognese o francese e chiamato anche Cesare o Gaspare. Nato invece probabilmente in Piemonte, a Chivasso, apprese forse la pratica del bulino a Roma, alla bottega di Marcantonio Raimondi (1525-27). Dal 1528 alla morte risulta attivo a Lione, dove lascia una serie di xilografie per libri e di incisioni a bulino, molte delle quali firmate o monogrammate, di qualità non omogenea. I soggetti sono per lo piú sacri, allegorici, mitologici, storici e ritrat-

ti. Tra le opere piú note si ricordano: la *Conversione di san Paolo* (due versioni), l'*Adorazione dei Magi*, quella dei *Pastori*, *Leda* (due versioni), *Sansone*, *Marte e Venere*, *Mosè sull'Horeb* (1531) e la *Vergine in piedi* (1554). (*sgh*).

Reverdy, Pierre

(Narbonne 1889 - Solesmes 1960). Stabilitosi a Parigi nel 1910, vi conobbe Gris, Picasso, Braque e fu tra i poeti che – come Apollinaire, Cendrars, Jacob – seguirono gli sviluppi della pittura cubista da osservatori e interpreti partecipi, traendone di rimando stimoli di ordine tecnico e tematico. Questo progetto orientó la linea editoriale della rivista di poesia e di riflessione estetica «Nord-Sud», che egli fondò e diresse tra il '17 e il '18. Il titolo si richiamava alla linea ferroviaria metropolitana che collegava Montmartre a Montparnasse, e fin dal primo numero un articolo di **R** concentrò l'attenzione sul cubismo, mentre nelle uscite successive uno spazio crescente venne dedicato a testi e disegni di Braque e Léger. Nel breve saggio sull'immagine poetica che **R** pubblicò nel '18 Breton riconobbe uno dei punti di partenza del surrealismo, come documenta la puntuale citazione nel *Manifesto* del '24. Nel '26 **R** abbandonò Parigi per ritirarsi nell'abbazia di Solesmes, dove rimase fino alla morte, proseguendo la sua ricerca poetica e mantenendo vivo il rapporto con i pittori. Nel dopoguerra aggiornò in alcuni saggi la sua in-terpretazione dell'opera di artisti come Léger e Matisse (*Pour tenir tête à son époque*, 1955; *Matisse dans la lumière et le bonheur*, 1958) e diede con *Le Chant des morts* un contributo di primo piano ai nuovi sviluppi del libro illustrato. Realizzato nel '48 per iniziativa dell'editore Tériade, il volume vive dell'accostamento e insieme della contrapposizione dei versi manoscritti di **R** e dei segni astratti di Picasso, nell'annullamento della separazione tra il registro della parola e quello dell'immagine. (*mtr*).

Revoil, Pierre

(Lione 1776 - Parigi 1842). Si formò presso David, ma si allontanò presto dalla grande pittura di storia. Pittore minore romantico, si dedicò alle scene di genere aneddotico a soggetti medievali, illustrando cosí felicemente e precocemente il gusto *troubadour* (*Torneo nel XIV secolo*, 1812: Lione, MBA; *Due castellane*: Museo di Cherbourg; *Carlo V a Yuste*, 1836: Avignone, Musée Calvet; *Infanzia*

di Giotto, 1841: Museo di Grenoble). Soggiornò a lungo a Lione, dove insegnò disegno, ad Aix e a Parigi, esponendo regolarmente al *salon*. (*ht*).

Revold, Axel

(Ålesund 1887 - Baerum 1962). Tra il 1908 e il 1910 frequentò lo studio di Matisse a Parigi, e nel 1919-20 studiò la tecnica dell'affresco presso Paul Baudouin e René Piot. Nel 1917 aveva vinto il concorso per la decorazione della Borsa di Bergen (completata nel 1923), divenendo cosí l'iniziatore dell'«epoca dell'affresco» nell'arte decorativa norvegese; i primi dei dieci pannelli murali che realizza, e che tradiscono accanto l'influsso del cubismo nella disposizione delle superfici piane quello, tematico e simbolico, delle saghe norvegesi, sono tra le realizzazioni piú audaci dell'arte monumentale europea contemporanea. Tra gli affreschi piú tardi dell'artista citiamo a Oslo quelli della Deichmanske Bibliotek (1932), della Biblioteca dell'università (1933), e quelli del nuovo municipio (Oslo, Rådhus, 1938-44). Nei quadri di cavalletto, **R** seppe unire alla tradizione norvegese del colore la composizione decorativa di Matisse, il senso spaziale e le forme del cubismo: *Pescatori nel Mediterraneo* (1914: Bergen, Rasmus Meyers Samlinger), *Italiana* (1914: Oslo, NG), *La flottiglia di pescherecci prende il largo* (1935: ivi). La NG di Oslo ne possiede diciassette dipinti. Docente presso l'Accademia di belle arti di Oslo dal 1925 al 1946, esercitò un influsso decisivo su molti giovani artisti. (*lø*).

«Revue blanche (La)»

Diretta dai fratelli Natanson, benché avesse innanzi tutto carattere letterario la «**R**» (1889-1903) fu intorno al 1900 un centro assai vivo d'arte contemporanea, sia per la critica d'arte e le illustrazioni che per le mostre organizzate nella sua sede e per l'interesse che suscitò nella borghesia parigina illuminata. I pittori della «**R**» presentavano nell'arte visiva una libertà, un umorismo, un'eleganza anticonformista analoghe a quelle presenti in altri campi: al tono di Jules Renard corrispondeva il tratto ellittico di Bonnard, a quello di Mirbeau i neri di Vallotton, alla tenera raffinatezza di Mallarmé quella di Vuillard, al simbolismo del primo Gide quello del primo Maurice Denis, e allo spirito caustico di Jarry e di Tristan Bernard quello di Lautrec.

Dal 1893 la «**R**» pubblicò, in supplemento a ciascun fascicolo, una stampa originale: la prima era firmata da Vuillard, ma Bonnard inaugurò (1894) la serie famosa dei manifesti della «**R**», presto seguito da Lautrec (1895), per il quale posò Misia Natanson. Nessuno però collaborò piú attivamente di Vallotton, che eseguí effigi in bianco e nero degli autori della maggior parte dei testi pubblicati. Piú di ogni altro fu tuttavia Lautrec a partecipare davvero all'ambiente della «**R**»; oltre ai manifesti e alle illustrazioni, produsse, con Romain Coolus e Tristan Bernard, un supplemento umoristico illustrato, «Nib». Infine con Fénéon, redattore capo dal 1894, nella rivista si espresse il neoimpressionismo, con estratti del trattato di Signac su tale scuola (1898), e poi con la prima grande retrospettiva di Seurat nella sede della rivista (1900). (*fc*).

Reycend, Enrico

(Torino 1855-1928). Abbandonati gli studi presso l'Accademia Albertina nel 1872, **R** prosegue la propria formazione privatamente sotto la guida di Ghisolfi, Fontanesi e Delleani; di notevole importanza per gli esiti della sua ricerca e l'influenza di Filippo Carcano. L'esordio avviene nel 1872 alla Promotrice torinese con due paesaggi di impronta fontanesiana; a un orizzonte di gusto non lontano ma segnato da un diverso interesse per la luce è *Dintorni del Valentino* (1874: Torino, coll. priv.). Il soggiorno a Parigi nel 1878, in occasione della Esposizione Universale, pare avvicinarlo piú a Corot che agli impressionisti. Una maggiore sensibilità da parte degli italiani piú aggiornati verso le novità della cultura figurativa francese si avverte a partire dal 1880, anno in cui Diego Martelli pubblica la sua conferenza sull'impressionismo. Tra il 1880 e il 1885 **R** è in rapporto con Delleani, che, superati i soggetti storici, realizza dipinti dalle stesure fresche e di stretta adesione al dato reale. **R** risulta a Genova tra il 1885 e il 1886: a quest'epoca risale *Porto di Genova*, noto per una riproduzione fotografica, che rivela singolari consonanze con opere coeve di Boudin. Ulteriori coincidenze con la cultura francese si ravvisano in altre opere del decennio 1880-90. L'ascendente delle ricerche di matrice impressionista si coglie nella scelta di riprendere uno stesso motivo in diverse ore del giorno, come testimoniano alcune vedute

del porto di Genova (*Porto di Genova di giorno*, 1890 ca.; *Porto di Genova di sera*, 1890 ca.). La menzione onorevole ottenuta al Salon di Parigi del 1900, segna il culmine di una serie di lusinghieri apprezzamenti che avevano accompagnato la sua affermazione artistica. Da quel momento, come testimonia il mancato invito alla Biennale di Venezia del 1905, la critica si orienta in altre direzioni trascurando il coerente svolgersi del suo itinerario pittorico. La rivalutazione critica della sua opera è avviata nel 1952 dal saggio dedicatogli da Roberto Longhi, che in seguito ha donato la propria collezione di dipinti dell'artista alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. (*sr*).

Reymerswaele (Roymerswaele), Marinus Claeszon van

(Reymerswaele 1495 ca. - Middelburg? dopo il 1567). Figlio del pittore Nicolas de Zieriksee (maestro ad Anversa nel 1475), è documentato nel 1509 ad Anversa, dove lavora nella bottega di Simon van Daele. Nel 1567 viene severamente punito e poi cacciato da Middelburg come iconoclasta, e la sua pittura esasperata reca forse la testimonianza delle sue convinzioni religiose. Non si è potuto ancora stabilire se fosse allievo di Quentin Metsys, ma ne appare, in ogni modo, uno dei piú diretti imitatori: il *San Girolamo in meditazione* (Douai, Museo; numerose altre versioni, a Madrid, Prado, 1521 e 1541; Anversa 1541; Vienna; Amsterdam; Montreal; Orléans; castello di Schleissheim), le forme tormentate e i volti espressivi lo apparentano al «gusto bizzarro» di Metsys. L'artista eseguí anche tutta una serie di ritratti di banchieri, usurai o esattori d'imposte, i piú celebri dei quali sono i ritratti dell'*Usuraio e sua moglie* (1538: Monaco, AP; 1538: Madrid, Prado; 1540: Firenze, Bargello, coll. Carrand). Riprende il tema del *Cambiavalute e sua moglie* di Metsys (Parigi, Louvre), trattandolo in modo esacerbato e caricaturale, che trova paragoni negli studi fisionomici all'alba del sec. XVI, di Leonardo, Metsys e Piero di Cosimo. Ultimo suo tema prediletto è la *Vocazione di san Matteo* (conservato ad Anversa e Gand). (*jv*).

Reyn (Ryn), Jan de

(Bailleul 1610? - Dunkerque 1678). Allievo e collaboratore di van Dyck, seguí a Londra il maestro. Entrato al

servizio del duca di Gramont, che sposò Miss Hamilton, si recò a Parigi, poi a Dunkerque, dove morí. Il suo stile riflette quello di van Dyck tanto nei ritratti (*Ritratto di donna*, 1637: Bruxelles, MRBA; *Ritratti d'uomo*, l'*Ammiraglio Rombout*, l'*Ammiraglio Colaert con la moglie*: Dunkerque, MBA), che nelle composizioni religiose (*Adorazione dei Magi*, 1641: Bergues; *Martirio dei quattro coronati*, 1656: Cattedrale di Saint-Eloi a Dunkerque). (*hl*).

Reynek, Bohuslav

(Petrkov (Boemia orientale) 1892-1971). Seguí corsi di disegno e pittura a Jihlava, ma ben presto si rese autonomo e realizzò, verso il 1910, ritratti a olio e disegni nello spirito del gruppo degli Otto. Nel corso degli anni Venti, durante i quali si dedicò soprattutto alla poesia, **R** incise una serie di linoleum a carattere espressionista. Tra il 1925 e il 1935 soggiornò regolarmente a Grenoble. Si legò a Bernanos, Stanislas Fumet, Max Jacob, e conobbe Suzanne Renaud, poetessa di Grenoble, che sposò. Dal 1935 si dedicò alla puntasecca e all'acquaforte, creando una vasta opera ispirata alla Bibbia (*Crocifissioni*; *Vergine di pietà*; ciclo di *Giobbe*, 1948-1950), a leggende cristiane (*San Francesco*, 1967), ad allegorie letterarie (ciclo di *Don Chisciotte*, 1955-60). In questa fase nacque inoltre un diario poetico inciso, ispirato al ritmo della vita quotidiana del suo villaggio natale di Petrkov. In queste incisioni, ove si afferma la coscienza cristiana dell'unità dell'universo, la visione poetica si fonde intimamente con la realtà del mondo sensibile. Dopo il 1960 l'opera di **R** si riconosce nell'astrattismo lirico. (*ivj*).

Reynolds, Joshua

(Plympton (Devonshire) 1723 - Londra 1792). Ricevette un'educazione classica dal padre, un ecclesiastico, già professore al Balliol College di Oxford, nella cui biblioteca erano presenti opere teoriche sulla pittura. Il giovane **R** partí per Londra per studiarvi arte nel 1740, dichiarando che, piuttosto che essere «pittore ordinario» (vale a dire ritrattista) avrebbe preferito fare il farmacista. Elesse peraltro a suo maestro il ritrattista alla moda Thomas Hudson, e in ciò può scorgersi un tratto distintivo del suo carattere: ricercava sempre il mezzo piú efficace per garantirsi il successo, e per un artista inglese

il ritratto era allora l'unico mezzo per guadagnarsi la vita. L'influsso di Hudson, di Rembrandt e di van Dyck è assai sensibile nella sua prima maniera.
Operò a Londra e nel Devonshire dal 1743 al 1749, poi s'imbarcò per l'Italia a bordo della nave del comandante Keppel di cui fece piú volte il ritratto; uno di tali ritratti (oggi al Greenwich National Maritime Museum) lo mise in evidenza nell'ambiente pittorico inglese. Trascorse due anni a Roma, studiandovi gli antichi, Raffaello e Michelangelo; nel 1752 passando per Firenze, Bologna e Parma, raggiunse Venezia, ove durante un soggiorno di tre settimane eseguí numerosissimi schizzi dai maestri veneziani del rinascimento. Attraverso lo studio di Tiziano ma anche dei Carracci, di Rubens e di Rembrandt, costruí la propria tecnica, la pennellata e il trattamento della luce, dell'ombra e del colore. Benché nei suoi scritti teorici avesse proclamato la superiorità della forma sul colore, restò essenzialmente legato allo stile barocco e assai sdegnoso nei riguardi dei contemporanei stranieri. Nel 1755, stabilito ormai da due anni a Londra, ove restò sino alla morte, aveva già oltre un centinaio di modelli; e per i drappeggi dei quadri ricorreva a professionisti come Giuseppe Marchi, che aveva condotto con sé da Roma. Chiedeva allora 12 ghinee per un ritratto a busto, 24 per uno a mezza figura e 48 per uno in piedi. Tali prezzi erano passati, nel 1782, rispettivamente a 50, 100 e 200 ghinee, il doppio cioè di quelli del suo piú diretto rivale, Gainsborough. Tra i ritratti piú caratteristici degli anni Cinquanta sono quelli di *Lord Cathcart* (oggi in possesso degli amministratori del conte di Cathcart), del *Duca di Grafton* (Oxford, Ashmolean Museum) e di *Lord Ludlow* (Woburn Abbey, coll. del duca di Bedford), tutti eseguiti alla maniera veneziana. Negli anni successivi **R** subí l'influsso dello stile piú delicato di Ramsay, tornato dall'Italia (1757), ed eseguí una serie di ritratti teneri e intimi, in particolare femminili, il piú bello dei quali è forse quello di *Georgiana, contessa Spencer, con la figlia* (1759-61: Althorp, coll. del conte Spencer). Nel frattempo si era evoluto verso uno stile piú ambizioso, incoraggiato dal successo delle prime mostre. Per la mostra alla Society of Artists nel 1760 inviò quattro opere, tra cui un ritratto in piedi della *Duchessa di Hamilton* (Port Sunlight, Lady Lever AG), che, sotto il mantello da moglie di un pari, appariva vestita della lunga e ampia tunica neoclassica che l'artista prediligerà negli anni Settanta, e ap-

poggiata a un bassorilievo raffigurante il *Giudizio di Paride*. Questo tipo di ritratto era certo esistito nel XVI e nel XVII secolo, ma **R** lo elevò «molto al di sopra del suo ordinario livello», come egli stesso spiegò piú tardi nei suoi *Discorsi*.
Dal 1760 al 1770 i due stili, quello «formale» e quello intimo, coesistettero nella sua opera (benché la frontiera tra i due non sia sempre rigorosa), e cominciò a costituirsi la grande «galleria immaginaria» di ritratti che egli dedicò all'aristocrazia, all'esercito e alla classe colta britannica del sec. XVIII. **R** ricorreva a una sorprendente varietà di pose; e la sua produzione comprende pure ritratti collettivi di fanciulli, gruppi e ritratti individuali di uomini o donne (*Nelly O'Brien*, 1763: Londra, Wallace Coll.).
Per la prima mostra della RA nel 1769 si orientó ancor piú verso il grande stile classicheggiante con quattro ritratti di donne, tutti di concezione allegorica e con pose ispirate a Correggio, Albani, Guido Reni e Guercino. Tale stile dominò la produzione di **R** dal 1770 al 1780 e toccò il culmine con le *Tre figlie di sir William Montgomery in veste di Grazie che ornano una statua di Imene* (1773: Londra NG). Scrisse al padre delle sue modelle, che aveva commissionato il ritratto: «[Il tema] offre alle modelle un ruolo abbastanza ricco da potervi felicemente introdurre graziosi atteggiamenti "storici"». Era stato eletto all'unanimità presidente della RA alla sua fondazione nel 1768, benché non avesse mai goduto del favore del re (fu questo forse l'unico insuccesso della sua carriera). Nel 1769 tenne il primo dei quindici *Discorsi* pronunciati all'Accademia, di solito nel giorno della premiazione, fino al 1790. In tali conferenze, destinate alla pubblicazione, espose, commentandola, la teoria dell'arte accademica ortodossa derivante dal classicismo letterario, sviluppata dagli scrittori del continente sin dal rinascimento. Cercava cosí di conferire all'arte inglese il supporto teorico di cui mancava, e di migliorare la condizione del pittore nella società, formando meglio il gusto dei mecenati. Il tema centrale dei *Discorsi* – che, cioè, la pittura di storia, dallo stile nobile e puro, fondata sulla padronanza della forma e creata da Michelangelo e Raffaello, è superiore a qualsiasi altra modalità di espressione artistica – non ebbe mai molta eco nella pittura britannica. Il ruolo piú evidente di **R** come scrittore d'arte sta nei suoi punti di vista critici, in particolare su Gainsborough, suo contem-

poraneo e rivale, alla cui morte pronunciò, nel 1788, il suo quarto *Discorso*. Ebbe notevole influsso su Angelica Kauffmann, che frequentò l'Accademia britannica prima di stabilirsi definitivamente a Roma.
Nel 1781 **R** visitò le Fiandre e l'Olanda, donde riportò numerose note; e tale viaggio ne accrebbe l'interesse per Rubens. Molti ritratti degli anni Ottanta ne riflettono infatti l'influsso (*Lady Lavinia Spencer*, 1782: Althorp, coll. del conte Spencer), benché nello stesso periodo dedicasse a Michelangelo un esplicito tributo: *Mrs Siddons in veste di Musa della Tragedia* (1784: San Marino, Cal., Huntington AG). Nel frattempo eseguí la maggior parte dei suoi rari quadri di storia, rompendo in modo inatteso con la tradizione classica (*Macbeth e le streghe*, 1789: Petworth nel Sussex, coll. di lord Egremont). Malgrado l'uso di materiali difettosi che hanno causato il deterioramento di numerose sue tele, le sue ultime opere denotano una notevole forza inventiva. Senza alcun dubbio **R** fu il pittore piú importante della scuola inglese, tanto per il prestigio, l'autorità, l'ampiezza di cultura e le molte relazioni quanto per i lavori in se stessi.
La sua opera è molto ben rappresentata in Gran Bretagna nei musei di Edimburgo, di Glasgow e piú particolarmente di Londra (dieci quadri alla NG, in particolare i ritratti di *Anna*, *contessa di Albemarle*, 1757-59; di *Lord Heathfield*, *governatore di Gibilterra*, 1787; una ventina alla NPG; ventiquattro alla Tate Gall.; molti alla RA, in particolare due *Autoritratti*). Tuttavia, alcuni suoi capolavori si trovano ancora in collezioni private, come *Master Crewe in costume da Enrico VIII* (1776: coll. O'Neill) o *Giorgio IV*, *allora principe di Galles* (1783: coll. di lord Brochet); meno numerosi sono quelli in musei stranieri (*Master Henry Hoare in veste di giardiniere*, 1788: Toledo, Ohio, AM). (*mk*).

Rho, Manlio

(Como 1901-55). Privo di una regolare formazione artistica, apprende privatamente i primi rudimenti di pittura e scultura, realizzando una serie di dipinti di ascendenza tardoimpressionista, che non varcano i limiti della provinciale cultura locale. Il suo debutto come pittore astratto non avviene prima del 1933, quando passato attraverso una fase ritrattistica di gusto novecentista con riferimento ad alcune esperienze realistico-metafisiche,

apre i propri orizzonti artistici, stimolato anche dalla ricerca di Giuseppe Terragni e degli altri architetti razionalisti, a un piú vasto contesto internazionale: quello della cultura neoplastica del Bauhaus e di De Stijl.
Con il Gruppo di Como partecipa alle prime fasi della ricerca astratta italiana intrattenendo rapporti con gli artisti che gravitavano intorno alla Galleria Il Milione, dove espone per la prima volta nel 1935 in una collettiva di bianco e nero. Parallelamente all'attività artistica sviluppa un'attività professionale come grafico, sia nel campo pubblicitario che in quello tessile, che gli permette di approfondire la propria sperimentazione nel complesso ambito del colore. Dopo le prime semplici griglie ortogonali, che si esauriscono nella bidimensionalità del supporto, **R** inizia a lavorare sullo spazio e sulla connessione tra figura e fondo, creando composizioni, di ascendenza postcubista che si articolano su una pluralità di livelli, attraverso la sovrapposizione di campiture colorate leggermente sfalsate. Dalla seconda metà degli anni Trenta, attraverso una progressiva semplificazione compositiva, giunge alla creazione di strutture essenziali dominate da pochi elementi equilibratissimi che si sovrappongono in un elegante gioco di trasparenze. Nel 1939 insieme a Radice e ad altri artisti astratti, espone alla Quadriennale romana con i futuristi. Per rompere l'isolamento in cui si erano venuti a trovare entrambi, i due movimenti uniscono le loro forze, nel disperato tentativo di resistere all'involuzione reazionaria della cultura italiana. Continuando la propria ricerca sui rapporti tra fondo e figure **R** realizza delle composizioni strutturalmente piú complesse, che, caratterizzate da un certo dinamismo formale, si avvicinano in qualche modo ai principî dei futuristi. Negli anni del dopoguerra, in pieno clima informale, l'artista alterna schemi compositivi articolati e complessi a ritorni al neoplasticismo piú puro, fino a giungere a quell'interpretazione piú libera e vivace della forma geometrica che caratterizza l'ultima fase della sua attività. (*et*).

Riabučinskij, Nikolai Pavlovic

(Mosca 1876 - Nizza 1951). Membro di una ricca famiglia di banchieri, fu il primo in Russia a sostenere l'Art Nouveau: finanziava l'attività di «Mir Isskusstva» (II Mondo dell'Arte) e della Golubaja Roa, (La Rosa Azzur-

ra), e fu editore della rivista «Zolotoie Runo» (Il Vello d'oro, 1906-909), principale pubblicazione dedicata al simbolismo e all'Art Nouveau in Russia, della quale non si può sottovalutare il ruolo di propagatrice di tutte le nuove correnti della pittura contemporanea occidentale. Grandissimo fu l'influsso che ebbero sullo sviluppo artistico russo all'inizio del secolo le mostre organizzate da «Il Vello d'oro», che riunivano pittori francesi e russi: nelle mostre a Mosca nel 1908, 1909, 1909-910 figuravano opere di Cézanne, van Gogh, Renoir, Pissarro, Marquet, Bonnard, Gauguin, Signac, Sisley, Le Fauconnier, Vuillard, Sérusier, Maurice Denis, Rouault, Matisse, Vlaminck, Derain, Braque, Gleizes, Metzinger, van Dongen. Come pittore, **R** aderiva alle tendenze della Rosa Azzurra con quadri che rivelavano una sicura delicatezza di colore. Possedeva una vasta collezione di pittura russa e occidentale ospitata nei suoi palazzi personali e nelle sue case di campagna, costruite dai migliori architetti dell'Art Nouveau russa. Nel 1914, aprí un negozio di antichità a Parigi, dove si stabilí definitivamente dopo la rivoluzione d'ottobre. Nel 1940 lasciò Parigi per Montecarlo, dove prosegui la sua attività di antiquario e appassionato d'arte. (*xm*).

Riabuškin, Andrei Petrovitć

(governatorato di Tambov 1861 - presso San Pietroburgo 1904). Formatosi nelle scuole di Mosca e di San Pietroburgo, riuscí a sbarazzarsi dalle pastoie del «realismo accademico» per rievocare in dipinti chiari, colorati e leggermente stilizzati i piccoli episodi della vita di Mosca prima di Pietro il Grande (*Donne in chiesa*, 1899: Mosca, Gall. Tret´jakov; *Attesa di un corteo*, 1901: San Pietroburgo, Museo russo), o della vita contadina del suo tempo (*Bevitori di tè*, 1903: Mosca, coll. Troianovski). (*bl*).

Rian, Johannes

(Overhalla (Namdalen) 1891 - ? 1981). Allievo di Axel Revold all'Accademia di belle arti di Oslo (1928-29), si formò pure nel corso dei suoi viaggi, particolarmente in Italia (1934 e 1951-1952), in Spagna, in Marocco (1955-56), nonché a Parigi, ove si recò di frequente. Tra il 1930 e il 1940 cercò di adattare il suo talento di colorista alla tradizione grafica della scuola di Revold e, dopo

la guerra, si orientó verso una forma decorativa semplificata a grandi superfici colorate. A partire dal 1960, evolvette verso un astrattismo lirico, ove il cromatismo delle superfici rievoca le armonie musicali. Ha realizzato in tale stile una grande decorazione per l'ospedale centrale di Trondheim (1966). Tra le sue opere di cavalletto citiamo la *Vedova* (1934: Oslo, NG), *Riuscita* (1947: ivi), la *Scala di marmo*, *Tangeri* (1956: ivi), *Occupazione* (1968: ivi). (*lø*).

Riancho, Agustín

(Entrambasmesetas (Santander) 1841 - Ontañeda (Santander) 1929). La lunga carriera solitaria di **R** si svolse quasi ai margini della vita artistica spagnola. Proveniente da una povera famiglia di contadini, a quattordici anni ottenne una borsa della «Diputación provincial» di Santander. Dal 1858 fu allievo del paesaggista ispano-belga Carlos de Haes all'Accademia di San Fernanda di Madrid. Su consiglio del maestro partí nel 1862 per il Belgio rimanendo a Bruxelles per quasi vent'anni e completando la sua formazione presso il paesaggista Lamorinière. Tornato in Spagna nel 1883 si ritirò ben presto isolandosi dalla vita cittadina tra le sue montagne natali. Dal 1888 ignorato dall'ambiente ufficiale dipinse paesaggi rocciosi, praterie, alberi maestosi (nella sua pittura è avvertibile l'influsso di Rousseau e dei pittori di Barbizon), liberamente interpretati e costruiti per larghe masse di colore che dal realismo delle sue prime prove appaioni avvicinarsi a Vlaminck superando nell'impeto dell'interpretazione personale i modelli pittorici dell'impressionismo. Una grande retrospettiva all'Ateneo di Santander nel 1922 rivelò la potente personalità di **R** al grande pubblico e il pittore ricevette onorificenze e un vitalizio dalla municipalità di Santander. Nel Museo (*La Cagigona*, 1905) e nell'Ateneo (*Alberi*) di Santander sono conservati alcuni dei piú significativi dipinti di **R**. (*pg*).

Riario

Potente famiglia della Curia romana negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi tempi del secolo successivo, grazie a diverse cariche ecclesiastiche ottenute a causa della parentela con Sisto IV Della Rovere. **Pietro R,** cardinale, muore nel 1473; è stato da tempo escluso che sia stato lui, come indica il Vasari, il committente degli affreschi di Melozzo da Forlí nella Chiesa dei Santi Apo-

stoli (ora in frammenti e divisi tra la PV e il Quirinale di Roma), ordinati all'artista da Giuliano Della Rovere. La committenza del cardinale **Raffaele** († 1521), nipote di Pietro, sembrava legata al solo Palazzo della Cancelleria fino al recente ritrovamento della decorazione pittorica dell'episcopio di Ostia, di cui Raffaele **R** diviene vescovo nel 1511. Gli affreschi, eseguiti entro il 1513, sono assegnati a B. Peruzzi, Jacopo Ripanda e Cesare da Sesto, affiancati da un gruppo di collaboratori, e sono uno dei migliori esempi della cultura pittorica romana di stampo antiquariale dei primi tempi del sec. XVI. Lo stemma **R**, riconducibile con tutta probabilità allo stesso Raffaele, compare anche nella Sala della Lupa del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, affrescata da J. Ripanda e collaboratori intorno al 1507-508.
Allo stesso Ripanda, e, in seguito, a Cola dell'Amatrice, il cardinale Raffaele commissiona alcune opere decorative entro il 1513 ca. per il palazzo di famiglia (ora della Cancelleria), oggi non piú identificabili. Sia Raffaele **R** sia **Girolamo,** fratello di Pietro, compaiono nel celebre affresco di Melozzo da Forlí raffigurante *Sisto IV che affida al Platina la biblioteca sistina*, ma non ci sono estremi per considerarli diretti committenti del dipinto. (*sgu*).

Ribalta, Francisco

(Solsona 1565 - Algemesí (Valenza) 1628). Questo grande artista catalano, fondatore della scuola tenebrista di Valenza, si formò in Castiglia nell'ambiente dell'Escorial. Le sue prime opere note (*Crocifissione*, 1582: San Pietrobur-go, Ermitage) ne mostrano infatti la diretta filiazione dagli italiani Zuccari e Tibaldi, i rapporti con Cambiaso e Navarrete el Mudo (di cui poi copierà alla lettera il *Martirio di san Giacomo* dell'Escoriai per l'altare maggiore della chiesa di Algemesí, eseguito tra il 1603 e il 1610. Nel 1599 lo si trova a Valenza, dalla quale non si allontanerà piú, tranne che per un problematico viaggio in Italia, che andrebbe situato tra il 1613 e il 1615: unico periodo della sua vita sul quale non si possieda alcun documento (il viaggio giovanile menzionato dagli antichi biografi viene, in ogni caso, escluso). Tale viaggio tardivo avrebbe potuto consentire all'artista di conoscere l'opera di Caravaggio (del quale eseguí una copia, firmata, della *Crocifissione di san Pietro*: Roma, coll. priv.). Dipinse importanti complessi a Valenza e dintorni, in particolare i

retabli della chiesa di Algemesí (1603-604), parzialmente distrutti nel 1936) e i grandi quadri del collegio del Patriarca, fondazione dell'arcivescovo Juan de Ribera (*Visione di san Vincenzo Ferrer*, 1604; *Ultima cena*, 1606, sull'altare maggiore). Dipinse pure molti eccellenti ritratti dell'arcivescovo (collegio del Patriarca). Ma le opere maggiori sono la pala di *San Tommaso da Villanova* per il collegio della Presentazione di Valenza (1616) e i quadri del convento dei Cappuccini, per i quali firmò un contratto nel 1620 (*San Francesco confortato da un angelo*: Madrid, Prado; *San Francesco ai piedi di Cristo in croce*: Valenza, MBA), il *Cristo che abbraccia san Bernardo* (Madrid, Prado) e il retablo della Certosa di Porta-Coeli (1627: oggi nel Museo di Valenza). In tutte queste ultime opere, il realismo ancora esitante degli esordi sotto il segno dell'Escorial sfocia in un ampio naturalismo francamente barocco, ove l'impronta di Caravaggio si fonde con le reminiscenze della pittura veneta e con una libera interpretazione del modello vivente. **R** ha creato alcune delle opere piú forti e piú nobili di tutta la pittura spagnola (*San Pietro*, *San Paolo*, *San Brunone* del retablo di Porta-Coeli: Valenza, MBA). Ebbe una vasta bottega e numerosi allievi (tra cui soprattutto il figlio Juan) e il suo influsso fu decisivo nella storia della pittura valenzana. A lui è attribuito anche il bellissimo *Ritratto di Raimondo Lullo* (Barcellona, MAC), che presenta sensibili coincidenze con le opere giovanili di Ribera.

Il figlio Juan (Madrid 1596 - Valenza 1628) è un importante rappresentante della scuola di Valenza. Una morte prematura gli impedí di mettere a frutto il suo talento brillante e assai precoce. Juan firma sin dal 1613 una grande e affollata *Crocifissione* (Valenza, MBA), la cui composizione, ancora ispirata, seguendo il modello paterno, dallo stile dell'Escorial, si arricchisce nei particolari di un piú moderno realismo. Di lui si conservano pochissime opere firmate (*San Giovanni Evangelista*: Madrid, Prado; *San Girolamo*, 1618: Barcellona, MAC). Tutte attestano una tecnica molto sicura e un naturalismo vigoroso dal caldo colore, cui certo non fu estraneo l'influsso della pittura veneziana e soprattutto quello di «caravaggeschi» quali Borgianni e Saraceni, attivi per numerose committenze spagnole. La collaborazione di Juan col padre fu indubbiamente assai importante: la si riconosce facilmente in alcuni dipinti dei retabli di Porta-Coeli (1624-27) e di Andilla (1624-1626). (*aeps*).

Ribarz, Rudolf

(Vienna 1848-1904). Dal 1865 fu allievo dell'Accademia di Vienna, poi risiedette a Parigi dal 1876 al 1892, riportando studi dai suoi numerosi viaggi in Normandia e in Piccardia: *Chiuse del canale di Saint-Denis* (1883), *Paesaggio di dune a Tréport* (ambedue a Vienna, ÖG). Le sue relazioni con Daubigny e Dupré, che lo aiutarono a vendere i suoi quadri, lo misero in contatto con la scuola di Barbizon. Benché venisse influenzato dal «paesaggio intimo», la sua sensibilità gli consentì di serbare la propria originalità. Il suo colore si schiarisce per influsso di Corot, senza, tuttavia, divenire impressionista. I suoi dipinti, dalle dominanti brune e grigie, unitamente a un preciso disegno, traducono felicemente i luoghi olandesi, i cui canali e barche a vela, immersi in un'atmosfera nebbiosa, divennero suo tema prediletto. **R** seppe rendere, in composizioni ornate in primo piano da fiori e piante, un'impressione di profondità, ottenendo effetti decorativi. La sua reputazione di pittore di fiori lo portò a dirigere una sezione appositamente creata per lui alla Scuola d'arte decorativa di Vienna, ove insegnò dal 1891 al 1898. Dipinse pure decorazioni per pannelli e paraventi. (*g + vk*).

Ribera, Carlos Luis de

(Roma 1815 - Madrid 1891). Figlio di Juan Antonio **R** e suo allievo, studiò all'Accademia di San Fernando ottenendo il pensionato a Roma (1831) e stabilendosi poi a Madrid dove seguí i corsi di Delaroche. Direttore dell'Accademia di San Fernando nel 1845, diresse le imprese decorative del Congresso de Diputados (1850 ca.) e della chiesa di San Francisco el Grande. Alla pittura di storia (la *Conquista di Granada*, iniziato nel 1853 e finito nel 1890: Burgos, Cattedrale), preferí il genere del ritratto, subendo l'influsso dei Nazareni (*Ritratto di bambina*: Madrid, Prado, Casón), e la decorazione monumentale (Palacio de Visto Alegre). (*sr*).

Ribera, Juan Antonio de

(Madrid 1779-1860). Allievo di Ramón Bayeu, vinse una borsa di studio per Parigi, dove, come Aparicio, frequentò l'atelier di David (*Cincinnatus*: Madrid, Prado, Casón). Rifugiatosi a Roma, ricevette diversi incarichi dai monarchi spagnoli in esilio. Nel 1816, ritornato in

Spagna fu nominato «pintor de camara» e gli vennero commissionati gli affreschi del palazzo di Aranjuez e del Prado. Oltre agli incarichi di corte eseguí alcuni dipinti di genere storico (*Wamba*) e ritratti (lo *Scultore Alvarez Cuberò*: Madrid, coll. priv.). (*sr*).

Ribera, Jusepe de

(Játiva, presso Valenza, 1591 - Napoli 1652). È dubbio che si formasse a Valenza presso Ribalta, come per lungo tempo si è creduto. Giovanissimo partí per l'Italia e non tornò piú in Spagna. Visitò la Lombardia e l'Emilia: si hanno tracce del suo passaggio a Parma (nel 1611 vi eseguí un'*Elemosina di san Martino* per la chiesa di San Prospero, nota da copie) e a Bologna, dove Ludovico Carracci esprime su di lui un giudizio lusinghiero. Nel 1613 è documentato a Roma con il fratello Juan, anch'egli pittore e chiede di essere accolto all'Accademia di San Luca: Giulio Mancini lo cita tra gli artisti di valore che hanno abbracciato lo stile del Caravaggio - ma «piú tento [nel colorito] e piú fiero» –, fa allusione alla sua vita scapigliata e ricorda, tra le sue opere eseguite a Roma, i *Cinque sensi* (la *Vista*: Città del Messico, Museo Franz Mayer; l'*Olfatto*: Madrid, coll. Abelló; il *Gusto*: Hartford, Conn., Wadsworth Atheneum; il *Tatto*: Pasadena, Norton Simon Found.; dell'*Udito* si conosce solo una copia tarda). Nel 1616 **R** si stabilisce a Napoli, dove sposa la figlia del pittore siciliano Giovan Bernardo Azzolino. Da allora, e grazie alla protezione dei viceré spagnoli, diviene il pittore piú noto e ricercato della città e la sua fortuna è in continua crescita. Per la piccola statura fu chiamato lo «Spagnoletto» e con tale nomignolo è tuttora conosciuto. Nel 1626, su richiesta del duca di Alcalá, fu nominato Cavaliere dell'Abito di Cristo da Urbano VIII; in quell'anno firma il *Sileno ebbro* (Napoli, Capodimonte), tela che per accenti dissacranti e ironici può paragonarsi ad alcuni dipinti mitologici di Velázquez. Negli ultimi anni della sua vita, dopo la rivolta antispagnola di Masaniello (1647) il suo successo a Napoli sembrò declinare un poco, anche per il manifestarsi di una malattia che, rendendolo inabile a maneggiare il pennello per lunghi periodi, lo costringeva a ricorrere sempre piú alla bottega. Nello stesso periodo ha luogo un episodio romanzesco e solo ora chiarito: il ratto di una sua nipote (finora si riteneva che la vittima fosse la figlia Maria) da

parte dell'Infante don Giovanni d'Austria, inviato nella città da Filippo IV per sedare la rivolta (**R** ne fece, nel 1649, il superbo *Ritratto equestre*: Madrid, *Palazzo* Reale). La recente mostra (Napoli 1992) ha condotto a una revisione generale del catalogo del **R**, e non solo relativamente all'autografia o alla cronologia di dipinti controversi. Il contributo maggiore è forse il recupero – su base documentaria e stilistica – della sua attività giovanile e il conseguente chiarimento dell'impatto che il naturalismo romano ebbe sulla formazione del suo linguaggio. Oltre ai *Cinque sensi* già citati, che possono datarsi tra il 1613 e gli inizi del 1616 e che appaiono condizionati dall'interpretazione fiamminga del caravaggismo (da Ter Bruggen a Baburen), sono state ricocondotte a questo momento opere quali il *Martirio di san Lorenzo* (Londra, Atlantis Trust) e un *Martirio di san Bartolomeo* di collezione privata, che ne rivelano anche le sensibili tangenze con i francesi, in particolare con l'anonimo Maestro del Giudizio di Salomone. Mezze figure quali il vivissimo ritratto di popolano come *Democrito* (Londra, coll. priv.), il *San Gerolamo* (Toronto, Joey and Toby Tanenbaum) e il *San Matteo* (New York, coll. Corsini) appaiono intimamente caravaggesche per verità e intensità di osservazione; mentre le diverse necessità della pittura religiosa lo inducono a riferirsi ad esempi bolognesi e specialmente a Guido Reni (*Crocefissione*, 1618, commissionata dalla duchessa di Osuna, moglie del viceré di Napoli, piú tardi donata alla sua collegiata di Osuna presso Siviglia; *San Sebastiano curato da Irene e da un'ancella*: Bilbao, MBA). Il gusto di **R** per il contrasto tra il buio dell'ambientazione e le illuminazioni violente esplode nelle opere della prima maturità (*San Sebastiano*, 1628: San Pietroburgo, Ermitage; *Martirio di sant'Andrea*, 1628: Budapest, SZM; *Martirio di san Bartolomeo*: Firenze, Pitti). La combinazione di monumentalità e di violenti contrasti di luce, di forte plasticismo, di precisione infallibile nel rendere i peli, le verruche, le rughe, le diverse qualità della materia sono improntate a una veridicità «caravaggesca»; questa capacità di rappresentare la realtà tangibile, di farla percepire concretamente non è probabilmente posseduta – almeno a questi livelli – da nessun altro artista del suo tempo. Santi penitenti, filosofi antichi interpretati come mendicanti picareschi (*Archimede*, 1630: Madrid, Prado; *Diogene*, 1637: Dresda, GG), figurazioni allegoriche dei sensi (lo *Scultore cieco* o il *Tatto*, 1632: Madrid, Prado;

l'*Udito*, 1637: Londra, coll. priv.) sono rappresentativi del «tenebrismo caravaggesco» di **R**. Ma a partire dalla metà del quarto decennio la sua tavolozza si schiarisce e la composizione, senza perdere la severa monumentalità delle opere precedenti, acquisisce maggior movimento e colore, forse per influsso dei maestri fiamminghi che **R** poté conoscere nelle collezioni napoletane e per lo studio approfondito dei veneziani: come nella *Immacolata* e nel *San Gennaro in gloria* dipinti nel 1635 per il viceré Monterrey (Salamanca, Augustinas Recoletas), nella *Maddalena portata in cielo dagli angeli* (1636: Madrid, Academia de San Fernando), nel *Martirio di san Bartolomeo* (1639: Madrid, Prado). A questo periodo appartengono i dipinti di soggetto mitologico di calda e brillante sensualità cromatica: *Apollo e Marsia* (1637: Napoli, Capodimonte e Bruxelles, MRBA), la *Morte di Adone* (1637: Roma, GNAA). Le figure di santi - spesso replicate con l'intervento della bottega - appaiono sempre concepite con pacata grandiosità (*Maddalena penitente* e *San Paolo eremita*: Madrid, Prado; *Sant'Agnese*, 1641: Dresda, GG). Ma le composizioni di questi anni piú tardi attestano una nuova abilità nel disporsi dei personaggi, e un approfondimento dei valori cromatici (*Compianto sul Cristo morto*, 1637: Napoli, Certosa di San Martino; per lo stesso luogo **R** eseguì nel 1637-38 una serie di *Profeti* straordinaria per concezione naturalistica e sapiente impianto spaziale). Seguono, nel quinto decennio, alcuni capolavori quali il *Martirio di san Bartolomeo* (1644: Barcellona, MAC), il grande rame con *San Gennaro illeso nella fornace* (1646: Napoli, cappella del Tesoro di San Gennaro); la *Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria* (1648: New York, MMA); l'*Adorazione dei pastori* (1650: Parigi, Louvre). Le opere degli anni Trenta e Quaranta si arricchiscono di notazioni paesistiche che trovano espressione autonoma nei due larghi *Paesaggi* del 1639 (Salamanca, coll. dei duchi d'Alba). In alcune tra le ultime opere del **R** si osserva un ritorno a motivi «tenebristi» (*San Gerolamo*, 1652: Madrid, Prado), ma con un piú delicato modellato e con un'ulteriore raffinatezza cromatica, trattenuta entro una ristretta gamma di grigi (*Miracolo di san Donato*, 1652: Amiens, Museo), oppure di un'opulenza e di una sapienza scenografica che ricordano i veneziani (*Comunione degli Apostoli*, 1652: Napoli, Certosa di San Martino). La sua eccezionale capacità di cogliere i diversi aspetti del reale doveva fare inoltre di **R** un potente ritrattista (*Gesuita*:

Milano, MPP) e, all'occasione, un interprete spietato anche se partecipe delle deformità umane (la *Donna barbuta*, 1631: Toledo, Fondazione Medinaceli; lo *Storpio*, 1642: Parigi, Louvre).
R è una delle massime figure dell'età barocca. La sua personalità coinvolge in pari misura l'arte italiana e quella spagnola, poiché l'evoluzione del suo stile, ricco e complesso, ebbe grandi ripercussioni sull'ambiente napoletano e, grazie alle sue numerosissime opere inviate in Spagna, il suo influsso fu notevole su molti pittori spagnoli, da Antonio Pereda a Francisco Collantes, da Diego Polo a Juan Carreño, Pedro Orrente, J. M. Cabezalero, Luis Tristán, Alonso Cano: senza sottovalutare i suoi rapporti con Murillo, Velázquez e Zurbarán. Nonostante il successo riscosso presso i collezionisti e la nomina ad Accademico di San Luca, **R** non ebbe invece particolare influenza nell'ambiente romano, nel quale, tra il 1625 e il 1650, si affermarono le correnti del barocco e del classicismo, mentre al naturalismo di origine caravaggesca subentrava con fortuna il genere della «bambocciata». Ben altro rilievo ebbe ovviamente l'opera di **R** a Napoli, dapprima nel reciproco scambio con Battistello, Hendrick van Somer e i naturalisti in generale, poi con Finoglio, Cavallino e Stanzione; esercitò inoltre un considerevole ascendente sugli esordi di Luca Giordano, il quale talvolta ne imitò lo stile «tenebroso». Ma il frutto piú alto della presenza di **R** a Napoli è forse l'anonimo Maestro dell'Annuncio ai pastori, alcuni dipinti del quale – *Cristo deriso*: Parigi, Louvre; *Martirio di san Placido e dei suoi compagni*: abbazia di Montserrat – hanno a lungo recato l'attribuzione a **R** suffragata dalla presenza della sua firma apocrifa: a conferma, forse, dell'affermazione del De Dominici (1742-43) circa la maniera del suo allievo Passante (che oggi si vuol distinguere dal brindisino Bassante e riconoscere con il Maestro dell'Annuncio ai pastori), cosí vicina a quella del **R** da poterne essere confusa. (*aeps + sr*).

Ribot, Théodule

(Saint-Nicolas-d'Attez (Eure) 1823 - Colombes 1891). Nel 1844 entrò nello studio di Glaize, ma subí soprattutto l'influsso della pittura spagnola, Ribera, (*San Sebastiano martire*, 1865: Parigi, Louvre) e Velázquez (*Fanciulla col cane*, 1865: Reims, Museo). In seguito trasse

esempi dalla pittura olandese di genere del sec. XVII (la *Rammendatrice*: Parigi, Louvre) o maestri come Rembrandt (*Ritratto di mia figlia*, 1885 ca.: Reims, Museo). Ma, per l'intelligente comprensione dei suoi modelli e la maestria dell'esecuzione, superò il *pastiche*, conferendo alla sua opera carattere originale. Ha lasciato moltissime scene di genere, cucine, nature morte, in cui con grande ricchezza d'impasto, seppe giocare coi contrasti d'ombra e di luce. Questo sapiente uso dei «neri» si ritrova nei disegni e in alcune acqueforti. (*ht*).

Ricard, Gustave

(Marsiglia 1823 - Parigi 1872). A Parigi entrò a diciotto anni nello studio di Léon Cogniet; ma l'impronta fondamentale la trasse dal confronto con i grandi maestri conservati al Louvre e nelle piú illustri collezioni europee: in particolare la pittura veneziana, fiamminga e olandese. Sono celebri alcune sue copie (la *Betsabea* di Rembrandt, 1867: Parigi, Louvre). Specializzato nel ritratto mondano (*Madame de Calonne*, 1852: ivi), e sensibile all'eleganza femminile (ritratti al Petit Palais a Parigi), ha lasciato alcuni ritratti semplici e penetranti di suoi amici pittori o di personaggi celebri del suo tempo (*Emile Loubon*, 1856: Marsiglia, MBA; *Chenavard*: ivi; *Papety*: ivi; *Ziem*: Aix-en-Provence, Musée Granet; *Bruyas*: Montpellier, Musée Fabre; *Paul de Musset*, 1870: Parigi, Louvre). Da questi dipinti traspare l'esempio dei grandi maestri che lo ispirarono evidente nella sapienza tecnica, che si avvale di colori brillanti in composizioni austere. La sua opera è conservata nei musei di Bayonne, Lione, Marsiglia e Montpellier. (*ht*).

Ricchi, Pietro, *detto* il Lucchese

(Lucca 1606 - Udine 1675). Dopo l'apprendistato nella bottega fiorentina di Domenico Passignano e un soggiorno di studio a Bologna nella bottega di Guido Reni, e a Roma, verso il 1630 il pittore tenta la fortuna in Francia. Secondo il Baldinucci (1681-1728), lavora ad Aix-en-Provence, Arles, a Lione, quindi ottiene importanti incarichi a Parigi da dove tuttavia è costretto ben presto a fuggire, in seguito al ferimento di un gentiluomo. Costretto a rifugiarsi a Tour e a Lione, il pittore decide quindi di abbandonare per sempre il territorio francese. Verso il 1634 si stabilisce a Milano e in seguito a Brescia. Al periodo

lombardo, che si conclude verso la prima metà del secolo, risale la prima opera documentata, il *San Raimondo di Pennafort* (1641-42), in San Bartolomeo a Bergamo, forse preceduta da un gruppo di dipinti nei quali la cultura milanese espressa nella tendenza Procaccini-Cerano-Morazzone-Cairo è appena intuita, rispetto al suo pieno manifestarsi in opere successive, come la tela votiva Morone, in San Francesco a Brescia, nell'*Assunta* in Santa Maria Maggiore a Trento (1644), nelle pale di Pontoglio e di Clusone nel Bresciano, nei cicli decorativi all'Inviolata di Riva del Garda (anni Quaranta). Dopo la parentesi di attività in territorio trentino, il Lucchese ritorna a Brescia dove esegue, tra l'altro, la *Pietà* di Ghedi (1646-47), la *Strage degli Innocenti* in Santa Maria Mater Domini, a Bergamo, la *Deposizione* di Chiari (1648), il *San Francesco Saverio* nella parrocchiale di Verolanuova. Verso il 1650 il **R** si stabilisce a Venezia, dove in seguito opera in prevalenza. La pala con la *Cacciata di Adamo ed Eva* dipinta nel 1650 per la parrocchiale di Verolanuova, già denuncia la conoscenza di Sebastiano Mazzoni, che si fa particolarmente sentire nelle opere di soggetto profano. Alla prima attività veneziana risale anche il grande soffitto affrescato in San Pietro di Castello, la *Glorificazione di Bartolomeo Querini* (1657) nella Rotonda di Rovigo, l'*Adorazione dei Magi* in San Pietro di Castello (1658 ca.), le tre pale d'altare in San Francesco a Lucca. Agli inizi degli anni Sessanta il pittore attende, nella chiesa veneziana di San Giuseppe di Castello, al grande complesso affrescato, al quale collabora il quadraturista bolognese Pierantonio Torri. Nel 1663 è attivo in Palazzo Trissino Bastón (lavori perduti) e in Palazzo Giustiniani Baggio, a Vicenza. Al tardo periodo veneziano, sul finire degli anni Sessanta, si data il ciclo della Scuola del Cristo a Santa Marcuola (ora nel Museo diocesano di Venezia) e il ciclo con *Storie di san Simonino*, dipinto nel corso del soggiorno trentino del 1669 per la cappella annessa alla chiesa di San Pietro. Nel 1671 esegue due lunette nella sagrestia della Basilica di Santa Giustina a Padova. Dopo il 1672 si stabilisce a Udine dove continua ad operare fino alla morte sopraggiunta il 15 agosto 1675. (*emi*).

Ricci, Marco

(Belluno 1676 - Venezia 1730). Nipote di Sebastiano **R**, secondo Dézallier d'Argenville (1762), che riporta una

notizia riferita dall'abate Girardi (1749), Marco si sarebbe formato entro l'ultimo decennio del Seicento presso lo zio dal quale avrebbe appreso l'uso di colori chiari e luminosi di matrice veronesiana. Non è possibile documentare interventi di Marco **R** nei suoi primi anni in decorazioni con scene di figura e certamente la sua vena artistica fu orientata fin dall'inizio verso la pittura di paesaggio. I modelli veneti di tale genere non dovettero essere tra i piú stimolanti ma importante era stata la presenza a Venezia di Johann Eismann e del cavalier Tempesta: la ricerca di effetti luministici e atmosferici attuata dall'artista olandese nei suoi paesaggi dovettero suscitare l'interesse del **R**.
La vita dell'artista viene descritta dalle fonti settecentesche in toni romanzeschi: secondo il Temanza (1738) Marco, a causa del suo carattere rissoso, dopo aver ucciso un gondoliere dal quale era stato offeso, dovette lasciare Venezia e rifugiarsi a Spalato in Dalmazia dove lo zio lo aveva raccomandato a un pittore di paesaggi. L'abate Girardi riferisce che Marco «nell'età sua piú verde fu ammaestrato nella Pittura dal Perugino» artista identificato con il pittore anconetano Antonio Francesco Peruzzini attivo a Milano dove collaborò con Paolo Pagani e Alessandro Magnasco e per il quale sono documentati lavori insieme a Sebastiano **R**. È attraverso il Peruzzini che Marco si accostò alla pittura romantica di Salvator Rosa staccandosi dalla tradizionale pittura di paesaggio attraverso un linguaggio pittorico vigoroso di tono drammatico e di autenticità espressiva, prediligendo temi avventurosi e la natura selvaggia. Con il costante esercizio di disegni, Marco studiò e rielaborò i modelli del paesaggio classico cinquecentesco veneto recuperato soprattutto attraverso la lezione di Tiziano, parallelamente a un rapporto diretto con il paesaggio reale. Importante dovette essere anche l'incontro con la pittura del Magnasco dal quale derivò un modo di dipingere piú sciolto, funzionale a una maggiore resa della variazione dell'atmosfera e della luce. Dopo una probabile collaborazione con lo zio Sebastiano negli affreschi di Palazzo Marucelli a Firenze, nel 1708 Marco fu invitato in Inghilterra insieme a Giovanni Antonio Pellegrini da Lord Manchester che aveva concluso la sua missione diplomatica a Venezia e desiderava impiegare i due artisti per gli allestimenti scenografici dell'opera italiana al Quenn's Theater di Haymarket. In Inghilterra la fama di Marco **R** era stata preceduta

dalle tele rappresentanti marine, paesi e battaglie acquistate a Venezia da Lord Irwin per la Temple Newsam House di Leeds. L'attività di scenografo di Marco **R** fu intensa e continuò a piú riprese anche nell'ultimo periodo veneziano del quale rimangono numerosi disegni (Royal Library, Windsor Castle) che, piú che alla tradizione scenografica veneta di estrazione bibienesca, si avvicinano ad alcuni disegni di Filippo Juvarra eseguiti durante la permanenza a Roma presso il circolo del cardinale Ottoboni, benché vi si possa anche trovar traccia di suggerimenti dovuti alla visione diretta dell'architettura palladiana.
Dopo aver lavorato col Pellegrini a Castle Howard nella residenza dei conti di Carlysle dipingendo sopraporte, in cui si andò precisando l'adesione verso la realtà naturale del paesaggio attraverso le variazioni della luce, l'artista tornò a Venezia. Dal 1742, insieme allo zio Sebastiano, fu nuovamente attivo in Inghilterra da dove ritornò definitivamente a Venezia nel 1716 per non allontanarsi piú, tranne un probabile viaggio a Roma, intorno al '20. Nel terzo decennio del Settecento la produzione dell'artista fu vastissima. Oltre a disegni acquerellati, scenografie e dipinti a olio, Marco **R** fece largo uso della nuova tecnica della tempera su pelle di capretto che, per la rapidità di esecuzione, permetteva una maggiore resa delle gradazioni luminose. Nella produzione tarda, sugli esempi del Biga-ri, del Codazzi e del Ghisolfi, si infittisce la produzione di opere sul tema delle rovine antiche già peraltro presente in alcune vedute inglesi. Tale soggetto permetteva un'ulteriore rimeditazione sulla resa della luminosità atmosferica: gli elementi classici si dispongono in una scenografia bizzarra in cui è assente ogni precisione archeologica per assumere invece la funzione di «capriccio» che sarà d'ispirazione a Francesco Guardi. La ricerca in senso naturalistico allontana le opere di **R** dai paesaggi idealizzanti bolognesi e romani e lo avvicina alla pittura naturalistica degli olandesi e dei fiamminghi nella stessa direzione che sarà poi intrapresa dal Canaletto. Intensa fu la collaborazione con Sebastiano **R** negli anni Venti del Settecento: ne sono testimonianza le *Scene dal Nuovo Testamento* commissionate dal console Smith intorno al 1724, anno in cui Marco dovette terminare la veduta per il salone di Rivoli per la corte sabauda su un disegno inviato dal Juvarra, e la serie delle Tombe commissionate da McSwiny (*Tomba del duca di Devonshire* del Barber

Institute di Birmingham). Nella fase tarda della sua produzione **R** si dedicò all'attività incisoria: trentatre acqueforti rappresentanti paesaggi e vedute fantastiche di rovine classiche, di cui venti furono raccolte in un volume pubblicato da Carlo Orsolini alla morte dell'artista. Marco **R** morí nel gennaio del 1730; le fonti settecentesche attestano un suicidio, ma l'atto di morte registra il decesso causa polmonite (*anb*).

Ricci, Sebastiano

(Belluno 1659 - Venezia 1734). Nato a Belluno dove venne battezzato il 1° agosto 1659, secondo il Pascoli (1736) all'età di dodici anni si recò a Venezia presso la bottega di Federico Cervelli che lo avvicinò alla pittura di Luca Giordano. Per il Temanza (1738) fu allievo di Sebastiano Mazzoni dal quale sarebbe stato indirizzato verso l'apprezzamento della pittura del Magnasco e dove poté entrare in relazione con personaggi ricchi e influenti. Trasferitosi probabilmente a Bologna nel 1678, per sfuggire alle conseguenze dell'avvelenamento della sua amante, fu forse alla bottega di Gian Giuseppo del Sole o in quella del Cignani con il quale potrebbe aver collaborato agli affreschi nel Palazzo Giardino di Parma. Nel 1682 gli fu allogata una pala, oggi perduta, dalla confraternita di San Giovanni dei Fiorentini. Al 1685 risale il contratto con il conte di San Secondo per decorare, in collaborazione con Ferdinando Bibiena, l'Oratorio della Madonna del Serraglio dove la composizione della cupola e i finti rilievi denotano l'influenza delle opere del Correggio e del Parmigianino. Nel 1686 Sebastiano entrò in contatto con il duca Ranuccio II Farnese per il quale eseguí una *Pietà* per il convento delle Cappuccine Nuove. Nel 1687-88, forse per intercessione del Cignani, attese alle storie della vita di Paolo III Farnese per il palazzo di Piacenza di cui rimangono dodici dipinti (Piacenza, MC) che dovevano essere collocati entro cornici di stucco di Paolo Frisoni. Tornato a Venezia grazie all'intervento di Ranuccio, dopo un'altra romanzesca avventura amorosa che, secondo quanto riferisce il Sagrestani, lo aveva spinto a fuggire a Torino, nel 1690 fu presumibilmente occupato nell'allestimento delle feste in occasione del matrimonio della figlia dell'elettore palatino Filippo Guglielmo. Nella primavera del 1691, ricevuta una «patente di familiarità» dal duca, si recò a

Roma dove continuò a percepire una pensione mensile di venticinque corone dal suo protettore alloggiando nel Palazzo Farnese in diretto contatto con la pittura carraccesca. La conoscenza, inoltre, della pittura di Pietro da Cortona, Lanfranco, Andrea Pozzo e Gaulli furono determinanti per la sua formazione. Le fonti settecentesche sottolineano la sua tendenza a occuparsi di piú commissioni contemporaneamente: a Roma fu impegnato in opere per il papa Innocenzo XII, in lavori per il Conestabile Colonna (affreschi nel soffitto della Sala degli Scrigni) e nella continuazione della copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello per il Luigi XIV. È inoltre probabile che negli stessi anni portasse a termine la pala del Carmine di Pavia in cui si avverte l'influenza cortonesca.
Lasciata nel 1694 Roma, forse a causa della morte di Ranuccio Farnese, si stabilí a Milano dove si dedicò al completamento della cupola della chiesa di San Bernardino alle Ossa con *Le anime dei beati che ascendono al cielo* e quattro pennacchi con *Apoteosi di santi* i cui bozzetti derivano esplicitamente da quelli del Baciccio per la chiesa del Gesú e al quale si riferisce anche la tecnica dello stucco usato in modo illusorio. Gli venne inoltre commissionata dal conte Giacomo Durini la pala con *La regina Teodolinda fonda la Basilica* per la Cattedrale di Monza.
Ritornato a Venezia lavorò alla tela con l'*Allegoria della Fama* per la Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale e dovette ricevere consistenti commissioni ecclesiastiche tra cui la decorazione della chiesa di San Marziale a Venezia nella quale i colori, la luminosità, il complesso e ardito impianto compositivo definiscono le caratteristiche del nuovo genere rococò. Nel 1700 è terminata la pala di San Gregorio per la chiesa di Santa Giustina a Padova dove inizia a dipingere nella cappella del Santissimo Sacramento, terminata nel 1701, in cui i colori si fanno piú vivi e brillanti. Ricevuta nel 1701 la patente ducale da Francesco Farnese, eseguí su commissione del cartografo veneziano Vincenzo Maria Coronelli l'*Ascensione* per la sagrestia dei Santi Apostoli a Roma. Recatosi all'estero nel 1702 attese alla decorazione del soffitto della Sala degli Specchi del palazzo di Schönbrunn presso Vienna con l'*Allegoria delle virtú principesche* e dipinse per la chiesa cattolica di Dresda un'*Ascensione* ora alla GG. Al 1704 è datata la pala con *I santi Procolo, Fermo e Rustico* del Duomo di Bergamo.

In questi anni inizia il fecondo rapporto tra l'artista e il principe Ferdinando di Toscana documentato da un sostanzioso carteggio. Per il *Palazzo* Marucelli-Fenzi di Firenze Sebastiano si impegnò in un notevole ciclo decorativo nella Sala di Ercole che segna l'origine dell'affresco rococò anticipando i risultati di Gianbattista Tiepolo. Negli affreschi condotti con freschezza e leggerezza di tocco in Palazzo Pitti fu probabilmente affiancato dal quadraturista Giuseppe Tonelli. Ritornato a Venezia lavorò alla pala di San Giorgio Maggiore con la *Madonna col Bambino in trono e santi*, datata 1708, in cui si fa evidente l'accostamento e la rimeditazione del linguaggio pittorico veronesiano. Dopo una probabile collaborazione per l'ingresso trionfale dell'imperatore Carlo VI a Milano avvenuta nel 1711, Sebastiano si recò verosimilmente in Inghilterra con il nipote Marco. Nonostante gli alti prezzi richiesti dall'artista, piú volte sottolineati dai collezionisti inglesi, Sebastiano ricevette importanti commissioni da Lord Burlington per il quale decorò la scala d'onore della sua residenza (quattro tele rappresentanti il *Trionfo dell'amore* ora a Londra, RA) diffondendo il gusto del nuovo stile rococò veneziano; affrescò insieme a Giovanni Antonio Pellegrini nel palazzo del duca di Portland in St James Square, di cui rimangono solo i bozzetti, e lavorò nella sua residenza estiva di Bulstrode.
Di nuovo a Venezia nel 1716 dopo un soggiorno parigino, dove venne a contatto con la pittura di Watteau e Crozat, richiese l'ammissione all'Académie Royale de Peinture che gli venne concessa l'anno successivo. Il tenore di vita dell'artista dovette essere eccellente se al suo ritorno a Venezia poté prendere alloggio nelle Procuratie Vecchie. Nel 1718 Sebastiano si recò a Belluno con il nipote Marco, ormai affermato paesaggista, per decorare la villa vescovile di Belvedere, residenza estiva del vescovo G. F. Bembo. Per il duca d'Orléans eseguí i due *Sacrifici* ora a Dresda, a cui attendeva ancora nel 1723 data della morte del duca (quadri in seguito acquistati dall'Algarotti per conto del re di Polonia). Dal 1724 iniziò una lunga serie di importanti lavori per la corte sabauda: tele destinate al Palazzo Reale e al castello di Rivoli quali la *Cacciata di Agar*, *Salomone adora gli idoli*, *Susanna davanti a Daniele*, *Mosè fa scaturire l'acqua dalle rocce* (Torino, Galleria Sabauda), una pala per la Venaria Reale, due tele per la Basilica di Superga. Nel 1728 si recò a Padova con Nicolò Bambini per

dare la propria consulenza sulla decorazione di una delle due cupole della Basilica di Sant'Antonio e allo stesso anno sono datati i cartoni per i mosaici sulla facciata di San Marco a Venezia.
Tra le sue ultime opere sono l'*Estasi di santa Teresa* (1726-27) per la chiesa di san Gerolamo degli Scalzi di Vicenza, la pala bergamasca con la *Vergine del Suffragio* (1729) per Sant'Alessandro della Croce, la pala dei Gesuati e le due tele per la chiesa di San Rocco a Venezia. Morí nel 1734 dopo un'ultima commissione ricevuta dall'imperatore; il suo linguaggio pittorico, acquisito tramite la fondamentale conoscenza della pittura di Veronese che lo portò a schiarire i colori cercandone gamme sempre piú luminose e brillanti, fu di fondamentale riflessione per artisti quali Fontebasso, i Guardi, G. B. Piazzetta e G. B. Tiepolo. (*anb*).

Ricciarelli, Daniele → Daniele da Volterra

Ricci Oddi, Giuseppe

(Piacenza 1868-1937). Il nucleo originale della collezione d'arte del nobiluomo piacentino **RO,** oggi confluita nella pubblica Galleria d'Arte Moderna che reca il suo nome, si forma tra il 1897 e il 1937. A distanza di pochi anni dai primi acquisti occasionali, raggiunge una precisa consapevolezza della propria vocazione collezionistica finalizzata a costituire una galleria d'arte moderna, in cui siano documentati i maggiori artisti italiani dal romanticismo ai contemporanei, che egli intende donare alla propria città. Nonostante **RO** si avvalga dei consigli di esperti ed amici, come Carlo Pennaroli e Giovanni Torelli, la raccolta riflette precise tendenze del suo gusto e delle sue inclinazioni personali che, ad esempio, lo rendono prudente nei confronti delle avanguardie ed in particolare dei futuristi. Nel 1911 acquista per una somma rilevante (L. 5000) *Mammina* di Francesco Paolo Michetti, bozzetto della parte centrale del *Corpus Domini*, dipinto nel 1877. La predilezione per i bozzetti e per le opere di piccolo formato costituiscono delle costanti nelle sue scelte. Nelle prime campagne d'acquisti spiccano i nomi di Mancini (*Donna col calamaio*; *Servetta*), Previati (*Le fumatrici d'oppio*) e Fontanesi (*Presso Parella Canavese*); quest'ultimo è tra gli artisti prediletti da **RO** e le sue opere, acquistate con la

consulenza di Marco Calderini, sono destinate a diventare uno dei nuclei piú importanti dell'intera raccolta. Alla Biennale di Venezia del 1914 **RO** si assicura l'affascinante *Intorno al lume* di De Nittis; in quello stesso anno rinuncia, per via del prezzo esorbitante, alle *Tentazioni di sant'Antonio* di Morelli (1878: Roma, GNAM). Gli acquisti si susseguono febbrilmente e già nel corso degli anni Venti si delinea l'ideale ordinamento regionale che presiede alla raccolta: i pittori emiliani (in particolare S. Bruzzi), i toscani (Signorini, Fattori, Lega, Banti), i piemontesi (Avondo, Delleani, Calderini, Maggi, Tavernier), i lombardi (Hayez, Piccio, Cremona, Ranzoni, Pellizza da Volpedo, Morbelli, Segantini, Boccioni), i napoletani (Toma, Morelli, Palizzi) e i veneti (Favretto). Nel 1925 vengono avviati i lavori per l'erezione dell'edificio destinato a ospitare la raccolta. È lo stesso **RO** che ne sostiene le spese e ne affida il progetto a Giulio Ulisse Arata. Aperta al pubblico nel 1931, la galleria si era nel frattempo accresciuta del famoso dipinto di Klimt, *Mezza figura di donna*, e dell'*Ecce puer*, cera di Medardo Rosso, artista con cui **RO** condivise una profonda amicizia. Tra i contemporanei spiccano le opere di Campigli, Funi, Tosi, De Pisis e Cassinari. Dopo la morte del collezionista la galleria si è arricchita con donazioni ed ulteriori acquisti sino a comprendere oggi un patrimonio di oltre 700 opere. (*vb*).

«Ricerche di storia dell'arte»

Rivista quadrimestrale fondata alla fine del 1976 per iniziativa di un gruppo di storici dell'arte e dell'architettura (Antonio Pinelli - direttore responsabile - Maurizio Faggiolo, Paolo Marconi), che hanno dato parallelamente vita all'associazione «Ricerche di documentazione per la Storia dell'arte». Le linee editoriali della rivista si sono addensate attorno ad alcuni precisi orientamenti di fondo: apertura metodologica che permetta la rottura di quelle barriere o chiusure settoriali che spesso intralciano il confronto e lo sviluppo della ricerca in Italia, nella volontà di offrire al contrario occasioni di scambio e verifica agli specialisti, senza preclusioni particolari (rese possibili anche dall'interdisciplinarietà della redazione, dalla quale si distaccò, nei primi anni '80, Faggiolo). La volontà di addensare la riflessione attorno a un tema speci-

fico, sul quale appunto proporre un ampio spettro di argomentazioni e punti di vista, ha portato inoltre alla strutturazione tecnica della rivista in fascicoli monografici, che soprattutto nei primi anni di vita hanno costituito, per questo aspetto, un vero e proprio *unicum* nel panorama della pubblicistica storico-artistica italiana. L'attenzione a tematiche emergenti o a cantieri di ricerca nuovi o poco indagati (quali la geografia culturale, l'archeologia industriale e la storia delle istituzioni), e una sezione finale, suddivisa in rubriche specifiche, intesa a garantire un impegno della rivista anche sul doppio versante della conservazione e del restauro architettonico («Ricerca e tutela») e sulla materia prima della ricerca, ossia le fonti e le opere («Fonti e materiali») ne hanno fatto un punto di riferimento importante e innovativo anche al di fuori dei confini nazionali. (*scas*).

Richard, Fleury François

(Lione 1777 - Ecully (Rhône) 1852). Allievo di Grognard a Lione, poi di Dunouy a Parigi, nel 1796 frequentò il corso di David. Soggiornò due volte in Italia (1808 e 1818); trascorse la vita nella città natale, dove nel 1818 venne incaricato dell'insegnamento di pittura presso la Scuola di belle arti; la cattedra tornò poi, nel 1823, al suo predecessore Revoil. Pittore dell'imperatrice Giuseppina, poi del fratello del re (1824), cessò di dipingere dopo un attacco di paralisi nel 1840. I suoi quadri, per i soggetti medievali a carattere storico, letterario o sentimentali, sono caratteristici del gusto *troubadour*. I temi aneddotici sono trasfigurati da una fattura precisa e liscia che ricerca effetti luminosi poetici e da rapporti tra rare tonalità cromatiche, spesso acide. L'imperatrice doveva amare particolarmente le opere di **R**; sette suoi quadri di genere *troubadour* fecero parte della galleria della Malmaison, e appartennero in seguito ai suoi figli, il principe Eugène e la regina Ortensia. Il castello di Arenenberg in Svizzera ne conserva ancora numerosi appartenuti a Ortensia, tra i quali una *Bianca di Castiglia allontana san Luigi dalla sposa ammalata* (1808). Altre sue opere si trovano nei musei di Cherbourg, Bourg-en-Bresse e Lione, al Louvre di Parigi e a Fontainebleau. (*sr*).

Richards, Ceri

(Dunvant (Galles) 1903-71). Ha studiato a Swansea e al

Royal College of Art di Londra. Nel 1936 ha fatto parte del gruppo surrealista inglese; le sue prime opere subiscono l'influsso di Ernst, poi di Picasso e Matisse. In seguito ha maturato un suo linguaggio che mescola elementi astratti e surreali in cui ricorrono soggetti dalle risonanze simboliche. **R** si è spesso ispirato a motivi poetici e musicali (preludi di Debussy) nei suoi dipinti e collages a rilievo; questo tipo di produzione è inoltre affiancato da progetti per vetrate, il tabernacolo e le suppellettili liturgiche della cappella del Santo Sacramento nella Cattedrale di Liverpool (1965-67); l'artista si è dedicato anche alla scenografia. Il pittore ha esposto con una certa regolarità dal 1930, tra l'altro partecipando con una personale alla Biennale di Venezia del 1962. La Tate Gall. conserva *Due donne* (1937-38), *Trafalgar Square* (dipinto per il Festival of Britain del 1951) ed opere di **R** sono presenti nei musei di Londra (VAM), Ottawa (NG), New York (MMA) e a Toledo (AM, Ohio). (*abo*).

Richardson, Jonathan

(Londra 1664/65-1745). Dapprima impiegato contabile, si orientó verso la pittura e fu allievo di Riley dal 1688 al 1691 ca. Esordí prima del 1700 come ritrattista, in uno stile vicino a quello di Riley e, sotto certi aspetti, di Kneller. Il suo *Lord Cancelliere Cowper* (1710 ca.: coll. priv.) è un buon esempio del suo stile maturo, già affrancato dall'influsso di Kneller. La sobria gravità dei suoi ritratti indussero Horace Walpole ad indicarli come esempi illustranti «il buon senso della nazione». Fu il ritrattista piú noto del suo tempo; i prezzi delle sue opere furono doppi rispetto a quelli di Dahl. In realtà proseguí la tradizione di Kneller, trasmettendola a Hudson e a Highmore nella prima metà del sec. XVIII. Nel 1719 pubblicò *Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* (Dimostrazione a sostegno della scienza del conoscitore) e nel 1722, in collaborazione col figlio Jonathan (1694-1771), *Account of some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy* (Rendiconto di alcune statue, bassorilievi, disegni e pitture d'Italia). In queste opere definí il concetto di «conoscitore», fissando i criteri di giudizio in pittura e in scultura. Con i suoi scritti influí sul giovane Reynolds; sue opere sono alla NPG di Londra (*Autoritratto*, *Alexander Pope*). (*jns*).

R formò una collezione notevole di disegni il cui primo

nucleo era costituito dalle opere ereditate dal suo maestro, il pittore John Riley. Approfittò in seguito delle numerose vendite che ebbero luogo in quell'epoca. Prediligeva soprattutto la pittura italiana, e possedeva serie di disegni attribuiti a Raffaello, Michelangelo, Correggio, Parmigianino, Bassano, Tintoretto, ai Carracci, a Maratta, lavori di Rubens, van Dyck, Rembrandt, van der Velde, Lorrain e Poussin. Collezionò anche incisioni, che comprendevano in particolare serie di Mantegna, Parmigianino e Rembrandt. Quadri del sec. XVII e una *Sacra Famiglia* di Perin del Vaga completavano la collezione. La maggior parte di essa fu venduta presso Cock nel gennaio-febbraio 1717; Thomas Hudson fu tra gli acquirenti piú significativi. Il resto passò al figlio di **R** e, dopo la sua morte, la raccolta venne venduta all'asta presso Langford nel febbraio 1772. (*jh*).

Richelieu (Armand Jean de Wignerot du Plessis, duca **de)**

(Parigi 1629-1715). Nel suo *palazzo* in place Royale egli volle ricostituire, partendo dai quadri ereditati dallo zio, il cardinale di **R**, una grande collezione. Dapprima si entusiasmò per Poussin, acquistandone numerose tele; ma nel 1665 vendette al re venticinque quadri, compresi tredici di Poussin (tra cui le *Quattro Stagioni*, la *Peste di Asdod*, *Eleazaro e Rebecca*, *Mosè salvato dalle acque*, l'*Estasi di san Paolo*, il *Baccanale con suonatrice di liuto*), cui vanno aggiunti la *Vergine del coniglio* di Tiziano, due Carracci, due Lorenese. Fu successivamente attratto dalla pittura di Rubens, di cui acquistò numerose tele nelle Fiandre e in Olanda, ma lasciò al figlio, Louis-François Armand di Wignerod du Plessis, duca di **R**, maresciallo di Francia (1696-1788) un'eredità tanto oberata di debiti che questi fu costretto a rinunciare a una parte delle proprietà e delle collezioni di famiglia, serbando tuttavia le terre di **R**. Gran numero di quadri passarono nella collezione del Reggente (Philippe duca d'Orléans), e andarono dispersi in seguito alla vendita di tale galleria, che ebbe luogo in Inghilterra nel 1791 e nel 1798. Alcune di queste tele possono identificarsi in grandi raccolte europee; di Rubens si ritrovano il *San Giorgio* nelle collezioni reali inglesi, il *Giudizio di Paride* a Londra (NG), la *Caduta dei reprobi* e la *Caccia al leone* a Monaco (AP); di Poussin, la *Strage degli innocenti* a

Chantilly (Museo Condé). Tuttavia il castello di **R** serbava ancora una parte dei suoi tesori; requisito dalla rivoluzione, nel 1800 venne visitato da due commissari del governo incaricati di scegliere per il Louvre le opere piú preziose, in particolare le cinque tele che avevano formato lo *Studiolo* di Isabella d'Este: il *Parnaso* e la *Saggezza vittoriosa sui Vizi* di Mantegna, le due *Allegorie* di Lorenzo Costa e il *Combattimento tra Amore e la Castità* del Perugino. Dopo la rivoluzione, il nuovo duca di **R** non poté conservare questa proprietà, il castello venne infatti saccheggiato e in parte demolito. Tuttavia nel 1824 la distruzione era ben lungi dall'essere completata, poiché il nuovo proprietario, M. Pilté Grenet, donava al Museo di Orléans ventotto quadri, tra cui i *Quattro Elementi* di Claude Deruet, gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa* di Martin Fréminet. (*gb*).

Richelieu (Armand Jean du Plessis, cardinale **de)**
(Parigi 1585-1642). Proveniva da un famiglia del Poitou; grande uomo di stato, fu pure grande collezionista e grande costruttore. Tra le sue numerose dimore, le piú fastose – specchio del suo potere, che cresceva di giorno in giorno – furono il Palais-Cardinal a Parigi e il castello di **R**, edificato su un'antica terra di famiglia, eretta a ducato nel 1631. Jacques Lemercier fu incaricato di progettare le due residenze. Il Palais-Cardinal, iniziato nel 1629, venne decorato da Vouet e Philippe de Champaigne, che sembra fosse il pittore preferito di **R** come attestano i numerosi ritratti (Parigi, Louvre; ritratti in piedi, di cui esistono numerose repliche; triplo ritratto a mezzo busto, Londra, NG). L'edificio conteneva, oltre a innumeri oggetti d'arte e statue, quadri dei massimi maestri: Rubens, Leonardo, Veronese, Poussin, Claude Lorrain. La galleria di uomini illustri contava un complesso di ventisei ritratti storici (Vouet, Champaigne). Nel 1636, quando il palazzo era appena terminato, **R** ne fece dono al re, insieme a numerosi quadri, che in tal modo entrarono direttamente nelle collezioni della corona.
Il Louvre serba oggi alcuni di tali capolavori raccolti dal cardinale, in particolare la *Sant'Anna* di Leonardo e i *Pellegrini a Emmaus* del Veronese. Quanto al palazzo stesso, donato al reggente da Luigi XIV nel 1692 e completamente trasformato, è divenuto il Palais-Royal. Il castello di **R**, innalzato su grandioso impianto dal 1632, ornato di

pezzi antichi e di statue del rinascimento (i *Prigioni* di Michelangelo), conteneva anche dipinti di gran pregio, tra cui i cinque eseguiti da Mantegna, Lorenzo Costa e Perugino per lo *Studiolo* di Isabella d'Este, probabilmente donati al cardinale nel 1627 dal duca di Mantova, e i *Baccanali* dipinti da Poussin (1635-36) per il cardinale (*Trionfo di Pan*: Sudeley Castle, coll. S. Morrison; *Trionfo di Bacco*: Kansas City, Gall. Nelson). La grande galleria conteneva venti tele rappresentanti le conquiste di Luigi XIII (dodici di esse sono oggi a Versailles). Dopo la morte del cardinale, i suoi beni passarono alla nipote, duchessa d'Aiguillon, poi al pronipote. (*gb*).

Richmond, George

(Londra 1809-96). Figlio del miniaturista Thomas, seguí i corsi della Royal Academy al tempo in cui H. Füssli era professore. Ancora giovanissimo conobbe W. Blake che continuò a frequentare con Palmer e Calvert. Con questi costituí un gruppo di seguaci di Blake che si fece chiamare The Ancients, insieme a F. O. Finch, F. Tatham, H. Walter e W. Sherman. Nelle opere giovanili si rivelò forse l'artista piú vicino al maestro visionario. I disegni (*David che suona dinanzi a Saul*, 1828) e le incisioni (il *Pastore*, 1827) riprendevano il grafismo di Blake. I dipinti, come *La creazione della luce*, dipinta a tempera, e il *Cristo e la Samaritana* (Londra, Tate Gall.), esposto alla RA nel 1828, presentavano i medesimi temi tratti dalla Bibbia, e i medesimi arcaismi tecnici. Subí l'influsso dell'arte europea da Michelangelo, attraverso Blake (*Abele il pastore*, 1825); Füssli e van Eyck (*Il pastore*, 1827); i nazareni F. Overbeck e J. Schnorr von Carolsfeld (*La vigilia di separazione*, 1829); il romanticismo tedesco; Tiziano (*La valle benedetta*, 1829); Dürer (*La storia di Hagar*, 1829). La morte di Blake nel 1827, un viaggio a Parigi nel 1828 e il matrimonio con la figlia dell'architetto Tatham lo inducono ad allontanarsi dalla cerchia di Shoreham e a intraprendere con successo una brillante carriera di ritrattista mondano. Una trentina di ritratti eseguiti in varie tecniche sono conservati alla NPG di Londra. Nel 1837-39 è in Italia con Palmer. Ricevette molte onorificenze ufficiali. Visse in un periodo in cui le dispute intorno al darwinismo e le controversie religiose erano molto accese. Il fratellastro, Frederick Tatham, seguace di Irving, arrivò a distrugge-

re i manoscritti di **R** in suo possesso per il loro carattere sovversivo. Ci rimangono tuttavia le lettere scambiate con Palmer e i suoi ricordi di W. Blake. (*chmg*).

Richter, Adrian Ludwig

(Dresda 1803-84). Allievo del padre, Carl August **R**, viaggiò in Francia nel 1820-21, poi, dal 1823 al 1826, soggiornò a Roma, dove subí l'influsso di J. A. Koch e Schnorr von Carolsfeld. Fu professore alla Scuola di disegno della manifattura Meissen dal 1825 al 1835, e all'Accademia di Dresda dal 1836 al '77. All'inizio della carriera incise vedute con rovine dei dintorni di Dresda. I paesaggi che dipinse poi in Italia, di carattere solitamente idillico, con piccoli personaggi aneddotici, sono di netta e precisa fattura (*Rocca di Mezzo, sulle colline della Sabina*, 1825: Dresda, GG Neue Meister). Dopo il 1830 le accese discussioni con i romantici e i Nazareni romani lo portarono ad avvicinarsi maggiormente alle posizioni di M. von Schwind e al suo stile tardo romantico. Tornato in patria, i motivi dei suoi dipinti furono ripresi dalla Sassonia e dalla Boemia: come il *Passaggio dell'Elba a Schreckenstein* (1837: Dresda, GG). Nel 1837 **R** eseguí il *Corteo della sposa in primavera* (ivi). Le numerose illustrazioni per opere letterarie, calendari e libri di canzoni, incise su legno, che realizzò a partire dal 1838, gli valsero grande popolarità. Nel 1841 comparvero quelle per i *Volksmärchen der Deutschen* di Musäus. Oltre a dipinti a olio e incisioni su legno e su rame, **R** eseguí innumerevoli disegni e acquerelli rappresentanti paesaggi o scene di genere tutti immersi nell'atmosfera del folklore popolare e nazionale tedesco, ove dipinse, in una luce gioiosa, la vita della gente di campagna, dei piccolo-borghesi e soprattutto dei bambini. La raccolta piú importante di suoi acquerelli e disegni si trova al Gabinetto delle stampe di Dresda e alla NG di Berlino. (*hbs*).

Richter, Hans

(Berlino 1888 - Locarno 1976). Intraprese studi di architettura e, nel 1912, si avventurò negli ambienti d'avanguardia frequentando rispettivamente Der Blaue Reiter e Der Sturm. L'incontro con Marinetti, nel 1913, lo confermò nella sua vocazione: che da quel momento sarà quella del ricercatore. Plasticamente, **R** è influenzato dal

cubismo, che gli consente di eseguire opere d'indiscutibile forza: *Violoncello* (1914), *Orchestra* (1915: Milano, Gall. Schwarz). Ma, per temperamento, si sente attratto dall'espressionismo, che gli ispira una serie di *Ritratti visionari* (1917: Parigi, MNAM), nei quali si rivelano i caratteri propri del caso e della spontaneità. Mentre la rivista «Action» gli dedica un numero speciale, si aggrega ai dadaisti a Zurigo e comincia la sua evoluzione verso una pittura a tendenza astratta, che poggia sulla decomposizione del movimento. Svolge una serie di ricerche per trovare tutti i concepibili rapporti elementari, della linea e della superficie, declinando gli elementi piú semplici. Nel 1919 realizza il primo «rotolo», nome conferito a una serie di disegni che sviluppano il medesimo tema, perseguito attraverso modificazioni nel tempo (*Preludio*, 1919: New Haven, Yale University, AG; *Fuga*, 1920: New York, MOMA). I suoi primi film astratti (*Ritmo 21*) seguono queste esperienze. **R** torna a Berlino nel 1920, aderendo alla Novembergruppe e a De Stijl, e pubblica con Lissitzky la rivista «G». A partire dal 1928 produce innumerevoli film documentari e pubblicitari, nonché cortometraggi a carattere sperimentale. Parallelamente scrive vari libri teorici, senza dissociare i problemi cinematografici da quelli propri della pittura. Si rifugia nel 1940 negli Stati Uniti; nel 1944 realizza un lungometraggio, *Dreams that Money can buy*, con Duchamp, Max Ernst, Calder, Man Ray e Fernand Léger; poi *Dadascope* in collaborazione con Arp, Duchamp, Raoul Haussmann, Hülsenbeck, Schwitters e Tzara. Continua a dipingere tele ove predominano gli elementi geometrici (*Contrappunto in grigio e rosso*, 1942; *Costellazione in grigio, nero e bianco*, 1956: coll. priv.); poi ricerca gli effetti di dissolvenza ottenuti spalmando i colori con la spatola (*Moto-ritmo* 7, 1960; *Uccello azzurro*, 1963: propr. dell'artista). La sua opera pittorica, poco nota in Europa, è stata peraltro oggetto di numerose mostre: alla Gall. des Deux Iles a Parigi (1952), a Basilea, allo SM di Amsterdam (1955), a Roma, Madrid, Firenze, alla Gall. Denise René a Parigi (1960 e 1965). (*jjl*).

Rico Ortega, Martín

(Madrid 1833 - Venezia 1908). Allievo del pittore Vicente Camarón che lo istradò nel genere paesaggistico, **RO** studiò poi all'Accademia di San Fernando sotto Pérez

Villaamil. I suoi primi quadri riflettono l'interesse per il paesaggio delle *sierras* castigliane allora ignorate dai pittori (*Guadarrama*, 1858: Madrid, Prado). Dal 1862 soggiornò a lungo in Francia, frequentò i pittori di Barbizon e soprattutto Daubigny, vi incontrò anche Fortuny: in questo periodo dipinse vedute dell'Ile de France e della Breta-gna (*Rive della Senna*: Museo di San Sébastian; *Lavandai bretoni*: Siviglia, MBA). Visitò anche Londra, dove copiò i quadri di Turner e Ruysdael.
Tornato in Spagna nel 1870 subí l'influsso di Fortuny che accompagnò a Granada, orientandosi verso una pittura piú luminosa sorretta da un disegno minuzioso (*Raccolta delle arance*: Baltimore, WAG).
La maniera spigliata e la sensibilità luministica che **RO** impresse alle sue vedute di Venezia, città dove risiedette per gran parte della sua vecchiaia, riscossero un notevole successo di pubblico (*Veduta di Venezia*: Madrid, Prado, Casón). **RO** fu un artista colto e sensibile che incontrò a pieno il gusto del mercato europeo; il suo disegno preciso insieme al colore brillante e alle superfici laccate (*La torre delle Dame dell'Alhambra di Granada*: Madrid, Prado), ne fanno uno dei migliori paesaggisti del periodo di Fortuny, soprannominato dai critici parigini «Daubigny ensoleillé». Il suo percorso stilistico è documentato dalle sue memorie *Recuerdos de mi vida*, scritte su consiglio del paesaggista Aureliano de Bernete, durante la sua permanenza veneziana. (*pg + sr*).

ridipintura

Sovrapposizione di una nuova stesura di colore su una superficie dipinta, ad opera di persona diversa dall'autore della prima. Se il termine è relativamente moderno (Settecento), non lo è la pratica cui fa riferimento, largamente testimoniata dalle opere, e dalle fonti, sotto il nome di: rifiorire, restaurare (Baldinucci); rinnovare (Baldinucci, Bellori); riparare, ritoccare, rifare (Crespi); ecc. Gli interventi di **r**, sostanzialmente simili sotto il profilo strettamente tecnico, differiscono se considerati sotto un profilo critico che tenga conto della motivazione che li ha determinati. Di frequente l'esigenza di intervenire fu creata dal desiderio di rinnovare dipinti in cattivo stato di conservazione, lacunosi o alterati, come nei celebri restauri di Carlo Maratti alla Farnesina. In simili casi non solo si è ridipinto, ma talvolta si è finito per coinvolgere

anche zone integre perché, nell'impossibilità di raccordare in modo soddisfacente il nuovo all'antico, si tende a correggere quest'ultimo. Vi sono poi le **r** motivate da fini politici o religiosi, ove la modificazione dell'opera avviene in funzione delle mutate esigenze del contesto culturale che la ospita: dalle vicende legate al succedersi di iconoclastia e iconolatria in area bizantina, al cambiamento di identità a santi e personaggi, agli interventi di spirito controriformistico che hanno reso decenti atteggiamenti e nudità, anche se di Masaccio o Michelangelo. Vi sono, infine, le **r** intese all'aggiornamento stilistico di opere non piú attuali. Tale casistica comprende cosí le rielaborazioni medievali e quattrocentesche dei dipinti su tavola eseguite da artisti quali Duccio o Lorenzo di Credi, come il restauro antiquariale, secondo modi alla Niccolò Cassana.
Quanto al riconoscimento critico della **r**, esso sembra nascere e definirsi nel Cinque e nel Seicento, con Vasari, Bellori, Celio, Baldinucci, quando, sempre piú chiaramente, si configura la polarità originale - non originale, conferendo al non originale connotato negativo. Nella seconda metà del Settecento questa distinzione indirizza le prime normative di intervento, ove si stabilisce l'asportazione dei ritocchi che sormontano l'originale (Edwards). Attualmente le **r** sono esaminate con rinnovata attenzione e, talvolta, si riconosce loro valore storico ed estetico – come avviene nella *Madonna di Coppo* di Marcovaldo a Orvieto o nel ciclo duecentesco della chiesa abbaziale di Grottaferrata –, cosicché il concetto stesso di **r** – non originale sembra doversi modificare, fino a comprendere redazioni diverse di uno stesso tema, entrambe originali, e delle quali la seconda utilizza la prima a mo' di disegno preparatorio. (*co*).

Rieder

Si conoscono diversi pittori di questo nome, appartenenti a una famiglia di artisti di Ulm: **Georg I,** attivo a Weissenhorn; **Georg II** (? - Ulm 1564), autore di quattro composizioni per il municipio della città di Ulm, una delle quali è rimasta in luogo (*Assedio di Ulm nel 1552 nella guerra dei principi*), e **Georg III**, nipote del precedente (Weissenhorn 1540 - Ulm 1575); che, dopo essersi formato a Monaco presso Hans Müelich, succedette allo zio come pittore della città di Ulm, e il cui talento si manife-

stò soprattutto nei ritratti (*Ritratto della patrizia Catherine Schleicher*, 1572: Stoccarda, SG: *Ritratto di Hans von Baldinger*: Ulm, MC). (*acs*).

Riegl, Alois

(Linz 1858 - Vienna 1905). Rappresentativo esponente della Scuola di Vienna di storia dell'arte e uno dei massimi teorici della conservazione dei monumenti come disciplina autonoma. Compiuti gli studi universitari abbandonò la carriera giuridica per dedicarsi alla ricerca storica. Allievo di Zimmermann e Buedinger, borsista dell'Istituto austriaco di Roma dove studiò i falsi della raccolta Ceccarelli, fu membro dell'Istituto austriaco di ricerca storica diretto da Sickel e Thausing dal 1881 al 1886. Dal 1886 al 1997 lavorò presso il Museum fuer Angewandte Kunst, per un anno come volontario e poi come conservatore responsabile della sezione tessuti, ruolo che era già stato ricoperto da Franz Wickhoff, piú tardi suo collega di università.
A questo periodo appartengono: *Die Mittelalterliche Kalender Illustration*, 1889; *Altorientalische Teppiche*, 1891; *Volkskunst*, *Haufleiss*, *Hausindustrie*, 1894 e soprattutto *Stilfragen*, 1893 (*Problemi di stile*, Milano 1963), che ha come sottotitolo *Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, oltre a una miriade di note, e articoli dedicati a quest'ultimo argomento. Abilitatesi nel 1889, divenne professore straordinario nel 1895 e ordinario due anni dopo. Nel 1897 lasciò dunque il museo per dedicarsi all'insegnamento. A questo periodo appartengono: *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (manoscritti delle lezioni del 1897-98 e del 1899), 1966 (*Grammatica storica delle arti figurative*, Bologna 1983); *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901 (*Industria artistica tardoromana*, Firenze 1953; *Arte Tardoromana*, Torino 1959); *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (manoscritto delle lezioni del 1901-902), 1908 e *Das holländische Gruppenporträt*, 1902. Nel 1903 venne nominato presidente della Commissione centrale per lo studio e la conservazione dei monumenti austriaci. Dvořák e Schlosser hanno sottolineato per primi quanto impegno **R** abbia profuso in questo incarico, del quale resta memoria in *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, 1903 (*Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna 1981), saggio introduttivo del progetto di riorganizzazio-

ne legislativa e istituzionale della conservazione dei monumenti austriaca, di cui non poté vedere gli sviluppi per via della prematura scomparsa nel 1905. Tutta la produzione storiografica di **R** è caratterizzata da un forte impegno teoretico, con rilevanti implicazioni etiche ed estetiche, pur mantenendo un rapporto costante e vitale con i materiali che ne costituiscono il campo di indagine. Da questo rapporto costitutivo la riflessione storiografica acquista un sorprendente carattere di *work in progress* che si è imposto all'attenzione della storia della storiografia e della letteratura artistica novecentesca. Alla tendenza di rileggere tutta l'opera di **R** in maniera unitaria a partire da *Industria artistica tardoromana*, si va sostituendo una piú attenta interpretazione differenziante, che individua varie fasi del suo sviluppo. Nella prima che si condensa in *Problemi di stile*, **R** getta le basi per la sua polemica con il materialismo volgare dei seguaci di Semper ai quali imputa una nociva semplificazione dell'ermeneutica artistica secondo il principio del paradigma tecnico materiale. A questo **R** preferisce sostituire il principio del *Kunstwollen*, ovvero dello specifico impulso artistico ed estetico irriducibile a fattori esterni: il principio del *Kunstwollen* è una formazione discorsiva da paragonare alla volontà di potenza di Nietzsche, alla forza-lavoro di Marx, al principio dell'es di Groddek e Freud. Il principio del *Kunstwollen* è stato anche visto come una *dinamo* del processo di industrializzazione della forza produttiva in campo estetico. Ma, nel tentativo di costruire un palinsesto dei primordi dell'arte, ornamentale ispirato alla *Universalhistorie*, l'interesse formalista e trascendentale non sempre si traduce felicemente in concetti operativi e spesso si risolve in ipostatizzazioni. L'analisi funzionale, dispiegata in *Problemi di Stile* sulla scia di Semper ma con diversa argomentazione, diventa un piú maturo formalismo strutturale in *Industria artistica tardoromana*. L'opera pone le basi per il pieno recupero, sulle orme di Ruskin, Morelli e della cultura indiziaria in generale, delle tracce e dei materiali piú anonimi in quanto maggiormente carichi di valore informativo; segna una cesura netta nei confronti dell'estetica normativa e della sua pretesa di determinare i risultati della ricerca; ricusa la teoria imitativa dell'arte, affermandone gli autonomi valori formali ed espressivi. Da questo pieno riconoscimento dell'autonomia della storia dell'arte, che combatte ogni liquidazione di interi periodi artistici definiti di «decadenza» (l'arte

tardoromana, il barocco, l'eclettismo ottocentesco), poneva le basi per un rapporto produttivo tra acquisizioni della ricerca storico artistica e storia della cultura in generale.
Con *Das holländische Gruppenporträt* e *Il culto moderno dei monumenti*, si compie un ulteriore passaggio nel lavoro teorico e storiografico di **R**: dallo strutturalismo della sua analisi formale alla teoria della ricezione, all'analisi della cooperazione interpretativa nelle opere d'arte e alla teoria della conservazione dei monumenti come autonomo e specifico campo disciplinare, non piú ausiliario della storia dell'arte, anche se di questa principale emanazione. Una stessa attenzione per i rapporti strutturali che legano espressioni, valori e modalità formali alla compagine storica e sociale attraversa e compone i due lavori. Nel primo **R** schizza il destino che lega la ritrattistica allo sviluppo democratico sociale olandese e, analizzando in base alla ricognizione dei caratteri «esterni» e «interni» della composizione pittorica, che rimandano ai principî estetici hegeliani del «Fuer sich» e «Fuer uns», i rapporti tra committenza, soggetti rappresentati e pubblico, fornisce un esempio pionieristico di estetica della ricezione (W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985). Ne *Il culto moderno dei monumenti* problematizza il rapporto tra opere d'arte e monumenti, fornisce una ricostruzione dello sviluppo storico dei valori monumentali parziale e orientata al fine operativo della definizione di un nuovo paradigma della conservazione posto irreversibilmente oltre il restauro ottocentesco. Baricentro di questo nuovo paradigma è il *valore dell'antico*; un valore «sentimentale», proprio del modo di sentire individuale di una massa crescente della popolazione, non piú esclusivo, come il valore aristocratico degli antichi cultori d'arte, e specialistico, come il valore storico caro alle cerchie degli eruditi. Il valore dell'antico è pertanto un valore inedito, proprio della nuova formazione sociale, carico di implicazioni etiche e politiche, per questo **R** lo definisce come caratteristico del socialismo democratico cristiano. Questo valore sarà riconosciuto da Benjamin come precursore dell'ermeneutica della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e della perdita dell'*aura*.
La critica italiana va lentamente emancipandosi dalla tradizionale ricezione di **R** teorico del purovisibilismo, maturata nell'ambito della scuola crociana sulla scorta di

un'opera di importante mediazione culturale operata da Schlosser, e dimostra un'attenzione crescente per il **R** teorico della conservazione. (*ss*).

Riepenhausen

Franz (Göttingen 1786 ca. - Roma 1831) e **Johannes** (Göttingen 1787 - Roma 1860) furono all'inizio neoclassici; e, per influsso delle illustrazioni al tratto di Flaxman, parteciparono nel 1803 al premio di Weimar e inviarono inoltre a Goethe una serie di disegni, piú tardi pubblicati in incisione, rappresentanti l'affresco di Polignoto a Delfi, descritto da Pausania. Convertitisi al cattolicesimo nel 1805, nel 1807 partirono per Roma, dove si stabilirono definitivamente. Seguirono allora la corrente nazarena, dipingendo opere come la *Vergine e Bambino con san Giovanni Battista* (Schwerin, SM) o il *Miracolo di sant'Elisabetta di Turingia* (1821-22, commissionato dal duca di Cambridge; il paesaggio è dipinto da J. Koch). Redassero una *Storia della pittura in Italia* (Stoccarda 1810). (*pv*).

Riesener, Henri François

(Parigi 1767-1828). Figlio del celebre ebanista Jean-Henri **R**, allievo di Vincent e poi di David, fu influenzato da quest'ultimo nei suoi dipinti di ritratti conservati al Louvre, al Museo Carnavalet di Parigi (*Talma*, *Madame Dugazon*), a Versailles e in vari musei di provincia (*Madame Riesener con la sorella*: Orléans, MBA). Dal 1815 al 1823 si recò in Russia, dove divenne il ritrattista in voga alla corte degli zar, come lo era stato a quella di Napoleone. Realizzò anche miniature. Era zio di Eugène Delacroix, che fece entrare nello studio di Guérin. (*sr*).

Il figlio **Léon** (Parigi 1808-78) fu allievo suo e di Gros. Dipinse nature morte, paesaggi (Parigi, Louvre) e soprattutto nudi femminili (*Venere e Amore*, 1838: Lione, MBA; *Leda*, 1840: Rouen, MBA; *Baccante*, 1855: Parigi, Louvre; *Angelica*, 1858: ivi). Fu pure incaricato di grandi cicli decorativi nella biblioteca del palazzo del Lussemburgo (1840-43), nella cappella dell'ospizio di Charenton (1843-49) e nella chiesa di Saint-Eustache (1854-57). Grande ammiratore del cugino Delacroix, può considerarsi l'elemento di collegamento tra il colorismo di quest'ultimo e le ricerche degli impressionisti sulla luce. Amico di Fantin-Latour e di Berthe Morisot, fu in contatto con gli im-

pressionisti. Degas acquistò 75 suoi disegni nel 1879, alla vendita seguita alla sua morte. (*jv*).

Rieux-Châteauneuf, Pittore di

(artista anonimo operante in Francia nel secondo terzo del sec. XVI). Venne cosí denominato da Louis Dimier, in base al ritratto di uno dei personaggi da lui effigiati, *Jean II Rieux, barone de Châteauneuf* (New York, PML). Intorno a questo dipinto è stata raggruppata una dozzina di opere, dai caratteri analoghi. Loro autore fu forse uno straniero stabilito in Francia: tuttavia i modelli, spesso sconosciuti, non sembrano sempre francesi (*Conte di Hertford*, verso il 1535: Londra, Wallace Coll.; *Ritratti d'uomo*, probabilmente di personaggi tedeschi, 1535 ca.: musei di Vienna e di Avignone). Il suo stile si lega strettamente a quello di Corneille de Lyon, cui spesso le sue opere vennero attribuite; tuttavia se ne distingue per formati maggiori, fattura piú libera, colore piú intenso e luce piú contrastata. (*sb*).

Rigaud (Hyacinthe Rigau y Ros, *detto*)

(Perpignano 1659 - Parigi 1743). Partí per Montpellier a quattordici anni, operando nella bottega di P. Pezet, poi in quella di Antoine Rane, che gli rivelò l'arte di van Dyck. A diciott'anni si recò a Lione, e nel 1681 a Parigi, ove divenne allievo dell'Accademia e ottenne presto, nel 1682, il primo premio di pittura con *Caino costruisce la città di Enoch*. Su consiglio, si dice, di Le Brun, rinunciò allora al soggiorno a Roma per dedicarsi interamente al ritratto; operò con François de Troy e Nicolas de Largillière. Tuttavia venne ammesso, nel 1684, nell'Accademia ancora con un quadro di storia, una *Crocifissione*; vi fu definitivamente accolto nel 1770 con due *Ritratti dello scultore Desjardins* (uno al Louvre di Parigi, dipinto nel 1692); da allora percorse tutti i gradi della carriera, divenendo infine direttore dell'Accademia nel 1733. La sua clientela si accrebbe rapidamente: borghesi, banchieri e finanzieri. La sua fama divenne notevole quando, nel 1688, dipinse il ritratto di *Monsieur*, fratello di Luigi XIV, e l'anno successivo quello di suo figlio *Philippe d'Orléans*, il futuro reggente. Lo stesso re desiderò posare per lui: ritratto in armatura al Prado (1694), ritratto in costume d'incoronazione al Louvre, il quadro rimasto piú celebre di **R**, vero e proprio emblema della monarchia

francese, dipinto nel 1701, poco dopo il *Ritratto di Filippo V di Spagna* (1700: oggi a Versailles). La produzione dell'artista ammonta a circa 400 dipinti; egli teneva un *Livre de raison*, fortunatamente conservato (Bibl. dell'Institut de France), che aiuta lo storico a identificare i modelli e a datare le opere. La sua clientela divenne presto europea: *Ritratto di re Augusto III* (Dresda, GG), *Ritratto del conte Sinzendorf* (Vienna, KM). Spesso, sovraccarico di commissioni, ricorse a collaboratori per l'esecuzione delle parti secondarie dei suoi vasti ritratti: cosi il *Ritratto di Bossuet* (Parigi, Louvre), dipinto nel 1702 con la collaborazione di Sevin de La Penaye; altre volte, affidava un brano a qualche suo contemporaneo, per esempio Joseph Parrocel, che dipinse lo sfondo di battaglia del suo *Ritratto del duca di Borgogna* (1704: Versailles).
È a proprio agio nei ritratti splendidi e sontuosi, ambiziosamente inscenati, che furono la sua specialità: *Ritratto di J. A. Morsztyn con la figlia* (1693: Museo di Cherbourg), il *Maresciallo Charles-Auguste de Matignon* (1708: Museo di Karlsruhe), *Pierre Cardin Le Bret col figlio* (Melbourne, NG), *Pierre Drevet* (Museo di Lione), il *Presidente Hébert* (Washington, NG), il *Cadinal de Bouillon* (1708: Museo di Perpignano), il *Cardinal Dubois* (1723: Museo di Cleveland), *Noël Bouton, marchese de Chamilly* (Pasadena, Norton Simon Foundation), il *Cardinal Fleury* (Budapest, MNG), il *Finanziere Paris il Vecchio* (1724: Londra, NG). Alcune tele si caratterizzano per l'enfasi decorativa e la sontuosità pittoresca, come il *Ritratto del marchese de Dangeau* (1702: Versailles), nel suo teatrale mantello di gran maestro dell'ordine di Saint-Lazare, o il buffo *Ritratto di Gaspard de Gueidan che suona la cornamusa* (1735: Aix-en-Provence, MBA), tutto ornato e gallonato. Ma si rivela talvolta un **R** piú disteso, piú «pittore» e pertanto piú vicino a noi: col *Ritratto di Marie Serre* (1695: Parigi, Louvre) sorprendente doppio ritratto della madre dell'artista, di profilo e di tre quarti, concepito in tal modo per fare da modello a un busto in marmo di Coysevox, **R** fa qui un'opera sobria e spoglia, di fine penetrazione psicologica, di eccezionale «intimità». Altri brillanti bozzetti presentano un artista inatteso: *Studio di testa di giovane negro* (Parigi, coll. priv.), *Testa d'uomo* (Parigi, Museo Carnavalet), il *Marchese de Villars* (Toledo, Ohio, AM), *Coysevox* (Digione, MBA) o *Schizzi di corazza* (Bordeaux, MBA). Si dimostra peraltro disegnatore raffinato, con finissimi studi di mani o di drappeggi su carta

azzurra (San Francisco, California Palace of the Legion of Honour; Besançon, MBA; Colonia, WRM).
La maniera ampia e vigorosa, la brillante impaginazione, la nobiltà delle pose, il senso del fasto e dello splendore, serviti da un consumato mestiere pittorico, spiegano il suo successo. Virtuoso nei tessuti, il pittore amò i drappeggi spiegazzati e scintillanti, le cortine cangianti in forti contrasti di luci e di ombre che rivelano il velluto, la seta o il ricamo. I suoi ritratti, soprattutto maschili, orchestrano tali elementi sontuosi e sonori intorno a volti insieme amabili e alteri, spesso semi-sorridenti, dall'espressione raffinata e remota. La celebrità stessa dei modelli, l'enfasi alla Versailles di molte sue tele hanno potuto farlo sottovalutare, ma in realtà egli creò un'arte del tutto originale, quella del ritratto di rappresentanza, che doveva diffondersi nelle corti europee nella prima metà del sec. XVIII. Questo tipo di ritratto, di cui il *Filippo V* e il *Luigi XIV* sono gli esempi piú tipici, deve molto alle opere genovesi e inglesi di van Dyck, forse all'arte fiorentina del sec. XVI, e certamente a Pourbus e a Philippe de Champaigne. Ma l'apporto di **R** resta essenziale, e il suo ruolo fondamentale, nella storia del ritratto francese. (*jpc*).

Rijck (Ryck), Pieter Cornelisz van

(Delft 1568 - ? 1628). Fu allievo di Jacob Willemsz I Delff a Delft e compí il viaggio in Italia. Nel 1604, è citato ad Haarlem. Dipinse soprattutto sovraccariche nature morte, come la *Cucina* (1621: Haarlem, Museo Frans Hals e Amsterdam, Rijksmuseum), che ricordano certe durezze espressive delle realistiche scene di genere di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer. (*jv*).

Riley, Bridget

(Londra 1931). Si è formata presso il Goldsmith's College ed il Royal College of Art di Londra. Dal 1960 ha sviluppato uno stile originale di pittura, nel quale effetti del dinamismo ottico vengono deliberatamente sfruttati su tele di formati tradizionali. I primi dipinti erano eseguiti in nero e bianco; dal 1966 interviene il colore (*Cataratta 3*, 1967: Londra, British Council; *Late Morning III*, 1968: Londra, Tate Gall.). Le principali mostre cui ha preso parte **R** sono state le Biennali veneziane e poi le mostre di Hannover (1970-71), Berna, Düsseldorf, Torino e Londra (retrospettiva itinerante). (*abo*).

Riley, John

(Londra 1646-91). Fu allievo di Soest e di Fuller, ed era considerato pittore di «fama consolidata» intorno al 1680; attivo in particolare tra il 1681 e il 1691 venne nominato dal re nel 1688, con Kneller, *chef painter*, ed eseguí ritratti sobri e gravi, come quello di *Jacomo II* (Londra, NPG). Migliori sono i suoi ritratti di personaggi di condizione modesta, come nel notevole ritratto di *Brigitte Holmes* (1686: castello di Windsor). Collaborò spesso con Closterman, che eseguiva i drappeggi, mentre **R** si riservava i volti. Venne presto lasciato da parte dalla clientela che si rivolse a Lely e poi a Kneller. La NPG di Londra conserva una quindicina di ritratti del pittore. (*jns*).

Rillaer, Jan van

(? 1500 ca. - Louvain 1568). La sua attività ebbe inizio nel 1528. Divenuto nel 1547 pittore ufficiale della città di Lovanio, fino alla morte, ottenne incarichi decorativi. Come la maggior parte dei contemporanei seguí l'esempio dei pittori italianizzanti, senza peraltro abbandonare le ricche sfumature del colore fiammingo. Nelle due ante di un trittico la cui parte centrale è andata perduta (Lovanio, MC), la ricercata drammatizzazione nei movimenti manifesta l'influsso di B. van Orley. (*wl*).

Riminaldi, Orazio

(Pisa 1593-1630). Si formò nell'ambiente tardo-manieristico pisano, dapprima presso il modesto Ranieri Borghetti, poi con Aurelio Lomi. Documentato a Roma dal 1623, vi era giunto però già da qualche anno, se si vuol dar credito - come i dati stilistici inducono a fare - alle fonti che lo dicono allievo del Gentileschi, il quale lasciò Roma per le Marche intorno al 1613. In lui **R** trovò certo il referente maggiormente congeniale, anche per la comune origine pisana e i legami con il Lomi: ma non va sottovalutato il rapporto con Lanfranco e con l'ambiente para-caravaggesco dei francesi gravitanti intorno a Simon Vouet, nella cui casa in via Frattina **R** è documentato nel 1624. Oltre a Lanfranco, soprattutto Vouet – in quegli anni ancora nel pieno dell'esperienza naturalista – appare presente all'orizzonte del **R**, che sembra cogliere alcuni spunti della sua maniera larga e protobarocca nel *Martirio di santa Cecilia* (Firenze, Pitti), nel gonfalone con il *Martirio di santa Caterina* e *I san-*

ti Giacomo e Antonio Abate (1625 ca.: Assisi, Museo Capitolare di San Rufino) e anche nelle opere inviate a Pisa (*Sansone e i Filistei*, 1622 ca.; *Mosè e il serpente di bronzo*, 1626: Duomo; *Vestizione di santa Bona*, 1624: San Martino). Tuttavia, al pari del Gentileschi, **R** conserva una forte connotazione toscana nel disegno nitido che definisce immagini di scultorea evidenza; e le sue composizioni calibrate, rischiarate da una luce limpida e diffusa, ne rivelano anche l'attenzione per l'opera del Reni. Fu protetto dalla famiglia Crescenzi: il cardinale Pier Paolo lo propose per la decorazione della cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli, poi assegnata a Domenichino e a Lanfranco; Marcello, vescovo di Assisi, fu il probabile committente del gonfalone di San Rufino e tentò nel 1628 di fargli affidare il compito di affrescare la sagrestia di San Francesco, ma l'impresa fu affidata a Cesare Sermei, forse perché in quegli anni **R** era impegnato nella cupola del Duomo di Pisa. Le fonti assegnano al **R** un considerevole numero di dipinti per collezionisti privati, ma quasi tutti sono dispersi. Resta cosí problematica la definizione del suo catalogo, che per ora conta solo pochissimi numeri certi: oltre a quelli qui elencati, alcuni bozzetti per le opere pisane e l'*Amor Vincitore* (Firenze, Pitti), cui sono stati avvicinati *Giunone e Argo* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj) e *Caino e Abele* (Firenze, Pitti, oggi però in prevalenza riferito al Manfredi). Chiamato nel 1627 a Pisa per dipingere la cupola del Duomo – dove, pur riproponendo un'eco immediata della «maniera moderna» espressa da Lanfranco in Sant'Andrea della Valle, la tradusse in termini «caravaggeschi» impiegando, invece dell'affresco, l'olio su muro – **R** muore senza aver ultimato l'impresa, compiuta nel 1632 dal fratello Gerolamo (Pisa 1601 - post 1654), anch'egli pittore e suo compagno negli anni romani, del quale però non si conoscono dipinti autonomi. L'opera di **R** viene a costituire il maggior apporto di cultura romana, tra naturalismo e classicismo maturo, nell'ambiente pisano. (*lba*).

Rimini

Durante il sec. direzione la produzione pittorica di **R** presenta caratteri di tale omogeneità culturale e indipendenza, e nel contempo un'evoluzione tanto vivace e coe-

rente, da giustificare la definizione critica di una «scuola di **R**»; essa prende il suo posto accanto ad altre scuole pittori-che del secolo in data abbastanza precoce da consentirle persino di svolgere un ruolo determinante nello sviluppo di altri centri pittorici insigni che le succederanno, come quelli di Bologna e delle Marche.
I documenti che, a partire dall'ultimo decennio del sec. XIII, ricordano nomi di pittori di **R**, menzionano sin dal 1292 quel «Johannes Pictor» che, citato ancora durante il sec. XIV, firma e data nel 1309 un *Crocifisso* (Mercatello, chiesa di San Francesco), derivante dal Crocifisso Giotto serbato nel Tempio Malatestiano a **R**; ma che peraltro se ne distingue per il modo quanto mai personale in cui l'autore trasforma lo spirito stesso dell'arte giottesca in cadenze classiche raffinate, di un'eleganza antica quanto misteriosa. La personalità poetica di Giovanni, che si riscontra in quest'opera e in altri pannelli forse ancor piú antichi (dittico con *Scene della vita di Cristo e di san Giovanni*: Roma, GN, Gall. Barberini, e Alnwick Castle, coll. del duca di Northumberland; *Madonna col Bambino e santi*: Faenza, Pinacoteca) svolge un ruolo decisivo nell'orientamento di quella che sarà la scuola locale: pur conferendole una vigorosa struttura culturale, che deriva della sua assimilazione delle diverse maniere di Giotto (persino risalendo a quelle praticate ad Assisi) Giovanni le fa acquistare una modalità espressiva originale, corroborata per oltre mezzo secolo dal gruppo di grandi pittori da cui sarà animata.
Il ruolo storico di Giuliano da **R**, autore del *dossale* con la *Madonna col Bambino e otto santi* (1307: Boston, Gardner Museum), d'ispirazione protogiottesca e di fattura nobile ma arcaicizzante, è in ogni caso superato tanto dallo spirito portato da Giovanni quanto dal geniale affilato del Maestro dell'Arengo, che si distingue per la composizione salda e solenne e la raffinata fattura: il suo grande affresco di *Giudizio Universale* già nella chiesa di Sant'Agostino (**R**, Palazzo dell'Arengo), per il tono glorioso e sereno e la luminosità radiosa, di misura autenticamente classica, basterebbe a coronare l'itinerario di questa scuola. Con questo maestro, autore pure del bel trittico rappresentante la *Vergine in maestà* tra *San Paolo* e *San Giovanni* (Venezia, Museo Correr), nonché del grande *Crocifísso* (R, Sant'Agostino), di struttura giottesca ma di una pateticità drammatica fedele alla piú antica tradizione «padana», la cultura riminese dà prova, nel

secondo decennio del secolo, di maturità profonda e di prestigiosa larghezza di idee. Nella *Crocifissione* e nel *Corteo degli apostoli* l'affrescatore dell'abside della chiesa di San Pietro in Sylvis (Bagnacavallo) esprime ed esalta lo spirito classico del Maestro dell'Arengo, raddolcito però da un sistema di cadenze e di ritmi molto antichi. In questo periodo il talento drammatico e appassionato di Pietro da **R** sopraggiunge ad agitare e rinnovare radicalmente quest'orientamento, sin da allora ben definito, del linguaggio (cui il Maestro del Refettorio di Pomposa aveva forse fornito l'ultima inflessione); col *Crocifisso* (senza dubbio la sua prima opera firmata: Urbania, chiesa dei Morti), Pietro introduce un *pathos* sentimentale, fattore d'inquietudine e di mobilità intellettuale. Dopo la piccola *Deposizione* del Louvre e l'eloquenza dolorosa del *Crocifisso* di Urbania, che molti indizi formali e stilistici inducono a datare non dopo il 1320, la sua carriera segue un corso coerente, fermamente guidato da una potente personalità. L'alto risultato di tali esperienze si manifesta ben presto nel dittico con la *Morte della Vergine* e la *Crocifissione* (Amburgo, KH), nonché nei resti di una predella con una *Presentazione al Tempio* e una *Deposizione nel sepolcro* (Berlino, SM, GG), ove esplode una fantasia di origine popolare, ma assai sapientemente elaborata, preludio ai modi piú lirici e fiabeschi dei Bolognesi: in particolare di Vitale da Bologna, i cui affreschi nella chiesa di Santa Chiara a Ravenna denunciano la stessa intensità.

Il Maestro del Coro di Sant'Agostino inizia la sua originale impresa verso il 1330, prima forse che si concluda l'importante carriera di Pietro. La vasta decorazione del coro di Sant'Agostino a **R** accentua ulteriormente il carattere narrativo della scuola. Il colore stesso si schiarisce, accogliendo toni di sorridente gaiezza. I maestri che, tra il terzo e il quarto decennio, animano il centro pittorico riminese e ne ampliano gli interessi sono numerosi e dotati, in generale, di fertile vena; alcuni non ignorano le grandi tendenze toscane, già riprese da interpreti umbri; altri invece sono piú inclini a tornare ai suggerimenti giotteschi precedenti oppure a rigenerare il linguaggio e i modi locali
mediante un'accentuazione dei tratti specifici di un repertorio formale che finirà per sfiorare la marcata stilizzazione e le formule dei manieristi. Il Maestro della Madonna Cini si rivela uno dei piú affascinanti, a causa

della sua precoce formazione. Tanto inventivo quanto curioso delle antiche esperienze del giottismo fiorentino piú stravagante appare il Maestro della Vita di san Giovanni Battista; grazie allo studio di Offner, che sin dal 1924 gli ha restituito la bella *Vergine in trono ed angeli* del MMA, la sua personalità si rivela ben distinta da quella di Giovanni Baronzio, col quale per lungo tempo era stato confuso. Come i due pittori citati, il Maestro di Verrucchio si distingue nettamente dal ceppo locale originario nelle sue ricerche esacerbate, dall'acuto espressionismo e dallo stile delicato. La medesima umanità un po' ispida e selvaggia viene dipinta dal vigoroso autore del trittico rappresentante la *Natività*, la *Crocifissione* e la *Visione della beata Chiara* del Museo di Ajaccio, o dal Maestro di Collalto. E la variante rozza ma geniale con cui un grande anonimo decorò piú tardi a fresco la grande cappella di San Nicola a Tolentino non si allontana quasi da quest'atmosfera, reagendo alla diffusione dell'arte di Pietro, assicurata nello stesso periodo con successo da Francesco da **R**, dal Maestro di Santa Maria in Porta Fuori, da Baronzio e dallo Pseudo-Baronzio, dal Maestro di Santa Colomba o da personalità minori come il Maestro dell'Adorazione Parry o il Maestro della Beata Chiara. (*cv*).

L'indagine pionieristica di Carlo Volpe, confluita nel volume del 1965, contribuí in modo determinante alla presa di coscienza dell'importanza della scuola riminese e della sua precocità. Sebbene il percorso proposto dallo studioso sia tuttora valido, rimane ancora aperto il dibattito sulla presenza di Giotto a **R**, avvenuta secondo Volpe dopo il soggiorno padovano, mentre secondo Bellosi (1985) – parere condiviso da Benati (1986) – dopo Assisi e prima di Padova. La seconda ipotesi si basa sulla constatazione che i pittori riminesi, rimasti a lungo influenzati dalla lezione del Giotto assisiate, difficilmente avrebbe ignorato lo stile piú maturo dell'artista se egli fosse giunto in città dopo aver lavorato a Padova. Gli studi recenti hanno inoltre indirizzato i loro sforzi per definire con maggiore precisione la cronologia della scuola riminese e hanno consentito di accorpare opere in un primo tempo ritenute di artisti differenti. In questo modo il ricco ventaglio di personalità proposto da Volpe, è stato notevolmente ridotto in anni recenti. Si pensi in particolare alla proposta di Boskovitz (1988), che ha assegnato a Giovanni da **R** opere precedentemente attri-

buite al Maestro dell'Arengo e al Maestro del Coro di Sant'Agostino. Boskovitz (1988) riconduce inoltre a Pietro da **R** gli affreschi dell'abside di San Pietro in Sylvis presso Bagnacavallo e, in un intervento successivo (1989), anche quelli del cappellone di San Nicola a Tolentino. Altra personalità sottoposta a nuovi accertamenti critici è Francesco da **R**, a cui è stata dedicata la mostra bolognese del 1990. I suoi affreschi in San Francesco a Bologna, dopo gli studi di Corbara (1984), sono ormai concordemente anticipati al secondo decennio del secolo, con notevoli ripercussioni sullo studio della pittura bolognese di primo Trecento. La constatazione che il lavoro filolofico di Volpe abbia portato a un'eccessiva frammentazione delle personalità attive a **R**, sembra trovare un'ulteriore prova, sebbene questa necessiti di verifiche, anche nel caso di Giovanni Baronzio (documentato dal 1345 al 1362) poiché, sempre secondo Boskovitz (1988), andrebbero riconosciute alla sua fase giovanile le opere già assegnate al Maestro dell'Adorazione Parry, al Maestro della Vita di san Giovanni Battista e al Maestro di Santa Colomba. (*cp*).

Rinaldo da Taranto

(fine XIII - inizi XIV secolo). Il nome di questo pittore si ricava dalla firma che compare sotto l'affresco con il *Giudizio Finale* nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi, databile entro il primo decennio del sec. XIV. A una matrice culturale di stampo ancora bizantino, **R** sovrappone elementi naturalistici ricavati dalla miniatura napoletana di tradizione franco-catalana, conosciuta forse per il tramite del conterraneo Giovanni da Taranto. (*rn*).

rinascimento

La parola **r** compare già nel Vasari (*Vita* di Jacopo di Casentino), ma si afferma e si diffonde nella storiografia artistica italiana solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando viene scelta per tradurre o discutere il concetto francese, e poi tedesco e inglese, di *renaissance*. In precedenza venivano preferite parole diverse, come «risorgimento» o «rinascita», espressione, quest'ultima, su cui era stato calcato del resto lo stesso termine francese *renaissance*. Si tratta di un insieme di parole sostanzialmente affini, che affondano le loro radici nello

stesso periodo o movimento storico cui intendono riferirsi. La coscienza di appartenere a un'«età nuova», succeduta alla lunga parentesi medievale come un ritorno agli ideali dell'antichità, costituisce il tratto piú caratteristico del **r** inteso come fenomeno culturale.

Il problema delle origini. Per quanto riguarda la pittura, il primo accenno di questa coscienza si ha in un celebre passo del Boccaccio relativo a Giotto (*Decameron*, VI, 5). Interpretando la pittura come imitazione della natura, Giotto ha «ritornata in luce» un'arte che sembrava sepolta da secoli. Dal Cennini al Ghiberti, dal Vasari al Lanzi questo giudizio del Boccaccio rintocca in tutta la possente tradizione critica che vede in Giotto l'eroe del **r**. È solo nell'Ottocento, significativamente con un sottile interprete dell'architettura come il Burckhardt (nuova edizione della *Geschichte der Malerei* del Kugler; *Der Cicerone*), che Giotto viene associato a una categoria storiografica nuova, vale a dire il «gotico italiano». Spetta allora a Masaccio il titolo di vero padre del **r**. Questa periodizzazione ottocentesca è stata ampiamente accolta presso gli studiosi piú recenti, con forti resistenze solo in ambito inglese e americano. Essa presenta indubbi vantaggi di precisione descrittiva, ma si scontra con il senso originario delle parole e solleva singolari problemi di metodo. Cosí, quando Giotto propone una soluzione pittorica particolarmente spinta in senso realistico, si parla di «precorrimenti» e «anticipazioni» di Masaccio. Piú corretto ammettere col Vasari che la vera «rinascita» della pittura fa perno su Giotto, e che Masaccio, definito un giorno dal Berenson «Giotto born again», realizza piuttosto una «nuova rinascita».

In effetti, per chi percorra mentalmente la lunga vicenda della pittura medievale, l'opera di Giotto si presenta tra Due e Trecento come una rottura insanabile, che dialoga infinitamente meglio con i secoli a venire che con qualsivoglia pittore precedente. Senza entrare qui nel merito dei debito di Giotto con Cimabue o con l'ambiente romano, basti pensare alla radicale novità di statuto che caratterizza ogni centimetro quadrato delle *Storie di san Francesco* nelle Basilica Superiore di Assisi. Il piano pittorico è diventato il luogo di una convincente rappresentazione della realtà tridimensionale. Le figure possiedono peso e spessore, gli elementi architettonici avanzano e arretrano nello spazio in sostanziale accordo con le leggi della visione. Per la prima volta dopo molti secoli la storia sacra non è solo

la coscienziosa ripresa di uno schema iconografico consolidato, ma un fatto che avviene sotto i nostri occhi e che siamo invitati a valutare in base alla nostra esperienza visiva. S'è discusso a lungo sulle cause della sbalorditiva rivoluzione di Giotto. Spiegazioni che tirano in campo lo spirito laico della borghesia cittadina o l'orientamento razionale della teologia scolastica rischiano di accostare tra loro elementi affatto eterogenei, la cui affinità è tale solo per gli studiosi moderni. Nella società cristiana medievale le immagini avevano una loro funzione religiosa e liturgica di cui va tenuto conto. Il Mâle che richiamato da tempo l'attenzione sul rinnovamento avvenuto in questo campo nel corso del Duecento, quando san Francesco non esitò ad inscenare a Greccio un presepio vivente. Il genio di Giotto può essere stato stimolato dal desiderio di emulare la forza di persuasione del dramma sacro o della realistica scultura gotica, cui oggi si preferisce pensare. Solo in sé ha trovato però la forza per distillare dagli scarsi residui dall'illusionismo antico presenti nella tradizione pittorica bizantina i mezzi per realizzare sul piano quello che altre arti possono realizzare con volumi e spazi reali.
«Nulla si truova insieme nato e perfetto», scriverà l'Alberti (*De pictura*, paragrafo conclusivo). Giotto squarcia il velo che separa la pittura dalla realtà, ma molte cose rimangono da fare al piccolo gruppo di artisti che in Toscana e in Umbria si mette sulla sua strada. Il Maestro delle Storie dell'infanzia di Cristo ad Assisi dipinge il primo soffitto con punto di fuga unico, Taddeo Gaddi e Pietro Lorenzetti tentano inediti effetti di luce, comprese le prime timide ombre portate di oggetti inanimati e piccoli quadrupedi. Con Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti e ancora Taddeo Gaddi è lo spettro stesso della realtà che s'allarga al ritratto individualizzato, al paesaggio, financo all'umile natura morta. È un'avventura esaltante, cui pone fine la peste nera di metà Trecento. Il ruolo di guida passa allora all'Italia settentrionale, dove a testimonianza di Benvenuto da Imola (in margine a Dante, *Purgatorio*, XI, 94-96), secondo cui anche Giotto avrebbe fatto «magnos errores in picturis suis», sembra lasciar trasparire la consapevolezza precisa di quel progresso artistico in cui il Gombrich ha visto una delle forze trainanti della cultura rinascimentale. I grandi affreschi di Altichiero e Jacopo Avanzi, con gli scenari architettonici perfettamente assestati e i nimbi visti di scorcio da dietro, fanno intensamente pensare alle rea-

lizzazioni dei grandi maestri fiorentini del Quattrocento. Già con Simone Martini, il pittore amato dal Petrarca, le conquiste visive di Giotto tendono tuttavia sempre piú a integrarsi entro una legatura ritmica e lineare di radice affatto diversa. È il problema che esploderà col cosiddetto gotico internazionale, quello stile ambiguo, diffuso in tutta Europa tra Tre e Quattrocento, in cui il realismo del particolare convive con schemi astratti di valore puramente decorativo. Gli studi del Toesca, dal Pächt e del Castelnuovo hanno dimostrato quanto il versante realistico di questo stile debba all'Italia. Per quanto gli schizzi di piante e animali presenti nei taccuini di Giovannino de' Grassi e Michelino da Besozzo presuppongano senz'ombra di dubbio la capacità giottesca di rendere la terza dimensione, pretendere di inserirli *tout-court* nella storia della pittura rinascimentale sarebbe forse solo una questione di principio.

La pittura nel sistema delle arti Quando Masaccio torna con nuovo vigore al programma di Giotto, il suo idolo polemico è infatti proprio il gotico internazionale. La «nuova rinascita» di Masaccio nel terzo decennio del Quattrocento mostra qui tutta la sua profonda affinità con la pittorica *ars nova*, contemporaneamente avviata nelle Fiandre da Jan van Eyck. Se il nemico da combattere è lo stesso, non meraviglia che anche le armi impiegate si assomiglino. Figure corpose, spazi reali, luce vera e ombre portate si sostituiscono tanto al Sud quanto al Nord ai ritmi favolosi e ai colori puri del gotico internazionale. La differenza tra la prospettiva scientifica italiana e il piú empirico «microcosmo» fiammingo non va certo sottovalutata, ma escludere totalmente quest'ultimo dall'ampio raggio del **r** sarebbe far torto a un artista come Antonello da Messina, che si muove con estrema coerenza dall'una all'altra cultura.

La prospettiva scientifica italiana è la creazione di uno scultore e architetto, Filippo Brunelleschi. Uno degli elementi che piú decisamente distinguono la «nuova rinascita» di Masaccio dall'*ars nova* di Jan van Eyck come dalla «rinascita» di Giotto è il rapporto affatto inedito che la pittura stabilisce con le arti sorelle. Nella Firenze del primo Quattrocento, come per primo vide Matteo Palmieri (*Della vita civile*), anche la scultura e l'architettura conoscono una loro vigorosa «rinascita». Oltre che «Giotto born again», Masaccio è amico e discepolo del Brunelleschi e di Donatello. Una umanità eroica, di timbro nobil-

mente statuario, vive nei suoi dipinti in uno scenario che adotta forme architettoniche «all'antica». Nella Cappella Brancacci queste definiscono lo stesso spartimento decorativo degli affreschi, e dopo la morte di Masaccio forniscono il modello pure per le cornici dorate di pale d'altare e quadri di devozione.
Come nel caso di Giotto, anche in quello di Masaccio l'impatto delle nuove conquiste visive non è univoco. Accanto ad artisti che portano avanti le ricerche del maestro, costruendo sulla salda base da lui apprestata, ve ne sono altri che si limitano ad innestare qualcosa dei nuovi interessi, delle nuove scoperte, sul vecchio tronco del gotico internazionale. Riconoscendo nei primi i protagonisti del vero **r** quattrocentesco, i secondi possono farsi rientrare in quel «**r** umbratile» che è stato finemente individuato dal Longhi. Si tratta di una corrente cospicua, rappresentata da artisti come Masolino o Antonio Vivarini, sulla quale la corrente «rivale» avrà la meglio solo dopo lunga lotta. L'eredità di Masaccio è dapprima legata a un piccolo gruppo di pittori fiorentini, tra i quali spiccano per altezza e originalità di risultati Paolo Uccello, il Beato Angelico e soprattutto Domenico Veneziano. Con Filippo Lippi e Andrea del Castagno essa s'impegna in un'insistita ricerca di movimento, alla cui base sta la sfida dello «stiacciato» e delle grandi statue di Donatello. Mentre questa tendenza prende sempre piú piede nella Firenze del Pollaiuolo e del Verrocchio, il lungo soggiorno di Donatello a Padova scatena la prima grande ondata del **r** quattrocentesco nell'Italia settentrionale. Dal Crivelli al Tura, da Marco Zoppo al grande Andrea Mantegna un'intera generazione di pittori conosce i nuovi principî stilistici per il tramite eteroclito della scultura. I contatti giovanili con questo ambiente si stemperano nel Foppa in una verità di luce desunta da Donato de' Bardi, in Giovanni Bellini in una unità di visione che il Longhi ha direttamente ricondotto alla cultura prospettica di Piero della Francesca. Grande ponte tra la Firenze di Masaccio e la Venezia di Giovanni Bellini, questo «monarcha de la pictura» costituisce uno dei piú alti momenti di sintesi dell'arte italiana. Il suo insegnamento è visibile in Melozzo da Forlí come nel Bramante pittore, in Francesco del Cossa come nel giovane Luca Signorelli. Bastano i pochi, celeberrimi nomi che si sono appena fatti per intendere come il **r** quattrocentesco non possa identificarsi con uno stile pittorico preciso. Esso è piut-

tosto descrivibile come un movimento artistico in divenire, aperto a tutti i contributi che non deroghino al corretto impianto prospettico e all'organica costruzione delle figure insegnati da Masaccio. Quando questi requisiti sono rispettati, distinzioni come quella dell'Antal tra **r** e «gotico quattrocentesco», o quella dello Zeri tra **r** e «pseudorinascimento», sono utili solo per chi ne abbia ben chiara l'origine entro le categorie e gli interessi propri della critica d'arte otto e novecentesca. All'occhio moderno l'arte del Ghirlandaio appare piú realistica e quindi piú rinascimentale di quella del Botticelli, ma non è detto che succedesse lo stesso all'occhio di un fiorentino del Quattrocento. La realtà che i pittori erano chiamati a far rivivere era pur sempre *historia*, e a questo fine, come ha dimostrato il Warburg, la sciolta «ninfa» botticelliana poteva risultare anche piú convincente dell'impettita borghese ghirlandaiesca. Lo «stile ideale anticheggiante» costituisce in effetti uno dei tratti emergenti del **r** pittorico quattrocentesco. Sorto dal desiderio di far proprio il senso di vita e di moto che si ammirava nelle sculture antiche, esso rientra nella stessa prepotente ricerca di verosimiglianza che aveva portato alla conquista di uno spazio pittorico unificato. Il Pollaiuolo e il Mantegna, pertanto, non sono meno rinascimentali del Carpaccio o del Bergognone. Le loro figure «all'antica» mettono semmai in luce una preoccupazione dell'arte rinascimentale che sarebbe divenuta sempre piú importante col passar degli anni. Gli umanisti che avevano celebrato Giotto e Jan van Eyck in termini di un *trompe-l'œil* ingenuamente pliniano auspicavano con crescente insistenza una pittura capace di far rivivere i temi antichi in forme visive coerenti. Può darsi che Panofsky e Saxl abbiano tracciato in maniera troppo lineare questo sviluppo, ma il fatto che negli ultimi decenni del Quattrocento i soggetti mitologici smettano le rigide vesti borgognone per adottare tuniche leggere o una disinibita nudità non può essere trascurato. È qui dopo tutto che scoppia la consapevolezza che esiste una profonda alterità tra l'Italia e il Nord. Il «rinascimento dell'antichità» è riconosciuto da tutti come una peculiarità squisitamente italiana, alla quale si può sperare di pervenire da fuori solo mettendosi nell'atteggiamento docile e paziente dei discepoli.
Prima di decidersi al suo giovanile viaggio veneziano, Albrecht Dürer aveva avuto tra le mani e diligentemente copiato alcune stampe d'ambito ferrarese-mantegnesco. Il

crescente ruolo dell'incisione nella diffusione dell'arte rinascimentale dal secondo terzo del Quattrocento in avanti è inutilmente comparabile con quello della tipografia nella diffusione del sapere umanistico. Mentre però la stampa tipografica esaurisce tutte le implicazioni verbali del tradizionale manoscritto, l'incisione riduce in maniera drastica le potenzialità visive della pittura, adottando uno strumento meno flessibile del pennello e rinunciando completamente al colore. E tuttavia proprio la definizione albertiana della pittura come proiezione sul piano di un evento che ha luogo nello spazio consiglia di non dare un peso eccessivo alle contingenze tecniche. In una storia obiettiva del **r** pittorico quattrocentesco dovrebbero venir presi in considerazione non solo i ricami e le vetrate eseguiti su disegno dei pittori rinascimentali, ma anche quei prodigiosi *tour de force* prospettici che sono le tarsie dei grandi legnaioli fiorentini e padani.

Una «veramente felice età» e il suo lascito Le aporie di una definizione stilistica troppo rigida del **r** si colgono nella maniera piú chiara studiando il rapporto tra il Perugino e Leonardo. Pressoché coetanei e usciti dalla stessa bottega, i due pittori presentano l'ennesimo caso di una sconcertante divergenza di esiti formali. Negare all'uno o all'altro la patente di rinascimentalità sarebbe un facile modo per tagliare la testa al problema di una corretta classificazione. Piú istruttivo è seguire le reazioni dei contemporanei, e vedere come i «dui giovin par d'etate e par d'amori» di Giovanni Santi ricompaiano nel Giovio come i rappresentanti di due fasi radicalmente diverse del **r**. Mentre il vecchio Perugino è in un certo senso un sopravvissuto a se stesso, Leonardo, che pure gli è premorto, ha aperto la via a quella che il Vasari chiamerà la «maniera moderna». È la «terza età» delle arti risorte, quella «veramente felice età» in cui la pittura, vinto il confronto con la natura e con gli antichi, sembra attingere ormai il suo zenit.

La tentazione di liquidare tutto ciò come un mito è grande. Non si deve tuttavia sottovalutare la forza del mito, né dimenticare che prima del Vasari era stato lo stesso Leonardo a riconoscere in Giotto prima e in Masaccio poi i precursori del proprio programma artistico (Cod. Atlantico, 141a). Se Giotto aveva ricollegato tra loro pittura e realtà, se Masaccio aveva definito i mezzi obiettivi per catturare questa con quella, Leonardo si trovava nella posizione difficile di dover dire la sua a uno stadio

tanto avanzato del discorso. Eppure seppe individuare nuovi problemi e nuove soluzioni per il «progresso dell'arte». Da un lato integrò in una maniera prima sconosciuta il linguaggio essenzialmente grafico dei «moti» entro le imprescindibili istanze tridimensionali del realismo. Dall'altro agganciò al rilievo sfumato e rotante cosí ottenuto la ricerca di una bellezza che non fosse puro ornamento, pura aggiunta di colori splendenti e gradevoli divagazioni lineari. Una nuova grandezza di forme, un'unità piú complessa e dinamica della composizione s'imposero ovunque come il marchio indelebile della «maniera moderna». Ancora una volta lo storico è tenuto a iniziare il proprio resoconto da Firenze. È qui che, tra Quattro e Cinquecento, Michelangelo risponde alla sfida lanciata da Leonardo con una consapevolezza dei problemi e una volontà insieme di affermare il proprio genio che non si conoscono altrove. Il contrasto tra i due artisti è evidente, ma il giovane Raffaello, preceduto in parte da Fra Bartolommeo, coglie subito la possibilità di una sintesi fruttuosa. È cosí che si delinea quella che con il Wölfflin s'è convenuto di chiamare l'«arte classica del **r**». Il trasferimento di Michelangelo e Raffaello a Roma conferisce un tono nuovo a questo stile e in pochi anni trasforma la città dei papi in uno dei massimi centri d'arte di tutti i tempi. Confrontati con la volta della Sistina o con le Stanze, anche i dipinti piú alti di Andrea del Sarto mostrano che Firenze ha ormai perso il primato. Lo scarto s'aggrava con la generazione successiva, quando lo stile asciutto ed essenziale del Pontormo e del Rosso suona quasi come una sofferta dichiarazione di autonomia di fronte alla «facilità» di Raffaello e della sua scuola. Un'eccessiva insistenza sul concetto tipicamente moderno di «anticlassicismo» non rende giustizia né all'uno, né all'altro di questi orientamenti. La vicenda del senese Beccafumi mostra quanto fosse complessa la gamma delle alternative artistiche nell'Italia centrale del primo Cinquecento.

Spostandosi nell'Italia settentrionale, la cosa diviene, se mai possibile, ancora piú macroscopica. Il breve ma intensissimo corso di Giorgione non prepara solo Sebastiano del Piombo ad affrontare la Roma di Raffaello e di Michelangelo, ma rinnova l'intera tradizione pittorica di Venezia, aprendo la strada allo strepitoso affermarsi del «classicismo cromatico» di Tiziano. Mentre questo epocale rivolgimento suscita reazioni diverse in pittori come

il Dosso, il Romanino o il Pordenone, altri artisti e altre tendenze pittoriche arricchiscono lo screziato panorama della «terraferma». Dal Lotto al Savoldo, dal Moretto al Moroni correnti venete e lombarde congiurano per fare del tratto tra Bergamo e Brescia una delle zone a piú alto tasso poetico dell'Italia cinquecentesca. Piú a ovest, tra la Lombardia e il Piemonte attuali, il Luini e Gaudenzio Ferrari mostrano gli esiti diversi dell'insegnamento di Leonardo e del Bramantino. Un abisso separa queste esperienze dall'emiliano Correggio, grazie al quale Parma acquista in pochi anni un ruolo di prima grandezza nella geografia della pittura italiana. Il soggiorno romano è per lui d'importanza capitale, e piú lo sarà per il suo conterraneo Parmigianino. Quando costui rientra al Nord, Giulio Romano a Mantova e Jacopo Sansovino a Venezia stanno già scuotendo le piú salde tradizioni locali. Importanti per lo stesso Tiziano, questi e altri contatti con l'arte dell'Italia centrale si riveleranno fondamentali soprattutto per il Tintoretto, Jacopo Bassano e il Veronese.

Pietro Aretino, il grande critico cinquecentesco che conosceva egualmente bene Roma e Venezia, non sentiva una sostanziale opposizione tra il «colore» di Tiziano e il «disegno» di Michelangelo. Il punto di vista può essere certamente discusso, ma l'unità di fondo della «maniera moderna» rimane un fatto storico incontrovertibile. Non è un caso che proprio nel corso del Cinquecento, in singolare coincidenza di tempi con la crisi del sistema politico italiano, una massiccia italianizzazione dell'Europa si sostituisca a quella piú selettiva e personale appropriazione di elementi italiani che aveva caratterizzato l'arte di un Fouquet o di un Pacher. In Ispagna come nei Paesi Bassi, in Francia come nell'Europa centrale l'arrivo di opere e di artisti italiani e la voga sempre piú imperiosa del viaggio di studio a sud delle Alpi finiscono con l'unificare un paesaggio pittorico precedentemente assai piú diversificato. Con l'unica grande eccezione del Bruegel, i pittori di successo del Cinquecento avanzato fanno a gara ovunque nello sfoggiare vistosi italianismi, che un pubblico sempre piú imbevuto di cultura umanistica identifica ormai con l'essenza stessa dell'arte. Se per questa fase della pittura europea si parla comunemente di «manierismo», l'impossibilità di concepire questo stile multiforme come un reale momento di rottura rispetto al **r** cinquecentesco dovrebbe risultare evidente. Come ha dimo-

strato lo Shearman, i manieristi non intendevano combattere i grandi maestri del Cinquecento italiano, ma piuttosto far propria e possibilmente portare avanti quella «artifiziosità» in cui identificavano il loro maggior contributo. È solo quando questa «artifiziosità» viene chiaramente sentita in contrasto con lo scopo primario di rendere in maniera convincente la realtà che si erge uno steccato tra Raffaello e il Salviati, tra «apogeo» e «decadenza». Ritorno alla natura e ritorno ai classici cosí selezionati divengono allora i due strumenti complementari per uscire dal vicolo cieco di ciò che sembra ormai soltanto un «far di maniera». Per quanto l'opera congiunta del Caravaggio e dei Carracci apra un capitolo assolutamente nuovo nella storia della pittura occidentale, l'impatto su di essa dell'ideale rinascimentale di palingenesi e rinnovamento non può venir trascurato. Ancora per secoli i pittori del primo Cinquecento rimarranno un indiscusso paradigma di eccellenza, e ogni sviluppo ispirato alla natura o all'antichità, anche nei «secoli bui» del Medioevo orientale e occidentale, sarà interpretato dalla storiografia come «riforma», «rinascita» e «risorgimento». (*mc*).

Rincón, Fernando del

(Guadalajara 1445 ca. - 1500). Un certo Antonio del **R** sarebbe stato, secondo Palomino, il pittore di corte di Ferdinando il Cattolico; avrebbe studiato a Roma, ed eseguito i dipinti dell'antico retablo di Robledo de Chavela (provincia di Madrid), oltreché numerosi ritratti. Questo personaggio di cui scrive Palomino non trova però documenti reali a sostegno della sua esistenza. La critica moderna conosce soltanto Fernando del **R** de Figueroa domiciliato a Guadalajara nel 1491, ispettore dei pittori e delle pitture durante il regno di Ferdinando, che sollecitò da Carlo V per essere mantenuto nella carica. **R** dipinse numerosi retabli, oggi perduti. L'unica opera di certa attribuzione giunta fino a noi è il ritratto di *Francisco Fernández de Córdoba* (1520 ca.: Madrid, Prado). La stessa finezza di modellato, la stessa accentuazione dei volumi e lo stesso impiego del chiaroscuro si riscontrano nel ritratto di *Fra Francisco Ruiz*, a lui attribuito (Madrid, Inst. de Valencia de Don Juan). (*acl*).

Ring

Ludger tom, *detto* **il Vecchio** (Münster 1496-1547) fu

pittore, incisore e decoratore. Dopo il tirocinio, trascorso probabilmente nei Paesi Bassi, si stabilí come maestro a Münster, al piú tardi nel 1520. Lasciò la città in seguito ai torbidi anabattisti (1533), tornandovi dopo la restaurazione del cattolicesimo. Ricevette numerosi incarichi di pitture murali, quadri, opere di decorazione e illustrazioni per libri. Oltre alle sue composizioni religiose, dipinse numerosi ritratti (*Ritratto di Anna tom Ring*, sua moglie, 1541: Colonia, WRM; *Ritratto del figlio Hermann in veste di architetto*, 1541 ca.: Berlino, SM, GG). La sua serie di sibille (attorno al 1540; *Sibilla cumana*: Museo di Münster), per il Duomo di Münster, sembra avesse un certo successo, poiché venne ripresa dai due figli. La sua maniera si apparenta a quella dei pittori olandesi del Nord, ma con qualcosa di secco linearistico sino all'eccesso e arcaicizzante nella descrizione precisa e minuziosa delle forme. **Hermann tom Ring** (Münster 1521-97), suo figlio, pittore e disegnatore, fu forse anche architetto. Alla morte del padre ne rilevò la casa e la bottega a Münster, divenendo l'artista piú importante della città. Come il padre, eseguí ritratti (specie quegli degli anni Sessanta vanno annoverati tra i piú significativi del manierismo nordico, cfr. il *Doppio ritratto dei conti Rietberg*, 1564: Museo di Münster, mentre successivamente sembrano svuotarsi di contenuto, benché formalmente perfetti) e numerosi quadri religiosi (*Giudizio Universale*, 1550 ca.: Museo di Utrecht; battenti dell'altare, per la Überwasserrkirche di Münster, 1593-94: Museo di Münster; quindici *Sibille* e *Filosofi*, 1572-1573: Monaco, AP). Il suo stile s'ispira talvolta fortemente ai romanisti fiamminghi e ricerca come loro non piú la bellezza della forma, ma il suo vitalistico piegarsi alle esigenze espressive proprie del manierismo.

Ludger tom Ring, *detto* **il Giovane** (Münster 1522-84), suo fratello, alla morte del padre ne riprende, in collaborazione con Hermann, la bottega; poi si stabilisce a Brunswick (1556). È noto soprattutto come ritrattista e finissimo pittore di genere, soprattutto di fiori (*Fiori*, 1562: Museo di Münster). Da Aertsen riprese il tipo di scena biblica come «quadro di cucina» (*Nozze di Cana*, 1562: già a Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, distrutto nel 1945). La sua serie di sibille (*Sibilla delfica*: Parigi, Louvre) riprende, con analogo spirito, il soggetto trattato dal padre e dal fratello. (*pv + sr*).

Ring, Pieter de

(Leida 1615 ca. - 1660). Allievo di J. D. de Heem prima del 1635, fu iscritto nel 1648 alla gilda di San Luca a Leida; dipinse nature morte (*Frutta*, 1651: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: *Natura morta*: Amsterdam, Rijksmuseum; *Frutta e piatti*: Londra, Wallace Coll.), in cui l'*horror vacui* della composizione sovraccarica di dettagli ricorda da vicino la produzione di de Heem. (*jv*).

Rio de Janeiro

Museu nacional de Belas Artes Il museo di **R** venne creato nel 1937 per ospitare le raccolte sino ad allora conservate presso la Scuola nazionale di belle arti, fondata nel 1816 dalla missione Lebreton. Il fondo iniziale della collezione fu costituito dalle opere offerte in questo periodo dai fondatori e dalla donazione di Joao VI, re del Portogallo, che lasciò a **R** le tele della sua galleria privata prima di ritornare a Lisbona; il museo si arricchí in seguito degli invii degli allievi soggiornanti in Europa, delle donazioni imperiali di Pedro I e di Pedro II, nonché di apporti di privati. Appunto a causa di tale costante accrescimento divenne necessario separare il Museo dalla Scuola. L'arte coloniale brasiliana, le cui prime manifestazioni risalgono alla fine del sec. XVIII, si sviluppò nell'Ottocento con Vito Meirelles, i fratelli Bernardelli, Amoedo, Almeida, Battista da Costa, fino a Visconti, impressionista brasiliano. Il museo conserva anche dipinti di scuola europea. L'arte italiana è presente soprattutto con opere del XVI e del XVII secolo (Jacopo Bassano, Morone, Lorenzo Lotto, Luca Giordano, Castiglione, Mattia Preti), oltre ad alcuni primitivi. Tra le opere olandesi vanno segnalate le tele di Frans Post; il pittore accompagnò nel 1637 il principe Maurizio di Nassau, che guidò una spedizione in Brasile e che, per qualche tempo, governò il nord-est del Paese (si veda, nel museo, il ritratto dovuto a van Dyck). Le sue opere piú note, che rappresentano tutte paesaggi brasiliani, sono conservate a Parigi (Louvre, doni di Maurizio di Nassau a Luigi XIV) e al Museo di **R** (nove). La pittura francese conta opere del sec. XVII (Dughet, Jacques Courtois), numerose tele dell'Ottocento (Henner, Roybet, Troyon), tra le quali quelle degli artisti appartenenti alla missione francese del 1816 (J.-B. Debret, Grandjean de Montigny, N. A. Taunay, F. E. Tau-

nay), nonché alcuni dipinti impressionisti, in particolare di Boudin, cui è consacrata un'intera sala; devono aggiungersi opere di Guillaumin, Jongkind, Sisley. Le scuole portoghese e spagnola sono rappresentate da pittori del sec. XIX, tra i quali vanno citati Pinheiro, Carlos Reis, Domingos, Sequeira, José Malhoa, Cubels y Ruiz, A. Solinas, J. Sorolla, M. Barbasán. Infine, non manca la pittura brasiliana contemporanea: possono menzionarsi le opere di Camargo, Di Cavalcanti, Portinari, A. Malfatti, da Costa, Noemia, Bandeira, Y. Mohalgi, Guignard, Pancetti. (*aaa*).

Museu de Arte moderna Venne creato nel 1949, grazie agli sforzi della signora Niomar Moniz Sodré; è organizzato come fondazione privata. Sorge sul mare, in un grande edificio dotato di impianti modernissimi (progetto di Eduardo Affonso Reidy). Il MAM è parte attiva della cultura cittadina, sia per quanto riguarda le mostre temporanee, sia per i suoi corsi teorici e pratici, e varie altre manifestazioni. Possiede un laboratorio d'incisione. Conserva un certo numero di opere dei maestri contemporanei tra cui si citano Klee, Picasso, Max Ernst, Magnelli, Léger, Tanguy, Campigli, Härtung, Siqueiros, Tamayo, Manessier, Soulages, Bissière, Carrà, Nolde, Fontana, Rothko, Albers, Staël, Pollock, Dubuffet, Fautrier, Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Guignard. Il museo è stato devastato da un incendio nel luglio del 1978. (*wz*).

Riofreddo

Nel feudo colonnese di **R**, situato sull'importante snodo viario della consolare Tiburtina-Valeria che collegava l'area umbro-marchigiana e aquilana a Roma, sorge il piccolo complesso dell'Oratorio della Santissima Annunziata fatto affrescare, come data l'epigrafe sull'architrave del portale recante lo stemma del committente, da Antonio Colonna allora signore di quelle terre, nel 1422. L'interno, interamente affrescato con *Scene della vita di Cristo*, gli *Evangelisti e i Dottori della Chiesa*, costituisce uno dei rari documenti pittorici di rilievo a noi pervenuti della produzione del primo Quattrocento nel Lazio. Il *Cristo benedicente* circondato dalle gerarchie angeliche nella volta e l'*Annunciazione* nel fondo dietro l'altare, denunciano la locale ricezione delle novità maturate in ambito gentilesco e la critica ha ravvisato nell'anonimo pittore di **R** ora consonanze con Pietro di Domenico (Berenson, 1932)

ora una stretta affinità con i modi di Arcangelo di Cola da Camerino (Venturi, 1910), in quegli stessi anni chiamato a Roma da Martino V Colonna per le imprese pittoriche legate alla celebrazione del Giubileo del 1423. L'ambiguità culturale, che associa certo irrealismo formale e coloristico d'ascendenza umbro-marchigiana ai primi tentativi di definizione spaziale, familiare a tanta produzione delle regioni dell'appennino centrale, sopravvive in episodi laziali piú tardi quali gli affreschi di Cori o ancora nell'*Annunciazione* e nel *Redentore* del trittico di Antonio da Viterbo del 1450 (Capena), tanto da far pensare all'anonimo artista dell'oratorio come a un precedente stretto della cultura mediata intorno alla metà del sec. xv da questi ultimi. (*sro*).

Riopelle, Jean-Paul

(Montreal 1923). Studia pittura fin da giovanissimo e frequenta l'École du Meuble di Montreal (1943-44), dove insegna Paul-Emile Borduas. Gli esordi sono improntati a un espressionismo figurativo (*Paesaggio di Saint-Fabien*, 1940: coll. dell'artista), ma già nel 1945 **R** è tra i fondatori, con Borduas, Leduc, Barbeau e il poeta Claude Gauvreau, del gruppo degli Automatisti. L'automatismo ha fondamenti surrealisti (la scrittura automatica); adotta tecniche pittoriche che sfociano nell'espressionismo astratto, dove il gesto è condotto da una spinta intuitiva. Le tangenze con l'Action Painting americana sono stringenti. **R**, nell'automatismo del gesto, evita l'esaltazione degli accordi cromatici: i suoi dipinti hanno perlopiú una dominante grigia, come quelli di Borduas danno ampio spazio al bianco, fattore strutturale della dinamica della composizione. È del 1946 la mostra newyorchese degli Automatisti; l'anno successivo, a Parigi, il gruppo espone alla Gall. du Luxembourg. Da questo momento, pur mantenendo un costante rapporto con il Canada, **R** vivrà e lavorerà prevalentemente in Francia. A Parigi **R** conosce André Breton, Georges Mathieu e il gallerista Pierre Loeb. Viene inserito nella *Exposition Internationale du Surréalisme* alla Gall. Maeght nel 1947. Firma nel 1948 il manifesto *Refus Global* redatto da Borduas. Nel 1949 **R** ha la prima personale da Nina Dausset e partecipa alla mostra *Véhémences confrontées*, con Mathieu e gli americani Pollock, Rothko, Francis, Tobey. **R**, a differenza degli americani, manterrà lungo tutto il

suo percorso creativo un riferimento alla natura, una memoria del paesaggio. Nei dipinti eseguiti intorno al 1946-1947 le forme fratturate sono rese con un *ductus* pittorico poco insistito, a filamenti, con effetti di *dripping*. Successivamente (1949-50) la materia si fa piú consistente, in una densa matassa di pittura eseguita direttamente col tubetto di colore: la tela è percorsa in ogni direzione da tagli, che ne costituiscono le linee dinamiche. Negli anni 1952-53 le campiture di colore, eseguite con la paletta, prendono un respiro piú ampio (*Pavana*, 1954: Ottawa, NG). La fine degli anni Cinquanta segna l'esaurirsi delle tele «a mosaico»: il gesto si fa nuovamente piú impetuoso in reticoli calligrafici di linee serpeggianti (*Lunes sans l'autre*, 1967: coll. priv.). Negli anni Sessanta e Settanta le tele sono invece composte con larghe campiture di colore, rese vibranti da linee che le attraversano e delimitano: seguono spesso un'impostazione a trittico (*Large triptych*, 1964: (Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; *Mitchikanabikong*, 1975: Parigi, MNAM) o a dittico (*La ligne d'eau*, 1977: coll. dell'autore). **R** ha esposto regolarmente a partire dal 1954 a New York alla Gall. Pierre Matisse e a Parigi da Jacques Dubourg, dal 1966 alla Gall. Maeght. Ha partecipato nel 1954 alla XXVII Biennale di Venezia (*Colpi su colpi*, *Guardia notturna*, *Tocsin*, *Tramontana*), nel 1959 a Documenta 2 di Kassel (*Espagne*, *Au temps de la lune des oies grises*, *Jardin*) e nel 1962 alla XXXI Biennale di Venezia con *Il drago* e la scultura *Don Chisciotte*. Una importante retrospettiva delle sue opere organizzata dalla NG of Canada è stata presentata nel 1963 a Ottawa, Toronto e Montreal; nel 1972 una esposizione di opere recenti è stata promossa dal MNAM di Parigi congiuntamente con il Centre Culturel Canadien. Tra le personali successive, sono di rilievo quella al Musée d'art et d'industrie a Saint-Etienne (1980) e quella al Centre Pompidou nel 1981. (*eca*).

Ripa, Cesare

(Perugia, intorno alla metà del sec. XVI - Roma 1622). Entrò, probabilmente ancora giovane, al servizio di Antonio Maria Salviati, alla cui corte ricoprí l'incarico di «Trinciante»: ebbe cioè il compito, all'epoca tenuto in notevole considerazione, di tagliare le vivande alla mensa del cardinale. A fianco di questa attività, **R** dovette de-

dicare molto del suo tempo alla stesura del testo che lo rese famoso: l'*Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, pubblicata a Roma nel 1593 dagli Heredi di Giovanni Gigliotti e dedicata al cardinale Salviati. Come si legge sul frontespizio della prima edizione, l'opera avrebbe dovuto essere, secondo le intenzioni dell'autore, «necessaria à Poeti, Pittori, et Scultori, per rappresentare le virtú, vitij, affetti et passioni humane». L'*Iconologia* si presenta infatti come un'enciclopedia dove vengono elencate, per ordine alfabetico, personificazioni di concetti astratti contraddistinte da attributi e colori simbolici. Questo tipo di struttura consentì a **R** di inserire nel testo integrazioni continue, senza dover rivedere l'intera opera. A dieci anni di distanza dalla prima edizione, dopo che Gierolamo Bordone e Pietro Martire Locarno avevano pubblicato lo stesso testo a Milano, senza alcun cambiamento, l'*Iconologia* fu data nuovamente alle stampe nel 1603 a Roma per i tipi di Lepido Facij e dedicata a Lorenzo Salviati. Questa volta il testo era stato rivisto dall'autore, ampliato con oltre 400 voci, ma soprattutto presentava l'aggiunta di numerose immagini silografiche che consentivano di visualizzare una parte delle descrizioni allegoriche. Cesare **R**, il cui ritratto è inciso sul frontespizio dell'opera, veniva raffigurato per la prima volta con al collo la croce dei santi Maurizio e Lazzaro, come prescriveva la dignità di Cavaliere di quell'ordine. Nel 1611 l'*Iconologia* veniva ripubblicata a Padova dal tipografo Pietro Paolo Tozzi, senza che fossero aggiunte nuove voci, ma con un maggior numero di silografie, inserite probabilmente a insaputa dell'autore. Nel frattempo era già in corso un'edizione del testo di **R** presso la tipografia degli Heredi di Matteo Florimi a Siena, pubblicata nel 1613 con il titolo *Nuova Iconologia*, e dedicata a Filippo d'Averardo Salviati. Nella prefazione lo stampatore lamentava che non fossero state apportate correzioni alle precedenti edizioni e proponeva l'aggiunta di 200 nuove immagini di invenzione dell'autore. Queste silografie, insieme alle innovazioni figurative già introdotte dall'edizione padovana del 1611, vennero riprodotte nella *Nova Iconologia* pubblicata a Padova da Pietro Paolo Tozzi nel 1618. Con questo testo si chiude la serie di edizioni che videro la luce durante la vita dell'autore, anche se non direttamente sotto la sua supervisione. In seguito il Tozzi fece pubblicare a Padova nel 1625 la *Novissima Iconologia* e,

nel 1630 la *Piú che novissima Iconologia* nella tipografia di Donato Pasquardi: ormai il testo figurava ampliato da Giovanni Zaratino Castellini che aveva già introdotto alcune voci nell'edizione del 1613. La successione delle varie edizioni dell'*Iconologia* indica, al di là della semplice operazione editoriale, come la «biblioteca» di **R** si fosse arricchita, e soprattutto quanto la lettura di alcune fonti, documentata da un incremento di citazioni, si fosse approfondita. Tra le fonti letterarie sicuramente piú utilizzate da parte dell'autore furono gli *Hieroglyphica* di Piero Valeriano (1556), l'*Emblematum libellus* di Andrea Alciato (1531), il *Discorso sopra le medaglie degli antichi* di Sebastiano Erizzo (1559) e le *Pitture* di Anton Francesco Doni (1564). La permanenza alla corte di Antonio Maria Salviati costituí senza dubbio per **R** un momento di importante formazione culturale, sia per gli interessi intellettuali del cardinale, documentati dalla sua ricca biblioteca che conteneva opere in varie lingue, libri illustrati e parecchi testi citati anche nell'*Iconologia*, sia per la possibilità di incontrare altri letterati e studiosi. Molti dei personaggi citati da **R** appartenevano al mondo delle accademie letterarie, particolarmente impegnate, nella seconda metà del sec. XVI, nell'elaborazione di emblemi e imprese. Lo stesso autore dell'*Iconologia* fu membro delle Accademie dei Filomati e degli Intronati di Siena, ed ebbe inoltre contatti con quella degli Incitati di Roma, città dove la sua presenza risulta attestata dal 1611 al 1620. Quale accademico **R** aveva il soprannome di «Cupo», e la sua impresa era formata da un «Tronco d'Amandola unito con uno di Moro celso». Gli accademici Intronati si dedicarono allo studio di opere classiche e di medaglie antiche, nutrirono interessi per la poesia, le opere teatrali, le mascherate. Un gruppo di essi aveva avviato la traduzione, dal latino al volgare, di alcuni capitoli degli *Hieroglyphica* di Piero Valeriano. Non si potrebbe comprendere completamente l'*Iconologia* senza ricondurre il testo entro questo ambiente che ebbe su **R** un'influenza determinante. A partire dall'edizione del 1603 aumentano, nell'*Iconologia*, i rimandi a opere figurative, spesso già conosciute dall'autore solo attraverso una mediazione letteraria. Esistono tuttavia citazioni di cicli di affreschi alla cui esecuzione **R** ebbe sicuramente modo di assistere: la decorazione della Sala Clementina, una delle piú grandi imprese realizzate a Roma in occasione dell'Anno Santo del 1600, e la Sala degli Svizzeri in Vaticano, nella

quale nove delle quindici personificazioni dipinte entro nicchie alle pareti corrispondono a voci dell'*Iconologia*. Il programma iconografico della sala è dovuto a Egnazio Danti, spesso citato da **R**. Nell'edizione del 1603, accanto a queste citazioni aumentano quelle relative a opere famose della statuaria antica, quali il *Nilo* e il *Tevere*, allora entrambi nel cortile del Belvedere, o l'*Ercole Farnese*, di cui **R** dimostra di conoscere anche la versione di qualità inferiore che gli stava accanto. Se di queste opere **R** poteva aver avuto la visione diretta, esisteva tuttavia, anche in questo caso, la possibilità di una mediazione fornita sia dalle raccolte di stampe da capolavori antichi, che dalla guidistica di Roma. È probabile però che l'autore dell'*Iconologia* venisse attratto sempre di piú nell'orbita degli interessi antiquari di Giovanni Zaratino Castellini, che a partire dal 1590 si era dedicato completamente allo studio delle antichità con una particolare predilezione per le epigrafi, di cui possedeva una notevole collezione. Egli inserí sedici voci nell'edizione del 1613 dell'*Iconologia*, e ventisette in quella del 1625: le parti da lui aggiunte al testo di **R** si segnalano immediatamente per la quantità di aneddoti storici, per le citazioni di fonti in latino, per il loro carattere erudito. Furono anche da lui trascritte, nel testo di **R**, molte antiche iscrizioni. L'ampliamento dell'*Iconologia* da parte del Castellini mise in dubbio la paternità dell'opera che, in alcune fonti seicentesche, non è piú riferita a **R**. L'abate Cesare Orlandi, nella prefazione di un'edizione settecentesca dell'*Iconologia*, dedicò alcune pagine al problema dell'attribuzione indebita, al Castellini, di voci scritte da **R**, operata, a suo parere, dallo stampatore Tozzi. L'*Iconologia* pubblicata da Cesare Orlandi nel 1764 a Perugia, «Notabilmente accresciuta d'Imagini, di Annotazioni, e di Fatti», rappresenta l'ultimo episodio della fortuna editoriale di questo testo che, a quell'epoca, era già stato tradotto in numerose lingue straniere e utilizzato da artisti di tutta Europa. (*cs*).

Ripanda, Jacopo

(Bologna 1460/65 ca. - Roma, dopo il 1516). Le prime notizie su **R** compaiono nei documenti della fabbrica del Duomo di Orvieto, dove l'artista bolognese risulta attivo, principalmente come restauratore di mosaici, dal 1485 al 1495. A partire dal 1490 diventano sempre piú intensi i rapporti con l'ambiente romano: nel 1492 probabilmente

partecipa al trionfo per la caduta di Granada allestito dal cardinale Raffaele Riario; nel 1493 è inserito nell'équipe pinturicchiesca al lavoro nell'Appartamento Borgia in Vaticano. L'origine bolognese non sembra aver lasciato tracce rilevanti nella sua cultura, che gravita piuttosto in direzione della pittura umbra (Pastura, Perugino, Pinturicchio): negli anni romani, tuttavia, manterrà frequenti rapporti con artisti di estrazione emiliana. Negli ultimi anni del Quattrocento, trasferitosi a Roma, si dedica, forse in compagnia di Amico Aspertini, ad appassionati studi antiquari, allestendo un vasto e metodico corpus grafico di antichità (poi parzialmente rifluito nel Taccuino di Oxford, opera di un suo collaboratore). Intorno al 1500 gli viene affidata la commissione piú prestigiosa della sua carriera: la decorazione pittorica delle sale di rappresentanza del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Il ciclo affrescato presentava, con continui sfoggi di cultura archeologica, l'intera storia di Roma nei periodi regio e repubblicano: perduta la decorazione delle prime due stanze (degli Orazi e Curiazi, conclusa entro il 1503, e dei Capitani, forse già terminata nel 1505), si conservano ancora gli affreschi nella Sala delle Guerre puniche (1507-508) e lacunosamente nella Sala della Lupa (1508-509). In una probabile pausa dei lavori per il ciclo capitolino (1505-507) **R** eseguí la decorazione del salone del palazzo romano del cardinale Fazio Santoro: un complesso perduto, ma documentato dalle fonti, dove erano narrate le storie di Traiano e di Cesare in trentaquattro affreschi monocromi. Verosimilmente a quest'occasione è da collegare la ripresa, per la prima volta completa, del fregio storico della Colonna Traiana: l'unica impresa a cui rimarrà stabilmente legata la fama di **R**. In questi anni il nome del pittore bolognese viene piú volte celebrato: in un epigramma latino di Evangelista Maddaleni Capodiferro (1505 ca.), in una relazione degli ambasciatori veneti al Senato (1505), in una pagina dei *Commentarii Urbani* di Raffaele Maffei (1506-507). Dopo la conclusione del ciclo capitolino **R** lavorò per il cardinale Riario, partecipando con Baldassarre Peruzzi all'ideazione del ciclo traianeo nell'Episcopio di Ostia (1511-13) e decorando il suo nuovo palazzo romano (1513-14). Nel 1513 partecipò all'allestimento dei funerali di Giulio II, dell'incoronazione di Leone X e forse della decorazione pittorica del Teatro Capitolino. Le ultime notizie sull'artista risalgono al 1516, anno in cui un altro Ja-

copo da Bologna, di diversa estrazione culturale, siglava a Sulmona il Taccuino di Lille: dopo questa data si perdono le tracce dell'artista, presto superato e dimenticato a causa delle decisive novità stilistiche che trasformano la cultura figurativa romana del secondo decennio del Cinquecento. (*vf*).

Rippl-Rónai, József

(Kaposvár 1861-1927). Formatosi a Monaco, si recò a Parigi nel 1887 interessandosi delle tendenze decorative del post-impressionismo di Pont Aven (*Parigina con veste a pallini bianchi*, 1889). Dal 1890 al 1902 si stabilisce a Neuilly e sviluppa i suoi «quadri neri», in cui pochi toni cromatici scuri sono racchiusi da forti contornature altrettanto scure, allusione alla pesantezza del vivere (*Donna a letto*, 1891; *La madre dell'artista*, 1892: Budapest, MNG). Il gioco tra disegno a carboncino e pittura a olio, presente in queste tele, rivelano una intensa sperimentazione delle possibilità intrinseche ai grigi e ai neri. Una tela realizzata nel 1894 (*Nonna*: ivi) attirò su di lui l'attenzione di Gauguin e dei Nabis. Da allora, col suo amico A. Maillol, **R-R** divenne membro del gruppo, come primo artista non francese, nel quale il suo talento gli garantiva un posto privilegiato (*Vecchia donna con mazzolino di violette*, 1895: ivi; *Ritratto di Maillol*, 1899: Parigi, MNAM). Sostanziali furono anche i suoi contatti con il circolo della «Revue blanche», e alcuni interventi decorativi di quegli anni recano tracce dello stile dell'Art Nouveau (cartoni per arazzi, per vetrate). Nel 1902 tornò in Ungheria, ristabilendosi a Kaposvár, riuscendo, in capo a qualche anno, a guadagnarsi la stima del pubblico ungherese. Dipinse paesaggi, ritratti e soprattutto scene di vita familiare, con una capacità di osservazione viva e colorita, e ampiezza d'interpretazione. Il capolavoro di questo periodo è senza dubbio la tela intitolata *Quando si vive per i propri ricordi* (1904: Budapest, MNG), che riecheggiava le sue migliori composizioni realizzate a Parigi. **R-R** affrontò poi uno stile riccamente decorativo, dal disegno ampio e scompartito, ove i colori puri sono contornati con un forte tratto nero, senza preparazione sottostante (*Natura morta*, *Interno con poltrona verde*, 1910: ivi). Dopo un nuovo soggiorno a Parigi (1914), tornò in Ungheria nel 1915. Nel suo ultimo periodo (1920) preferí il pastello e realizzò paesaggi e ritratti il cui splendore e

la cui vibrazione hanno carattere tutto impressionista (*Equipaggi nella strada Kelenhegy*, 1924; *Autoritratto*, 1927: ivi). È pure rappresentato agli Uffizi (*Autoritratto*). (*dp + sr*).

riproduzione

La fotografia e la diffusione della conoscenza delle opere d'arte

La presunta capacità di riprodurre fedelmente la realtà rese la fotografia uno strumento indispensabile per la conoscenza e la diffusione delle opere d'arte; del resto, già Niepce, in una delle sue prime esperienze, si era servito come soggetto di un ritratto ad incisione del cardinale d'Amboise, a testimonianza del fatto che il tentativo era rivolto alla ricerca di un metodo di produzione d'immagini sostitutivo dell'incisione, che sin dal sec. XVI era ormai di uso corrente nell'illustrazione di opere d'arte. Ma il limite che veniva avvertito come ormai non piú giustificabile era dato dal fatto che l'incisione inevitabilmente era un'interpretazione dell'opera, sia per quanto riguardava la cultura dell'incisore e la sua abilità tecnica, sia, e in maniera piú significativa, perché si trattava di una traduzione in linee di immagini pensate e sviluppate attraverso il linguaggio del colore. La traduzione ad incisione delle opere, come quella celeberrima di Calamatta della *Gioconda*, veniva ad essere considerata non piú come **r** di un'opera quanto un'opera essa stessa, distinta dal modello originale. Cosí, quando la fotografia non ha ancora superata la fase pioneristica del daguerrotipo, già s'incontrano veri e propri repertori artistici, che trovano entusiasti estimatori. Con il miglioramento delle tecniche di ripresa dagli anni '50 in poi nascono un po' dappertutto ditte specializzate nella **r** delle opere d'arte che si rivolgono a un pubblico formato non solo da studiosi ma anche, e forse soprattutto, vista la quantità di prodotto riversata sul mercato, dalla media borghesia, che colleziona album con foto di opere d'arte; questi sono dei veri e propri itinerari della cultura figurativa dell'epoca e rispondono a una duplice esigenza di conoscenza e di *status symbol*. Tra le ditte in questione, in Italia sono ben note la Alinari, nata nel 1854, la Anderson, Brogi, Parker e inoltre la Sommer e la Tuminello, che, sulla scorta di quanto in Francia e in Inghilterra facevano le ditte Giraudon e Mansell, ripresero e misero a disposi-

zione del pubblico un vastissimo repertorio di opere presenti sul territorio italiano. I loro archivi di negativi vennero pubblicati in cataloghi, la cui circolazione permise una diffusione capillare di materiale iconografico che contribuí in modo sostanziale ad allargare le conoscenze e ad indirizzare il gusto, e lo studio dell'arte, secondo precise linee di tendenza caratteristiche dell'epoca, ancora in gran parte da esplorare. Di questo patrimonio si servirono, e tuttora si servono, malgrado gli evidenti limiti che la fotografia comporta, anche gli storici e i conoscitori d'arte a cominciare dal ca-postipite italiano, quel Cavalcaselle che era solito memorizzare le opere attraverso disegni che egli stesso faceva, ma che non disdegnava di utilizzare anche la fotografia trovata sul mercato. Si formarono cosí anche delle fototeche private, come quelle di Berenson, Venturi, Longhi, Lanciani, Gatteschi, basate su materiale fotografico eterogeneo per qualità e provenienza e formate esclusivamente di positivi, quindi adatte unicamente alla consultazione, come naturale conseguenza dello spirito positivistico in cui nascevano. A fianco di queste raccolte private nascono anche archivi e fototeche pubbliche come Les Archives Photographiques di Parigi o il Gabinetto fotografico nazionale di Roma, oggi inglobato nel *Catalogo generale*, voluto da G. Gargiolli sul finire del secolo, che ci ha tramandato un importantissimo patrimonio fotografico attraverso l'acquisizione di molte collezioni private e sul quale si sono formate intere generazioni di studiosi. Né vanno dimenticate le raccolte che si formano all'interno di istituti come il Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie dell'Aja, la Frick Library di New York, la Library of Congress di Washington, la Fototeca archeologica di Marburg e il particolare caso del Warburg Institute, che tanto ha contribuito alla diffusione dell'iconografia. A dimostrazione del peso e dell'importanza di questo enorme patrimonio nella formazione e nell'informazione relativa all'arte in generale e alle sue metodologie di studio, si ricorda l'ormai pluridecennale problema della classificazione e della conservazione di tutto il materiale raccolto, che neppure il convegno di Roma (1989) ha potuto avviare a una qualche soluzione unitaria. Alla base di tutto ciò è naturalmente il valore meramente documentario che si attribuisce alla fotografia; ma proprio questo valore tende ad essere rimesso in discussione. Oltre ai limiti tecnici, affiorano altre zone di dubbio relative all'estra-

niazione dell'opera d'arte dal contesto, con conseguenze a volte significativamente negative, alla riduzione di ogni opera a un formato standard indipendente dal formato originale – ad esempio sono riprodotti in sedicesimo sia la miniatura che l'affresco, con la inevitabile perdita di relazione tra opera e tecnica, che falsa completamente il valore artistico dell'opera stessa –, alla perdita nella fotografia della fisicità dell'opera a causa di una tecnica di ripresa che distribuisce in maniera uniforme e frontale su tutta l'opera la luce, tradendo insieme la materialità dell'opera e la sua collocazione (si pensi agli affreschi che l'artista concepisce in relazione all'architettura in cui sono collocati e quindi alla luce naturale in cui andranno visti e la cui tecnica è basata su colori opachi che la fotografia rende alla stessa maniera di quelli della pittura a olio), e all'uso ormai generale di riprendere le opere secondo un asse centrale ortogonale, ignorando gli effetti prospettici voluti dell'artista in relazione allo spazio della fruizione (ad esempio le riprese delle pareti della Camera degli Sposi del Mantegna effettuate non ad altezza uomo ma da un'altezza corrispondente al punto centrale individuato sulle diagonali maggiori della parete, con conseguente allungamento delle figure). Con l'invenzione intorno al 1880 del retino, che rese possibile la **r** tipografica della fotografia, questa sostituí definitivamente nell'editoria l'incisione, dando un contributo fondamentale allo sviluppo delle conoscenze delle opere d'arte, quale mai prima di allora si era visto. Negli ultimi tempi poi, con il perfezionamento sia della fotografia a colori sia della sua **r** a stampa, l'editoria d'arte ha raggiunto dimensioni notevoli per quantità e qualità. Tuttavia nella produzione di massa la qualità non sempre è all'altezza delle possibilità tecniche della stampa, riproducendo spesso poco fedelmente i colori della fotografia originale, che ha invece raggiunto livelli di eccellenza. Ciò si coglie soprattutto nei libri di testo scolastici e nella pubblicistica d'arte piú diffusa, in cui il rapporto testo-immagine è aiutato e nello stesso tempo fuorviato da **r** a colori non in linea né con l'opera originale, né con la spiegazione dell'opera nel testo stesso. Quanto questo incida sulla formazione di un gusto e di una cultura dell'arte è difficile valutare; tuttavia è certo che accanto a un'opera di diffusione si sta assistendo a un'opera d'involontaria disinformazione. Malgrado ciò la fotografia ha costituito e costituisce ormai una base sempre piú ampia per lo studio delle arti,

dilatando le possibilità di conoscenza, che comunque vanno sempre verifícate sull'opera originale. (*spo*).

Ristoro

(documentato ad Arezzo nella seconda metà del sec. XIII). Letterato e autore di un trattato *La composizione del mondo colle sue cascioni*, 1282, dedicato a papa Martino IV (1281-85) e a Rodolfo d'Asburgo, eletto nel 1272. La sua fisionomia artistica ha preso reale consistenza dopo la corretta lettura dell'iscrizione nel dossale di Santa Maria delle Vertighe a Monte San Savino che ne attesta la collaborazione con Margarito, un tempo ritenuto invece l'autore e il restauratore dell'opera, in cui la data giuntaci frammentaria può essere letta 1268,1274 o 1283.
Precisandosi la figura di Margarito come di cultura precedente, **R** si rivela personalità di una generazione piú tarda, formatasi in territorio aretino ma giunta presto a contatto con la cultura umbro laziale degli spoletini Simeone e Machilone o del Terzo Maestro di Anagni (cfr. dossale di Monte San Savino). Un'influenza della cultura assisiate protogotica sembrano denunciare due tavolette con l'*Annunciazione* e la *Natività* (Firenze, Museo Stibbert e Cambridge, Fogg Art Museum). Gli è stata attribuita anche un'attività di miniatore da riconoscersi nel manoscritto Johanis Mesuae, *De Curis et Medicinis*, nella Biblioteca Laurenziana di Firenze. (*en*).

Risueño y Alconchel, José

(Granada 1665-1732). Formatosi nella bottega di Juan de Serilla, esercitò un notevole influsso come pittore e scultore, occupandosi anche d'architettura. Protetto dall'arcivescovo Ascargota del quale eseguí il ritratto (Granada, Palazzo arcivescovile), egli seguí l'esempio di Alonso Cano ispirandosi nel contempo alla grazia grave della pittura fiamminga del sec. XVII. Il suo disegno è particolarmente accurato.
Lavorò quasi esclusivamente per edifici religiosi di Granada: gli *Angeli* per l'abbazia del Sacromonte (in loco, Sacromonte, Museo), *Allegoria dell'ordine dei Mercedari* (Granada, MBA) dipinta per il convento di Belen; per la Cattedrale della città realizzò il *Matrimonio mistico di santa Caterina* e l'*Incoronazione di santa Rosalia* dipinti ispirati in modo inequivocabile a van Dyck e Rubens. All'inizio del sec. XVIII, collaborò con Palomino e Duque

Cornejo al *Sagrario* della Certosa di Granada; una delle sue ultime opere è il retablo della chiesa di Sant'Ildefonso. (*pg*).

ritratto

Trascorso con la civiltà egiziana l'isolato episodio del regno di Amenophi IV in cui il **r** sperimenta schemi fortemente caratterizzati, si può collocare il momento iniziale della storia della ritrattistica nella Grecia del sec. IV a. C. Non disponendo di elementi per tracciare lo sviluppo del genere nel campo pittorico per l'antichità – se si eccettuano le rare tavole ad encausto eseguite tra il II e il III secolo d. C. ritrovate nel Fayyum – dobbiamo ipotizzare che gli esempi scultorei pervenuti fino a noi, spesso copia di originali, documentino con tutta probabilità una comune ricerca delle arti figurative.
Alla complessità del **r** raggiunta in epoca ellenistica e romana attraverso lo studio approfondito della fisionomica (di cui ci sono giunti esemplari solamente in scultura con apici nell'opera di Lisippo e nell'ambiente di corte di Alessandro) e con la creazione di soluzioni particolari (quali, a Roma, il **r** privato ad uso del culto degli antenati, dal tono realistico, o il **r** imperiale dell'età di Traiano, in cui l'immagine autoritaria è anche oggetto di individuazione personale) subentra, nel corso del sec. III, un nuovo modo di intendere il genere in sintonia con la radicale trasformazione in atto nell'intero sistema culturale. L'attenzione dell'artista si sposta dalla sfera del multiforme reale, e di conseguenza dalla ricerca dei mezzi adeguati a restituirne la varietà, per volgersi a rappresentare la vita interiore del soggetto. In parallelo, era mutata l'ideologia imperiale e l'immagine che il potere assoluto dava di sé incarnava in sommo grado questa tendenza sempre piú astraente e tipizzante che si andava facendo strada nelle arti figurative. Il linguaggio che ne derivò fu l'elaborarsi di caratteri fissi, di canoni, di forme geometrizzanti, un repertorio metaforico, un equivalente visivo di forte impatto e di subitanea comprensione per suggerire qualità e valori quali perfezione, forza morale, potenza, sacralità. Una volta fissatene le caratteristiche, il **r** di Cristo diviene il **r** per eccellenza. In realtà è ancora lecito parlare per l'arte altomedievale di naturalismo, purché inteso nella particolare accezione di naturalismo simbolico: il **r** esiste, ma è **r** «tipico», non «autentico»,

rappresenta piú che descrive ed esiste solo per alcune categorie (papi, imperatori) ed entro un certo tipo di rappresentazioni (celebrative, commemorative, funerarie). Dal sec. XIII la situazione si inverte nuovamente e una ripresa d'interesse per l'individuale, che si concretizza in letteratura con la ricomparsa del genere biografico, investe per prima la scultura, in seguito la pittura. Importa sottolineare come tale «ritorno» avvenga presso la corte di Federico II e assuma fin dall'inizio uno specifico senso politico e culturale: la ripresa di modelli classici e imperiali, come si ripeterà piú volte nel corso della storia dell'arte, indica infatti la presenza di un programma di autocelebrazione e di legittimazione attuato anche attraverso il potere significante delle immagini. Erede di questo comportamento sarà addirittura un pontefice, Bonifacio VIII, al quale l'uso smodato della propria effigie nelle chiese o sulle porte delle città (ad Anagni, Orvieto, Firenze, Bologna) valse l'accusa di idolatria e un processo postumo di eresia intentatogli dal suo avversario Filippo il Bello. L'episodio federiciano dura pochi anni, ma segna una svolta capitale nella concezione del **r**; si manifesta in questo momento una trasformazione profonda dell'idea di natura, della funzione e dell'aspetto dell'immagine. A ridosso di tale esperienza, l'aspirazione a ritrarre l'aspetto particolare dell'individuo oltrepassa lo scopo di indicare genericamente status sociale e qualità morali, per affermare invece l'esplicita volontà di consegnare ai posteri, di offrire ai fedeli o ai propri sudditi un'immagine di sé reale, che nel caso dei monumenti funebri si definisce come la piú precisa possibile, mentre nel caso delle effigi di viventi è ancora poco personalizzata. Sul piano della pittura la scoperta del volto umano sarà piú lenta, ma intimamente connessa alle esperienze condotte nel campo della scultura, tecnica che, per le proprie intrinseche possibilità di contraffazione del vero, piú si prestava alle esigenze naturalistiche del **r**. Il problema in pittura si pone innanzitutto in termini di stile e muove i suoi primi passi con Giotto, il cui linguaggio è comunque principalmente volto all'elaborazione di soluzioni convincenti per restituire alla rappresentazione il carattere illusionistico e razionale dello spazio. L'umanità che in esso vive poco cede all'individuale per presentarsi invece nella sua monumentalità e assolutezza; tuttavia il nuovo stile si presta perfettamente alla creazione di **r** riconoscibili, e di ciò fanno fede i volti fortemente caratterizzati di-

pinti nelle fasce ornamentali della Cappella Peruzzi, non a caso confinati al margine delle scene sacre, non ancora pronte ad ospitare personaggi del mondo terreno. Altre opportunità offrivano ambienti differenti da quelli fiorentini: del resto, la stessa struttura della società fiorentina del Trecento fu probabilmente una remora al manifestarsi di un preciso interesse per il **r** individualizzato mentre questo era favorito da regimi monarchici ed autocratici o ancora dalla corte papale di Avignone, ambienti che offrivano molteplici possibilità di espressione al genere in ragione del maggiore uso strumentale che di esso poteva essere fatto e dell'attenuarsi o venir meno di regole, costrizioni, schemi ai quali era d'obbligo sottostare in terra toscana. Occorre a questo punto aprire una parentesi sulla funzione che il **r** svolse all'interno di sistemi politici repubblicani. Il **r** individuale, che proliferava negli ambienti di corte, non riscuoteva lo stesso successo nelle repubbliche, anzi, non di rado potrà qui trovare piú di un ostacolo per lo scopo che si proponeva, l'elogio del singolo. Nondimeno esistono forme di **r** precocemente legate a regimi repubblicani; un capitolo importante, di cui non abbiamo che testimonianze scritte, riguarda la pittura infamante, strumento in uso già alla fine del Duecento per combattere i nemici della repubblica, una sorta di esecuzione capitale in effigie che veniva amministrata dalle autorità facendo dipingere le immagini riconoscibili degli avversari impiccati in un luogo a tutti visibile. Per una storia del **r** pittorico repubblicano va valutata inoltre l'importanza delle «tavolette di Biccherna»: la serie, in gran parte conservata all'Archivio di Stato di Siena, si estende per secoli e inizia attorno il 1250. Non si tratta di **r** fisionomici (impensabili a quella data), ma immagini che enfatizzano la continuità di una magistratura essenziale alla vita cittadina, in un certo senso dal valore analogo alle serie genealogiche dei regnanti. Accadrà dunque che si celebrino la forma del governo e dei principî etici e politici che la ispirano, assegnando al **r** un ruolo e un significato assai meno vistoso (la *Maestà* di Simone Martini in Palazzo Pubblico a Siena come gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace non prevedono alcuna raffigurazione di personaggi contemporanei), oppure si userà il **r** per celebrare l'importanza di alcune cariche (l'affresco raffigurante Guidoriccio da Fogliano, capitano generale di guerra della città e del contado di Siena, affresco realizzato assai probabilmente da Simone

Martini verso il 1330 per ricordare la conquista di Montemassi). Solo in ambienti differenti poteva esprimersi pienamente la spiccata inclinazione al **r** che Simone Martini manifesta in alcune opere di destinazione «cortese», come la tavola in cui il re di Napoli Roberto d'Angiò compare naturalisticamente raffigurato accanto a San Ludovico di Tolosa (Capodimonte), o quelle dell'attività avignonese del pittore. Almeno due testi fondamentali nella storia del **r** vennero qui creati: l'immagine del cardinale Stefaneschi, il committente degli affreschi della Cattedrale, e il **r** di Laura, noto unicamente per la testimonianza del Petrarca. La lezione di Simone Martini non andò comunque persa, anzi venne approfondita nella decorazione degli ambienti del palazzo papale e negli affreschi della vicina Certosa di Villeneuve da una personalità d'eccezione quale fu Matteo Giovannetti. La varietà delle fisionomie, l'unicità di certi personaggi, la non riconducibilità di molti di essi alla tipologia tradizionale, inducono a credere che l'artista abbia voluto introdurre nelle sue sacre vicende degli autentici **r**. La volontà di attualizzare gli episodi agiografici illustrati, evidente in modo particolare nella cappella dedicata a san Marziale (forse ritratto sotto le sembianze di Clemente VI) corrisponde a un significato politico preciso: nel caso del ciclo appena citato, provare la legittimità dello stabilirsi in Francia del successore di Pietro. Nelle corti motivi analoghi, ma in chiave dinastica, spingono alla creazione dei primi **r** autonomi della pittura europea: il **r** di Jean le Bon, re di Francia, al Louvre, al quale non è estranea la cultura pittorica avignonese, rappresenta il sovrano isolatamente, cosí il **r** del duca d'Asburgo Rodolfo IV al Museo diocesano di Vienna e l'immagine di Riccardo II d'Inghilterra (Londra, Westminster Abbey). Nella pittura dell'Italia settentrionale con Tommaso da Modena e Altichiero, con i frescanti e i miniatori lombardi, il **r** compirà dei passi importanti che trovano in scultura equivalenti nella straordinaria genealogia dell'imperatore Carlo IV eseguita da Peter Parler nella Cattedrale di Praga e nell'opera di Claus Sluter. Divenuto un genere alla moda lo si utilizza per i piú diversi fini, di carattere ufficiale o intimo: per fissare l'immagine del sovrano (a Ferrara una celebre gara mise a confronto Jacopo Bellini e Pisanello per un **r** a Lionello d'Este), per ricordare un fidanzamento, o uno sposalizio, per far conoscere le fattezze della promessa sposa nei matrimoni dinastici (Jan van Eyck,

al servizio del duca di Borgogna, si recherà per questo in Spagna e in Portogallo). Particolarmente ricercati per le loro doti analitiche e inventive furono i maestri delle Fiandre: il Maestro di Flémalle (R. Campin), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dirck Bouts, Hans Memling. Da loro sono studiati con passione i lineamenti, i segni particolari depositati dall'età, la caratterizzazione piscologica dei personaggi quale si rivela dal portamento, dalle espressioni, dallo sguardo; vengono provate le nuove formule del **r** a mezzo busto o a busto intero, posto dietro una balaustra, con una mano o le due mani visibili, con lo sguardo, in certi casi, che fissa il riguardante. Chi va piú lontano è van Eyck di cui si conosce un'eccezionale galleria di ritratti che nei *Coniugi Arnolfini* (Londra, NG) raggiunge una complessità suprema, creando un dipinto al tempo stesso sacro e profano, facendo del **r** di una coppia in un interno un'allegoria del sacramento del matrimonio e, insieme, una testimonianza del contratto che lega i due coniugi (il pittore firma, come un testimone oculare, «Giovanni van Eyck fu qui»). In Francia è con Fouquet che la ritrattistica quattrocentesca raggiunge il culmine (**r** di *Carlo VIII*, di *Etienne Chevalier*, di *Guillaumejouvenel des Ursins*: Parigi, Louvre). In Italia, riferendoci all'area fiorentina, il **r** «autonomo» sarà una tipologia di scarso richiamo ancora nel Quattrocento; ben piú cospicui sono invece nel corso del sec. XV i cicli affrescati che attestano l'inserzione di personaggi ritratti dal vero non solo in scene celebrative di avvenimenti contemporanei, ma anche in quelle a carattere religioso, costume confermato d'altronde dal Vasari nella vita di Masaccio e dall'Alberti nel terzo libro del trattato *Della Pittura*. Siamo di fronte a un uso del **r** simile a quello rilevato negli affreschi avignonesi, ovvero funzionale a un'interpretazione dell'evento in senso attuale e, in conseguenza della loro pubblica destinazione, dal valore politico, morale e civile: consono al tono della narrazione, il severo stile masaccesco. La scarsità numerica di **r** autonomi prodotti in area fiorentina e la loro ostinata preferenza per la formula di profilo sorprende in primo luogo se confrontata con quanto si andava producendo altrove. Di fronte al numero imponente, alla vivacità di soluzioni del **r** fiammingo della prima metà del Quattrocento questa situazione è singolare, lo è anzi a tal punto da indurre a domandarsi se a questa disparità corrisponda una varietà di funzioni. Già nel Trecento la pre-

sentazione del ritrattato di profilo era comune per la figura del donatore, che in questo modo veniva a porsi su di un piano diverso da quello dell'immagine sacra, ma nel Quattrocento la scelta di impostare il **r** secondo un tale schema non era frutto di arcaismo, semmai segnale di un cosciente ritorno alla classicità. I modelli offerti dalle medaglie antiche, copiosamente collezionate si dimostrarono perfettamente rispondenti al fine celebrativo, piú che descrittivo, richiesto al **r**. Il fascino e l'eleganza di una simile soluzione formale che dal punto di vista stilistico richiamava all'umanista le autorevoli testimonianze di Plinio e Quintiliano sull'origine della pittura dalla demarcazione lineare dell'ombra di un corpo, non fecero che accrescere la dignità e il prestigio della formula. In questo senso si spiega inoltre come la pittura nordica, dopo aver abbandonata la presentazione di profilo verso il 1420 per prediligere la posa di tre quarti – meno ricca di allusioni classiche, ma piú facilmente ambientabile – tende a riproporla nel primo Cinquecento, ai tempi di Quentin Metsys, come citazione italianeggiante.

In territorio padano, alle corti degli Estensi, dei Gonzaga e degli Sforza il **r** del principe assume un significato e una funzione ancora impossibili nella repubblica fiorentina: si porta al limite estremo il gusto per la glorificazione cortese che già aveva avuto fortuna, pur con i mutamenti intervenuti, durante il gotico internazionale, ostentando attraverso l'immagine la potenza, la virtú, l'opulenza della propria signoria.

Ritornati a Firenze, troviamo una situazione in pieno mutamento che registra il tentativo di imporsi di soluzioni differenziate per la ritrattistica: innanzitutto fa la sua apparizione, per altro non ancora spiegata, la formula del **r** individuale rappresentato di faccia (*Ritratto di ignoto*, attribuito ad Andrea del Castagno: Washington, NG), in secondo luogo si sviluppa il gusto del «busto ritratto» esposto al pubblico. Tale variante, da considerarsi quasi l'equivalente plastico del **r** fiammingo per la forte indagine psicologica che lo connota – tecnicamente raggiunta grazie all'uso del calco in gesso – in verità deve molto sia al recupero dei trattati classici di Physiognomonia e al culto tributato da Plinio al **r** monumentale, sia a un autentico bisogno di individualizzazione. Per soddisfare tali esigenze il linguaggio di Donatello dovette svolgere un ruolo analogo a quello svolto da Masaccio in pittura. I risultati e le potenzialità realistiche ed espressive

delle opere di Donatello, il quale sembra non aver personalmente praticato il **r**, saranno determinanti non solo per la tradizione del **r** scolpito, ma conteranno anche per la sua evoluzione pittorica.
Si moltiplicano intanto a Firenze al tempo del Magnifico le immagini medicee in opere non direttamente commissionate dalla famiglia: si tratta dunque di omaggi di personaggi imparentati o protetti dai Medici, solitamente in rapporti di affari con questi, come probabilmente è il caso del celebre **r** di giovane col medaglione di Cosimo di Botticelli o, per certo, degli affreschi del Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinità e nella cappella Maggiore di Santa Maria Novella. A differenza della Cappella Brancacci di Masaccio, in cui si è di fronte a un programma iconografico di un impegno propagandistico, patriottico e civile piú lato, si assiste qui a una esaltazione piú precisata di un gruppo egemone e del suo *entourage* - sono difatti rappresentati accanto ai membri dell'aristocrazia commerciale cittadina anche gli intellettuali piú legati a Lorenzo. Sembra tuttavia che una simile, massiccia introduzione di **r** contemporanei in cicli decorativi sacri non possa essere interpretata secondo i parametri neofeudali proposti dal Vasari, validi invece per i tempi di Cosimo I: in realtà, come ebbe a dimostrare Warburg, il fenomeno, oltrepassando l'immediato scopo propagandistico, va considerato alla luce della funzione tutelare delle immagini sacre su personaggi ancora viventi. Ancora per molto tempo il **r** fiorentino resta civile e biografico prima che psicologico, frenandone cosí gli sviluppi: ad arricchirlo concorsero invece gli esempi fiamminghi. Per rimanere in Italia una libertà di ricerca maggiore, favorita da una tradizione figurativa meno rigida di quella toscana, è rintracciabile verso la seconda metà del secolo presso le corti di Ferrara (affreschi di Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti a Palazzo Schifanoia), Mantova (la Camera degli Sposi di Andrea Mantegna), Urbino, in cui è attivo Piero della Francesca (*Ritratto dei Montefeltro*: Firenze, Uffizi) e di Milano, dove piú tardi Leonardo potrà sperimentare nuove vie e realizzare al massimo le potenzialità espressive del **r**, tentandone la fusione con il paesaggio.
Ancora diverso il caso di Venezia. La città è un altro polo di sviluppo del genere; è difatti alla Serenissima che Maometto II chiede di inviargli un pittore abile nel fare i **r** (e sarà Gentile Bellini a dipingerlo).

La situazione di Venezia è simile sia a quella delle corti sia a quella di Firenze. In comune con le prime appare il ruolo riservato all'immagine del doge, con la seconda la presenza di **r** contemporanei nei grandi «teleri» delle scuole e nel ciclo che decorava la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, il cuore stesso della repubblica (dipinti distrutti dall'incendio del 1577). È da segnalare comunque come la figura del doge fosse un personaggio ben singolare: l'iconografia che lo ritrae in ginocchio di fronte al leone di San Marco rendeva chiaro come rispetto agli altri sovrani d'Europa il doge avesse nello stato lagunare un posto e un ruolo diversi, sottomesso alla repubblica. Non a caso nell'azione corale delle storie che decoravano la sala ducale la sua immagine non deteneva il ruolo principale, e addirittura nel 1485 fu vietata la riproduzione della sua effigie sulle monete, la quale si sarebbe potuta interpretare come simbolo di potere assoluto. Mentre a Venezia la lunga durata e la solida strutturazione del governo repubblicano e delle sue istituzioni trova riscontro in una complessa e longeva iconografia civile dalle svariate tipologie, a Genova dove la situazione muta frequentemente non si elabora una particolare iconografia dogale, come a Lucca, la piú longeva delle repubbliche toscane, non viene elaborata una particolare iconografia civile. Sempre a Venezia l'arrivo di Antonello da Messina favorisce il fecondo incrocio tra la tradizione introspettiva nordica e l'eroicità delle immagini fiorentine, soluzione che godette di subitaneo successo trovando un entusiasta sostenitore in Giovanni Bellini. Parallelamente un diverso atteggiamento si va imponendo nel pubblico: come già era avvenuto nella Roma classica, molto presto a Venezia certi **r** perdono quelle funzioni genealogiche etiche o commemorative che fino ad allora avevano marcato lo sviluppo della ritrattistica – e che ormai si erano trasformati in veri e propri limiti – per diventare oggetto di fruizione estetica. Con l'approfondirsi dell'osservazione, e della rappresentazione psicologica che accompagna un simile processo si conclude un periodo cruciale, vario, ricco di possibilità e di potenzialità della storia del **r**. In quanto categoria particolare, l'autoritratto, da tempo praticato, conosce una rilevante diffusione proprio in questo momento di transizione. L'attestano ad esempio le effigi che Luca Signorelli e il Perugino inseriscono con distacco o sviluppano a latere delle scene dei loro cicli ad Orvieto e Perugia: l'autore si ritrae appar-

tandosi e allo stesso tempo indicando la scena allo spettatore; il proprio **r** equivale al sigillo apposto all'opera dal suo creatore.
Il sec. XVI vive ed esperimenta crisi, sconvolgimenti non prima conosciuti. La coscienza dell'allargarsi dell'orizzonte al di là delle frontiere dell'Europa, la crisi dell'umanesimo quattocentesco, le trasformazioni nella sensibilità religiosa e i conflitti tra paesi riformati e protestanti, le rivolte dei contadini, le tensioni tra Francia e Impero, l'affermarsi di monarchie assolute e il rinnovarsi dell'istituto imperiale sono fenomeni che non mancano di aver effetto sulla concezione stessa dell'immagine dell'uomo.
Mai la produzione di **r** fu cosí ampia, cosí vasta, cosí differenziata. Si costituirono vere e proprie gallerie di **r** come quella della villa comense di Paolo Giovio (1552), quella dell'arciduca Ferdinando del Tirolo nel castello di Ambras, quella di Fontainebleau, quella medicea iniziata da Cosimo I nel 1550. Nel corso del Cinquecento i modi di presentazione della figura umana si modificano profondamente: il **r** cauziona e legittima l'egemonia di una dinastia, di una famiglia, di un uomo; riduce a biografie la storia del passato sottolineandone il legame col presente (**r** degli appartamenti medicei eseguiti da Vasari in Palazzo Vecchio); propone una serie di *exempla*, svolge fini dinastici, pubblici, personali, intimi. In Italia il genere, peccando di schematismo, oscilla tra il consolidarsi del **r** psicologico, tipico della prima metà del secolo, e l'affermarsi di una corrente aulica. Pur con le dovute eccezioni e tenuto conto delle culture figurative locali, delle singole personalità artistiche, ma anche dei differenti regimi politici e della distinzione tra ciò che è «centro» e ciò che è «periferia», in generale è l'epoca del cosiddetto *State portrait* (**r** ufficiale). Le dimensioni sono nuove e imponenti; il **r** si spersonalizza accentuando invece il proprio carattere pubblico; i segni del potere e dell'autorità prendono il sopravvento spesso ricorrendo ad allegorie. La formula conosce una lunga elaborazione e spetta a Raffaello segnarne in Italia le prime tappe, sebbene l'avanzato rapporto tra il perduto **r** di papa Eugenio eseguito da Fouquet a Roma e il **r** di Leone X di Raffaello (Firenze, Uffizi) riveli come la Francia monarchica avesse elaborato per tempo schemi che saranno congeniali alla ritrattistica italiana rinascimentale. Esemplare il **r** di Giulio II di Raffaello, ora alla NG di Londra. L'impostazione monumentale del dipinto è rivelatrice: mai prima di allo-

ra un personaggio era stato rappresentato con un simile taglio dell'immagine, solitamente riservato ai soggetti religiosi; a rimarcare il destino superiore del soggetto concorreva poi lo sguardo fisso verso il basso del papa, privo di dialogo con lo spettatore.
Tiziano come Raffaello è il protagonista di questa vicenda. I **r** piú riusciti da lui eseguiti sono senz'altro quelli che presentano il personaggio ricorrendo a un tipo «misto» di rappresentazione a metà tra la sfera dell'allegorico e del terreno, miscelando attributi, simboli, metafore universalistiche ad elementi caratterizzanti fisicamente e psicologicamente l'individuo (*Ritratto di Carlo V*: Madrid, Prado). Ma è con Tintoretto che la voga dello *State portrait* prende piede anche a Venezia; in altre parti d'Italia il processo di depersonalizzazione era ormai in una fase avanzata, tanto che a Roma è già presente in germe nel 1520 mentre verso il '29 il Parmigianino sembra aderirvi.
Nei primi decenni del Cinquecento si assiste dunque a una eccezionale fioritura del **r** su scala europea e ad una internazionalizzazione delle sue forme. Due nordici, fortemente condizionati dal contatto con la cultura umanistica italiana, Albrecht Dürer ed Hans Holbein il Giovane, si impongono tra i massimi ritrattisti del tempo. Il carattere fortemente intellettuale delle loro opere è riconoscibile particolarmente nella serie degli autoritratti di Dürer, e i **r** di Erasmo e del suo circolo in Holbein sono precoci esempi di come il **r** possa essere inteso quale segno di appartenenza a un gruppo che si riconosce in un comune orientamento intellettuale.
Sul versante del **r** psicologico, magistrale era stato l'insegnamento del Giorgione, memore dell'esperienza leonardesca. L'uomo rappresentato da Giorgione è un personaggio inquieto e umbratile, sfugge a qualsiasi tentativo di sistematizzazione, stimola innumerevoli interpretazioni e si presta alla proiezione di stati d'animo complessi: il successo di questa soluzione indica l'esistenza di un pubblico estremamente colto. Nello spazio di qualche decennio si assiste a una trasformazione degli elementi considerati come prioritari e significativi. Riconosciuti valore e senso della introspezione si vuole apparire riflessivi, pensierosi, addirittura meditabondi, mostrare la propria sensibilità, la propria cultura. Ma se l'aristocratico e il borghese si presentano sotto le vesti di intenditori di musica e di poesia, come esseri problematici e pensanti, gli scrittori e i poeti a loro volta vengo-

no glorificati per la loro funzione di ideologi (si ricordino i **r** dell'Ariosto, del Castiglione, del Bembo). Il tentativo di arginare il dilagare dello *State portrait* è condotto oltre che da Tiziano da altri ritrattisti come il Moroni e il Lotto, quest'ultimo intimamente toccato dalla ricerca giorgionesca e dalla ventata nordica di un Dürer. Il suo fare meno intellettuale, pervaso da un profondo sentimento religioso, trovò un terreno adatto in provincia e fu emarginato a Venezia; cosí i conturbati **r** del primo manierismo fiorentino, nati da una crisi di valori e da un senso di instabilità esistenziale, saranno respinti dalle classi dominanti in favore del **r** «cesareo» di Tiziano o delle raggelate effigi del Bronzino. Dirottate in tal senso o abilmente arginate, tali espressioni saranno svuotate della loro carica innovatrice rappresentando solo potenzialmente una soluzione alternativa. Storicamente questa fase corrisponde a un declinare del sistema degli Stati italiani sotto la pressione degli invasori stranieri e la costruzione di governi assoluti. Venezia e la provincia veneta subiscono con un certo ritardo i contraccolpi di questa situazione, e ciò si avverte nella particolare fisionomia della ritrattistica. I pittori dell'entroterra dipingono per una media borghesia e per un'aristocrazia sovente priva di potere politico reale. Polemico verso la diffusione capillare del **r** e il suo consumo da parte di strati sociali non elevatissimi si dimostra il Lomazzo (1584) difendendo la nobiltà del genere e sollevando il problema del decoro. Compito fondamentale del **r** torna ad essere la messa in luce delle qualità del soggetto, individuando per ogni personaggio l'aspetto, l'espressione, il contegno e persino l'abbigliamento consoni al suo stato e alle sue mansioni. Maestà, gravita, solennità: questi stereotipi del comportamento annunciati dal *Cortegiano* trovano un modello prestigioso nell'etichetta della corte di Spagna; meno seguito sembra avere in Italia la formula francese, la quale presenta un tipo di monarca, di uomo di stato, piú umano.

Alla fine del secolo il processo di intemazionalizzarsi del gusto è provato dall'ampia circolazione di opere e di artisti particolarmente apprezzati per la loro produzione di **r** aulici. Ciò nonostante permangono nella ritrattistica differenti indirizzi, condizionati dalle diverse congiunture politiche: in Italia, a Roma, la severità posttridentina sarà tangibile nell'abbondare di busti ammonitori, mentre Venezia mostrerà ancora una volta la propria vocazione

secolare laicizzando con l'inserto di **r** familiari persino le facciate delle chiese. Il principio di rassomiglianza diventa secondario, ma ancora se ne tenta la difesa, seppure in nome delle virtú cristiane: contro un tipo di **r** «disonesto», falsamente idealizzato e retorico, il cardinal Paleotti si schiera per un **r** che mantenga i connotati reali del raffigurato, dimostri di avere fini onesti e sia di esclusivo appannaggio di persone moralmente irreprensibili. L'ammonizione del Paleotti è formulata in ambito bolognese, e proprio a Bologna nascerà la ritrattistica dei Cartacei, dal gusto per l'immediato e il quotidiano. In particolare sembra di poter cogliere nell'invenzione della moderna caricatura, nata dalla fantasia di Annibale, la volontà polemica di andar contro, di ridicolizzare la corsa alla personalizzazione. Simili esperienze avevano contribuito a far uscire il ritratto dalla strada della formalizzazione a oltranza, allora rappresentata in Fiandra da Mor, a Roma da Pulzone, in Spagna da Collo, ma sarebbe falso ridurre la problematica del **r** di questi anni a quella di un recupero naturalistico; il fine cui tenderà sarà anzi oltrepassare l'apparenza del dato empirico per giungere a un prodotto che non miri all'imitazione ma che realizzi in sé le condizioni di una sua autonomia, qualificandosi come creazione. Agli inizi del Seicento, e dopo la battuta d'arresto subita dal **r** di corte, la situazione sembra aperta. Non esiste uno stile egemonizzante, piuttosto delle alternative. Caravaggio e Annibale Carracci propongono le loro risposte all'*impasse* tardomanierista, Barocci elabora i suoi **r** controcorrente. Sulla pittura di Caravaggio si formeranno i migliori francesi (Vouet, Bourdon) ed essa influisce in modo fondamentale sullo spagnolo Diego Velázquez, autore di alcuni tra i piú grandi **r** del secolo, cosí come sul ticinese Serodini autore di un geniale *Ritratto del padre* (Lugano, Museo), ma la formula trionfante sarà quella suggerita da Rubens, il pittore cosmopolita che, giunto in Italia ad inizio secolo, trasforma il «**r** internazionale» attraverso lo studio dei testi di Tiziano e Paolo Veronese. La scoperta del colore accompagnerà anche van Dyck, la cui inclinazione psicologica – che gli consente di superare le categorie del «grazioso» e del «nobile» – troverà da Roma a Genova, alle Fiandre a Londra un pieno consenso ai propri modelli disinvolti, briosi, eleganti.

A simile straordinaria abbondanza di proposte della ritrattistica di primo Seicento non fa comunque riscontro

né un approfondimento teorico dei suoi problemi, né un riconoscimento della sua importanza e novità; il genere, anzi, occupa solamente il quarto posto nella scala da uno a dodici elaborata dal marchese Vincenzo Giustiniani.
A Roma intanto il favore incontrato dalle soluzioni ideate dal Bernini in breve tempo eclissano la molteplicità di esperienze ancora vive verso gli anni Trenta del secolo. Con la promozione della scultura al ruolo di tecnica-pilota, si verifica un cambiamento di rotta significativo. Trovare i mezzi piú atti a trasformare la materia, ottenendo con soluzioni plastiche effetti cromatici, era problema centrale per il Bernini. Facilità, estroversione, mobilità, tutto è messo in opera per creare un **r** fluido, accostante, gentilmente mondano, profondamente espressivo, un **r** in movimento dove si vogliono cogliere le espressioni piú abituali. Presto l'alternativa dell'Algardi, di ascendenza carraccesca, offrirà al nuovo papa Pamphilj una galleria di **r** piú sobri e riflessivi decretando un ritorno a forme di presentazione piú moderate. Alle stesse dovette confarsi anche il Bernini e i suoi capolavori degli ultimi trent'anni mostrano una coscienza piú acuta del prestigio e delle responsabilità sociali, una piú travagliata riflessione morale; fino all'ultimo, comunque, Bernini domina il secolo con le sue invenzioni, i suoi mutamenti di stile, la sua capacità di seguire o addirittura di anticipare le svolte e le inversioni di tendenza, l'intero percorso del secolo. Non lascia spazio ad alternative, ma opposizioni convincenti non avevano la possibilità di formularsi. Il limite massimo veniva dalla situazione italiana. Né uno Hals, né un Rembrandt, né un Velázquez potevano trovarvi posto, mancandovi sia la forza irrompente di una nuova borghesia proiettata verso l'avvenire, sia una meditazione radicale sulla condizione umana, sia il sentimento acuto del declino di una responsabilità, di una potenza, di un dominio.
In Olanda la repubblica che si stabilisce al seguito della rivolta antispagnola vedrà nel corso del Seicento una fortuna straordinaria del genere, con una produzione estremamente differenziata, se non chiaramente conflittuale. Un'autentica frontiera divideva infatti la ritrattistica prodotta nell'ambiente dello stadholder all'Aja – incline al gusto di corte internazionale – da quella di Amsterdam e dei restanti centri urbani: la contrapposizione sul piano politico era tra la grande borghesia commerciale delle città e le tendenze accentratrici della casa di Orange. I **r**

di gruppo, che nella pittura dei Paesi Bassi avevano una celebre e antica tradizione la cui storia è stata scritta da Alois Riegl, trovano terreno favorevole nella repubblica: vengono elaborati schemi compositivi (canonico diventerà quello elaborato nel 1616 da Hals nel *Banchetto degli ufficiali della guardia civica di San Giorgio*: Haarlem, Frans Halsmuseum) in base ai quali vengono realizzati gli innumerevoli **r** dei membri di associazioni e corporazioni. Al pari si pratica il **r** individuale. Era anche il tempo in cui si manifestava uno slittamento crescente dei valori dalla sfera pubblica a quella privata e pittori come Rembrandt, Jan Steen, scelgono di rappresentare situazioni intime, familiari. Nel caso di Rembrandt, i suoi **r** – e autoritratti – costituiscono una grandiosa autobiografia pittorica, un'esplorazione della condizione umana condotta con una profondità morale che eguaglia l'energia e l'estrema libertà con cui viene trattata la materia pittorica. Per diversità di assunti, di interessi, di pubblico e di realizzazione pittorica le tendenze del **r** borghese d'Olanda contrastano con il **r** barocco e si pongono, rispetto a questo, come un'alternativa. In termini di **r** il Settecento in Europa significa Hogarth, Reynolds e Gainsborough, Houdon e La Tour, Liotard e Goya, interpreti tutt'altro che univoci del genere che attinge in questo periodo punte mai prima raggiunte. Dopo l'austera severità giansenista dei **r** di Philippe de Champaigne, in Francia si afferma la formula del **r** d'apparato che risalta e rispetta l'etichetta della corte di Luigi direzione, il re Sole. La pompa scenografica che domina le composizioni di Rigaud, Le Brun, autentico regista della produzione artistica del tempo, e di Nicolas de Largillière, cederà il passo nei decenni successivi a un tipo di opera mondana, di minori dimensioni, una sorta di **r** in maschera in cui vengono esaltati i talenti, l'eleganza, la grazia, le capacità di rapporti sociali, l'arguzia e la disinvoltura del raffigurato. Alla corte degli Asburgo verrà prediletta invece la linea di suprema obiettività impersonata dal ginevrino Liotard, mentre piú spietatamente il **r** di Goya svelerà il vuoto del gruppo dirigente e cercherà nell'autorappresentazione la tormentata fisionomia dell'uomo moderno. Da parte italiana significativo è il trionfo internazionale che accoglie l'opera di Rosalba Carriera. Il successo della sua tecnica, il pastello (coltivato con brio da grandi artisti come M. Q. de Latour o J. B. Perroneau), è paradigmatico del cambiamento di gusto intervenuto: il Seicento si era con-

segnato al sigillo del marmo, il Settecento optava per la leggerezza, la leziosità. Se si vuole spogliare l'immagine dell'uomo da tutto un ingombrante bagaglio storico, dalla pompa e dalla gravità del costume, da tutta la panoplia allegorica, dal codice rigido dei gesti e degli atteggiamenti, per ritrovarla cangiante, mutevole, diretta, il pastello, libero da una gravosa tradizione, vi si presta a meraviglia. A Venezia tuttavia, lo stile di Rosalba convive con il **r** piú convenzionale, rigidamente sottoposto al formulario e alla casistica canonica, tanto che il mestiere di ritrattista era divenuto comune e vi si dedicavano famiglie intere di artisti. Spesso però accadeva che fra le tante immagini quasi seriali spiccassero tele dipinte in modo informale e sciolto per la clientela straniera, che incoraggiava cosí anche presso di noi il diffondersi delle maniere francesi e inglesi.
Fra Galgario, il piú grande ritrattista italiano del secolo, persegue la sua ricerca autonomamente, senza aver bisogno di cercare in una committenza straniera le motivazioni di un fare che poteva apparire spregiudicato per esecuzione stilistica come per repertorio di soggetti – aristocratici, borghesi, ma anche uomini dall'equivoca reputazione. Ancor piú indifferente allo «stato» e anzi con una profonda inclinazione verso soggetti popolari, operò nel bresciano – come Bergamo, dove operava Fra Galgario, territorio di dominio veneziano – Jacopo Ceruti. I suoi grandi dipinti plebei non sembrano tradire alcun proposito satirico: sebbene resti indubbio il valore metaforico ditali scene, i suoi personaggi non subiscono la riduzione a «tipi», ma mantengono la loro individualità. La rappresentazione di classi sociali subalterne, tendenza impersonata a Napoli da Gaspare Traversi e in Francia da Greu-ze (che però si dedica maggiormente alla ritrattistica borghese), è una delle tematiche dell'età delle riforme: accadeva però che l'artista andasse al di là delle intenzioni e delle strumentalizzazioni dei committenti. Nel caso di Fra Galgario, Ceruti, Traversi e Alessandro Longhi il **r** si apparenta con certe scene di genere dagli intenti moralizzanti piuttosto che con altri **r** piú prossimi alla tradizionale pittura di storia (e si pensi al Tiepolo). Di fronte all'impegno moralistico, inteso come rappresentazione critica della realtà contemporanea, cadono le separazioni tra «storia», «genere», «**r**». Non è tuttavia privo di significato il fatto che non esista nel **r** italiano del Settecento una critica cosí radicale nei con-

fronti dei massimi rappresentanti del gruppo sociale egemone, quale si avverte, per esempio, nei ritratti di Goya. Del resto la storia del **r** italiano, a partire almeno dallo *State portrait*, è piuttosto quella di una giustificazione e di una idealizzazione del potere.
Altre vie avevano permesso di evadere norme e limiti del **r** di parata barocco. I grandi eventi sociali e culturali del secolo, dall'ascesa di nuove classi alla rivoluzione francese (che vide un successo senza precedenti del **r** con la nascita di un tipo nuovo, quello del rappresentante del popolo), dal ruolo decisivo della tecnologia alla rivoluzione industriale, dallo sviluppo delle accademie alla nascita dell'artista *bohémien*, dalla nuova riflessione sul mondo classico all'orizzonte sempre piú cosmopolita della vita, dalle dottrine empiristiche all'illuminismo, dallo sviluppo della psicologia a quello della fisionomica, non mancavano di avere paralleli ed echi importanti nella varia produzione di **r** dell'epoca. Le teorie estetiche di Shaftesbury si prestarono all'elaborazione di canoni che preludono alla «ragione» dello stile classico; la moda del *grand tour*, di cui Shaftesbury fu in qualche modo responsabile, sospingeva gentiluomini inglesi in Italia e a Roma ad educare il proprio gusto. Da questa situazione seppe trarre giovamento Pompeo Batoni ideando per i milords inglesi e gli aristocratici in visita all'Urbe una sorta di **r** intellettuale che invece di sottolineare certi elementi di rilievo sociale della persona rappresentata ne esaltava le caratteristiche di fine conoscitore e di uomo di gusto, circondato da statue antiche e vasi classici, spesso su fondali di rovine. A sua volta Raphael Mengs, «il pittore filosofo», ricercò un tipo di **r** essenziale, profondamente spoglio e introspettivo, le cui sorti furono negativamente segnate dall'avvento di Napoleone. La volontà di legittimare il nuovo potere è occasione di riaprire ancora una volta il vaso di Pandora dello *State portrait*: i protagonisti saranno questa volta Appiani, Canova, Ingres. David è il personaggio che meglio incarna l'evolversi degli eventi vivendo la varie fasi della crisi *fin de siècle*, dal lusinghiero **r** dell'aristocratico a quello dello scienziato, dalla gran dama alla borghese, dai volti dei rivoltosi, a quelli della repubblica e dell'impero. Fu una battuta d'arresto per la pittura borghese del filone Traversi-Longhi, fu per il movimento neoclassico una perniciosa deviazione che fece accantonare l'appassionata esigenza morale del Mengs. A causa della situazione storica

le proposte dei moderni pittori del Settecento italiano non avevano ricevuto nel paese l'appoggio attivo e propulsivo di un forte gruppo borghese, come invece era avvenuto in Francia o in Inghilterra. Particolarmente dinamica infatti la situazione inglese con Reynolds, il quale ricerca un'ideale classicità arrivando a utilizzare posture e atteggiamenti antichi per rappresentare personaggi moderni, Gainsborough, prossimo al circolo degli empiristi ai quali propone **r** ambientati nella natura, Wright of Derby, esecutore di **r** per i primi grandi industriali.
La storia del **r** ottocentesco comincia, nell'Europa continentale, sotto l'impero. È ovviamente la Francia il paese in cui sono elaborate le nuove immagini del potere, ma se nel 1804 Ingres dipingerà un **r** di Napoleone che può essere considerato al pari di un'icona bizantina, alcuni decenni piú tardi è lo stesso Ingres a dipingere il *Ritratto di Monsieur Bertini* (Parigi, Louvre), il direttore del «Journal des Débats», un culmine emblematico del **r** borghese. Questo si espanderà con impeto fino a divenire uno dei generi piú apprezzati dalla nuova classe dominante in cerca di simboli di stato sociale e di istanze di legittimazione. Gli stessi monarchi, da Luigi Filippo a Napoleone III alla regina Vittoria, si adatteranno al nuovo costume che vede in F. Winterhalter, Carolus Duran, J. Whistler, J. S. Sargent, H. Makart, G. de Nittis, G. Boldini i pittori piú ricercati. L'invenzione e lo sviluppo della fotografia ebbero sul **r** conseguenze di eccezionale portata, assicurandone insieme a tipologie inedite una diffusione prima non immaginata. Molto presto si mette in moto un processo di interscambio o di esclusione. Una risposta tempestiva all'imporsi di un gusto per pose piú quotidiane, meno pompose e autocompiaciute sarà quella degli impressionisti Manet, Degas, Renoir. Altri ricercheranno nel **r** uno spazio privilegiato per indagini esclusive, che non potevano essere condotte se non in campo pittorico: cosí il mondo allucinato di alcuni pittori espressionisti (E. Munch, F. Hodler) o il viaggio nella sfera dell'introspezione psicologica che spesso affronta il tema dell'autoritratto (con esempi già in Th. Géricault e C. D. Friedrich, poi in G. Courbet, e soprattutto in van Gogh). In Italia, a parte i già ricordati de Nittis e Mancini, che significativamente trovano a Parigi i loro maggiori successi e migliori clienti, il **r** dell'Ottocento si arenò nelle secche del provincialismo – al quale sfuggono in via eccezionale i macchiaioli – ignorando il proliferare delle piú feconde

correnti figurative europee, in primo luogo il romanticismo, il realismo, l'impressionismo. È significativo che in Italia non solo manchino artisti e gruppi di punta, ma che siano assenti anche, a livello internazionale, gli artefici del **r** «grande borghese», quali li ebbero la Francia di Napoleone III e della grande repubblica, l'Inghilterra tardovittoriana, la Germania della Gründerzeit, l'Austria di Francesco Giuseppe. Con questi Morelli e Mancini non reggono il paragone. La ripresa di un dialogo costruttivo con la cultura europea in Italia si ebbe solo con le avanguardie. Dapprima non v'è coscienza della crisi generale che investiva il genere: sospinto da una confusa urgenza espressiva il **r**, in Balla, in Boccioni, in Carrà occupa ancora un posto privilegiato come lo aveva in Cézanne o come avveniva a Vienna. Si arriverà poi a proclamare che, per essere un'opera d'arte, il **r** non deve rassomigliare al suo modello – Papini rimprovera nel 1914 a Severini di aver fatto un **r** polimaterico «con i baffi veri e il bavero di velluto vero» e riferirà le parole di Picasso: «Je comprends qu'on emploie les poils des mustaches pour faire un œil, mais si vous mettez les moustaches vrais à la vraie place des moustaches vous tombez dans le Musée Grevin» – ad avvertire l'inutilità del genere in un mondo dominato dalla riproducibilità tecnica; ciò nonostante esso riappare con nuove funzioni, mezzi e soluzioni stilistiche ad ogni svolta della società, facendosi interprete di umori di rivolta e di malessere (come nell'espressionismo tedesco), di spinte conservatrici (Novecento), di ritorni al fare pittorico (con le correnti neoespressionistiche degli anni Ottanta, con la transavanguardia).
Il discorso sul **r** nel Novecento segue vie impreviste e sfuggenti e non cessa di dare risultati interessanti (la mostra che nel 1992 si è svolta a Nizza, presso il Musée d'Art Contemporain lo conferma), ma forse è lecito affermare che – a parte alcuni casi – il genere non esiste piú per se stesso, divenendo parte della ricerca stilistica e poetica di un autore, mezzo per fissare un proprio linguaggio come qualsiasi altro tipo di rappresentazione; ciò che importa non è piú il verosimile, l'aderenza dell'immagine finale al modello, il piú delle volte deformato e stilizzato (Bacon, De Kooning, Modigliani), violentato o cancellato (Gina Pane, Arnulf Reiner), caricato (Grosz, Otto Dix), frantumato (Picasso, Paul Bury), a volte evocato concettualmente, spersonalizzato attraverso un'interazione dell'immagine ossessiva (Andy Warhol), a volte

riprodotto con obiettività fotografica, iperrealistica. (*ec + mal*).

Ritschl, Otto

(Erfurt 1885 - Wiesbaden 1976). Nel 1918 abbandonò la letteratura per la pittura, formandosi da autodidatta. La sua opera riflette le successive fasi dell'arte contemporanea: realismo magico (partecipazione alla Neue Sachlichkeit a Mannheim nel 1925), cubismo, linguaggio astratto di segni surrealisti (dal 1932), grandi superfici che ricompattano i precedenti, liberi linearismi, e lo avvicinano, insieme a Leo Breurer, ai tachisti e ai costruttivisti francesi (1954) e infine strutture colorate (1960). L'incoerenza stilistica esprime l'indifferenza dell'artista per qualsiasi soluzione estetica; è dettata dalla sua concezione dell'opera d'arte sottoposta a diversi processi di depurazione. Lo studio della mistica e del *vedanda* condusse **R** a una forma di attività simile alla meditazione. Tale concezione congiunge le virtualità pittoriche dell'informale e del nuovo astrattismo, che l'artista trasformerà, soprattutto dal 1958 in poi, alla morte della moglie, in linguaggio contemplativo. La dissoluzione della composizione formale consente al quadro di nascere dall'identità tra spirito e forma: si assiste qui alla negazione del valore formale intrinseco, sia pure geometrico, sostituito da segmenti di superfici il cui insieme costituisce uno spazio continuo e per cosí dire animato da perpetuo movimento (*Composizione* 65-70, 1963: già propr. dell'artista). Da qui sorge, in una monocromia leggera e diffusa, lo spazio assoluto, in parte mascherato da dischi neri che passano e ripassano. Dal 1960, questo *continuum* subisce un mutamento; e compaiono e scompaiono, volta a volta, isole di colore. L'artista ha esposto a Wiesbaden (1955), Mannheim (1961), Stoccarda (1963), Hannover (1966), e ha partecipato a Documenta 2. Sue opere sono conservate nelle raccolte pubbliche di Darmstadt, Krefeld, Stoccarda, Hannover, Duisburg, Berlino (NG), Oldenburg (Landesmuseum), Gerusalemme (*Pittore e modella*, 1946: Museo d'Israele). (*hm*).

Ritzou, Andreas

(sec. XVI). Originario di Candia, dové svolgere la sua attività di pittore di icone prevalentemente a Venezia. Le uniche notizie di lui ci vengono dalle sue opere, firmate

alternativamente in greco (*Madonna*: Università di Princeton; tre icone del Museo russo di San Pietroburgo; *Koimisis*: Torino, Pinacoteca) o in latino (Fiesole, Museo Bandini; Parma, Galleria, dove si legge: *Andreas Ricio de Candia pinxit*). Tra le opere a lui attribuite si annoverano la *Madonna di San Luca* di Sant'Alfonso all'Esquilino a Roma, un'icona ad Almeria (Spagna), e la *Madonna delle Grazie* ad Este. Lo si considera uno dei piú originali esponenti di quella scuola di pittura di icone (definita dalla critica, per l'appunto, «Veneto-cretese») che si sviluppa a Creta e nelle isole greche dominate da Venezia tra Quattro e Cinquecento, per continuare poi nel quartiere veneziano di San Giorgio fino a Settecento inoltrato. Questi pittori, venendo a contatto con la produzione occidentale contemporanea, cominciano a introdurre negli schemi antichi delle icone elementi stilistici desunti dapprima dal gotico, quindi dalla produzione veneziana rinascimentale e barocca. Non si tratta tuttavia di un'operazione semplice: introdurre motivi stilistici allogeni nel «sistema» figurativo dell'icona significa guardare con un occhio completamente diverso a un oggetto che fondamentalmente è sentito come uno strumento liturgico e un polo ricettore della devozione; significa almeno in parte stravolgerne il senso piú profondo, limitarne il raggio d'azione in favore di un'incremento di fattori visivi e decorativi che possono finire col minare alla base quell'unità quasi magica, quel potere autotelico che è il fondamento primo di un'icona. Andreas **R**, in questo senso, arriva a risolvere il problema riuscendo a mettere in perfetto equilibrio l'ossequio allo schema tradizionale (non a caso è proprio lui che riprende schemi antichi e poco diffusi quale la *Panayia tou Pathous* o *Madonna della Passione*) e l'introduzione di motivi stilistici insoliti: tra questi, una resa piú sciolta delle linee dei panneggi e una piú convinta ricerca di plasticità che il **R** media con il potenziamento dell'intensità dei colori. Anziché rimanere ingabbiato nella ripetizione pedissequa degli schemi del passato o, al contrario, spingersi troppo avanti nell'imitazione dell'arte occidentale tanto da compromettere l'identità stessa dell'immagine liturgico-devozionale (come farà tutto un filone di pittura veneto-cretese, quello da cui uscirà, tra gli altri, El Greco), il **R** riesce a dar vita a un'icona moderna, adattata ai nuovi tempi e alle nuove esigenze, quale pochi, dopo di lui, saranno capaci di fare. A dimostrazione della validità della proposta del-

l'artista cretese è il vasto numero di opere che fino al sec. XVII continuano a ripetere i suoi modelli, e il fatto che molte di quelle immagini attribuite dalla tradizione popolare alla mano di san Luca, sono rese nello stile di Andreas **R**. (*mba*).

Rivalz (*o* Rivals)

(sec. XVII e sec. XVIII). **Jean Pierre** (Labastide-d'Anjou (Linguadoca) 1625 - Tolosa 1706), pittore e architetto, fu allievo a Tolosa di Ambroise Frédeau; terminò la sua formazione a Roma nella cerchia di Poussin, poi tornò a Tolosa come pittore della città e ingegnere delle fortificazioni. Pittore e architetto del Capitole, decorò la Sala degli Illustri con un grande affresco (perduto). Si provò in tutti i generi: *Visitazione* (Cattedrale di Tolosa), *Allegoria della nascita del duca di Borgogna* (chiesa dei Minoriti), *Autoritratto*, terminato dal figlio (conservato nel Museo di Tolosa).
Il figlio **Antoine** (Tolosa 1667-1735), fu suo allievo; divenne poi pittore della città (dal 1673 al 1688). A Roma (1688-1701) vinse il secondo premio di disegno con *Giove folgora i Titani* (1694: Roma, Accademia di San Luca). Pittore del Capitole di Tolosa dal 1703 al 1735, decorò la galleria delle Pitture (1701-27: ivi) e la chiesa dei frati minori (ivi). Dipinse la *Caduta degli angeli* (1727: Cattedrale di Narbona), la *Flagellazione* (chiesa di Castelnaudary), la *Guarigione del cieco nato* (Parigi, Louvre) per i Penitenti bianchi, la *Morte di Cleopatra*) (Digione, MBA), e alcuni ritratti. Accanto alle opere citate alcuni disegni (*Comunione di san Gerolamo*: Montpellier, Museo Atger; *Cassandra trascinata per i capelli* e *Megaresi che si fanno divorare dai leoni*: Tolosa, Museo Paul-Dupuy) rappresentano la parte migliore della sua produzione. Antoine **R** fu maestro di Despax, suo genero, e di suo **figlio Jean-Pierre il Giovane,** detto Chevalier de **R** (Tolosa 1718-85), pittore al Capitole dal 1756 al 1777. (*rm*).

Rivara, scuola di

La cosiddetta «scuola di **R**», cenacolo in Piemonte del rinnovamento della pittura di paesaggio in senso verista, prende il nome dalla località nel Canavese dove negli anni Sessanta e Settanta del sec. XIX si riuniscono pittori paesisti intorno a Carlo Pittara, che li accoglie nella casa del cognato banchiere Carlo Ogliani. Vi convengono i pie-

montesi Ernesto Bertea, Vittorio Avondo, Federico Pastoris di Casalrosso, oltre ai rappresentanti della «scuola grigia» ligure: Ernesto Rayper, Federico Issel, lo spagnolo Serafino De Avendaño e il portoghese Alfredo d'Andrade. Li accomuna la ricerca del «vero» naturale, in un atteggiamento antiaccademico di rottura con il paesismo tradizionale. Lungo il loro percorso individuale, che li porta a Ginevra, a Parigi, nel Delfinato, in Toscana, a Roma o, come per Bertea, dalla Scozia alle Baleari, essi si trovano ogni estate a **R** a dipingere insieme *en plein air*. I personaggi di questa «scuola dell'avvenire», come la chiamavano i contemporanei, sostituiscono una presa in diretta della natura al paesaggio di matrice romantica di G. Camino, F. Gamba, A. Beccaria, E. Perotti, C. Piacenza. Dopo una formazione presso il ginevrino A. Calarne, punto di riferimento per la generazione precedente e ancora passaggio obbligato per i paesisti di **R**, le novità portate dal paesismo francese della «scuola di Barbizon» e di pittori come Corot e Daubigny, viste all'Esposizione Universale parigina del 1855, segna un momento di rilievo nel passaggio a una visione piú liberamente naturalistica. Conta nelle loro scelte in modo determinante l'ammirazione per il potente linguaggio fontanesiano e la frequentazione dei macchiaioli: la prima partecipazione di questi ultimi alla Promotrice torinese, nel 1861, viene sostenuta da Bertea, Avondo, Pastoris e Pittara. Comune a molti «rivariani» è il passaggio nel Delfinato, dove lavorano paesisti lionesi e ginevrini. Osteggiati inizialmente dalla critica ufficiale per la loro carica «realistica», dove il termine «realismo» evocava direttamente il paventato Courbet, si introducono comunque già dall'inizio degli anni Sessanta nelle manifestazioni cittadine come le mostre annuali della Promotrice e in quelle del Circolo degli Artisti, suscitando spesso intensi dibattiti. Sono molti i critici contrari ad essi, a partire da Eugenio Balbiano di Colcavagno, che nel 1858 definiva l'arte courbettiana una «eresia nata nel santuario delle arti belle» (nell'*Album* della Esposizione della Società Promotrice delle belle arti di Torino del 1858, Torino 1859) e che a piú riprese esprimerà il proprio disappunto per il nuovo paesismo; ma uno scrittore come Giovanni Camerana, dopo iniziali tentennamenti, ne sarà conquistato. Lo storico Luigi Cibrario concorre all'affermazione di Pittara con il suo commento a *Dintorni di Rivara*, presentato nel 1862 alla Promotrice torinese, che l'acquista e dona al Museo Civico: nel di-

pinto, «fu ritratta la natura qual è, senza belletto e senza cincischi» (nell'*Album* dell'Esposizione, Torino 1862). In generale, è piú il soggetto che lo stile a turbare i conservatori: a Pittara, ad esempio, al quale è riconosciuta una maestria tecnica non lontana dai dettami tradizionali, è rimproverata la scelta di temi tratti dal mondo contadino e pastorale, non senza talvolta intenti di polemica sociale (*Le imposte anticipate*, 1865 ca.: Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna; *Sistema infallibile per ristorare le finanze italiane*, 1870 ca.: Roma, GNAM, in deposito a Ravenna, Accademia di belle arti). La critica si farà decisamente favorevole verso le conquiste del verismo con i contributi di M. Michela (1880) e A. Stella (1893). Segnalata dalla critica piemontese del nostro secolo (M. Bernardi, A. Dragone, A. M. Brizio, A. Griseri, V. Viale, L. Mallé) come episodio di grande rilevanza nel percorso delle arti ottocentesche, la «scuola di **R**» ha riscosso l'apprezzamento di R. Longhi (1952). Se Avondo interpreta le istanze veriste del gruppo con un personale lirismo che arriva a un azzeramento dei particolari descrittivi, Bertea coglie il dato paesaggistico con limpidezza e attenzione ai momenti di vita agreste, in un solido impianto in cui il *ductus* pittorico è spesso molto vicino alla «macchia». Pastoris affianca a dipinti di paesaggio di schietta fede verista, condotti con grande maestria nel rendere momenti atmosferici particolari, un'attività di scrittore d'arte e forti interessi didattici; egli inoltre traduce il suo interesse per il Piemonte medievale, comune ai suoi compagni, in ricostruzioni di ambiente di forte accento revivalistico. Egli sarà responsabile delle decorazioni pittoriche del Borgo medievale del Valentino (1884), tratte da affreschi di castelli piemontesi e valdostani. La componente ligure del cenacolo, che ha in Carcare un punto di ritrovo e nel piú anziano T. Luxoro il sostenitore, è in strettissimo contatto con **R**. Rayper, De Avendaño e d'Andrade espongono regolarmente alle Promotrici di Genova e Torino. Il primo è pittore dal linguaggio asciutto, il secondo persegue finezze tonali e luministiche: solo recentemente valutati dalla critica, proprio da De Avendaño, secondo Signorini, «l'arte può sperare in Italia un salutare indirizzo». D'Andrade lucidamente veristico ma sensibilissimo nel trattare momenti paesaggistici, è anche personaggio di grande rilievo nello studio delle testimonianze artistiche del Piemonte medievale, documentato dai disegni ed acquerelli conservati nella Galleria Civica d'Arte Moderna torinese; con-

divide questa passione con Avondo e Pastoris, unitamente a quelle del restauro e della salvaguardia dei monumenti. Il castello di Issogne acquistato nel 1872 da Avondo, che ne farà poi dono allo stato, viene restaurato da questi insieme a d'Andrade. Molti gli interventi di restauro soprattutto di d'Andrade, che nel 1885 assumerà la direzione dell'ufficio della Delegazione per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria. La costruzione del Borgo medievale del valentino, sezione di arte antica della Esposizione generale italiana del 1884, è affidata a d'Andrade: egli, concordemente con Avondo, oltre che con Pastoris, Calandra, Giacosa, sceglie come tema il Piemonte medievale, con un indirizzo dunque di unità di stile lontano dall'eclettismo. Grande è il rilievo dato nell'ambito della manifestazione alle arti applicate, come tradizione artigianale utile alla rinascita dell'industria artistica locale: è una volontà che prenderà ancora piú spazio nelle esposizioni dei due decenni successivi. L'importanza della didattica artistica è fortemente sentita, oltre che da d'Andrade, da Pastoris, che nel 1873 assume l'incarico di sovrintendente delle scuole di disegno professionale di Torino. Gli anni Settanta segnano dunque un progressivo spostamento degli interessi dei «rivariani» verso interventi sul territorio, pur continuando alcuni di essi a dipingere. Avondo produrrà alcune delle sue opere di piú grande felicità pittorica ed espressiva proprio negli anni in cui è direttore del MC torinese (1890-1910). (*eca*).

Rivera, Diego

(Guanajuato 1886 - Città del Messico 1957). Allievo della Scuola di belle arti di Città del Messico, ottenne nel 1908 una borsa di studio per completare in Europa la propria formazione; lavorò a Madrid e poi soprattutto a Parigi, dove si legò a Modigliani (*Ritratto di Diego Rivera*, 1914: Museo di San Paolo) e frequentò il gruppo dei cubisti. Assimilati rapidamente l'impressionismo e il divisionismo, fu attratto dal cubismo sintetico di Juan Gris (*Paesaggio zapatista*, 1915: Città del Messico, coll. priv.; l'*Architetto*, 1916: Città del Messico, MN). Ma nel 1920-21, un soggiorno in Italia gli rivelò Giotto, la decorazione murale e l'affresco, esperienze che subentrarono alle sollecitazioni parigine. Tornato nel suo Paese (1921) divenne il pioniere della rinascenza della pittura messicana; cercò ispirazione nella vita del popolo di ceppo indio e

adottò la tecnica della decorazione monumentale precolombiana (pittura a tempera e a cera). Le sue prime realizzazioni nel 1922-23 (anfiteatro Bolívar nella Scuola nazionale preparatoria) ebbero grande risonanza e furono seguite da molte altre: Scuola nazionale di agricoltura di Chapingo (1926-27), ministero della pubblica istruzione (1927-28), ministero della sanità (1929-30), Palazzo nazionale (*Storia del Messico*, 1929-35,1945). Nel 1932-1933 lavorò negli Stati Uniti (come i suoi compatrioti Orozco e Siqueiros), a Detroit, nel Rockefeller Center, dove collaborò con Ben Shahn in un affresco dedicato ai lavoratori americani. Alcuni suoi motivi ornamentali sono tratti dal repertorio precolombiano; la relativa stilizzazione di scene e personaggi cedette presto il passo a un vigoroso realismo, frutto di una concezione dell'arte funzionale alla politica del governo facilmente accessibile, ed esaltante le virtú nazionali e il «macchinismo» del sec. XX. «Volevo, – dice **R**, – che i miei dipinti fossero uno specchio della vita messicana». La parte migliore della sua opera è comunque rappresentata dai quadri di cavalletto, meno ambiziosi benché di grande formato, il cui tema è la vita del popolo, eseguiti con virile franchezza (la *Macinatrice*, 1926: Città del Messico, coll. priv.; *Madre e bambino*, 1935: ivi; il *Mercante di fiori*, 1935: Museo di San Francisco). Le ultime grandi composizioni di **R** vennero eseguite per la città universitaria (1953) e per un padiglione della Sicurezza sociale (*Storia della medicina*, 1955). Andato a curarsi a Mosca nel 1956, **R** poté assistere alla sfilata di Ottobre, che gli ispirò il quadro *Sfilata per l'anniversario della rivoluzione russa* (1956: Città del Messico, coll. priv.). (*mas*).

Rivera, Manuel

(Granada 1927 - Madrid 1995). Si formò presso la Scuola di belle arti di Siviglia. Nel 1951, si stabilí a Madrid; due anni piú tardi aderí all'astrattismo e nel 1957 divenne membro del gruppo El Paso. Nel 1956 cominciò ad utilizzare schermi, poi griglie metalliche sovrapponendo questi apparati alla composizione del quadro, ottenendo effetti di trasparenza e una resa spaziale quasi acquatica. La luce, la vibrazione delle forme luminose hanno qualcosa in comune con l'arte cinetica, benché la poetica di **R** sia assai vicina all'informale. Nel 1965, con l'introduzione di colori piú vivaci raggiunse effetti maggiormente

luminosi e lirici. **R** ha lavorato tra il 1967 e il 1968 a dipinti su carta giapponese. Le sue ultime «griglie» realizzate all'inizio degli anni Settanta sembrano annunciare un ritorno a una concezione piú libera. Il pittore ha partecipato a mostre di gruppo a Madrid e Barcellona, oltre che alle Biennali di San Paolo e Venezia. Il MAMV di Parigi gli ha dedicato nel 1976 una retrospettiva. Opere del pittore sono presenti a Londra (Tate Gall.), Cuenca (Museo d'arte astratta spagnola), Madrid (MEAC e Fondazione March), Amsterdam (SM), l'Aja (GN), Zurigo (KH), New York (Guggenheim Museum, MOMA). (*abc*).

Rivers, Larry

(New York 1923). Cominciò a dipingere nel 1945, dopo essere stato suonatore di jazz e aver studiato composizione musicale. Fu allievo di Hans Hermann nel 1947-48, poi di William Baziotes. Risiedendo a New York e Parigi tra il 1948 e il 1951, conobbe i principali pittori espressionisti astratti (De Kooning, Pollock, Frankenthaler), nonché i poeti Frank O'Hara e John Ashbery.
Pur serbando i giochi di tavolozza dell'espressionismo astratto, fu tra i primi artisti a reintrodurre con sicurezza la figurazione nella pittura americana del dopoguerra. Dal 1951 assunse come soggetto un'opera antica di cui forniva una versione personale: *The Burial* (dalla *Sepoltura a Omans* di Courbet: Fort Wayne Art Institute). Due anni dopo, *Washington che attraversa il Delaware* (1953: New York, MOMA) stabiliva ancor piú saldamente la sua iconografia, fondata su un'interpretazione nuova di quadri celebri. Una tela come *Double Portrait of Berdie* (1955: New York, Whitney Museum) offriva d'altro canto una soluzione moderna a un genere «classico» rappresentando, al modo di una sequenza fotografica, la stessa persona in due pose diverse (*Atelier*, 1956: Minneapolis Institute of Art).
Nel 1957 **R** eseguì una serie di sculture in metallo saldato (*Kabuki in a Rectangle*: coll. dell'artista) che possono considerarsi il punto di partenza delle sue ricerche tridimensionali. Esse sfociarono in recenti costruzioni che mescolano pittura e scultura (*Don't fall*, 1966: Parigi, MNAM; *Black Olympia*, 1970). A causa del precoce interesse per un repertorio d'immagini preesistente – quadri di maestri, fotografie di riviste (*Last Civil War Veteran*, 1959: New York, MOMA), immagini pubblicitarie (*Dutch*

Masters and Cigars, 1963) o biglietti di banca – **R** è stato spesso considerato uno dei piú originali precursori della Pop Art. (*jpm*).

rivestimenti dipinti

L'abitudine di coprire le pareti interne delle case, dei palazzi ed eventualmente degli edifici religiosi con pannelli di legno risale al Medioevo. In questo periodo l'ornamentazione è di solito scolpita e piú raramente dipinta; il colore, quando interviene, tende a far risaltare le parti scolpite e le modanature. La decorazione degli ambienti è consegnata all'affresco su parete – soprattutto in Italia, riprendendo una tradizione risalente all'antichità – o assume la forma di arazzi o di stoffe, che costituiscono un arredo nel contempo mobile e caldo. Il rinascimento registra il predominio della decorazione scolpita, animata da risalti in colore o dorati e associata a piccoli motivi limitati allo zoccolo e alle porte – come nel castello di Cheverny – oppure da veri e propri riquadri dipinti a fresco o su tela incastonati nell'architettura, per esempio nella Galleria Francesco I a Fontainebleau.

XVII secolo Si deve attendere il sec. XVII per vedere i pannelli lignei coprirsi di pitture, particolarmente in Francia. Queste corrispondono con grande esattezza alle scompartizioni dei **r**, che sono di vario tipo: **r** bassi, o fino ad una zoccolatura ad altezza d'uomo (in tal caso sormontati da quadri, di solito ritratti), arazzi, tessuti, cuoi lavorati in oro o argento, secondo una moda proveniente dalla Spagna, dalle Fiandre, da Venezia: **r** a mezza altezza, detti «alla francese», sovrastati da una zona di quadri incastonati nelle incorniciature scolpite; infine, **r** alti «all'italiana», che coprono le pareti fino alla cornice, con fasce orizzontali di formato diverso (basamento, fascia di grandi quadri, fregio o prima cornice, nuova fascia di pannelli sormontati da una cornice che sostiene il raccordo curvo col soffitto) scandite da pilastri. La pittura invade la totalità delle pareti, nonché le porte ad uno o due battenti, in composizioni delimitate dalla cornice di ciascun pannello: decorazioni piú comuni sono le grottesche su fondo d'oro, bianco o crema, ispirate agli affreschi dei palazzi fiorentini, dipinte in blu oltremare o policrome, di cui l'esempio migliore rimane il gabinetto di Colbert de Villacerf, del 1650 ca., ricostituito nel Musée Carnavalet in seguito alla demolizione del palazzo posto un

tempo in rue de Turenne. S'incontrano pure vasi da fiori, vasi cinesi in *trompe-d'œil* – per esempio nel castello di Saint-Marcel-de-Félines, 1660 ca. – nature morte, paesaggi, scene mitologiche o bibliche, imitazioni di bassorilievi in *camaïeu* o in policromia nello stile di Simon Vouet e dei suoi allievi, cui i pittori di **r** si ispirano. Si vedono comparire temi che sotto Luigi XIV si generalizzeranno, di solito allegorici (le stagioni, i mesi, le virtú, le metamorfosi o gli amori degli dèi, gli uomini illustri), mentre alcuni personaggi fanno dipingere, unitamente al proprio monogramma, le vedute dei loro castelli (Sully) o delle loro vittoriose campagne militari (il maresciallo de La Meilleraye all'Arsenal).
Con l'avvento di Luigi direzione, i **r** rivaleggiano nei palazzi con i marmi, le grandi pitture decorative, i bassorilievi, gli stucchi, gli arazzi. La scompartizione dei muri in registri orizzontali sussiste per qualche tempo, ma i pilastri verticali, ormai usuali, rivelano la nuova tendenza. La tavolozza si rischiara, la moda delle porte dipinte in bianco e oro invade progressivamente le pareti. I temi favoriti restano le grottesche, tradizionali con Charles Le Brun a Vaux-le-Vicomte, poi rinnovate da Jean I Bérain, alleggerite e animate da *singeries* e da quelle *chinoiseries* che vanno sempre piú imponendosi nel repertorio ornamentale. Per influsso del re, che le utilizza per elevare il proprio prestigio, le figure allegoriche trionfano fin dagli inizi del suo regno: Lesuer ne fa la parte essenziale delle decorazioni dell'Hotel Lambert nell'ile Saint-Louis. La decorazione dipinta accompagna sempre piú spesso quella scolpita, per esempio nell'Hotel Lauzun. Si rifugia nei sopraporta – medaglioni in *camaïeu* o in policromia ispirati alla mitologia, oppure paesaggi e fiori dovuti al pennello di Patel o di Monnoyer – e sopra i camini, di solito con ritratti, prima che la sostituisca la voga degli specchi importati da Venezia, poi fabbricati in Francia a Saint-Gobain: specchi anch'essi inizialmente dipinti con viticci e ghirlande di fiori.
XVIII secolo Nel sec. XVIII il **r** – decorazione fissa per eccellenza, in contrapposizione ad arredi mobili come gli arazzi, i cuoi, le stoffe – viene disegnato dallo stesso architetto, che fissa pure la scompartizione, i colori, la collocazione degli specchi. Il pittore interviene in un secondo tempo: *peintre en bâtiment* membro dell'Académie de Saint-Luc, o pittore di fama membro dell'Académie royale, assistito da un verniciatore e soprattutto da un

doratore. Il suo lavoro può limitarsi all'esecuzione di fondi o coloritura di sculture in una gamma nuova, fresca e raffinata: bianco, color acqua, giunchiglia, lilla, oro; la nuova ripartizione dei **r** libera la decorazione dipinta che si diffonde sui riquadri sopra lo zoccolo, coprendo la parete dal plinto alla cornice. S'ispira alla grande pittura: *chinoiseries*, *singeries*, *turqueries*, raffigurazioni orientaleggianti, opere di Watteau, di Lancret (**r** dell'Hotel del controllore generale de Boullongne, in place Vendôme, attualmente presso il MAD a Parigi), di Christophe Huet (salone di Chantilly, Hôtel de Rohan, castello di Champs). L'esecuzione può essere policroma o in *camaïeu*, rosa o blu, come le figure allegoriche di Carle van Loo e di Jean-Baptiste Pierre nella Sala del Consiglio di Fontainebleau (1753). Sempre piú, però, nei **r** s'inseriscono quadri dipinti su tela. L'abitudine di collocare tele di dimensioni minori nei sopraporta si generalizza, e taluni pittori ne fanno la propria specialità: Boucher con scene mitologiche e paesaggi, Oudry e Desportes con animali e nature morte, Natoire con figure. Nella seconda metà del secolo la decorazione dipinta cede progressivamente il passo alla scultura semplicemente lumeggiata in oro o a vernice su fondo bianco e alla carta da parati, che, grazie a Jean-Baptiste Réveillon, può rivaleggiare con la pittura. I suoi **r** «arabi» e «pompeiani» si ispirano ai dipinti che, tanto in Francia che in Inghilterra, riflettono il ritorno all'arte antica: opere di pittori accreditati come Robert Adam, Angelica Kauffmann e Antonio Zucchi, e, in Francia, dai fratelli Rousseau, che, nel 1785, coprono di viticci, figure, vasi e cesti policromi su fondo argento i **r** del *boudoir* di Marie-Antoinette a Fontainebleau.

XIX secolo I **r** restano in auge dopo la rivoluzione, ma cedono progressivamente il passo allo stucco, moda proveniente dall'Italia, e alla carta da parati, che acquista la sua patente di nobiltà all'inizio dell'Ottocento con le carte «panoramiche». La decorazione dei rivestimenti segue il gusto generale per l'antichità, con motivi isolati al centro di un pannello in un'incorniciatura discreta: losanghe, figure danzanti, allegorie, motivi pompeiani, incorniciati da fregi leggeri. La policromia rimane in voga, per esempio nell'Hôtel Bourienne a Parigi, ma domina il *camaïeu*, accanto ai nuovi colori che richiamano gli interessi archeologici e gli intenti politici: bruno etrusco, terra d'Egitto. Se l'arte dei **r** dipinti, generalmente sostituita da **r** tessuti e carte da parati, ricompare ancora nel corso del-

l'Ottocento, parallelamente ai veri rivivals degli stili storici, si esaurisce in simili *pastiches* e la sua sfortuna dura tuttavia. (*yb*).

Rivière, Henri

(Parigi 1864-1951). Allievo di Emile Bin, esordisce come illustratore dei *Voyages d'A'Kempis* di Emile Goudeau e dei *Farfadets* di Mélandri. Influenzato da Willette collabora attivamente per il cabaret «Chat noir» di Rodolphe Salis (1882). Per questo cabaret di Montmartre realizza il celebre Petit Théâtre d'ombres chinoises (1886-98) ritagliando in zinco i profili dei personaggi e dipingendo su vetro luminose scenografie. In seguito mise in scena *Héro et Léandre* (Haraucourt), *Phryné* e *Ailleurs* (Maurice Donnay), nonché *Sainte Geneviève*, Oratorio di Leopold Dauphin. Realizza inoltre su musica di Fragerolle i *Chiari di luna*, *il Figliol prodigo* e il *Mercato dell'Etoile*, pubblicati in seguito in album. Simbolista un po' mistico, sogna una candida pietà, cantici contadini, un folklore ingenuamente filosófico, ritrovando lo spirito dei «misteri» medievali. Il suo linguaggio sintetico e decorativo è prossimo a quello dei Nabis. Dopo un soggiorno in Bretagna pubblica una sessantina d'incisioni su legno a colori, i *Paesaggi bretoni* (1890-92), la cui semplicità rammenta l'arte giapponese che **R** prediligeva, in queste opere però egli esprime una poesia modesta e tradizionale, uno squisito senso degli orizzonti francesi simile a quello di Puvis de Chavannes. Realizza inoltre numerose acqueforti e litografie a colori, delicate rappresentazioni di Parigi (le *Trentasei vedute della torre Eiffel*, 1888-1902, ispirate dalle *Vedute del Fuji-Yama* di Hokusai), visioni malinconiche di una Bretagna selvaggia (*Al vento di nord-ovest*, 1906) e sensibili raffigurazioni di stagioni (*Inverno*, 1896 e *Aspetti della natura*, 1897-98). Gli acquerelli che dipinge dal vero, colorati e rapidi, si avvicinano all'arte degli impressionisti, mentre alcuni, per le fantasticherie macabre (le *Silhouettes del crepuscolo*) lo avvicinano piú strettamente al simbolismo. (*tb*).

«Rivista d'arte»

Esordì nel 1903 con il titolo «Miscellanea d'arte» sotto la direzione di I. B. Supino. Nel 1904 venne rifondata come «**Rd'a**», e diretta da una commissione formata da C. Ricci, Supino e G. Poggi che ne divenne poi diretto-

re nel 1905, accentuando l'interesse della rivista per le ricerche archivistiche. Edita prima dai Fratelli Alinari, poi da Alfani e Venturi e da Olschki dal 1909, uscí in modo irregolare fino al 1919, e riprese solo nel 1929 con una nuova serie, diretta da G. Poggi, G. Fiocco, M. Salmi e P. Bacci le pubblicazioni. Vi furono poi una terza serie nel 1950 diretta da A. Minto e una quarta nel 1984 diretta da U. Procacci, come organo del Centro di ricerche archivistiche per lo studio dell'arte in Toscana (presso la Fondazione Home).
La rivista ha ospitato scritti di B. Berenson e G. Gronau e si è occupata prevalentemente di arte toscana medievale e moderna. Della «**Rd'a**» è stato edito da Olschki nel 1950 l'indice dei primi 24 volumi. (*came*).

Rivoli, castello di

La residenza sabauda incompiuta di **R**, progettata da Filippo Juvarra e ubicata alle porte di Torino, è stata nei primi anni Ottanta oggetto di un intervento di restauro finalizzato a recuperarne gli ambienti per una destinazione museografica nell'ambito dell'arte contemporanea. A tale scopo è stato costituito il Comitato per l'arte in Piemonte, sostenuto dal finanziamento pubblico e successivamente anche dalla partecipazione privata. Le attività del castello, dirette dapprima dall'olandese Rudi Fuchs e quindi da Ida Gianelli, sono state inaugurate nel 1985 dalla mostra *Ouverture*, rassegna internazionale che intendeva proporsi come modello di una collezione permamente. Questo passaggio si è verificato solo in parte e le principali iniziative del castello hanno avuto il carattere di esposizioni temporanee, dedicate ora a vedute d'insieme della produzione artistica contemporanea tra Europa e America, ora all'analisi monografica della produzione di alcune singole personalità. Le scelte dei curatori hanno in entrambi i casi privilegiato correnti e figure emerse sulla scena internazionale tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, nell'arco di posizioni che va dal concettuale all'Arte Povera. A ciò si è aggiunto l'omaggio ad alcuni protagonisti ormai storicizzati dell'arte del nostro tempo, quali Giacometti, Fontana, Appel, Manzoni, mentre i programmi attuali del castello annunciano una nuova attenzione per la generazione piú giovane. (*mtr*).

Rizi, Fray Juan

(Madrid 1600 - Montecassino 1681). Figlio di Antonio Ricci, originario di Ancona uno dei tanti pittori attirati in Spagna dai lavori dell'Escoriai, si formò a Madrid, entrando nel 1627 nell'ordine benedettino, nel monastero di Montserrat. Passò da allora da un convento all'altro per dipingere cicli di storie monastiche (a San Martin di Madrid, a San Millan di Yuso, nella Vecchia Castiglia, a san Lesmes di Burgos); in quest'ultima città lasciò sette quadri (*San Paolo eremita*, *San Francesco*, vari santi martiri), per il «trascoro» della Cattedrale. Rivesti varie cariche nel suo ordine – in particolare quella di abate a Medina del Campo – e venne in Italia dal 1662; nominato vescovo, terminò la sua vita nel monastero di Montecassino. Non si conosce alcun quadro di quest'ultimo periodo italiano. Le opere dell'artista conservate in Spagna fanno invece apprezzare uno stile molto personale, di asciutto realismo, dal tocco morbido e rapido, dal colore ricco e severo, dove i rossi scuri e i carminî svolgono un ruolo predominante. È considerato il miglior pittore castigliano di temi monastici, da lui trattati con monumentale gravita (*Cena di san Benedetto* e *San Benedetto mentre benedice il pane*: Madrid, Prado; *Ultima messa di san Benedetto*: Madrid, Academia de San Fernando), spesso con violenti contrasti luminosi che ne ricordano la formazione tenebrista. Appare una sorta di Zurbarán castigliano, che sostituisce i bianchi dei monaci della Misericordia e dei Certosini con i neri potenti dell'ordine benedettino, dimostrando uguale intensità nell'individuazione dei volti, molti dei quali sembrano ritratti. La sua abilità di ritrattista è attestata dal *Capitano Tiburcio de Redin* del Prado e dal mirabile (e piuttosto velázqueziano) *Fra Alonso de San Vitores* del Museo di Burgos.

Sfortunatamente – come per Zurbarán – i suoi grandi complessi sono andati per la maggior parte dispersi. Restano in luogo soltanto il «trascoro» della Cattedrale di Burgos e l'imponente ciclo di San Millan di Yuso (1653-55), di difficile accesso, ma che raggruppa intorno al grandioso *San Millan de la Cogolla* del retablo principale – venerabile solitario tramutatosi in guerriero per mettere in fuga i Mori – una ventina di notevoli dipinti. Il ciclo è, per **R**, l'equivalente del ciclo di Guadalupe per Zurbarán. Fra Juan fu anche insegnante di disegno dell'infante Baltazar Carlos e della duchessa di Béjar, e scrisse per que-

sta giovane donna un trattato di prospettiva, geometria e anatomia artistica cui allegò disegni illustrativi (*De pintura sabia*).
Il fratello **Francisco** (Madrid 1608 - l'Escoriai 1685) fu anch'egli noto pittore. Allievo a Madrid di Carducho, ma certamente influenzato da Rubens e dalla pittura véneta e genovese, fu tra gli iniziatori della pittura barocca madrileña, e ne resta uno dei maestri piú vitali e rappresentativi. A seguito del successo ottenuto con l'*Arcivescovo Jiménez de Rada benedice la Cattedrale di Toledo* (1653: Toledo, Cattedrale), fu nominato pittore della Cattedrale. Pittore del re nel 1656, si specializzò nella pittura decorativa e nell'affresco (cappella del Miracolo alle Descalzas Reales de Madrid) che aveva appreso dai bolognesi Mitelli e Colonna, collaborando talvolta con Carreño (Madrid, San Antonio de los Portugueses). Ma eseguì soprattutto numerosissimi allestimenti per il teatro e le feste reali del Retiro. Operando nel contempo per le chiese di Madrid e dintorni, dipinse grandi quadri d'altare dalla composizione molto movimentata e dal ricco cromatismo, servito da una tecnica sempre brillante e facile, con effetti di «non finito» che ricordano l'ultimo Tiziano (la *Vergine con san Filippo e san Francesco*, 1650: convento del Pardo; la *Liberazione di santa Leocadia*: Madrid, San Jerónimo; *Martirio di san Pietro*: chiesa di Fuente del Saz; numerose *Immacolate*). Due ritratti, di grande vivacità, *Il guardiacaccia Juan Escartin* (Madrid, Fondazione Casa de Alba), *Un generale d'artiglieria* (Madrid, Prado), svelano una forte influenza fiamminga rivelando il suo talento ancora poco conosciuto nella ritrattistica. A livello minore, va ricordato il quadro che rappresenta l'*Auto da Fé del 1683 sulla Plaza Mayor di Madrid* (ivi), in quanto documento di raro valore. Tra i suoi allievi si ricordano Antolínez, Escalante e Claudio Coello. (*aeps*).

Rizzo, Felice → Brusasorci, Felice

Robert, Hubert

(Parigi 1733-1808). Apprese il disegno presso Michelangelo Slotz. Nel 1754 venne a Roma, al seguito del conte di Stainville, il futuro duca di Choiseul, ambasciatore di Francia. Grande ammiratore di Pannini (del quale possedeva numerosi dipinti: nell'inventario redatto alla sua morte se ne contarono venticinque), di Piranesi e di Lo-

catelli, incontrò nel 1756 Fragonard e nel 1759 Saint-Non, col quale fece un viaggio a Napoli l'anno successivo. *Pensionnaire* all'Accademia di Francia dal 1759, lavorò spesso in compagnia di Fragonard nei dintorni di Roma (il rapporto tra i due artisti è stato di recente approfondito in un'esposizione a Villa Medici, 1990). Ma fondamentale fu il suo sodalizio con Piranesi, col quale condivise sedute di lavoro, a Roma e nei suoi dintorni. Le *Vedute di Cori* di **R** (1763: coll. de Ganay) ricordano da vicino le *Antichità di Cora* di Piranesi, edite nel 1764. L'autore delle *Carceri* trasmise al **R** quel tanto di visionario che trasfigura le sue vedute reali – e non solo quelle eseguite a Roma (*La scala di Palazzo Farnese a Caprarola*; *Fontana sotto un loggiato*; *Interno del Colosseo*: tutti al Louvre) – secondo dimensioni oniriche, ancor piú evidenti nelle composizioni immaginarie (*Il ritrovamento del Laocoonte*: Raleigh, Museo; *Ponte e scalinata*: Yale University AG; *Porto con architetture*: Dunkerque, Museo), nelle quali le piccole figure in lunghe teorie hanno la sola funzione di sottolineare il gigantismo delle architetture, che acquistano una spazialità inquietante.

Al suo ritorno a Parigi (1765) **R** trionfò nel Salon del 1767, in particolare col suo lavoro di ammissione all'Accademia (*Porto di Roma*, 1766: Parigi, Louvre, ENEA). Fino al 1775 utilizzò soprattutto i disegni portati dall'Italia, che gli consentirono di produrre pannelli decorativi per vari acquirenti parigini (ad esempio il marchese di Montesquiou). Il gusto per il giardino all'inglese che dal 1770 si andava diffondendo in Francia forni nuovi motivi d'ispirazione a **R**, incaricato – tra l'altro – della trasformazione del Bacino di Apollo a Versailles, che raffigurò in alcune vedute (*Veduta del Tappeto Verde*, *Veduta del Bacino di Apollo*). Disegnatore dei giardini reali, operò anche al parco di Compiègne e probabilmente in quello di Méréville per il finanziere Laborde. A questo periodo risale la serie di quadri della vita di *Madame Geoffrin* (1772: coll. Veil-Picard), destinata a sostituire i grandi quadri di van Loo venduti a Caterina II; l'artista vi si rivela un intimista abbastanza vicino a Chardin, di cui possedeva una *Dama che sigilla una lettera* (dispersa). Dal 1770 al 1808 produsse inoltre un prestigioso complesso di vedute di Parigi, che molto devono a Piranesi ma anche alle «vedute ideali» di Pannini, accumulando, descrivendo, modificando, variando, unendo, accostando o sopprimendo a proprio piacimento edifici e personaggi,

dettagli e proporzioni, in opere ove la fantasia e la realtà si confondono (numerosi esempi al Museo Carnavalet: *Demolizioni del ponte di Notre-Dame e del Pont-au-Change*, 1786-88; *Un fregio del pont Royal*, 1789: Museo di Epinal). In seguito rivolse il suo interesse agli antichi monumenti romani in Francia (il *Pont du Gard*, *l'Interno del tempio di Diana a Nîmes*, la *Maison carrée*, *l'arena e la torre Magne a Nîmes*, *l'Arco trionfale e l'anfiteatro della città d'Orange*, 1787: Parigi, Louvre), che costituiscono la serie delle «Antichità della Linguadoca», commissionata per il castello di Fontainebleau. Nel 1784 venne nominato custode dei quadri del Museo reale, ma continuò ad eseguire i suoi paesaggi di rovine italiane (*Portico di Marco Aurelio* e *Il mercato del pesce al Portico d'Ottavia*, 1785: Louvre, in deposito all'ambasciata di Francia a Londra). Durante gli anni precedenti la rivoluzione, incaricato di esaminare l'illuminazione della Grande Galerie (sin dal 1778 d'Angiviller si era pronunciato per l'illuminazione zenitale, che Percier e Fontaine ripresero nel 1796), eseguì una serie di studi o di descrizioni immaginarie delle sale delle antichità e della galleria (molti dipinti al Louvre, tra cui le due grandi *Vedute della Grande Galerie*, in allestimento e in rovina, esposte al Salon del 1796, che fecero per lungo tempo parte delle collezioni imperiali russe), ove organizzò mostre temporanee, prima dell'apertura, il 7 aprile 1799 (Louvre). Malgrado la celebrazione della rivoluzione (la *Festa della Federazione*, 1790: Versailles), venne imprigionato nel 1793-94 a Sainte-Pélagie, poi a Saint-Lazare. Dopo Termidoro, fece parte, come Fragonard, della commissione del Conservatorio, poi di quella del Museo (1795-1802). Nella seconda metà del secolo la sua opera rappresenta dunque uno degli esempi piú brillanti e piú validi dei quadri di soggetto architettonico, rimessi in auge da Pannini; ciò fu dovuto certamente al suo rapporto di amicizia con Fragonard, e alla sua esperienza in Italia a fianco di Piranesi. Nei suoi disegni e nei suoi dipinti il pittoresco degli accessori è elemento secondario (il *Portico in rovina*, *Pescatore e lavandaie*, 1783: Louvre), a differenza di quanto accade in contemporanei come Ch. Vernet. L'Ermitage raccoglie molte opere di **R** acquistate, sembra, dalle grandi famiglie russe – Stroganov, Chouvalov, Galitzine –; nel Museo di Valence è conservata tutta la raccolta dei disegni a sanguigna della coll. Veyrenc. (*cc + sr*).

Robert, Léopold

(Les Eplatures (La Chaux-de-Fonds) 1794 - Venezia 1835). Studiò a Parigi presso l'incisore Girardet, all'Accademia e presso David; poi operò con Gros, tornando in Svizzera dopo i Cento Giorni. Nel 1818 si recò a Roma, dedicandosi interamente alla pittura. Suoi modelli furono soprattutto i detenuti di Castel Sant'Angelo e di Termini (*Ritirata di briganti*, 1824: Museo di Neuchâtel). Negli anni successivi intraprese quattro grandi composizioni, che personificavano le stagioni e siti italiani. Due si trovano al Louvre: il *Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco* (1827) e *L'Arrivo dei mietitori nelle paludi pontine* (1830 ca.). Nel 1832 si recò a Venezia per lavorare all'ultima opera del ciclo: i *Pescatori dell'Adriatico*; opera interrotta dal suicidio. (*bz*).

Robert, Paul Ponce Antoine, *detto* Robert de Séry

(Séry-en-Porcien (Aisne) 1686 - Parigi 1733). Fu allievo di Jean Jouvenet e di P. J. Cazes; trascorse gran parte della sua vita in Italia, come protetto del cardinal de Rohan, col quale tornò a Parigi verso il 1725. Mal si comprende il disprezzo dell'Accademia, malgrado il parere di alcuni conoscitori (Crozat, Mariette), per questo pittore di storia (*Sacra Famiglia*: Museo di Charleville), che ebbe numerosi incarichi; fine conoscitore, eseguí il vigoroso e originale *Ritratto di donna* (1722: Lille, MBA) e fu autore di gradevoli composizioni, che ricordano Watteau (*Rivista di moschettieri*, 1729: Versailles). (*cc*).

Robert-Dumesnil, A. P. F.

(Périers (Manche) 1778 - Parigi 1864). Fu autore di un fondamentale repertorio, *Le Peintre-Graveur français* (n voll. dal 1835 al 1871, gli ultimi tre con la partecipazione di Georges Duplessis). Fu anche grande collezionista di stampe. (*bz*).

Roberti, Ercole (Ercole de Grandi)

(Ferrara 1450 ca. - 1496). È ormai dimostrato che l'artista è tutt'uno con Ercole de Grandi, a lungo creduto personalità diversa dal R. Sembra probabile che Francesco del Cossa, abbandonando la decorazione di Schifanoia, lo portasse con sé a Bologna nel 1470, ove Ercole collabora

all'esecuzione della predella della pala Griffoni in San Petronio (1473 ca.). A Ferrara lavora a terminare la pala della chiesa di San Lazzaro, impostata dal Cossa. In seguito sembra rimanesse nella bottega bolognese del Cossa sino alla morte del maestro (1478 ca.). Nel 1479 passa a Ferrara, ove tiene bottega con il fratello Polidoro. Nel 1481 è pagato per la pala di Santa Maria in Porto (Milano, Brera). Prima dell'86 compie gli affreschi delle pareti della cappella Garganelli in San Pietro a Bologna. In questo periodo vanno forse collocate sia la predella con *Scene della Passione* eseguita per la chiesa di San Giovanni in Monte, che i perduti affreschi di Palazzo Bentivoglio a Bologna. Nel 1486 rientra a Ferrara, con la nomina a pittore di corte di Ercole I. L'anno successivo è al seguito del cardinal Ippolito d'Este in Ungheria. Sono documentati diversi pagamenti, dal 1486 al '94, per lavori eseguiti per personaggi della corte estense: la duchessa Eleonora d'Aragona, Isabella e Beatrice, Alfonso e Ippolito d'Este. Nel 1495 i lavori per la costruzione della chiesa di Santa Maria in Vado, diretti da Biagio Rossetti, sono condotti su suoi disegni. La critica moderna ha individuato la presenza di Ercole nella decorazione del Palazzo estense di Schifanoia a Ferrara; decorazione di cui il Cossa è il maggior protagonista. Spetta ad Ercole lo scomparto relativo al mese di *Settembre*, ove sono raffigurati, in alto, l'*Officina di Vulcano*, il *Trionfo della Lussuria* e gli amori di Venere e Marte; nel mezzo, le allegorie delle tre decadi di settembre; in basso Borso d'Este attorniato dai suoi cortigiani. Hanno pure caratteri roberteschi alcune figure simboleggianti le decadi, negli scomparti del *Luglio* e del *Settembre*.

Il rovello dell'aspro segno del Tura rivive in Ercole **R** con particolare sottigliezza interpretativa e vivacità fantastica: egli si distingue pertanto dal Cossa per il segno crepitante e articolato, per la imprevedibile varietà e originalità delle soluzioni, che senza rinunciare ai valori di essenzialità che il Cossa attinge dalla meditazione su Piero della Francesca, danno tuttavia luogo a un mondo piú complesso e inquieto, instabile e affascinante. Tutto ciò si intende bene, oltre che nel *Settembre* di Schifanoia, nella predella con i *Miracoli di san Vincenzo Ferreri* (Roma, PV) che faceva parte della grande pala dipinta dal Cossa per la cappella Griffoni in San Petronio di Bologna. Nella predella, certamente ideata e dipinta sotto il controllo del Cossa, l'esecuzione va ritenuta di Ercole, la

cui impronta si manifesta in alcune memorabili situazioni espressive. Ercole eseguí anche le tavolette con figure di santi, oggi sparse in diversi musei e collezioni private, che ornavano la ricca incorniciatura lignea della pala Griffoni. La grande pala (distrutta) già a Berlino, proveniente dalla chiesa di San Lazzaro in Ferrara, è un'altra fondamentale opera del primo tempo di Ercole, superbamente cresciuta su una traccia fornita dal Cossa, come sembrano indicare alcuni particolari, specialmente le figure degli angioletti sul trono della vergine. L'architettura complessa della pala risente anche delle suggestioni del Tura, mentre schiettamente robertiani sono i bellissimi fregi a finto rilievo che ne ornano la base. Il confronto tra la pala di San Lazzaro e la pala Portuense (proveniente da Santa Maria in Porto presso Ravenna), ora nella Pinacoteca di Brera, rivela la profonda evoluzione dell'arte robertiana verificatasi nello spazio di pochi anni. Nella pala Portuense Ercole attinge altissima dignità compositiva, svolgendo solennemente il tema della Sacra Conversazione entro il vano misurato di una grande edicola e sull'alto piedistallo che, con singolarissima invenzione, lascia intravvedere l'orizzonte lontano, sviluppando ampiamente un motivo appena accennato nella pala di San Lazzaro. Al pari di Giovanni Bellini a Venezia, il **R** si accosta decisamente all'alta lezione di Piero della Francesca, correggendo inoltre l'antica asprezza turiana nelle ottiche sottigliezze, quasi alla fiamminga, dei particolari; non senza rinunziare a sbrigliare la propria straordinaria fantasia, degna di un Dürer o di un Baldung Grien, nel fregio monocromo del basamento. Di non minore intensità sono il *San Giovanni Battista* (Berlino), tragica, allucinante larva umana che anticipa l'irrealismo dei manieristi, e la predella con *Storie della Passione* (Dresda, GG) eseguita per la chiesa bolognese di San Giovanni in Monte, che recava nel mezzo la *Pietà* (Liverpool, WAG). In quest'opera l'arte del **R** amalgama mirabilmente la nuova pienezza formale inaugurata dalla pala Portuense con l'articolata complessità dell'invenzione e le sottigliezze ottiche della cristallina stesura pittorica. Qualità che si colgono anche nella frammentaria *Maddalena* (Bologna, PN), unico resto della decorazione ad affresco già nella cappella Garganelli in San Pietro a Bologna. Alla prima attività dell'artista vanno assegnati il *San Gerolamo* della coll. Barlow di Londra, i ritratti di *Giovanni II Bentivoglio* e della moglie *Ginevra Sforza* (entrambi a Washington, NG),

il *Ritratto di giovane*, già nella coll. Boehler, l'*Adorazione dei pastori*, la *Pietà*, la *Raccolta della manna* (tutte a Londra, NG), la *Madonna col Bambino* (Ferrara, Pinacoteca). La presenza di Ercole a Bologna è, piú di quella del Cossa, determinante per la pittura bolognese: il Francia e soprattutto Lorenzo Costa si formano su di lui. (*cv*).

Roberto d'Oderisio

(documentato a Napoli nel 1382). Si autodefinisce lui stesso pittore napoletano, nell'unica sua opera firmata, mentre il documento che ce ne ha tramandato memoria, del 1382, ne ricorda l'entrata alla corte di Carlo III di Durazzo in qualità di proto-pittore e famiglio del re. Senza dubbio, già prima di questa data, **R** era personalità di spicco tra gli artisti che verso il 1330 gravitavano attorno al fiorentino Maso di Banco, impegnato nella decorazione di Castel Nuovo, ove affrescò *Scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento*. Di tale ciclo rimangono soltanto le teste di due *Apostoli*, che mostrano strette affinità con gli affreschi della cappella Barresi in San Lorenzo Maggiore di Napoli e con la tavola con *San Luigi di Toulouse tra Robert d'Anjou e la regina Sancha* (Aix-en-Pro-vence, MBA). Questo piccolo gruppo di opere forma, per la sua omogeneità stilistica, un primo nucleo di dipinti che sono stati attribuiti a un unico artista, identificato appunto con **R**, nei suoi anni giovanili. Egli debutta dunque attorno al 1330, come testimonia il *Matrimonio della Vergine* e la *Natività* della cappella Barresi cosí come la *Crocifissione* proveniente da San Francesco di Eboli (Salerno, Museo del Duomo), opera firmata e databile al 1335-1340 ca., e che contiene ancora tutti quegli elementi giotteschi che ne caratterizzano lo stile in questa prima fase. Fondamentale è anche il polittico con la *Dormitio Virginis*, *l'Incoronazione della Vergine*, *Profeti* e *Annunciazione* commissionato da Antonio Coppola per il sacello della cripta del Duomo di Scala, nel salernitano, attorno al 1332, debitore dell'opera giottesca di medesimo soggetto che ornava la cappella della reggia di Castel Nuovo nel 1331 e che rimase a lungo caposaldo compositivo e iconografico per la produzione pittorica napoletana trecentesca, come può vedersi anche in un affresco recentemente attribuito allo stesso **R** (Leone de Castris, 1987) nella sacre-stia della chiesa di San Giovanni in Toro a Ravello. L'attività di **R** nel salernitano prosegue con la

Crocifissione della Cattedrale di Amalfi, ma il richiamo della corte napoletana non tarda a farsi sentire. Qualche disaccordo, oggi fugato, pesava sull'attribuzione degli affreschi nella chiesa dell'Incoronata a Napoli (oggi staccati e conservati nella chiesa di Santa Chiara, sempre a Napoli), anche in ragione delle loro differenze interne, che vanno spiegate con l'intervallo di tempo che divide l'esecuzione del ciclo parietale (con *Scene bibliche*), commissionato tra 1340 e '43 e di quello sulla volta, eseguito su probabile commissione della regina Giovanna I, quando i locali perdettero funzione di tribunale (anni '50) e furono rinnovati e consacrati (*Trionfo della religione*, *Sacramenti*). Caratterizzati dal profondo rinnovamento dello stile giottesco-masiano, secondo i suoi stessi sviluppi fiorentini, ma soprattutto attraverso i testi martinianoprovenzali allora vincenti anche nella cerchia artistica napoletana (e che hanno fatto ipotizzare anche un viaggio di **R** al seguito della regina Giovanna ad Avignone). Su questa linea si collocano i successivi interventi del pittore: la decorazione della tomba di Roberto d'Angiò (distrutta nell'ultima guerra), il dittico con il *Cristo morto e la Vergine* (Londra, NG), il *San Giovanni evangelista e la Maddalena* (New York, MMA, coll. Lehman). Del polittico per l'aitar maggiore all'Incoronata è stato identificato soltanto il *Cristo in pietà con i simboli della passione* (Cambridge, Fogg Art Museum); opera tarda è considerata la *Pietà* (Trapani, Museo Pepoli), che si collega alla tavola di medesimo soggetto, e deteriorata, della chiesa di Pietatella a Carbonara (Napoli), che mostrano un ritorno agli stilemi fiorentini. (*mlc + sr*).

Roberts, Goodridge

(Barbade 1904-74). Studia presso la Scuola di belle arti di Montreal e l'Arts Students League di New York. Dipinse inizialmente paesaggi del Québec, nature morte e quadri in cui la matrice cezanniana della pittura di Matisse è risolta in toni piú cupi. Lo studio dell'opera di quest'ultimo lo indirizzò nella ricerca di un'armonia compositiva, bilanciando espressione e organizzazione plastica razionale. Un soggiorno di due anni in Francia tra il 1953 e il 1955 influí sulla sua tavolozza; una piú compiuta maturità espressiva è raggiunta da **R** nelle opere del 1960 subendo l'influsso di Matthew Smith. (*jro*).

Roberts, William

(Londra 1895-1980). Si formò presso la Slade School di Londra. Operò per qualche tempo negli studi Omega di Roger Fry, poi divenne uno dei piú fervidi adepti del vorticismo; in seguito **R** entrò però in contrasto con Wyndham Lewis. Ai primi disegni astratti seguirono, dal 1919, composizioni figurative molto elaborate che rappresentano soggetti del mondo operaio in cui l'insistenza sui volumi tubolari dei corpi suggerisce un'affinità con le opere tarde di Fernand Léger. Dal 1922 hanno avuto luogo a Londra numerose personali dell'artista, tra cui nel 1965 una retrospettiva alla Tate Gall., che conserva opere dell'artista (i *Convitati*, 1919) e nel 1980 alla Gall. Machan. (*abo*).

Robida, Albert

(Compiègne (Oise) 1848 - Neuilly-sur-Seine 1926). Soprattutto noto per la sua brillante carriera di disegnatore esegue anche qualche dipinto. Illustratore e caricaturista collabora a numerose riviste umoristiche, tra le quali «Le Journal amusant» e «La Vie parisienne», e nel 1873 fonda «La Caricature» riprendendo il titolo del giornale di Philippon. Tra i suoi album di soggetto comico si ricordano *Le Voyage de M. Dumollet* (1883) e *La Guerre au XX^e siècle* (1887), ma nel 1886 illustra anche le opere di Rabelais e nel 1900 partecipa all'Esposizione Universale di Parigi. La prima guerra mondiale gli ispira la celebre raccolta di litografie *Les Villes martyres*. (*ht*).

Robien, Christophe-Paul, marchese de

(castello di Robien (Quintin, Côtes-du-Nord) 1698 - Rennes 1756). Apparteneva a una famiglia di parlamentari; egli stesso, consigliere al Parlamento della Bretagna sin dal 1720, fu presidente di toga dal 1724. Di cultura enciclopedica, archeologo, naturalista e amatore d'arte, fu autore di opere di archeologia e di una *Description de la Bretagne*, rimasta inedita, che comprendeva 657 disegni colorati. La sua reputazione era tale che l'Accademia di Berlino lo elesse tra i suoi membri nel 1755. Come molti eruditi del suo tempo, aveva una collezione di edizioni rare e un vero e proprio gabinetto, che oltre a medaglie, antichità, lacche e porcellane, quadri, conteneva disegni e stampe. Le sue collezioni, passate al figlio maggiore, che le ampliò, vennero requisite al momento della rivoluzione

e depositate, con altre confische, nell'antica chiesa della Visitazione. Erano destinate a formare il primo nudeo del museo dipartimentale che sarebbe stato fondato qualche anno dopo, con decreto consolare dell'anno IX, divenendo municipale per decisione del ministro dell'Interno (24 ventoso anno XIII). Sotto il regno di Luigi Filippo, gli eredi del marchese de **R** cedettero generosamente alla città di Rennes i loro diritti sulle raccolte del loro parente, che restarono cosí di proprietà del Museo. Il gabinetto de **R** era particolarmente ricco di opere fiamminghe e olandesi. Il celebre *Neonato* di Georges de La Tour non apparteneva, contrariamente a quanto si è per lungo tempo ritenuto, al marchese, ma proviene da un'altra collezione di emigrati. Si possono peraltro citare, tra le opere importanti, due del sec. XVI: una *Danza macabra* da Hans Baldung Grien e la *Donna tra due età*, della scuola di Fontainebleau. I disegni (oltre un migliaio), molti dei quali acquistati nella vendita Crozat nel 1741, costituivano una parte essenziale della raccolta. Vi è rappresentata la maggior parte delle scuole europee dal XV al XVIII secolo: opere di Lorenzo di Credi (*Testa d'uomo*), Bellini (*Pietà*), Leonardo (due *Studi di drappeggi*), Pontormo, Luca Penni, Niccolo dell'Abate, van Orley (il *Conte Engelbert de Nassau con la moglie*), Dürer (*Messa degli angeli*), Elsheimer, Rembrandt, disegni francesi tra cui opere rare del sec. XVI (Jean Cousin, Delaune) e del sec. XVII (Lagneau, Bellange, Vouet, *San Pietro mentre esce di prigione*, La Hyre, Le Sueur, Bourdon, Puget, disegno per il *Milone di Crotone*, Watteau, *Violinista*). (*gb*).

Robinson, sir **Joseph Benjamin**

(Cradock (Città del Capo) 1840 - Hawthornden 1929). Fece fortuna in Sudafrica scoprendo nel 1886 un filone aurifero nel Witwatersrand. Nel 1894 prese in affitto a Londra la Dudley House in Park Lane e l'annessa galleria ormai non piú in funzione. Fu probabilmente questo uno dei motivi che spinse **R** a creare una collezione di dipinti tra il 1894 e il 1900. Vi erano compresi quadri di paesaggio e di genere del sec. XVII olandese: opere di Ludolf de Jongh, Ochtervelt, Ruisdael, Ter Borch, cui vanno aggiunti il ritratto della *Sorella dell'artista* di Rembrandt e i *Ritratti dei de Witte* di van Dyck. La raccolta conteneva anche alcune opere italiane e spagnole, in particolare quadri giovanili di Piero di Cosimo e di Tie-

polo (*Madonna del Rosario*), un Murillo (*San Francesco di Paola*), nonché quattro Boucher nella sala da pranzo. La scuola inglese del sec. XVIII e del XIX era rappresentata da un importante complesso di ritratti di Reynolds e di Gainsborough (*Mrs Drummond*) e da opere dei paesaggisti dell'inizio del sec. XIX (schizzo di Constable per il *Waterloo Bridge*, le *Cascate della Clyde* di Turner), tra cui molti Millais, in particolare la celebre *Raccolta delle ciliege*. Nel 1910 **R** tornò in Sudafrica, e la collezione venne messa in vendita presso Christie nel luglio 1923; il collezionista in seguito a un ripensamento rialzò in modo tale i prezzi che alla fine furono venduti unicamente undici quadri, tra cui il Rembrandt, il Constable e il Turner. La collezione, tuttora della famiglia, è stata fatta conoscere al grande pubblico nella mostra del 1958 (Londra, RA), poi a Città del Capo.(*jh*).

Rocca, Michele, *detto* il Parmigianino

(Parma 1666 - Venezia, notizie fino al 1751). Stabilitesi a Roma intorno al 1682 studia con Ciro Ferri formandosi inizialmente in ambito cortonesco per accostarsi poi alla cerchia di Sebastiano Conca. Attento osservatore delle opere di Trevisani e Giordano, **R** esegue molto precocemente opere vicine al rococò francese mostrandosi in netto anticipo sulla cultura pittorica romana. Il distacco dalla tradizione deriva verosimilmente dallo studio del Correggio, che l'artista intraprende durante un soggiorno in patria, e dagli echi della cultura francese giunti a Parma dalla vicina Genova. Tornato a Roma, nel 1719 viene nominato accademico di San Luca. Ultima notizia sul pittore è quella che lo ricorda vecchissimo ed inoperoso a Venezia nel 1751. A parte alcune pale d'altare (*Le stimmate di san Francesco*: Roma, San Paolo alla Regola; *La visione della Maddalena*, 1698: Roma, Santa Maria Maddalena) la sua produzione religiosa è scarsa e limitata agli anni giovanili (*Santa Cecilia*, ante 1722: Roma, Accademia Nazionale di San Luca), specializzandosi in seguito in opere di piccolo formato, di sapore arcadico e soggetto mitologico di gusto rococò (*Angelica e Medoro*: Praga, Rudolphinum; *Rinaldo e Armida*: Baltimore, WAG). Talvolta ripetitivo, nell'età matura produce dipinti connotati da un disfacimento della forma che ha fatto ipotizzare strette relazioni con la pittura di G. A. Pellegrini. (*apa*).

Rochegrosse, Georges Antoine

(Versailles 1859 - El Biar (Algeria) 1938). Pittore francese, innanzi tutto di quadri storici monumentali e teatrali (*Vitellio trascinato dalla plebaglia per le strade di Roma*, 1882: Museo di Sens; *Andromaca*, 1883: Museo di Rouen). Tali dipinti, di tragico lirismo, sono eseguiti a impasto spesso e morbido, con bruschi effetti di colori violenti. Alcuni dettagli, volti o nature morte sono veri e propri pezzi di bravura (la *Morte di Cesare*, 1887: Museo di Grenoble). Si volse poi all'influsso simbolista, quasi preraffaellita (il *Cavaliere dai fiori*, 1893 : prefettura di Besançon), unendo quest'ispirazione fantastica al gusto orientalista, in opere dai colori esasperati che ricordano, per il loro senso di spaesamento, i sogni barbarici di Gustave Moreau (la *Leggenda meravigliosa della regina di Saba e del re Salomone*, trittico, Salon del 1901: coll. sconosciuta). L'artista realizzò numerosi acquerelli per illustrare *Salammbô* di G. Flaubert (1900). La sua tecnica diventa qui preziosa, i toni cromatici rari, in completo accordo con la sensibilità del romanziere. Illustrò pure *Les Burgraves* di Hugo, *La Samaritaine* di Rostand, *Les Trophées* di Heredia e *Les Princesses* di Banville. Decorò con soavi allegorie lo scalone della biblioteca della Sorbona (il *Canto delle Muse risveglia l'animo umano*, 1898) ed eseguí manifesti di un certo interesse (*Pénélope* di Gabriel Fauré, 1913). (*tb*).

Rockefeller, Nelson Aldrich

(Bar Harbor (Maine) 1908 - New York 1979). Pronipote di John D. R, magnate dell'industria petrolifera, e tra gli eredi di una delle piú grandi fortune del mondo, si interessò d'arte, sollecitato del resto dagli orientamenti della famiglia che ha legato il suo nome a tante fondazioni filantropiche, culturali o artistiche. Governatore di New York fino al 1973, parallelamente alla sua carriera politica svolse attività di collezionista, attento soprattutto allo sviluppo dell'arte contemporanea, in particolare americana. La sua collezione comprende opere di Braque, Klee, Kline, Lam, Léger, Marisol, Calder, De Kooning, Frankenthaler, Glarner, Gottlieb, Hartigan, Miró, Picasso, Pignon, Rothko. Acquistò d'altra parte anche opere di artisti meno noti; desideroso di far conoscere al pubblico la pittura moderna, prestò in molte occasioni le sue opere d'arte e, talvolta, persino la collezione. Questa, nel

1967, venne utilizzata per l'inaugurazione del nuovo Museo dell'Università dello Stato di New York ad Albany. (*jhr + gb*).

rococò

Storia del nome Il termine **r** prende origine dalla parola francese *rocaille*, che riassume etimologicamente le immagini della roccia, della concrezione calcarea, della conchiglia e della chiocciola, e indica un tipo di apparato decorativo per grotta, giardini, fontane, basato appunto sul motivo della conchiglia e su altri affini. Poiché dal periodo della Reggenza di Filippo d'Orléans (1715-23), per tutto il regno di Luigi XV (1725-50) e oltre, tale elemento decorativo fu utilizzato in modo estensivo nell'architettura e nelle arti figurative e applicate, in Francia e fuori, il suo nome passò a connotare lo stile complessivo di quell'epoca, ma venne modificato nella terminazione, probabilmente perché assonasse con il termine barocco.
Il termine *rocaille* si trova usato per la prima volta nel 1736 nell'opera di Jean Mondón fils, *Premier livre de Forme Rocquaille et Cartel...*, dove sta appunto a indicare il cosiddetto *travail de rocaille* o *de coquille*, applicato a fontane e grotte a scopo decorativo e illusionistico. Torna poi nelle raccolte a stampa di elementi ornamentali ormai alla moda e, dalla metà del secolo, la usano in senso dispregiativo i fautori del neoclassicismo, che si scagliano contro le forme «innaturali» che contrastano «ogni regola di verosimiglianza» (Reiffenstein), «i cartocci e le nostre predilette conchiglie» (Winckelmann), «il rabescame» e gli *scartocci* (Giovanni Bottari). La storia della *forme rocaille*, dalle origini nelle grottesche fino alle sue declinazioni in chiave **r** è tracciata da Hermann Bauer (*Rocaille*, Berlin 1962). Per quanto riguarda il **r** è lo storico Fiske Kimball (*The Creation of the Rococo*, New York 1964 a ricostruire il cammino del termine e del concetto su cui esso insiste, cioè lo stile dominante nella prima metà del sec. XVIII. Dagli accenni degli scrittori settecenteschi a un *gout moderne* o a un *gout du siècle* non ancora connotato, e dalla frase con cui lo stesso Blondel sigla il regno di Luigi XV come «siècle... des Rocailles», si arriva alla definizione ufficiale del supplemento del Dictionnaire de l'Académie Français (1842): «Rococo se dit trivialement du genre d'ornament, de style et de dessin qui appartient à l'école du regne de Louis XV et du com-

mencement de Louis XVI. [...] Il se dit en général de tout ce qui est vieux et hors de mode dans les arts, la littérature, les manières».
Tale definizione, che oltre ad essere una delimitazione storica porta in sé un giudizio negativo, è ripresa da M.-E.-J. Delécluze, il quale afferma che queste espressioni «Pompadour, rococo, à peu pres admises aujourd'hui dans la conversation pour désigner le gout à la mode pendant le règne de Louis XV, ont été employées pour la première foi par Maurice Quai en 1796-97».
Sul versante letterario il termine fa la sua comparsa nelle *Promenades dans Rome* (1828, I, 244) di Stendhal, a indicare il «cattivo gusto» che ha preso le mosse da Bernini, e Victor Hugo lo utilizza come aggettivo a proposito dell'architettura di Nancy (1839). I fratelli Goncourt (*Les maitresses de Louis XV*, 1860) insistono sul ruolo della Pompadour nella creazione di questo gusto: «une patronne de luxe et de la rocaille... la marraine et la reine du Rococo», mentre Jakob Burckhardt utilizza il termine come una categoria estetica generale, che si dà ogni qualvolta «il significato proprio delle forme viene dimenticato, mentre le forme stesse proseguono per amore dell'effetto e dunque sono usate in modo equivoco. Pertanto esiste un **r** romano, gotico, e via dicendo». È solo dalla fine dell'Ottocento che il termine **r** comincia ad essere usato come una definizione storico-artistica; fa la sua comparsa nei dizionari e negli studi specialistici (dapprima in area tedesca: C. Gurlitt, A. Schmarsow); si libera delle connotazioni limitative o dispregiative legate al perdurare del gusto neoclassico, per assumere, al pari di altre definizioni storiche complessive, un carattere di neutralità quanto al giudizio di valore, e di complessità quanto ai limiti cronologici, alle fonti e alla diffusione, ai significati.
Origine e periodizzazione Per origine e natura, il **r** è un fenomeno puramente francese, che solitamente viene suddiviso in tre fasi, o stili, le cui delimitazioni cronologiche non sono da intendere in maniera stretta: 1) lo stile Reggenza (Régence), che corrisponde al periodo in cui morto Luigi direzione e succedutogli in età minorile il pronipote Luigi XV, la reggenza fu tenuta dal duca Filippo d'Orléans (1715-23), che trasferí la corte da Versailles a Parigi; 2) lo stile **r** o *rocaille* in senso proprio, identificato con il regno di Luigi XV (1725-50), col nome del quale viene anche designato; 3) il primo stile Luigi XVI, o

stile Pompadour, che accompagna il passaggio alla seconda metà del secolo, durante la quale il gusto **r** si consuma incalzato da un nuovo ritorno al classico. Poiché i mutamenti stilistici e di gusto che permettono di distinguere il nuovo linguaggio dal barocco che lo precede si rivelano in opere realizzate prima dell'inizio della Reggenza, negli ultimi anni del regno di Luigi direzione, l'origine temporale del **r** va collocata indietro, intorno all'anno 1700. Inoltre, intorno agli anni Trenta del Settecento si afferma un linguaggio **r** internazionale, diffuso attraverso le raccolte di elementi ornamentali riprodotti in incisione, la chiamata di artisti e artigiani all'estero, la circolazione di oggetti decorativi; in alcune città italiane, da Torino a Napoli, da Venezia a Palermo prendono forma linguaggi locali affini al **r** e infine si sviluppa nella Germania meridionale un **r** «religioso», che H. Sedlmayr definisce (in analogia con il fenomeno del Sondergotik) Sonderrokoko, cioè **r** particolare tipico dell'area tedesca. Esistono dunque numerose e a volte sostanzialmente diverse declinazioni di questo gusto, di cui è comunque possibile rintracciare la fisionomia essenziale, a partire dall'epicentro francese.

I caratteri stilistici, i protagonisti, le opere Negli ultimi anni del regno di Luigi direzione, tra il 1680 e il 1715, all'interno dell'Accademia e della stessa corte, l'atteggiamento verso l'arte e il sistema di immagini muta. Intanto, la preferenza fino ad allora accordata a Poussin, maestro della misura e del disegno, passa a Rubens, maestro del colore e della licenza. Comincia poi ad avvertirsi la necessità di modificare la decorazione degli interni delle residenze e dei castelli, anche solo di alcune stanze negli appartamenti privati. Il repertorio ornamentale, la scansione delle masse, l'arredo di tradizione barocca non soddisfano piú neppure l'anziano Re Sole che, nel 1699, respinge il piano decorativo per gli appartamenti della duchessa di Borgogna nello château de la Ménagerie. Le previste figure di Diana, Minerva, Giunone, gli sembrano «troppo serie», mentre egli vorrebbe «de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera», «de l'enfance répandue partout». Nello stesso tempo, nell'opera di Jean Berain, Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi, virtuoso dell'arabesco, inizia quel mutamento degli stilemi ornamentali che dalla grottesca tradizionale porta all'elaborazione della forma *rocaille* in senso proprio, forma che, da allora e per un cinquantennio, troverà applicazio-

ne nell'organizzazione delle pareti, nelle cornici e nelle membrature, nel profilo dei mobili e delle suppellettili, per scandire anche la composizione dei dipinti e l'impostazione della plastica. Nei fogli d'ornamenti da Berain in poi, le linee non tendono a organizzare uno spazio tridimensionale, ma si dispiegano sulla superficie secondo la logica della forma libera, che è oggetto a se stessa. Diverse scale dimensionali convivono (ciò che soprattutto sarà oggetto delle critiche neoclassiche), provocando una compenetrazione antigerarchica tra elementi rappresentativi e decorativi e una commissione di natura e misure diverse, che si ritrova anche nel gusto letterario, da *Gulliver's Travels* di Swift (1726), a *Micromegas* di Voltaire (1752).

Nelle cornici le linee diritte e gli angoli retti sono sostituiti dalla curva a C e a S e dalle volute intrecciate, tra le quali comincia a inserirsi l'immagine della conchiglia, già in precedenza usata nei cartocci di Stefano della Bella. Regina dell'iconografia **r**, la conchiglia è presentata talvolta come oggetto, protagonista di un'allegoria acquatica, talaltra come elemento astratto, pura linea che si incurva generando altre linee. Come il giardino, la conchiglia è emblematica in quest'epoca per essere un fenomeno di confine e di interazione tra la natura e l'arte, fino a divenire oggetto di un collezionismo e di un culto che sfiora l'ossessione, come nel caso del signor Mussard, il compatriota di J.-J. Rousseau convinto che «l'universo non d'altro fosse fatto se non di conchiglie» (*Confessioni*, VIII).

Il maggior esponente di questa fase è Pierre Lepautre (1648 ca. - 1716), «the father of the rococo» (Kimball), disegnatore delle Fabbriche del re dal 1699, incisore di disegni di Berain, inventore di impianti e dettagli ornamentali per interno che rivelano, rispetto a quanto fino allora realizzato, un grado piú elevato di libertà inventiva.

I primi interni realizzati nel nuovo gusto, con inserimento in ambienti già esistenti di pannelli dipinti, specchi, cornici dal profilo arcuato, si trovano nel castello di Meudon, nell'appartamento reale a Marly (disegni di Lepautre) nell'appartamento del re a Versailles (1701) e al Trianon (1702-703). Da questi primi esempi, che riscuotono notevole successo, lo stile si diffonde negli hotel parigini di nobili, finanzieri, ministri, che cominciano a risiedere nel Faubourg Saint-Germain e nel Faubourg Saint-Honoré, e trova applicazione finanche all'interno di Notre-

Dame, nella Cattedrale di Orléans (coro), nella chapelle di Versailles. Oltre a Lepautre, lavorano in quest'epoca François-Antoine Vassé (1681-1736), che al pari di Berain e Lepautre non è mai stato in Italia, e Claude III Audran (1658-1734), attivo a Meudon e negli appartamenti della duchessa di Borgogna nello château de la Ménagerie, stimato al suo tempo come uno dei migliori disegnatori di grottesche e arabeschi, richiesto fino in Svezia e al cui fianco opera, intorno al 1700 il giovane Antoine Watteau. Altre personalità da rammentare sono Robert de Cotte (1656-1735) (Hotel de Toulouse), attivo in area tedesca, Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679-1719), in Russia dal 1716 e attivo nella decorazione dell'Hotel de Vendome; Jean-Sylvian Cartaud, autore della casa parigina di Pierre Crozat (1704) e del castello di Montmorency; Pierre Alexis Delamair (1676-1745) attivo nei lavori all'Hotel de Soubise, proseguiti da Gabriel-Germain Boffrand (1667-1751), presente a Wurzburg nel 1724.
Negli interventi di questi autori «l'arte barocca con la sua energia plastica e spaziale è sostituita da qualcosa di completamente diverso, il **r**, fluida organizzazione di linee e superfici» (Kimball).
Dai disegni e dalle incisioni, dai quadri, dagli edifici che non siano stati distrutti o rimaneggiati, emergono i maggiori tratti stilistici. Ordini e colonne scompaiono dall'apparato ornamentale all'esterno e all'interno: le pareti si coprono di pannelli di specchi, di *boiseries* e di *lambris*, rivestimenti di legno scanditi da riquadri in cui sono unitariamente inseriti infissi, cornici, camini; i soffitti sono prevalentemente piatti con decorazioni lievi, in cui si fa uso di tonalità pallide e neutre. Dovunque, alla plasticità barocca sono preferiti valori di superficie: una linea sinuosa avvolge ogni elemento confondendo architettura e arredo, struttura e sovrastrutture, meritando al **r** l'accusa di stile antitettonico e antivitruviano. Anche nelle composizioni pittoriche e nella scultura predomina la sinuosità, «un'eleganza dalla forma per cosí dire vaga, ondeggiante e simile alla fiamma» (Antoine Coypel, 1700), concetto che si ritrova nell'*Analisi della bellezza* (1753) di Hogarth, contributo inglese dai principi stilistici (anche se non etici) del **r**. È con la reggenza che lo «stile nuovo», sentito come piú moderno e piacevole, si consolida, grazie anche al trasferimento della corte da Versailles a Parigi che comporta la necessità per principi e cortigiani di risiedere nella metropoli, adeguare le case a nuove for-

me di frequentazione sociale, che vedono il loro centro nel salotto e i loro valori nei principî del decoro, della convenienza, dell'intimità. Intorno a Filippo d'Orléans, conoscitore e collezionista, ruotano artisti come Jean Baptiste Pater (1695-1736) e Jean Marc Nattier (1685-1766), ritrattisti. Claude Gillot (1673-1722), disegnatore d'arabeschi e pittore di soggetti ispirati al teatro italiano. La maggiore personalità pittorica è quella di Antoine Watteau (1684-1721). Celebrato da Proust (*Portraits de peintres et de musiciens*), fu autore di decorazioni per *boiseries* e si distinse soprattutto nel genere delle *fêtes galantes*, composizioni ambientate nello scenario di parchi, dove comparse aristo-cratiche rendono omaggio a Venere (*L'imbarco* [o la partenza da] *Citerà*, 1717-18), e all'Arcadia, si intrattengono in giochi e spettacoll teatrali (*Feste veneziane*), o si incontrano nelle botteghe di mercanti d'arte (*L'insegna di Gersaint*, 1720).
Gilles-Marie Oppenord (Oppendordt) (1672-1742) è in questo periodo «premier architecte du duc d'Orléans». A lui si deve parte della trasformazione interna del Palais Royal, residenza del reggente, arricchito del grande Salon d'Angle (1719-20), di camerini per quadri e di spartiti decorativi nel nuovo gusto che Oppenord deriva anche dagli studi, compiuti in Italia, del manierismo e di Borromini. Da rammentare anche il salone dell'Hotel d'Assy (1719).
Ancora lavorano De Cotte (Hotel de Bourval-lais, la sua abitazione al Quai d'Orsay, il Buen Retiro a Bonn) e il decoratore Vassé (galleria dell'Hotel de Toulouse, celebre per i *lambris* «d'un nouveau dessin», e altare della Vergine nel transetto meridionale di Notre-Dame), e Bernard Toro (1672-1731). Tra le commissioni di questo periodo: le scuderie di Chantilly, il Palais Bourbon, l'Hôtel de Noirmoutier di Jean Courtonne (1671-1739). Mentre nell'estetica, con Shaftesbury e con l'abate Dubos (*Reflections critique sur la poésie et la peinture*, 1719) si sottrae l'operare artistico al dominio delle regole esterne per assegnarlo alla sfera del sensibile, del gusto «privato», lo stile **r** si diffonde negli oggetti d'arredo, negli argenti, nelle porcellane, nelle stoffe, nei mobili. È in questo periodo che la tipologia del mobilio si diversifica e arricchisce: *canapè*, *sopha*, *bergère* e *duchesse* (tipi di poltrona), *commode* (cassettone), vengono realizzati con legni pregiati, a volte esotici e decorati da ebanisti di fama europea come Charles Cressent (1685-1768).

Negli anni Trenta lo stile reggenza cede il passo allo stile *rocaille* e si afferma nella decorazione il *genre pittoresque*, caratterizzato da una spiccata asimmetria (in rapporto anche con la grande diffusione della porcellana orientale), e da una tensione fra i gradi di realtà rappresentati («una gamba di sedano a grandezza naturale» accanto a «una lepre grande come un dito», secondo la lamentela di Charles-Nicolas Cochin). L'ornamentazione *rocaille* assume la riconoscibile struttura micromegallica (Bauer). Gli oggetti tendono a sembrare microarchitetture, cosí come le architetture appaiono come macrosculture.
Pressoché ferme le commissioni reali, l'attività degli artisti è presa dai privati e dalle loro residenze, a cui viene dedicata sempre maggiore attenzione. È questo il periodo in cui si moltiplicano i casini di campagna e, negli interni, i *boudoir*, stanze per lo piú adiacenti alla camera da letto, sapientemente arredate di specchi, *lambris*, finte grotte, puttini e statue di Eros. Furono veri e propri protagonisti di tanta letteratura settecentesca, da Diderot e Jean François de Bastide a Vivant Denon, in cui si legge il nesso tra le strategie della seduzione e il fascino della dimora («Quel che desideravo non era piú M. de T. [...], era il *boudoir*» Denon, *Senza domani*). Secondo J. Fleming e H. Honour, lo stile Luigi XV «riflette in qualche misura il peso crescente esercitato nella vita sociale dalle donne, il gusto per stanze piú piccole e piú intime, per l'informalità e la spontaneità nei rapporti interpersonali».
Uno dei maggiori interpreti del *genre pittoresque* Juste-Aurèle Meissonier (1695-1750), originario di Torino e successore di Berain nel ruolo di disegnatore reale. La sua opera, documentata da incisioni e disegni (*Livre des Ornemenens*, *Livre des Légumes*) rivela il progressivo prevalere del principio d'asimmetria e comprende progetti d'architettura (facciata della chiesa di Saint-Sulpice, 1726), arredi d'interni (Cabinet de Mr. Bielenski, 1734), fontane e innumerevoli oggetti d'arredo e d'oreficeria. Accanto a Meissonnier opera Nicolas Pineau (1684-1745), architetto e scultore, in Russia fino al 1727 e poi attivo a Parigi (Hotel de Roquelaure, Salon Rouge, 1733, Hotel de Mazarin, di cui Blondel dirà che «la simmetria vi è bandita»).
Diffusori del gusto *rocaille*, attraverso i *Livres de cartouche*, i disegni per sovraporte e prospettive illusionistiche, le cineserie, sono: Jacques de la Joue (1686-1761), Jean

Mondón fils, François de Cuvilliés (1695-1768), autore del padiglione di Amalienburg nel parco del castello di Nymphenburg presso Monaco, mentre Gabriel-Germain Boffrand (1667-1754) realizza i saloni ovali dell'Hotel de Soubise (1735-1736), alla cui decorazione pittorica partecipano Charles-Joseph Natoire (*Storie di Psiche*) e François Boucher (1703-70). Boucher è l'interprete maggiore, nella pittura, di questa fase del gusto **r**: con lui si compie il completo mutamento nell'olimpo della decorazione. Venere e i suoi attributi, Pan e il mondo d'Arcadia sostituiscono le divinità maggiori del barocco. Ritrattista della Pompadour, Boucher fu anche direttore della manifattura di Gobelins e forni modelli per la manifattura di Sèvres, diffondendo cosí negli arazzi e nelle porcellane quei soggetti erotici, schermati dalla mitologia o colti nell'intimità del *boudoir*, che costituiscono una parte notevole dell'iconografia del **r**. In questa fase ha grande fortuna la tecnica del pastello (Francia e Venezia); tra i materiali decorativi si affermano lo stucco, la lacca e la porcellana. Scoperta in Cina attorno al sec. IX, la sua composizione (caolino, feldspato e quarzo) venne riscoperta in Germania al principio del Settecento, dando il via alla produzione autonoma di oggetti fino ad allora importati dall'Oriente. Nelle manifatture di Meissen, Nymphenburg, Vienna, Sèvres, Capodimonte, Chelsea si misero a punto tecniche di cottura e colorazione via via piú raffinate, applicate a servizi da tavola e trofei di fiori, putti e statuine, come quelle realizzate a Nymphenburg da Franz Anton Bustelli (1723-63), ispirate ai personaggi della commedia dell'arte e destinate ad arricchire i Cabinets de Porcelaine. Alla metà del secolo la moda *rocaille* è talmente diffusa che Boffrand afferma non poter durare ancora a lungo (*Livre d'architecture*, 1745). Proprio negli anni dell'ascesa della Pompadour (dal 1745 al 1764), si colgono i primi segnali di saturazione, almeno rispetto ad alcuni eccessi decorativi del gusto *rocaille*. Tra le committenze della Pompadour vanno ricordati il castello di Crécy (di Jean Cailleton detto Lassurance II), il castello di Champs en Brie (con decorazioni di gusto cinese di Christoph Huet), gli *ermitages* di Versailles, Compiègne, Fontainbleau, in cui il linguaggio **r** diventa piú sobrio.

Premier architecte du roi è in questa fase Jacques-Ange Gabriel (1698-1782), che accoglie, nel Petit Trianon (1762-68), le forme del palladianesimo inglese.

Mentre il gusto e il pensiero estetico si muovono verso una riforma formale che porterà al neoclassicismo (Caylus, Leblanc, Manette, Cochin), pur con le contaminazioni e le contiguità illustrate da R. Rosenblum (*Trasformazioni nell'arte*, 1967-84) si afferma la pittura di Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). La matrice **r** di quest'artista si svela nell'iconografia (*La chemise enlevée*, *La mosca cieca*, *L'amante incoronato*) che riprende le scene nei parchi, le conversazioni amorose, l'idillio rustico, e nel segno che si avvolge e arriccia in volute dai toni delicati. Nei viaggi in Olanda e in Italia (dove accompagnò l'abate di Saint-Non fornendo, insieme ad Hubert Robert, le vedute poi incise nel *Voyage pittoresque*, 1787) Fragonard si dedicò al paesaggio, con schizzi rapidi, talvolta incompiuti, che sono anch'essi uno specchio del **r**, cogliendo «l'attimo, l'occasione, il caso» dell'esperienza e del visibile.

Diffusione del rococò Alcuni aspetti del linguaggio **r** si diffondono nelle corti europee sotto forma di casini di delizie (detti *bagatelles*, *sans-soucis*, *ermitages*, *monrepos*), di gallerie di specchi e altri interventi decorativi all'interno di residenze reali che, per il resto, seguono un modello tardobarocco, e ancora di porcellane e arazzi, stucchi, argenti e mobili i cui autori sono talvolta di provenienza francese. Tra le gallerie o sale o gabinetti degli specchi vanno ricordati quelli a Pommersfelden, nel salone dell'Amalienburg a Nymphenburg (Cuvilliés e J. B. Zimmermann), nella residenza di Wurzburg e nel Palazzo Reale di Portici (ora a Capodimonte). In generale si applica il termine **r** fuori di Francia nei casi in cui l'architettura venga considerata un oggetto ornamentale, o vengano usati con evidenza dei motivi *rocaille* anche in contesti precedenti o ancora l'iconografia insista sui temi della festa, della seduzione, dello spettacolo, o infine nello stile si riveli una tendenza al sinuoso e all'acuto, all'asimmetrico.

Da questo punto di vista, ogni nazione in qualche misura ha aderito al gusto **r**, modificando l'arredo degli interni con inserzioni «alla China» o «alla francese» o sviluppando un proprio allontanamento delle forme barocche. L'Inghilterra, estranea al gusto francese e forte della tradizione palladiana, ha sviluppato però nel Settecento una concezione scenografica dell'architettura inserita come oggetto o fondale nel disegno del giardino (Blenheim Palace presso Oxford), nonché un apparato ornamentale neogotico che tende all'intreccio, alla metamorfosi, al

bizzarro. L'estetica inglese ha inoltre rafforzato i principî di individualità, di sensibilità e sentimento che hanno allontanato il Settecento dalla tradizione barocca.
In Spagna è possibile trovare motivi ornamentali *rocaille* derivati dalle raccolte di incisioni e dai disegni forniti da artisti francesi per commissioni reali (Valencia, Madrid). Si deve poi a corrente locale, il churriguerismo (da José Churriguera (1665-1725) la dissoluzione della forma architettonica in pura decorazione, secondo una tendenza affine, benché autonoma, a quella del periodo *rocaille*. In Spagna e in Italia, entro la prima metà del secolo, lavorano artisti che aderiscono al linguaggio di un **r** internazionale. Tra questi, Corrado Giaquinto (1703-65), di origine pugliese e formazione napoletana, fu attivo a Roma, Torino e Madrid. Lo stesso Goya, nella produzione giovanile, partecipa e supera il mondo iconografico del **r**. Varianti del **r** vengono elaborate nell'Italia meridionale, a Bagheria presso Palermo (Villa Palagonia, 1715; Villa Valguarnera, 1721, con piante che rasentano il capriccio architettonico). A Genova e a Torino, dove la corte dei Savoia operò da punto di incontro di artisti e artigiani francesi e piemontesi, ornatisti, stuccatori, argentieri, ebanisti (Pietro Piffetti) lavorarono negli interni i due maggiori architetti dell'epoca, Filippo Juvara (Palazzina di Stupinigi, Palazzo Reale) e Benedetto Alfieri (Teatro Regio), partecipi dello spirito **r** per l'impostazione scenografica di alcune opere, gli accenti francesi e la cura della decorazione unitaria degli interni. Sempre alla corte sabauda lavorò, proveniente da Napoli, Francesco de Mura il quale, formatosi alla scuola di Solimena, trattò temi aulici e arcadici con toni lievi e aggraziati. A Venezia si parla un linguaggio propriamente **r** nel mobilio (famiglia Remondini di Bassano), nella produzione di specchi e gondole, nelle vedute e nei capricci, nei pastelli, nei soggetti pittorici di Pietro e Alessandro Longhi, Francesco Guardi e Giandomenico Tiepolo. E finanche a Roma nella sistemazione scenografica della piazzetta di Sant'Ignazio di Raguzzini è possibile riscontrare un'adesione alla tendenza.
In area tedesca si assiste a una particolare declinazione di forme e temi **r**, dall'inserimento di balaustre e motivi *rocaille* nello scalone della residenza di Wurzburg, al fiorire di padiglioni e *sans-soucis*, come quello di Potsdam (1745-1747) progettato dallo stesso Federico il Grande, estimatore di Watteau; dalla soluzione di Poppelmann

per lo Zwinger di Dresda alla produzione scultorea in legno e stucco. La peculiarità della situazione tedesca risiede però soprattutto nel fatto che la forma *rocaille* e certi principî compositivi **r** trovarono applicazione nell'arte religiosa, ben lontana dai *boudoir* e dai casini di diporto francesi. I maggiori protagonisti furono gli architetti Cosmas Damián e Egid Quirin Asam, che concepirono chiese come teatri sacri; Johann Baptist e Dominikus Zimmermann, attivi in Baviera, autori della chiesa del Pellegrinaggio a Wies (1745-57) (con un pulpito *rocaille*) in cui è attuata un sintesi totale tra struttura e apparati decorativi: Balthasar Neumann, l'architetto dello scalone di Wurzburg e del Santuario dei Vierzehnheiligen (dei Quattordici Santi) (1743). Nella chiesa si trova l'altare della Grazia di Johann Michael Feichtmayr e Johann Georg Ubelherr su progetto di Jakob Michael Küchel (1764), un paradigma dell'arte *rocaille*: del tutto privo di ogni tradizionale elemento architettonico, si sviluppa esclusivamente sui motivi di curve, volute, conchiglie su cui si inseriscono statuine, dorature e stucchi. «Barocco fiammeggiante e miniaturizzato», dice Starobinki, il **r** è esempio di un'arte in cui «la rarefazione semantica dei valori significati si unisce alla dilatazione elegante, ingegnosa, facile e sorridente delle forme nelle quali il barocco del Seicento aveva voluto, con gesto teatrale, inscrivere l'autorità» (*La scoperta della libertà*, 1964). (*asb*).

Rodakowski, Henryk

(Lwow 1823 - Cracovia 1894). Pur frequentando giurisprudenza a Vienna, studiò pittura presso Danhauser, Amerling ed Eybl. Tra il 1846 e il 1850 proseguì gli studi artistici a Parigi con Cogniet. Tornato in Polonia risiedette successivamente a Lwow, Bortniki, Zakopane e Cracovia, prima di andare a completare la sua formazione in Italia, Francia (1870-72) e in Austria (1889-92). Autore di alcune composizioni storiche e di cicli illustrativi, dove l'influsso di Paolo Veronese, per i tagli compositivi, si mescola a quello della pittura di storia tipica dell'epoca, **R** è considerato uno dei maggiori ritrattisti del sec. XIX in Polonia. Uno dei suoi vertici espressivi è il *Ritratto del generale Dembiñski* (1852: Museo di Cracovia), che rappresenta, in ambiente romantico, il vecchio soldato polacco, nobile e pensoso, tipica figura anche letteraria, del « soldato senza patria», molto amata nei circoll

filo-polacchi francesi e parallela a quella dell'artista polacco rivoluzionario «in esilio», nel cui destino lo stesso **R** si identificava. Il *Ritratto della madre dell'artista* (1853: *Lódz*, Museo Sztuki), definito da Delacroix, nel suo diario, «un vero capolavoro», quello di *Babette Singer* (1863): e di *Leonie Blühdorn* (entrambi Varsavia, Museo Narodo-we), tanto per citarne alcuni, sono caratterizzati da armonie cromatiche chiare e sfumate, da un sicuro senso per le atmosfere suggestive che sappiano accompagnare e sostenere i gesti eleganti di queste dame indagate con femminea sensibilità e dolcezza. (*wj + sr*).

Rodčenko, Alexandr Michailovič

(San Pietroburgo 1891 - Mosca 1956). Figlio di un attrezzista teatrale, dopo la morte del padre si trasferí a Kazan e vi frequentò la Scuola d'arte, dove conobbe la futura moglie, la pittrice Varvara Fedorovna Stepanova. Negli anni della formazione si dimostrò sensibile all'influsso di Vrubel e della grafica Art Nouveau e guardò con particolare attenzione all'opera di Beardsley. Nel '14 assistette alla serata futurista organizzata a Kazan da David Burljuk e Mayakovsky *e* alla fine dell'anno si stabilí a Mosca, entrando subito in contatto con gli ambienti cubo-futuristi. Per due anni frequentò l'Istituto Artistico-Industriale di Stroganov e nel '16 fu invitato da Tatlin ad esporre alla mostra *Magazin* insieme allo stesso Tatlin, a Malevič, alla Popova. Risalgono a questa fase i costumi teatrali di ispirazione cubista per *La duchessa di Padova* di Oscar Wilde, la progettazione con Tatlin degli interni del Café Pittoresque, ritrovo degli artisti d'avanguardia moscoviti, e le prime opere astratte, disegni realizzati con regolo e compasso in cui forme delimitate da circoli e rette si intersecano sul piano, obbedendo a un dinamismo geometricamente controllato. All'indomani della rivoluzione **R** fu tra i fondatori dell'Unione dei Pittori e dal '18 al '22 operò nella sezione arti figurative del Narkompros (il Commissariato del Popolo per l'Educazione), come direttore del dipartimento dei musei.
Pur confrontandosi con la sintassi astratta di Malevic, **R** non condivise le premesse spiritualiste del suprematismo, dedicandosi invece – in parallelo con Exter, Popova e Stepanova – alla ricerca delle leggi che regolano e consentono di formalizzare il linguaggio pittorico, e mantenendo un rapporto di aperta collaborazione con Tatlin,

impegnato nella definizione dei rapporti tra forme e materiali. All'elemento lineare – capace di costruire senza rappresentare – **R** affidava il compito di determinare la struttura formale della composizione (*Nero su nero*, 1918: San Pietroburgo, Museo russo; *Linearismo*, 1920: coll. George Costakis). A partire dal '19 realizzò una serie di costruzioni sospese, che riflettevano il suo interesse per la manipolazione delle forme nello spazio. Queste opere si basano sulla divisione di una superficie piana in fasce geometriche simili e concentriche, che, una volta ritagliate e fatte ruotare, determinano l'espansione della superficie in volume (*Costruzione ovale sospesa*, 1920 ca.: New York, MOMA). Sono queste le prime realizzazioni di **R** riferibili alla teoria costruttivista, da lui elaborata con gli artisti insieme ai quali operò nel gruppo Zivskulptparch – impegnato a proporre una sintesi di pittura, scultura e architettura – e all'interno degli organismi rivoluzionari del Vchutemas e dell'Inchuk. Riorganizzati da Lunačarskij alla fine del '20, erano il primo una scuola tecnico-artistica e il secondo un centro di ricerca teorica fondato e diretto da Kandinsky, la cui impostazione soggettivista divenne presto minoritaria nei confronti del metodo di analisi costruttivista, che non dava importanza alle valenze psicologiche e alle associazioni simboliche ma alla concreta sintassi dell'opera. Dopo aver esposto nel '21 le sue costruzioni sospese a 5 x 5 = 25, terza mostra della Società dei Giovani Artisti, **R** si mosse verso un orientamento produttivista; per rispondere alle nuove necessità sociali abbandonò progressivamente la ricerca pittorica a favore della progettazione di ambienti, oggetti e arredi, della sperimentazione fotografica, della realizzazione di scenografie cinematografiche e teatrali e dell'intervento pubblicitario e propagandistico. Nel '25 progettò l'allestimento del Padiglione Sovietico all'Esposizione di arti decorative e industriali di Parigi e nel '29 elaborò costumi e fondali per *La cimice* di Majakovskij, messa in scena al teatro Mejerchol'd. L'aspetto piú originale della sua produzione degli anni Venti e Trenta coincide con i fotomontaggi e i *reportages* fotografici realizzati a partire dal '23, che hanno come precedente i *collages* di disegni, lettere e fotografie del '20-21. Ricominciò a praticare la pittura intorno al '35, tornando dapprima al tema giovanile del circo e piú tardi realizzando una serie di tele astratte in cui l'arabesco lineare non risponde piú a istanze geometriche. I suoi dipinti sono conservati principalmente

presso la Galleria Tret´jakov di Mosca e il Museo russo di San Pietroburgo. Alcune di queste opere, cosí come quelli tra i numerosissimi disegni e progetti passati dalla collezione della figlia dell'artista a quella di George Costakis – ora in parte dispersa – sono stati esposti e studiati in Occidente a partire dalla fine degli anni Settanta, in occasione delle principali mostre dedicate all'arte russa e sovietica. (*mtr*).

Rode, Hermen

(Lubecca? attorno al 1430-1504). Con Bernt Notke e il suo allievo Henning van der Heide, fu l'artista piú significativo della scuola di Lubecca durante l'ultimo terzo del sec. XV e uno degli ultimi rappresentanti dell'idealismo gotico medievale.
La sua presenza a Lubecca tra il 1485 e il 1504 è attestata da documenti. Nel 1485 fa testamento: è «da gran tempo sposato», e la moglie appartiene a un'agiata famiglia stabilitasi da lunga data nella città. **R** redige altri due testamenti, nel 1494 e nel 1500, quando è ammalato. Nel 1500, vende per procura una casa che ha acquistato nel 1485, posta nella Johannisstrasse. Nessun'opera sua è confermata documentariamente; una sola è firmata e datata, l'altare a portelle della confraternita di San Luca del 1484, il sui scrigno centrale e le portelle interne sono scolpiti. Le portelle esterne, dipinte, rappresentano episodi della leggenda di san Luca. L'altare venne dipinto per la gilda di San Luca, fondata nel 1473, collocato nella chiesa domenicana di Santa Caterina a Lubecca (Lubecca, St. Annen-Museum). Sul bordo della veste di uno dei personaggi del *Funerale di san Luca* figura l'iscrizione « Hermen Rode »; e, sulla medesima composizione, la data 1487» nella scena successiva, inginocchiato di fronte allo scrigno con le reliquie dell'evangelista, è l'abate della chiesa, che indossa le insegne del pittore. Attorno a quest'opera firmata si sono potuti raggruppare molti altri dipinti il che consente di dedurre l'esistenza di una bottega molto attiva, nella quale **R** non solo dipingeva ma altresí intagliava, benché la maggior parte delle sculture lignee dei suoi Flügelaltäre siano di mano di collaboratori.
Vanno in particolare citati tre dipinti datati dal 1468 al 1494: l'*Altare della Storkirka* di Stoccolma (1468: Stoccolma, Museo storico), l'*Altare di san Nicola e san Vittore*

della chiesa di San Nicola a Reval (1482), e il *Dittico di Greverade* nella chiesa di Santa Maria a Lubecca, del 1494, bruciato durante la seconda guerra mondiale.
Altre opere non datate sono conservate nel Museo di Schwerin, nel Museo storico di Stoccolma, nel Museo di Hannover, alla Brera di Milano (*Ritratto d'uomo*). R sarebbe pure autore della lastra funeraria di Johannes Lune-burg, morto nel 1461 (Lubecca, chiesa di Santa Caterina), il che consente di supporre che l'artista nascesse verso il 1430. Il suo è un temperamento conservativo, cosa che non gli impedí di utilizzare le novità importate dalla Fiandra (seguendo soprattutto i modelli di Bouts e Memling) i cui principi traspone in un'arte piú distesa: il suo colore dolce è piú offuscato e freddo rispetto ai suoi modelli olandesi, sempre di alta qualità materica e ricchi di velature, mentre nella composizione dei gruppi di figure ripiega sempre su presentazioni paratattiche, quiete e scontate, incapaci inoltre di entrare in rapporto verosimile e convincente con gli elementi architettonici che li racchiudono. (*sd + sr*).

Rodhe, Lennart

(Stoccolma 1916). Per influsso di Picasso, **R** sviluppò fino verso il 1945 uno stile espressivo dai colori forti, ulteriormente accentuato da un contrappunto di superfici piane (serie di dipinti con soggetti dedicati al tema della *Serra* e del *Cimitero*). Dal 1947-48 si orientó decisamente verso l'astrattismo, divenendo il capofila dell'arte concreta nel proprio paese. Risalgono a questo periodo le decorazioni murali eseguite a tempera (per l'Ufficio postale di Östersund e per la Nya Elementarskolan di Stoccolma), e una serie di opere scandite da una riduzione stereometrica sempre piú accentuata (*Drakar*, tempera, 1948: coll. priv.; *Frutteto*, pittura su vetro per la sede sociale della Svenska Handelsbanken di Stoccolma, 1955-56). Nei successivi lavori la disciplina geometrica cede il passo a un'espressione piú spontanea: piani di colore, linee e chiazze liberamente e dinamicamente associati da cui nascono pitture che sembrano rifarsi al mondo dei micro-organismi acquatici (*Seston*, per il Limnologiska Institutet di Uppsala, 1961-63). Le opere degli anni Settanta proseguono la ricerca sulle reciproche relazioni tra forme e colori realizzando composizioni dall'aspetto quasi «caleidoscopico», in cui le possibilità tecniche dell'acrilico sono

sfruttate al meglio (*Skogen*, 1977-80: Stoccolma, MM). La produzione ultima attesta un ritorno dell'artista alla precedente fase stilistica meno formalistica. **R** ha inoltre praticato la litografia e la serigrafia e ideato disegni per arazzi. Una vasta antologica gli è stata dedicata nel 1988 dal MM di Stoccolma e dal Konstmuseum di Göteborg; nell'81 ha partecipato alla mostra di artisti svedesi organizzata dal Centre Pompidou. (*tp*).

Rodi

Principale isola dell'arcipelago del Dodecanneso, nell'Egeo orientale, fu uno dei piú importanti centri artistici del mondo greco. Per la sua posizione geografica, fin dal sec. VIII a. C. costituí un'area di scambio fra arte orientale e occidentale. Insieme con l'oreficeria, la ceramica rodia della seconda metà del VII e degli inizi del sec. VI a. C. rappresenta una delle espressioni piú compiute ed eleganti dello stile orientalizzante greco. In essa, la sovrabbondanza di elementi decorativi e riempitivi geometrici e vegetali e il ricorso a fasce decorate con animali pascolanti (principalmente stambecchi) dimostrano come a **R** l'influenza orientale abbia frenato, almeno per quanto riguarda la pittura vascolare, le tendenze che, nello stesso periodo, si andavano delineando ad Atene e a Corinto e che vedevano l'affermarsi di uno stile piú narrativo, in cui protagonista diventava la figura umana. Opere di questo tipo a **R** sono infatti meno frequenti e fra queste si può ricordare la scodella con la raffigurazione della lotta fra Ettore e Menelao sul corpo di Euforbio (Londra, BM), vicina per molti aspetti alla coeva ceramica delle Cicladi. Alla fase centrale della produzione vascolare di **R** sono da attribuire i vasi cosiddetti di Kamiros (dal nome di una città dell'isola), mentre quelli «di Fikellura» proseguono uno stile consimile dopo la metà del sec. VI a. C. (*mlg*).

Rodin, Auguste

(Parigi 1840 - Meudon 1917). **R** legò sempre la sua attività di scultore al progetto disegnativo che ne riflette abbastanza fedelmente i passaggi evolutivi della creazione *in fieri* (in gran parte questi disegni sono conservati al Museo **R** di Parigi). Il disegno inteso da **R** quale momento di studio (si vedano anche i suoi primi disegni anatomici e gli schizzi dai testi classici della tradizione

artistica), diviene anche un fatto creativo autonomo che si carica di tensione evocativa e drammatica ad esempio nei numerosi schizzi ispirati alla *Divina Commedia* di Dante e ai *Fleurs du Mal* di Baudelaire. Questi disegni, posteriori allo scandalo provocato dall'*Età argentea* e all'incarico ufficiale della *Porta dell'Inferno* tra il 1880 e il 1900, eseguiti a matita o a penna raggiungono una solidità quasi scultorea nel modellato attraverso vigorosi rialzi a guazzo. Le tonalità singolari quali il rosa e viola purpureo sono spesso delimitate da un contorno nero; e talvolta lumeggiature sottolineano le spiccate muscolature dei corpi; spesso in questi lavori le ombre sono rese a tratteggio incrociato, recuperando nel disegno l'esperienza d'incisore. Dopo la realizzazione di *Balzac*, dal 1900, la sua attenzione si concentra sul movimento; in queste opere il tratto si fa ora incisivo ora fluido, si sdoppia per cogliere tutte le impercettibili fasi del movimento, concentrandosi sulla resa grafica di un istante. Alcuni di questi acquerelli raggiungono una raffinata qualità esecutiva negli accordi tra tonalità chiare e riferimenti alla linea decorativa d'ambito giapponista, che definisce zone di colore piatto. Particolarmente notevole è la serie di danzatori cambogiani. Questi acquerelli influenzarono fortemente Bourdelle, Maillol, Campigli e preannunciando per il loro sintetismo le semplificazioni di Picasso e di Matisse. (*tb*).

Rodolfo Lodi, Pittore di

Questo è il nome convenzionale dato da Roberto Longhi all'anonimo autore delle due nature morte di soggetto rustico già nella coll. Briganti di Impruneta (il nome di un Rodolfo Lodi, probabile dedicatario dei dipinti, si legge in un biglietto sopra una sporta). Sia queste opere, sia le poche altre riferite a questo anonimo, hanno suscitato pareri discordi in merito alla datazione. Si oscilla dall'inizio del Settecento (Longhi) all'inizio del Seicento (Arcangeli). Ma, per un certo contesto di neoarcaismo e fortuna dei repertori rustici a fine Seicento, delineati dagli studi piú recenti, una datazione nel nono decennio di tale secolo appare la piú probabile. (*acf*).

Rodrigo, Joaquim

(Lisbona 1912). Giunto tardi alla pittura, dopo una formazione scientifica, ha realizzato notevoli composizioni

geometriche astratte. Nel 1961 la sua produzione rispecchia un indirizzo prossimo alla Nuova Figurazione con inserzioni «pop» nel contempo innovative e polemiche. Una grande retrospettiva a Lisbona nel 1972 (Società nazionale di belle arti) ha evidenziato l'originalità del suo itinerario, che mescola note quotidiane (appunti di viaggio) e spunti Urici (*Scena*: Funchal a Madera, Museu das Cruzes). (*jaf*).

Rodrigues, Simon

(attivo dal 1560 ca. al 1629). Formatosi probabilmente in Italia, diresse a Lisbona una bottega molto attiva che lavorò per la committenza del centro e del sud del paese. Vanno datati al 1590 ca. il *Retablo di sant'Elena* di Monte Calvario (Evora) e i principali scomparti dell'aitar maggiore della Cattedrale di Portalegre. Tra le opere da lui eseguite in collaborazione con Domingos Vieira Serràò, si cita il retablo dell'abside della chiesa do Carmo (Coimbra, intorno al 1597), oltre i retabli dell'altar maggiore di Santa Cruz de Coimbra (1612: oggi a Coimbra nella sacrestia della chiesa do Carmo e dell'abside della cappella dell'Università di Coimbra (1612-13). A **R** si deve anche il retablo dell'abside della Cattedrale di Leiria (intorno al 1610). All'attività della sua bottega si riallacciano, per affinità stilistiche, numerose tavole disperse tra le chiese di Coimbra, Evora, Elvas e Tornar. Firmava nel 1620, in collaborazione con Domingos Vieira Serràò, un contratto per oltre venti dipinti destinati al monastero di Santa Cruz de Coimbra, oggi andati perduti. La sua presenza è segnalata ancora a Lisbona nel 1628. Pittore della Controriforma, legato alla committenza gesuita dipinse soggetti devoti tipici della religiosità del tempo (*Infanzia e passione di Cristo*, *Scene della vita della Vergine*). Il suo stile manierato nel disegno e coloristicamente austero è improntato dagli esempi italiani, dall'opera di Vasari in particolare. (*fg*).

Rodriguez, Alonzo

(Messina 1578-1648). Di famiglia spagnola, è il piú importante rappresentante in Sicilia della pittura caravaggesca. Di lui sono pervenuti pochi dati sicuri e uno scarso numero di lavori documentati, fra i quali il malridotto affresco staccato con l'*Ultima Cena* (1617), oggi nel municipio di Messina. F. Susinno (1724) riferisce

che dopo un periodo di alunnato, svolto a Messina nella bottega di S. Comandé, effettuò una serie di viaggi di studio che lo portarono a Venezia, a Roma (presso il fratello Luigi, anch'egli pittore) e infine a Napoli. Soltanto la presenza a Roma ha trovato però conferma in un documento del 1606 e del resto è evidente nei lavori che esegue verosimilmente subito dopo il suo rientro in patria (*Incontro dei santi Pietro e Paolo condotti al martirio*, *Cena in Emmaus*: Messina, Museo regionale), nei quali sviluppa con prontezza la conoscenza diretta dei testi romani del Caravaggio rafforzata dalla venuta dello stesso maestro a Messina (1609). Successivamente in altre opere (*Miracolo di san Rocco*, *San Carlo Borromeo*: ivi) la sua cultura di base si arricchisce di novità di stampo fiammingo, giustificate dall'attività nell'isola di pittori nordici (Stomer, van Houbraken). Il lento distacco dalle premesse del Caravaggio che si registra in opere considerate tarde (*Madonna e santi*, *Presentazione di Maria al Tempio*: ivi) è dovuto probabilmente all'intervento di aiuti. (*rdg*).

Roehn, Adolphe

(Parigi 1780 - Malakoff 1867). Fu testimone dell'epopea napoleonica, poi degli eventi militari della restaurazione e della monarchia di Luglio; un certo numero di suoi dipinti, di stile ufficiale, sono conservati a Versailles: *Colloquio tra Napoleone e Alessandro sul Niemen il 25 giugno 1807* (Salon del 1808), *Ospedale militare francese a Marienburg* (ivi), *Bivacco di Napoleone sul campo di battaglia di Wagram* (Salon del 1810), *Entrata dell'esercito francese a Chambéry* (Salon del 1838). Il figlio **Alfonso** (Parigi 1799-1864) fu allievo di Gros e di Regnault; dipinse quadri di storia (il *Ritorno del figliol prodigio*, Salon del 1824: Parigi, chiesa di Saint-Thomas-d'Aquin), nonché scene di genere, dagli effetti di luce talora raffinati (il *Pittore e la modella*: Museo di Strasburgo). (*jv*).

Roehr, Peter

(Lauenburg 1944 - Francoforte sul Meno 1968). Prematuramente scomparso, lascia circa 600 opere realizzate tra il 1962 e il 1967, tutte impostate sul medesimo principio: il montaggio e la ripetizione seriale. Si tratta sulle prime di parole o cifre identiche battute a macchina su un foglio di carta; poi, nel 1964, di quadri costituiti dalla me-

desima fotografia sistematicamente ripetuta (volto femminile, paesaggio visto attraverso un parabrezza). **R** riprende in seguito tale formula, ma sostituendo la fotografia con un oggetto industriale (*Oggetti-montaggi*, 1966 e 1967, realizzati con etichette e lavagne da scolaro: Colonia, coll. Paul Maenz), la cui accumulazione produce una struttura neutra e astratta, prossima alle opere minimaliste. Tutto l'itinerario di **R** s'impernia sulla produzione di un'arte non soggettiva, impersonale, ove l'ideazione prevale sulla realizzazione. (*bp*).

Roelas (*o* Ruelas), Juan de

(Siviglia 1560 ca. - Olivares 1625). Formatosi forse in Italia (senza che nessun documento ne dia prova esplicita), appare in ogni caso l'artista sivigliano che segna il trapasso dal romanismo del sec. XVI, a un naturalismo innovatore in senso seicentesco. Dalle prime testimonianze sicure egli è presente in Castiglia: nel 1598 era a Valladolid, «Elaborando al monumento funerario eretto alla morte di Filippo II. Vi si trovava ancora nel 1603, quando vesti la tonaca. Ma dal 1604 ottenne una prebenda a Olivares, nei dintorni di Siviglia; ed è ormai a Siviglia che egli esegui grandi quadri d'altare: la *Circoncisione* per il retablo della chiesa dei gesuiti (oggi dell'università) nel 1604-605; nel 1609 il *San Giacomo a cavallo all'assalto dei mori* per una cappella della Cattedrale e il *Martirio di sant'Andrea* (Museo di Siviglia), e nel 1613 la *Morte di sant'Isidoro*, rappresentata in una folla di religiosi che ci offre una vera e propria galleria di ritratti e che è forse il suo capolavoro (Siviglia, Sant'Isidoro). Nominato nel 1614 cappellano reale, si recò nel '17 a Madrid, senza ottenere, malgrado gli elogi tributati alla sua virtú e al suo talento, il posto di pittore del re, cui aspirava. Gli ultimi anni della sua vita sono assai poco noti; morí nella collegiata di Olivares di cui era stato nominato canonico. Il suo stile è stato messo in relazione con la pittura veneziana, in particolare con Veronese e Tintoretto, per la calda luminosità del colore, per la calma solennità e il senso vibrante della vita quotidiana; se ne è vista una prova tanto nel «bassanismo» della *Natività* dei gesuiti di Siviglia quanto nella raffigurazione dei carnefici e comparse «alla Veronese» nel *Martirio di sant'Andrea* o in quella di suppellettili domestiche nella *Educazione della Vergine* del Museo di Siviglia: quel «cestino da lavoro e i

giocattoli» e quei «cane e il gatto sotto il tavolo» di cui Pacheco biasimava la volgarità. Sembra tuttavia piú appropriata un'interpretazione della sua pittura che tenga conto di una evidente familiarità con altre aree italiane, in particolare con quella napoletana, di cui **R** ebbe sicura conoscenza: fra gli aspetti della unità culturale ispano-napoletana deve essere considerato anche l'invio di tele dal viceream alla Spagna sul finire del Cinquecento (una copia da Barocci, dipinti di L. Rodriguez, Imperato, Coberger per Santa Maria de la Vid nella patria del R). Forse si deve a lui la generalizzazione di un tipo di pala d'altare «a grande orchestra», con due registri sovrapposti, quello terreno e quello celeste, che ha origine a Siviglia e avrà fortuna in Andalusia. Per contro la tecnica agile e spezzata dell'artista non ebbe immediato influsso nella regione. (*aeps + sr*).

Roerich, Nikolaj Constantinovič

(Pietroburgo 1874 - Kulu (Punjab orientale) 1947). Dopo gli studi all'Accademia pietroburghese (1895-97) e presso Cormon a Parigi (1900-901), si affilia al gruppo Mir Iskusstva (Il Mondo dell'Arte), del quale diventa uno dei leader. Le sue prime opere tradiscono l'influsso del quadro di storia alla Nesterov e Vasnezov (*Sarà costruita una città*, 1902: Mosca, Gall. Tret´jakov), ma, anche sotto l'influsso della rivoluzione, **R** vira velocemente e si fa piú simbolista e stilizzato (*Battaglia celeste*, 1912: San Pietroburgo, Museo russo), collaborando con Diagilev per scene e costumi dei suoi celebri Balletti russi. I piú celebri sono quelli per le *Danze palovtisane*, tratte dal *Principe Igor* (1909 e 1914 a Londra) di Borodin, notevoli per il raffinato orientalismo, e quelli per la *Sagra della primavera* (1913) di Stravinskij, del quale **R** stilò anche il libretto. Emigrato negli Stati Uniti nel 1920 cominciò fondando a New York un Museo **R**, poi diresse varie spedizioni ar-cheologiche in Asia centrale e in India (1923), dove finisce per stabilirsi nel 1930. I suoi *Trails to Inmost Asia* (1931) raccolgono le sue esperienze in questo campo. La sua produzione pittorica in quest'epoca è quasi interamente raccolta nel Museo **R** (oggi Riverside Museum) di New York: rocce aride, nuvole tormentate, scoscese montagne, che derivano dal medesimo pensiero rude, severo ed emozionale che ispirò il *Mare dei Vanieghi* (Mosca, Gall. Tret´jakov; *Maitreja*, *il vincitore*, 1925: Gorki, Mu-

seo d'Arte; *Lhasa*, 1942: San Pietroburgo, Museo russo). Numerose sono anche le pitture monumentali commissionatigli per palazzi di Pietroburgo e Mosca. Dal 1928 in poi, il pittore diventa direttore dell'Istituto «Corona Mundi» di ricerche tibetane e himalayane nel Punjab, ma sono numerose le istituzioni culturali a cui egli aderisce, spesso con incarichi direttivi: è cosí nel caso della American Liga of Arts, dell'Association of Oriental Arts di Calcutta, delle Accademie di Reims e Zagabria. Nel 1929 fonda il Patto-**R**, una convenzione internazionale per la protezione del patrimonio artistico che servi nel 1954 quale base per la definizione della Convenzione Internazionale dell'Aja, che stabili le regole per la protezione dei monumenti e degli oggetti artistici durante conflitti armati tra le varie nazioni. La sua posizione estetica, elaborata in varie pubblicazioni, è fortemente influenzata dalle posizioni simboliste proprie della cultura russa dei primi decenni del sec. xx, ove il misticismo orientale si combina con una sorta di panteismo cristianocentrico. Dopo la sua morte il figlio ne prosegue l'opera nell'India settentrionale. (*bdm + sr*).

Roestraten, Pieter Gerritsz van

(Haarlem 1630 ca. - Londra 1700). Allievo di Frans Hals, di cui sposò la figlia nel 1654, dipinse *Nature morte* con oggetti di oreficeria e maioliche (Bruxelles, MRBA), nonché scene di genere: la *Dichiarazione d'amore* (Haarlem, Museo Frans Hals). Nel 1695 si stabili in Inghilterra. (*jv*).

Rogers, Samuel

(Stoke Newington 1763 - Londra 1855). Ben inserito nell'ambiente letterario del tempo, dal 1816 ca. si preoccupò di formare una raccolta di dipinti nella sua abitazione londinese di Saint James' Place, interessandosi in particolare alla pittura italiana dei secoli XVI e XVII. Tra i dipinti italiani piú celebri va citato un elemento di predella di Raffaello (*Cristo nell'orto degli Ulivi*), il *Noli me tangere* di Tiziano, che **R** lasciò alla NG di Londra, un bozzetto per il *Miracolo dello schiavo* di Tintoretto, un bozzetto di Veronese, molti Bassano tra cui il *Buon Samaritano* (oggi a Londra, NG), il *Ritratto d'uomo in armatura*, allora creduto di mano di Giorgione (lasciato alla NG di Londra), l'*Ecce homo* di Guido Reni (ivi), l'*Incoro-*

nazione della Vergine di Annibale Carracci, tele del Domenichino, opere di Guercino e di Sacchi. Nella collezione oltre alla pittura italiana v'erano opere francesi (un Claude Lorrain, due Poussin), dipinti nordici, tra cui due Rembrandt (*on Autoritratto* e l'*Allegoria della pace di Westfalia*: Rotterdam, BVB), un bel complesso di opere di Rubens, tra cui due *Paesaggi* (uno a Rotterdam, BVB) e il suo studio dal *Trionfo di Cesare* di Mantegna ad Hampton Court (oggi a Londra, NG). Vanno inoltre citati alcuni dipinti di genere di Reynolds (la *Fanciulla con fragole*: Londra, Wallace Coll.). La raccolta di **R** comprendeva anche disegni, in particolare uno degli studi di Raffaello per la *Deposizione nel sepolcro* (BM). Tranne le opere lasciate alla NG, la raccolta fu venduta presso Christie nell'aprile-maggio 1856. (*jh*).

Roghman, Roelant

(Amsterdam 1597 [o piú tardi, la sua piú antica opera nota risale solo al 1646] -1686/87). Poco dopo il 1640 dovette compiere un viaggio in Italia; ma ad Amsterdam fece parte della cerchia degli amici e discepoli di Rembrandt, e secondo Houbraken fu assai legato al maestro stesso, nonché a G. van den Eeckhout. Noto per le sue serie di incisioni sui castelli e le piazzeforti dei Paesi Bassi, manifesta anche un bel temperamento di paesaggista in dipinti animati da un lirismo sordo e potente, costruiti per marcati timbri chiaroscurali con soggetti montani descritti da una mano energica capace di non comune vigore nell'impasto pittorico. S'individuano inoltre nella sua opera nette reminiscenze di Rembrandt, Koninck e Seghers. Lo SKS di Kassel conserva due accidentati *Paesaggi in riva al fiume*, talvolta attribuiti a Rembrandt, come è accaduto per il *Paesaggio montano* di Dresda (GG). Il *Paesaggio* del Museo di Poitiers, e quello della coll. Cevat di Londra, sono tra i capolavori dell'artista. Gran parte della sua opera è conservata a Londra (NG), ad Amsterdam (Rijksmuseum), Parigi (Louvre). Lasciò anche ventiquattro grandi disegni a mezzotinto e ad inchiostro di China, del 1646-1647, rappresentanti castelli e manieri dei Paesi Bassi settentrionali; erano ancora riuniti nel 1800 nella coll. Ploos van Amstel (oggi tre appartengono all'Istituto olandese di Parigi). Eccellente disegnatore, ha dato prova della sua arte sia in vedute che descrivono paesaggi reali, sia in immaginarie e dense vedute monta-

ne, opere da cui **R** trasse una quarantina di eccellenti acquaforti. (*jf*).

Rohden, Johann Martin

(Kassel 1778 - Roma 1868). Fatti gli studi a Kassel, venne a Roma nel 1795, aggregandosi al gruppo di Koch e di Reinhart. Dal 1800 al 1802 operò a Kassel; fu di nuovo a Roma dal 1802 all'11, visitando la Sicilia; nel 1812 a Weimar e Kassel. Nella sua città natale è pittore di corte tra il 1827 e il 1831; tornato a Roma si convertí al cattolicesimo e vi resterà fino alla morte. I suoi paesaggi italiani, riscoperti dopo una lunga dimenticanza con la mostra del 1906 curata da Grönvold, minuziosamente rifiniti, si distinguono per la *finezza* del colore. Dipinse piú volte le cascate di Tivoli (musei di Amburgo, Lipsia, Vienna e Berlino, NG). Nella piena maturità, **R** elaborò un particolare tipo di paesaggio, concepito come «fantasia», la cui griglia compositiva rigidamente geometrica vuol richiamarsi sí all'ideale classicista, ma ormai intinto in atmosfere favolistiche e piú intime, come nei quattro dipinti del ciclo su Kassel (Kassel, SKS). (*hbs + sr*).

Rohlfs, Christian

(Niendhorf (Holstein) 1849 - Hagen 1938). Formatosi a Berlino e all'Accademia di Weimar sotto l'incoraggiamento di Th. Storm, per lungo tempo restò fedele all'impressionismo di Monet (*Paesaggi d'inverno*: Weimarer Kunstsammlungen). Insegnante a Weimar (1902-10), nel 1901 fu chiamato alla Folkwang-Schule di Hagen, dove scoprì il neoimpressionismo e van Gogh (1902), cui si ispirò molto per diversi anni (*Bosco di betulle*, 1907: Essen, Folkwang Museum), legandosi alla Secessione berlinese (dal 1900) e conoscendo E. Nolde (1906). Scelse, come spunto prediletto, la chiesa di Soest presso Hagen (*San Patroclo di Soest*, 1905-906: Colonia, WRM). Dopo una temporanea esperienza nello stile di Die Brücke (1911-12) trovò, all'età di oltre sessant'anni, un'espressione personale, nella quale si fondono forme dal colore generalmente sobrio, con predominio degli azzurri e dei rossi. All'origine di tale visione è certamente la lezione del cubismo analitico, ma **R** la supera grazie a un ritmo ardente che tende a dissolvere le apparenze (*Tutti rossi sotto gli alberi*, 1913: Karlsruhe, Staatliche KH; la *Torre di*

Soest, 1916-17: Essen, Folkwang Museum) e che si apparenta con l'espressionismo. La sua opera grafica è di consistenza (183 xilografie e linoleum e due litografie) e vi predominano temi caricaturistici, allegorici e favolistici; preferí tecniche miste e la tempera all'olio. Esegui il suo primo legno verso il 1908-909, e pur serbando la lezione di Die Brücke (il *Fumatore*, 1912 ca., linoleum; la *Coppia*, 1921, xilografia), il suo stile riflette pure il naturalismo simbolico della fine del sec. XIX (il *Prigioniero*, 1918, incisione: Essen, Folkwang Museum). Gli ultimi dipinti tornano a una sorta d'impressionismo molto elaborato, ove i motivi vengono assorbiti dall'atmosfera (*Casa a Bosco*, 1936, tempera su carta: ivi). Durante il periodo nazista le sue opere furono messe al bando da musei e mostre (412 opere). **R** è rappresentato nei musei di Hagen, Mannheim, Berlino (NG: *La guerra*, 1914 ca.), Dortmund e New York (MOMA). (*mas*).

Rohner, Georges

(Parigi 1913). Dopo aver frequentato l'Ecole des beaux-arts, esordisce nel 1934 esponendo al Salon des Indépendants, alla Gall. Carmine e al Salon des Tuileries. Esegue dipinti murali, a Point-à-Pitre (Guadalupa, 1936), in una chiesa a Trêves (1940), in scuole a Cachan (1958), Tolosa (1959), Brest (1961). Dal 1943 esegue cartoni per arazzi (*Autunno*: Aubusson). La sua è una pittura figurativa, dal fare minuzioso e dai contorni netti. Nelle opere del dopoguerra la sua «oggettività» si carica di valenze sur-reali e fantastiche: caratteri che si evidenziano in *Raccoglitori di patate* (1952: Parigi, MNAM), *Diluvio* (1955: coll. dell'autore), *Waterloo* (1964: ivi), *Caduta dell'Impero* (1966: Parigi, coll. priv.). Lo spazio prospettico è azzerato (*Piramide e losanga*, 1958: ivi) o esasperato (*Le Luxembourg*, 1965). Alla prima personale alla Gall. Barreiro nel 1946, fa seguito quella alla Gall. de Paris del 1965. Nello stesso anno partecipa al XXI Salon de Mai. Sue opere sono conservate a Parigi (MNAM e MAM de la Ville de Paris), Rouen, Angers, Nancy, Mentone e Algeri. (*em + eca*).

Rokotov, Fjodor Stepanovič

(Voronzovo (Mosca) 1732, 1735 o 1736? - Mosca 1808). Si formò all'Accademia di San Pietroburgo e fu influenzato agli inizi da Tocqué e da Pietro Rotari. Il ritratto di

Pietro III, del 1762 (San Pietroburgo, Museo russo), gli valse la carica di «aggiunto» all'Accademia e da allora **R** produsse una folta serie di ritratti di personaggi della corte e dell'alta società (due ritratti di *Caterina II*, 1763: Mosca, Gall. Tret´jakov; del suo favorito, conte *G. Orlov*: ivi), dove spesso il tono celebrativo cede il passo ad atmosfere piú intime, favorevoli allo scavo psicologico. Dal 1765 **R** si trasferí a Mosca, ove la nuova ventata di idee illuministe che agitava i salotti moscoviti influenzò anche lo stile dell'artista, che ritrasse cosí, in delicati colori intrisi di chiaroscuro e con penetrazione sempre maggiore, il poeta *V. I. Maikov* (1766 ca.: San Pietroburgo, Museo russo) e un *Gentiluomo in caftano blu* (ivi). Questa svolta formale continuò ad approfondirsi nel corso degli anni '70, e interessò soprattutto la tavolozza impiegata dall'artista, arricchita da preziose variazioni cromatiche (ritratto di *Kvačinina-Samarina*), ottenute attraverso lo studio della ritrattistica inglese (Gainsboroughs e Hoppners). Ancora alla fine del Settecento **R** non rinuncia ad aggiornamenti progressivi del suo stile, in linea con le nuove tendenze della ritrattistica russa. (*sr*)

Roland de La Porte, Henri-Horace

(Parigi 1724 ca. - 1793). Allievo di Oudry, accolto nell'Accademia nel 1763 (*Vaso di lapislazzuli, sfera e strumenti musicali*: Parigi, Louvre), espose regolarmente al *salon*. Diderot scrisseche fu la «vittima di Chardin»; ne fu piuttosto uno dei piú brillanti imitatori, anzi un serio rivale. Dedica grande impegno alla scansione, quasi preziosa, della luce, e gioca di piú sui rapporti di colore (l'*Albero di aranci*, 1763: Karlsruhe, KH); ma le sue composizioni, piú decorative, possono raggiungere la stessa grave dignità di quelle di Chardin (*Natura morta con pane*, 1763: Rotterdam, BVB; *Natura morta con ghironda*: Bordeaux, MBA; *Utensili su un tavolo di pietra*: Louvre). (*cc*).

Roland-Holst, Richard-Nicolaus

(Amsterdam 1868 - Bloemendaal 1938). Allievo dell'Accademia di Amsterdam, vi divenne professore, fu poi incaricato di dirigerla, dal 1926 al 1934. Introdotto nell'ambiente letterario olandese, sposò la poetessa Henriette van der Schalk. Un soggiorno in Inghilterra (1893-94) gli fece conoscere Beardsley e i preraffaelliti; fu anche in relazione con i belgi G. Lemmen e van de Velde. Le sue

litografie, pubblicate nelle riviste «De Nieuwe Gids» (Amsterdam) e «Van Nu en Straks» (Bruxelles), riflettono le diverse sfumature simboliche degli ambienti con i quali **R-H** fu in contatto (*Anangkè*, 1892: Amsterdam, SM; *Entrata di Helga*, 1894: L'Aja, GM). Come Derkinderen, operò soprattutto per il rinnovamento delle arti decorative in Olanda. Lasciò manifesti, pitture murali (Borsa dei diamanti ad Amsterdam), e cartoni per vetrate, per il liceo e il municipio di Amsterdam e per la Cattedrale di Utrecht (1926-36). (*mas*).

Rolfsen, Alf

(Oslo 1895-1979). Fu allievo di Rostrup Bøyesen all'Accademia di belle arti di Copenhagen dal 1913 al 1916; piú tardi, nel corso di numerosi viaggi, studiò in particolare l'arte antica, in Francia (1919-20), in Italia (1920-21), in Grecia (1925) e in Spagna (1926). Si concentrò soprattutto sul problema dello spazio, e oltre a Diego Rivera e al Danese Georg Jacobsen, analizzò a partire dal 1920 i principî compositivi dei pittori del rinascimento. Nel 1922 dipinse il suo primo affresco per l'edificio del «Telegrafo» di Oslo, poi decorò la Sala delle Feste degli Artigiani a Oslo (1925), la chiesa di Stiklestad (dintorni di Trondheim, 1930), il Vestre Nye Krematorium di Oslo (1933-37), opera magistrale dell'arte monumentale norvegese, il nuovo municipio di Oslo (1938-50) e la birreria (Hansa Bryggeri) di Bergen (1967). Tra i quadri da cavalietto, poco numerosi, citiamo la *Fonte* (1926), il *Grande stadio* (1932: Oslo, NG), *Vinternatt* (Copenhagen); tra gli scritti *Billed-sprak* (Linguaggio delle immagini), 1960, nonché studi su Thorvald Erichsen (1932), Niels Larsen Stevns (1948) e Georg Jacobsen (1956). Molto ricca la sua produzione di illustratore. (*lø*).

Rolin, Nicolas

(Autun 1376-1462). Proveniva da una famiglia di notabili locali. Venne nominato cancelliere della Borgogna e del Brabante nel 1422, e fu l'uomo di stato piú importante del suo tempo. La sua potenza e ricchezza gli consentirono di far lavorare per sé i massimi artisti. Ordinò a Jan van Eyck un quadro che lo rappresentasse in preghiera dinanzi alla Vergine; il quadro fu collocato nella cappella di famiglia della collegiata di Autun (*Vergine del cancelliere Rolin*: Parigi, Louvre). Nel 1443 fondò, con la

seconda moglie Guigonne de Salins, l'ospedale di Beaune, che dotò riccamente di opere d'arte, tra cui il trittico del *Giudizio Universale*, uno dei piú grandi polittici di Rogier van der Weyden, e una serie di arazzi col suo stemma. Il figlio maggiore, cardinale **Jean R** (1408-83) manifestò il medesimo gusto illuminato commissionando al Maestro di Moulins (Jean Hey), per la Cattedrale di Autun, il suo primo quadro noto, la *Natività* (Museo di Autun), e per la collegiata di Beaune l'*Arazzo della vita della Vergine*, su cartoni di Pierre Spiere. (*sr*).

Roll, Alfred

(Parigi 1847-1919). Ritrattista di una certa sensibilità (*Ritratto di M.me Roll*, 1883: Nantes, MBA), talvolta vicina a Manet (*Ritratto del pittore Damoya*, 1886: conservato ad Amiens). Dipinse anche paesaggi con scene di genere campestri o a sfondo sociale (il *Lavoro*, *cantiere di Suresnes*, 1885: municipio di Cognac). Socialista, espresse con *forza* le sue idee umanitarie nello *Sciopero dei minatori* (1884: Valenciennes, MBA). Le tonalità chiare e gli effetti di luce sono vicini alla pittura degli impressionisti (*Louise Cattel*, *nutrice*, 1894: Lille, MBA). Ha affrontato anche temi mitologici con gusto meno sicuro (*Donna con toro*, 1885: conservato a Buenos Aires). I quadri militari (*Alto là!*, 1875: Metz, Musée d'Art et d'Histoire) e le grandi rappresentazioni di eventi contemporanei (*Posa della prima pietra del ponte Alessandro III da parte dello zar Nicola II*, 1899: Versailles) rivelano minori qualità di mestiere, ma buone capacità compositive. Decorò il salone nord del municipio di Parigi (le *Gioie della vita*, 1895). (*tb*).

Rollier, Charles

(Milano 1912 - Ginevra 1968). Dopo studi secondari nella città natale, si iscrisse nel 1930 all'Accademia di Brera. Nel 1934 si stabilì a Basilea. Nel 1938 era a Parigi, frequentando le Accademie a Ranson e dellaa Grande Chaumière; durante la guerra si stabilì a Ginevra. Tornato a Parigi nel 1946, vi restò fino al 1952, anno in cui si stabilì definitivamente a Ginevra. Sulla sua formazione influirono la pittura espressionista e l'opera di Cézanne. **R** si orientó poi verso l'astrattismo (dopo la guerra, fu importante il suo rapporto con Nicolas de Staël). Il suo linguaggio intorno al 1955, oscillante tra il segno grafico

e l'espressione tachiste, è impregnato da influssi orientali e spiritualizzanti che gli provengono dalla lettura di testi indiani antichi e dei Padri della Chiesa (*Conoscenza*, 1957: Ginevra, Museo d'arte e di storia; *Acque superiori*, 1964: ivi). L'aspetto non figurativo e gestuale è preparato da numerosi disegni. Tale progettualità distingue la sua pittura dalle altre ricerche astratte dello stesso periodo. (*rmm*).

Roma

La pittura nel mondo romano Nel 1882 Augusto Mau mise a punto la celebre classificazione della pittura pompeiana in quattro stili, basandosi su un passo di Vitruvio (*De architectura*, VII, 5.1-3) e, naturalmente, sui resti miracolosamente conservati in quello straordinario archivio, giuntoci pressoché intatto, che sono le città sepolte dell'area vesuviana. Da allora gli studi sulla pittura romana hanno oscillato fra le opposte posizioni di quanti hanno proseguito nella direzione dello studioso tedesco, articolandone la classificazione in sottofasi e periodi di transizione piú rispondenti alla varietà della documentazione esistente, e di quanti, per converso, hanno rifiutato quest'impostazione, giudicandola troppo soggettiva, inadeguata alla realtà archeologica, specie al di fuori della Campania e di **R**, e inapplicabile per il suo rigido determinismo cronologico. Oggi gli studiosi tendono a mediare fra queste due posizioni, rivalutando sostanzialmente ilsistema di classificazione di Mau, pur con le correzioni e gli aggiustamenti che piú di un secolo di scoperte archeologiche rendono indispensabili, e soprattutto evitando di attribuire a questi schemi interpretativi uno sviluppo rigorosamente cronologico: molte varianti, infatti, si possono spiegare con la diversità degli ambienti artistici, degli ateliers, del livello culturale e dei mezzi del committente, oltre che con la destinazione delle pitture, di norma legate alla funzione degli ambienti in cui si trovano. Non bisogna poi dimenticare che il panorama offertoci da Pompei, Ercolano e Stabia, pur essendo unico per quantità, varietà e stato di conservazione, appartiene a una produzione di serie di livello qualitativo estremamente vario, realizzata in centri fiorenti di traffici, ma pur sempre di provincia, e in un arco di tempo – fra il sec. I a. C. e il I d. C. – estremamente limitato rispetto al fiorire della civiltà romana. Non esiste quindi soltanto

il problema di un «prima» e di un «poi» rispetto alla pittura pompeiana, ma anche il problema di un «altro», da ricercare innanzitutto a **R** – la capitale culturale dove venivano elaborate le maggiori novità e si affermavano mode e correnti – e fra altri generi, come la pittura di soggetto storico-narrativo.

□ *La pittura di soggetto storico-narrativo* Se ben poco ci dice la notizia che nel sec. V a. C. i pittori sicelioti Damòfilo e Gòrgaso decorarono il tempio di Cerere sull'Aventino (se non che dopo la cacciata dei Tarquini **R** cominciò a rivolgersi al mondo magnogreco piuttosto che all'Etruria); se è poco piú che un nome quello di Fabio Pittore, vissuto alla fine del sec. IV, che per essere stato un aristocratico, nel rinascimento divenne l'antico blasone sempre citato nei trattati che rivendicavano la nobiltà della pittura in quanto professione, a partire dal sec. III a. C. i dati di cui disponiamo si fanno piú concreti. Si tratta di alcune notizie forniteci dalle fonti letterarie e di un frammento di pittura – il piú antico, fra quelli di età romana, giunto fino a noi – tutti significativamente riconducibili a uno stesso genere: quello della pittura di soggetto storico-narrativo. Al 263 è riferita infatti la prima testimonianza letteraria circa l'esistenza di «pitture trionfali», grandi tavole di legno o tele dipinte che venivano portate nei cortei trionfali o erano esposte nel Foro, nella Curia e nei templi e raffiguravano fatti ed episodi delle guerre che erano state vinte,luoghi e città conquistate, mappe con le località dove si erano svolti gli scontri. Secondo Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 22), a inaugurare la tradizione sarebbe stato Marco Valerio Messalla, vincitore contro Cartaginesi e Siracusani nel 264, seguito da molti altri, come Tiberio Sempronio Gracco, che nel 174 espose nel tempio della Mater Matuta una mappa della Sardegna appena conquistata, con una didascalia esplicativa (Livio, XLI, 28.8-10); o Lucio Ostilio Mancino, il primo a far irruzione in Cartagine nel 146, che addirittura non si peritava di illustrare egli stesso alla folla di spettatori i fatti narrati nel quadro raffigurante la presa della città punica, non senza suscitare per questo l'irritazione di Scipione, che si sentiva messo in ombra (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 23). La migliore descrizione delle pitture trionfali è quella che, due secoli dopo, ci ha lasciato lo storico Giuseppe Flavio nella cronaca del trionfo di Vespasiano e Tito dopo la presa di Gerusalemme, nel 70 d. C. (*Bell. lud.*, VII, 50.138-

47). Lo storico parla di *pégmata* (nel testo originale in greco) di immenso formato, alti fino a tre o quattro piani, cosí dettagliati da consentire a chi non li aveva vissuti «di osservare gli eventi con la stessa chiarezza che se vi avesse partecipato». Ma torniamo agli inizi del sec. III a. C. e al piú antico documento di pittura romana finora scoperto, proveniente da una tomba sull'E-squilino (**R**, Musei Capitolini). La scena, disposta su quattro registri sovrapposti, illustra un evento storico: una guerra, forse contro i Sanniti, seguita da una pace sancita da una solenne stretta di mano fra i due protagonisti, Marco Fannio e Quinto Fabio, indicati come tali dalle maggiori proporzioni rispetto ai soldati tutt'intorno e dai nomi inscritti sul fondo neutro. È sempre pericoloso trarre conclusioni di carattere generale da un documento tutt'oggi isolato, per di piú frammentario e di cui non abbiamo elementi per valutare la qualità in rapporto ad altre pitture coeve. Ma certo con la sua composizione elementare e priva di prospettiva, caratterizzata dalla ripetizione di figure pressoché identiche su un fondo piatto, la pittura dell'Esquilino appare ancora ben lontana dalla pienezza di espressione artistica e dalle ricercatezze chiaroscurali e spaziali della pittura ellenistica, anche nelle sue manifestazioni riflesse e geograficamente piú vicine a Roma, come la tomba François dell'etrusca Vulci (seconda metà del sec. IV a. C.: R, Villa Albani) o la tomba Giglioli a Tarquinia (databile intorno al 300).

Eppure qualcosa del raffinato mondo greco era già penetrato in R, portato un po' alla volta da viaggiatori, mercanti e artisti in continuo movimento fra i paesi del Mediterraneo orientale e le regioni dell'Italia centro-meridionale: lo provano gli oggetti di artigianato artistico, come la cista Ficoroni (R, Museo di Villa Giulia), la piú celebre delle ciste prenestine che in quegli anni il campano Novios Plautios fabbricò a **R** – è lui stesso a precisarlo – decorandola con una versione italica del mito degli Argonauti, eseguita con uno stile che richiama da vicino la scultura greca del sec. IV; o come la piú modesta ceramica a vernice nera prodotta nella prima metà del sec. IV da officine certamente laziali e forse anche romane, decorata con fi-gurette chiaramente ispirate alla grazia e alla fluidità delle immagini ellenistiche.

□ *Il III e il II secolo a. C.* L'osmosi fra l'ambiente medioitalico, cui **R** di fatto apparteneva, e la cultura ellenistica si fece sempre piú intensa proprio a partire dal secon-

do quarto del secolo, procedendo di pari passo con le conquiste militari romane prima in Magna Grecia e Sicilia (272 presa di Taranto, 270 di Reggio, 212 di Siracusa) e poi direttamente in Grecia (146 presa di Corinto e costituzione delle province di Acaia e Macedonia). A ogni vittoria seguiva un trionfo e ogni trionfo era l'occasione per portare a **R** come bottino di guerra decine e decine di capolavori di arte greca ed ellenistica che andavano a ingrossare le collezioni pubbliche e private; ma era anche l'occasione per attirare in città un numero sempre crescente di artisti e artigiani – come quel Demetrio il Topografo (ossia «pittore di paesaggi»), alessandrino di origine ma trapiantato a **R**, che nel 165 a. C. ospitò il re d'Egitto Tolomeo VI, esule in Italia – pronti a soddisfare le esigenze di committenti dai gusti forse non troppo sofisticati, ma certamente disposti a investire in arte somme ingenti.

Numerose sono le fonti letterarie che ci informano circa l'arrivo a **R** nel III e II secolo a. C. di quadri dei piú celebrati maestri greci (Polignoto, Zeusi, Parrasio, Apelle, Protogene), e sul diffondersi di un collezionismo sempre piú insaziabile; ma purtroppo non ci è pervenuto nessuno di questi capolavori, né alcuna delle opere che in quegli stessi anni furono create copiando, imitando o comunque ispirandosi a quei nobili modelli. Fanno eccezione due grandi mosaici, entrambi di ispirazione alessandrina e databili nella seconda metà del sec. II a. C., provenienti uno dall'aula absidata che si affaccia sul Foro di Palestrina, raffigurante un paesaggio nilotico, e l'altro dalla casa del Fauno a Pompei (Napoli, MN), con la rappresentazione della battaglia di Isso fra Alessandro e Dario. Di scarso aiuto, nella ricostruzione della pittura del III e II secolo a. C., è anche la letteratura artistica, che per il noto pregiudizio classicistico, diffusosi a partire dalla metà del sec. II, considerava morta l'arte dopo l'età di Alessandro, rifiutando in blocco la produzione ellenistica, posta fra la CXXI e la CLVI Olimpiade, ossia fra il 290 e il 150. Fino a non molto tempo fa, quest'ampia lacuna nella documentazione sia scritta che figurata si estendeva fino a tutto il sec. II a. C., fino cioè alle prime pitture parietali di **R** e delle città vesuviane, indubbiamente molto lontane per stile e talvolta iconografia dalle manifestazioni note della Grecia classica. Anche per reazione all'interpretazione dell'antichità risalente al neoclassicismo settecentesco, che aveva relegato l'arte romana nel ruolo

di pallido e decadente epigone di quella greca, tale lacuna ha favorito l'insorgere e il perdurare dell'equivoco di attribuire a un'originalità pittorica romana tutta la problematica presente nelle pitture pompeiane, dalla scomparsa della linea di contorno alla completa conquista della prospettiva. Grazie alle scoperte archeologiche degli ultimi decenni, soprattutto in Macedonia, oggi sappiamo che non è cosí e che la pittura parietale romana, già dal Primo stile pompeiano, rientra a buon diritto nell'ambito di un discorso avviato in Grecia fin dal sec. v a. C. e sviluppatosi senza sostanziali soluzioni di continuità durante l'epoca ellenistica. Ciò non significa ovviamente che non vi siano anche tratti originali, rispondenti di volta in volta ai gusti e agli ideali di una società le cui esigenze morali, intellettuali e artistiche e le cui condizioni di vita differivano profondamente da quelle del mondo greco.

□ *Il Primo stile o Stile strutturale* Le piú antiche decorazioni parietali delle case pompeiane, risalenti al sec. II a. C., quelle che Mau classifica come Primo stile, sono la dimostrazione eloquente di quanto siamo andati affermando. Si tratta di pitture che, utilizzando in alcuni casi elementi realizzati in stucco a rilievo, imitano strutture murarie in *opus quadratum* e rivestimenti marmorei. A Pompei si trovano ad esempio nella casa del Fauno (VI, 12.2-5) e in quella di Sallustio (VI, 2.4), e ad Ercolano nella casa Sannita (V, 1-2). Oggi sappiamo che nel mondo greco questo tipo di decorazione era in uso già da piú di un secolo: lo provano le tombe macedoni di Vergina (350-325 a. C.) e Lefcadià (300-275 a. C.) e le case di Delo (per la datazione delle quali esiste un preciso termine *ante quem*, il brutale saccheggio dell'88 a. C., ad opera di un generale di Mitridate). Proprio il confronto tra alcune di queste abitazioni e gli esempi di Ercolano e Pompei dimostra tuttavia come nel mondo romano il modello non sia stato recepito in modo passivo, ma abbia subito alcune sostanziali modifiche: lo zoccolo appare piú ampio (passando da 30 cm a circa un metro d'altezza) e la verticalità della decorazione è accentuata tramite pilastri aggettanti che poggiano direttamente sul pavimento; inoltre, diversamente dal mondo greco, lo stucco e la pittura non fingono tanto i blocchi squadrati della muratura, quanto piuttosto il suo rivestimento a sottili lastre marmoree. Già in queste pitture di Primo stile, la decorazione appare articolata in tre zone, secondo una ripartizione che rimarrà pressoché costante anche nelle pitture

piú tarde: partendo dal basso, uno zoccolo generalmente di colore giallo, una fascia mediana dipinta con ortostati viola, gialli, verdi o imitanti il marmo, il granito o l'alabastro, e una fascia superiore decorata con cornici in stucco aggettante.

□ *Il Secondo stile o Stile architettonico* Col tempo alcuni elementi – cornici ad ovoli, meandri, fregi con tralci vegetali – cominciano a essere dipinti, invece che realizzati in stucco: a poco a poco si passa cosí al Secondo stile che, nelle sue numerose varianti, ripropone illusionisticamente con colori e ombreggiature ciò che il Primo realizzava in rilievo. Il nuovo modo di decorare le pareti fa la sua comparsa a **R** agli inizi del sec. I a. C. nella casa dei Grifi sul Palatino, dove le strutture murarie e i rivestimenti marmorei appaiono imitati esclusivamente con la pittura. La novità, rispetto al Primo stile, è data dall'effetto di *trompe-l'oeil* che si crea sulla parete, dove al posto dello zoccolo si finge un podio aggettante su cui poggiano colonne, che appaiono anch'esse avanzate rispetto al piano di fondo, imitante a sua volta un ricco paramento marmoreo scandito in geometriche lastre. Ma non è che l'inizio. Ben presto l'effetto di *trompe-l'oeil* viene ancor piú accentuato sostituendo l'imitazione dei rivestimenti marmorei con ampie vedute prospettiche, che si spalancano illusivamente dietro finti colonnati, edicole e porte dipinte in primo piano, spaziando, come nelle scenografie del teatro ellenistico-romano – cui questa decorazione apertamente si ispira – su paesaggi fantastici, città e prospettive architettoniche sfuggenti in lontananza e popolate di figure umane, statue, uccelli, maschere, ghirlande. Una caratteristica del Secondo stile, che andrà sfumando nel Terzo fino a scomparire del tutto nel Quarto, consiste nell'adattare gli schemi decorativi al tipo di ambiente, esaltandone le caratteristiche: nei peristili, ad esempio, le pareti appaiono spesso dipinte con portici e lussureggianti giardini che moltiplicano illusiva-mente quelli realmente esistenti (ad esempio nella villa di Publius Fannius Synistor a Boscoreale); nelle stanze da letto è l'alcova il luogo in cui si concentrano gli effetti architettonici, con false porte, archi, volte a cassettoni, mentre la decorazione della zona di passaggio appare piú sobria e meno scenografica (si vedano, ad esempio, i cubicoll della villa dei Misteri e di quella di Oplontis); allo stesso modo, nei triclini la decorazione sottolinea la maggior importanza della zona destinata

alla mensa vera e propria rispetto a quella di transito.
□ *Le megalografie* Sempre nell'ambito del Secondo stile, un discorso a parte meritano le cosiddette megalografie, scene a piú personaggi rappresentati a grandezza naturale o di poco inferiore al vero che occupano intere pareti di ambienti di particolare prestigio. Vitruvio (*De architectura*, VII, 5.2) sostiene che di norma esse raffiguravano episodi del mito, scene popolate da divinità, i combattimenti sotto le mura di Troia oppure le peregrinazioni di Ulisse. Quest'affermazione tuttavia appare contraddetta dalle due piú celebri megalografie giunte fino a noi, il cui significato peraltro non è del tutto chiaro: quella della villa dei Misteri, nella quale alcuni hanno voluto vedere una scena d'iniziazione ai misteri dionisiaci od orfici (da cui il nome dato alla villa) e altri una rappresentazione mimica o satiresca, e quella della villa di Boscoreale, che raffigura invece alcuni episodi legati alle vicende di Alessandro Magno, probabilmente la profezia circa la sua nascita e la conquista dell'Asia.
Intorno al 30 a. C. le architetture dipinte nelle decorazioni parietali, fino a quel momento di aspetto solido e realistico, cominciano ad assottigliarsi fino a perdere l'originario senso plastico-architettonico, mentre aumenta progressivamente l'importanza dell'ornamentazione: le colonne si trasformano in steli fioriti o sono sostituite da candelabri, telamoni, cariatidi o esili figure alate: quei *monstra* di cui si lamenta Vitruvio (*De architectura*, VII, 5.3-4), biasimando il «cattivo gusto» del suo tempo e rimpiangendo, come piú tardi faranno anche Plinio il Vecchio e Petronio, la pittura dei loro predecessori, ancora legata evidentemente al naturalismo tipico dell'arte ellenistica. Parallelamente i paesaggi e le scene mitologiche acquistano un ruolo sempre maggiore, inserendosi nella parete come grandi finestre aperte, incorniciate dall'edicola centrale. Questa fase ulteriore del Secondo stile è ben attestata da numerosissimi esempi pompeiani, ma soprattutto dalle pitture delle case di Livia e di Augusto sul Palatino a **R**, databili intorno al 30 a. C., che dimostrano eloquentemente la superiorità dell'arte che si produceva nella capitale rispetto a quella delle piccole città di provincia della regione vesuviana.
□ *Dal Secondo al Terzo stile*: *lo Stile candelabro* Sempre a **R**, in anni vicini a quelli in cui possiamo datare le case di Livia e di Augusto, due altre case di grande prestigio furono decorate con pitture che, per le innovazioni intro-

dotte, possono a buon diritto essere attribuite a una fase di transizione fra Secondo e Terzo stile. La prima, nota con il nome di Aula Isiaca (dai soggetti del culto egiziano di Iside e Serapide che sono rappresentati nella sala principale), si trova anch'essa sul Palatino e si data fra il 25 e il 20 a. C.; l'altra, quasi certamente appartenuta ad Agrippa, è adagiata sulla sponda destra del Tevere, nei pressi della villa rinascimentale della Farnesina, da cui prende il nome, e fu decorata intorno al 19 a. C. In entrambe troviamo ulteriormente accentuate tutte le caratteristiche già notate nell'ultima fase del Secondo stile: progressivo appiattimento della decorazione su un unico piano e tendenza a semplificare gli elementi architettonici, trasformandoli talvolta in motivi di fantasia, mentre le scene figurate cominciano ad assomigliare sempre piú a veri e propri quadri con tanto di cornice, appesi alla parete. Proprio nella casa della Farnesina assistiamo al nascere del cosiddetto Stile candelabro, in cui sono appunto candelabri dipinti, invece che colonne, a scandire la parete e a sostenere ghirlande sempre piú esili.

□ *Il Terzo stile o Stile ornamentale* Ancora pochi anni e il Terzo stile o Stile ornamentale, che si preannuncia come una reazione anti-illusionista, fa la sua comparsa a **R** negli ambienti all'interno della piramide di Gaio Cestio, databile fra il 18 e il 12 a. C. Gli esempi piú ricchi di questo nuovo gusto raffinato, in perfetta sintonia con l'elegante classicismo della cerchia au-gustea, si trovano però in Campania: a Pompei, nella villa Imperiale, e a Boscotrecase, in quella di Agrippa Postumo. In queste pitture l'illusione prospettica è ormai scomparsa del tutto; gli elementi architettonici appaiono pochissimo aggettanti, poco piú che eleganti decorazioni consistenti in piccoll colonnati o candelabri che si ramificano in steli fioriti, di una grazia calligrafica; i paesaggi e le scene figurate, con pochi personaggi ben delineati sul fondo chiaro, si limitano a occupare l'edicola centrale, sostenuta da fragili colonnine, oppure si riducono a vignette miniaturistiche, sospese al centro dei pannelli laterali della parete.
Rientrano nell'ambito del Terzo stile anche alcune celebri pitture raffiguranti giardini recintati da transenne e balaustre e lussureggianti di alberi da frutto e arbusti fioriti che a **R** decoravano la villa di Livia a Prima Porta (**R**, MN romano) e un ninfeo sull'Esquilino, noto come Auditorium di Mecenate, e a Pompei le case dei Cubicoli floreali (I, 9.5) e di Cerere (I, 9.13).

Come per il Secondo, anche per il Terzo stile possiamo individuare una fase ulteriore, a cavallo fra il regno di Tiberio e quello di Claudio, in cui si assiste di nuovo a uno sfondamento prospettico di parte della zona mediana e superiore della parete e alla ricomparsa di architetture piuttosto articolate accanto all'edicola centrale, che preannunciano l'imminente mutamento di gusto del Quarto stile. Esemplare di quest'evoluzione è la decorazione del tabli-no nella casa pompeiana di Marco Lucrezio Frontone (V, 4.a), databile nel secondo quarto del sec. I d. C.

□ *Il Quarto stile* Il 5 febbraio del 62 d. C. un disastroso terremoto si abbattè su Pompei e sulle città vesuviane, provocando danni ingenti. Gran parte degli edifici ricostruiti negli anni immediatamente successivi furono decorati con pitture molto diverse da quelle del periodo precedente: queste circostanze a lungo hanno indotto gli studiosi a ritenere il 62 l'anno di nascita del Quarto stile, ma oggi sappiamo che non è cosí e che i pittori pompeiani non fecero altro che recepire le novità che da almeno un quindicennio già circolavano negli attivissimi ateliers di R. In realtà piú che per vere e proprie innovazioni, il Quarto stile si caratterizza per un *revival* di elementi e formule decorative già sperimentate in precedenza: tornano di moda le imitazioni dei marmi, le finte architetture e i *trompe-l'œil* ispirati alle scenografie teatrali, che erano stati propri del Secondo stile; ma non per questo cessa il gusto per la ricca ornamentazione, per i candelabri, le figure alate, i tralci vegetali, caratteristici del Terzo stile. Il risultato è un'architettura irreale e fantastica che, come una fitta ragnatela, si estende a coprire tutta la parete, lasciando al centro lo spazio per una scena mitologica di non grande formato, in cui di preferenza sono illustrati gli amori degli dèi e dei mortali. Oltre agli esempi pompeiani, fra cui alcuni di gran pregio, come la casa dei Vettii (VI, 15.1) e quella dei Dioscuri (VI, 9.6), decorate probabilmente da artisti della stessa bottega, del Quarto stile ci restano attestazioni eccellenti a **R**, nei due palazzi di Nerone: la Domus Transitoria, precedente al famigerato incendio del 64 d. C., e la Domus Aurea, costruita proprio all'indomani dell'incendio sui terreni espropriati in quell'occasione, con uno sfarzo degno di un monarca orientale. Con le sue pitture per lo piú a fondo chiaro, in cui abbondano i padiglioni, i giardini, le scenografie teatrali e, ancora, le esili colonnette, i candela-

bri, i girali vegetali, la Domus Aurea ci conserva l'opera di uno del pochissimi pittori romani di cui ci sia rimasto il nome, anche se appare arduo, allo stato attuale delle conoscenze, distinguere la sua mano dalle molteplici altre che parteciparono all'impresa: si tratta di Fabullus (Famulus secondo alcuni codici), un pittore che amava darsi importanza dipingendo in toga e del quale Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 120) non esita a dire che proprio la reggia di Nerone fu la prigione, poiché non ebbe quasi modo di esercitare altrove. Quel che certo Plinio non poteva sapere è che in compenso l'opera di Fabullus sarebbe stata oggetto di ammirazione e imitazione molti secoli dopo, da parte degli artisti del rinascimento che penetrarono nei saloni della Domus Aurea, trasformatisi col tempo in buie grotte sotterranee, e ne copiarono le elegantissime e fantasiose decorazioni, che dalla loro origine presero il nome di «grottesche».

□ *Il II secolo d. C.* Dopo il Quarto stile, che rimase in voga per tutto il sec. I d. C., non ci fu un Quinto stile. Da allora in poi e fino alla tarda antichità i pittori romani continuarono a ripetere, in modo via via piú schematico e semplificato, le formule decorative già elaborate in precedenza: finti rivestimenti marmorei, pannelli scanditi da candelabri figurati, scenografie teatrali e megalografie, mentre sempre piú rare furono le scene figurate al centro della parete.

Venuta meno la documentazione delle città campane, distrutte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d. C., i migliori documenti della pittura romana del sec. n si trovano a Ostia, il porto di **R**, che proprio in quegli anni conobbe una notevole espansione, grazie anche alle infrastrut-ture portuali realizzate da Traiano. Per illustrare lo schema decorativo prevalente in questo periodo vale l'esempio di un salotto dell'elegante appartamento al piano terra dell'*insula* delle Muse, dipinto con il ciclo che dà il nome alla casa: forse il piú notevole realizzato a Ostia in età adrianea. Come nei migliori *trompe-l'œil* di Secondo e Quarto stile, finte colonne ioniche e pilastri trasformano la stanza in un padiglione a peristilio, dal quale è possibile affacciarsi su un «esterno» di fantasia. Accentuano l'illusione prospettica leggere architetture dipinte in secondo piano, fra le colonne e i pannelli su cui sono raffigurati Apollo e le Muse. *L'insula* degli Aurighi conserva alcuni esempi di pittura della successiva età antonina, caratterizzata da schemi non troppo dissimili, in cui però

si va perdendo sempre piú quel naturalismo che, pur tra le invenzioni di fantasia delle architetture immaginarie del Terzo e Quarto stile, era stato fino ad allora pur sempre alla base degli schemi decorativi. Un esempio illuminante si ha, sempre a Ostia, nella sala gialla della casa dei Dipinti, dell'età di Commodo, che con la sua partizione della parete semplificata al massimo rappresenta l'immediato precedente del modo di dipingere, ancor piú astratto, del sec. III: il cosiddetto Stile lineare.

□ Lo *Stile lineare* Una villa sull'Appia, rinvenuta sotto la chiesa di San Sebastiano e databile nel 200-30 d. C., ci conserva uno degli esempi piú antichi di Stile lineare. Ad evocare la tradizionale tripartizione della parete (edicola centrale e aperture minori ai lati) rimane qui solo un intreccio di linee rosse e verdi che inquadrano pannelli bianchi, in mezzo ai quali con pochi tratti di pennello sono schizzati amorini, animali, fiori: figurette appena accennate, incorporee, tocchi di colore piú che immagini vere e proprie. Non diverse appaiono le pitture coeve delle catacombe cristiane, che della decorazione pagana adottano non solo schemi e iconografie, sia pure attribuendo loro un diverso significato, ma anche lo stile, tanto che in molti casi vien fatto di pensare all'impiego di medesime maestranze: cosí è per il cubicolo del Buon Pastore nelle catacombe di Domitilla, per la cripta della *coronatio* in quelle di Pretestato, per le cripte di Lucina in quelle di San Callisto. Ma cosí sono anche i portici di una lussuosa villa sulla Velia – forse appartenuta alla famiglia imperiale dei Gordiani o, secondo altri, residenza ufficiale del *Praefectus Urbi* – che ci dimostra, se mai ce n'era bisogno, che lo Stile lineare non è uno stile «povero» e che le motivazioni della sua semplicità sono da ricercare altrove: fondamentalmente nell'esaurirsi dell'apporto ellenistico, che fino alla metà del sec. II, sia pure in misura diversa, aveva permeato di sé le manifestazioni dell'arte romana, tanto quelle colte che quelle popolari. Il suo posto è preso da un linguaggio figurativo cifrato, allusivo, che si esprime preferibilmente per simboli e allegorie, sostanzialmente indifferente alla rappresentazione della realtà empirica e tutto teso a rendere invece visibile una realtà trascendentale che supera la pura apparenza. Non piú dunque immagini verosimili del mondo naturale, non piú rappresentazioni credibili dello spazio e culto delle armoniose proporzioni della forma umana, ma figure che si scarnificano fino a diventare quasi ideogrammi

astratti, disinteresse per la descrizione di uno spazio illusivamente tridimensionale e forte sottolineatura simbolica ed espressiva delle immagini.

□ *Lo Stile fiorito* Nelle province romane non sembra esserci traccia di questo tipo di decorazione, il che si spiega probabilmente con la perdita da parte di **R** del suo ruolo egemonico di capitale culturale dell'impero. Se da un lato la tradizione ellenistica continuò a far sentire la propria influenza fino al Medioevo (ad esempio nelle miniature dei codici), dall'altro la rottura con l'illusionismo ellenistico era avvenuta, fin dalla metà del sec. I d. C., con il cosiddetto Stile fiorito, caratterizzato dalla ripetizione seriale di uno schema geometrico a «piastrelle», basato su una semplice quadrettatura della parete, parallela od obliqua rispetto al pavimento, che consentiva di realizzare con estrema facilità svariati e gradevoli disegni. Diffusosi fra il II e il IV secolo dall'Africa alla Britannia, dalla Germania all'Asia Minore, grazie alla semplicità della sua formula, lo Stile fiorito è attestato anche in Italia, ad esempio a **R**, in alcune stanze secondarie della Domus Aurea, e ad Ostia, nell'*insula* dell'Aquila.

□ *I ritratti del Fayyu'm* L'unica testimonianza di pittura su tavola di età romana sopravvissuta dall'antichità sono i ritratti del Fayyu'm, che prendono nome dall'oasi egiziana in cui è stata ritrovata la maggior parte di essi. Eseguiti ad encausto (ossia a caldo, con colori diluiti con cera) su tavolette di legno, questi ritratti sono un prodotto caratteristico dell'Egitto romano, in quanto erano destinati ad essere applicati sul volto delle mummie. Non era invece circoscritta a quest'area geografica la consuetudine di eseguire ritratti dipinti, come dimostra quello di Pacuvio Proculo e di sua moglie (Napoli, MN), eseguito sul muro di una casa pompeiana e databile nel sec. I d. C.: è solo per le particolari condizioni climatiche e per il rituale funerario del luogo se la sabbia del deserto egiziano ha preservato ciò che altrove è andato irrimediabilmente perduto. I piú antichi ritratti su tavola del Fayyu'm risalgono al sec. II d. C., se non al I, e sono ancora pienamente nell'ambito della tradizione della pittura ellenistica; con il passare del tempo, tuttavia, si assiste anche qui a un progressivo abbandono del naturalismo per uno stile nel quale affiorano elementi della tradizione locale, che prenderanno poi definitivamente il sopravvento nell'arte copta.

□ *Il IV secolo d. C.* La tendenza all'astrazione, che si era

manifestata già nel sec. III, si accentua nel IV: esemplare, a questo proposito, il confronto fra la figura dell'*Orante* dipinta in un arcosolio del cosiddetto Cimitero Maggiore di **R**, della fine del sec. III, e quella della Catacomba dei Gordiani, di età costantiniana, ossia piú recente di un cinquantennio: nella seconda è infatti scomparso del tutto ogni sia pur vago accenno paesaggistico, mentre la posizione frontale della figura e l'accentuazione dei grandi occhi nel volto conferiscono all'immagine una ieraticità che la prima non aveva. La tendenza all'astrazione non impedisce tuttavia che proprio negli stessi anni si manifesti per reazione un *revival* di forme classiche, con un ritorno all'uso del disegno nel tentativo di dare nuova consistenza all'immagine: ne sono un esempio i lunghi cortei di soldati che rendono omaggio a Diocleziano, dipinti intorno al 300 sulle pareti del tempio egiziano di Ammone, trasformato in *castrum* (di queste pitture, distrutte nel secolo scorso per riportare in luce i geroglifici sottostanti, ci restano soltanto alcuni acquerelli), e le figure con cui pochi anni dopo, intorno al 320, furono decorati gli ambienti della villa di Piazza Armerina, in Sicilia. Ma il fenomeno non è circoscritto al mondo pagano, o quanto meno alla pittura profana: esempi in questo senso si trovano infatti anche nelle decorazioni cristiane, come dimostrano le figure di *Santa Petronilla e Veneranda* (metà sec. IV: **R**, Basilica dei Santi Nereo e Achilleo), in cui il riferimento alla classicità è evidente nella compostezza del panneggio e nel realismo delle acconciature. Del resto la riproposizione di forme classiche nell'arte del sec. IV non è che uno degli aspetti di un piú vasto richiamo al passato che investe anche le scelte politiche e gli orientamenti di alcuni imperatori, come Giuliano l'Apostata (361-63) e, alla fine del secolo, Teodosio, nel tentativo evidente di cercare nel riferimento a un glorioso passato una nuova solidità per un impero drammaticamente in via di disgregazione. Ogni manifestazione di classicità cessa in Italia e nell'impero d'Occidente con Onorio, agli inizi del sec. V, sotto l'incalzare di una nuova maniera, severa e rigida nella sua ieraticità, proveniente dalle province orientali. Le figure allineate con assoluta frontalità e prive di volume dell'arte giustinianea, la piú felice fase artistica del sec. V, sono ormai l'espressione di un mondo di valori completamente nuovi, da cui ha inizio la civiltà post-classica. (*mlg*).

I secoli V-IX → paleocristiana, pittura

Il sec. X fu per **R** e per il papato un periodo di crisi politica profonda, con un riflesso inevitabile sulla produzione artistica. Scarse se non assenti sono quindi le testimonianze pittoriche che si possono riferire a quel tempo, tali comunque da non contribuire a configurare la autonoma e compiuta esistenza, in quel momento, di uno stile locale. Per questa ragione risulta ostico spiegare come sia stato possibile che, sul finire del secolo, negli anni tra il 973 e il 999, si sia verificato, per l'iniziativa di un privato, un Piero medico, un episodio di qualità alta come quello testimoniato dagli affreschi della chiesa di Santa Maria in Pallara nei quali già risiedono, *in nuce*, molti degli elementi che saranno caratteristici della pittura romana del sec. XI. La decorazione del catino absidale, modellata sul mosaico paleocristiano dei Santi Cosma e Damiano, rivela, ormai pienamente ristabilita, quella propensione antichizzante che, se era già stata una caratteristica della **R** del sec. IX, avrebbe comunque costituito una delle componenti fondamentali della cultura pittorica della città tra l'XI e il XII. Questa inclinazione era provata anche dalle perdute storie evangeliche che si disponevano, allineate in riquadri, lungo le pareti della navata, riprendendo, non solo nel sistema organizzativo, ma persino nella sostanza iconografica, fonti paleocristiane. Solennemente popolato da figure di composta robustezza formale, l'affresco absidale, piú che trovare una ragione diretta al suo stile nella cultura pittorica dell'Italia settenrionale di epoca ottomana, può forse essere il sintomo di ciò che di nuovo quel periodo comunque significò per **R** sul piano degli stimoli a trovare il filo interrotto della continuità con il proprio passato, nella logica della rinascita dell'impero cristiano, ricalcata sui termini della vicenda costantiniana, che ebbe come protagonisti l'imperatore Ottone III e papa Silvestro II. Per questo la sola opera che gli si può porre in parallelo è il mosaico, oggi alle Grotte Vaticane, con il *Cristo in trono tra i santi Pietro e Paolo*, che si trovava in San Pietro, al di sopra della tomba dell'imperatore Ottone II, dunque prossimo, come esecuzione, all'anno della morte del sovrano, il 983. Con gli affreschi della chiesa di Sant'Urbano alla Caffarella, riferibili al 1011, quei caratteri appaiono ormai saldamente indirizzati verso quella che, di lí a poco, sarà una vera e propria maniera romana. L'ossequio alle fonti

paleocristiane vi si esprime in uno stile in cui la grafia coloristica, sentita attraverso la lumeggiatura, e l'insistenza sui valori lineari divengono i momenti essenziali per la costruzione di una forma pittorica di ingenua efficacia comunicativa. I medesimi toni ricorrono negli affreschi dell'Oratorio di San Gabriele Arcangelo, sulla via Appia, ormai riferibili all'avanzata seconda metà del secolo, visto che ne furono committenti gli stessi Beno di Rapiza e Maria Macellaria che, in un momento comunque successivo, compaiono raffigurati, in analoga funzione, negli affreschi della chiesa inferiore di San Clemente, la cui esecuzione non può essere anteriore al 1084. Questo sta a testimoniare la continuità lungo il sec. XI di quella linea pittorica che, per il suo costruire le forme in solida geometria, è possibile riconoscere attiva anche negli affreschi del cosiddetto Oratorio mariano, alle spalle dell'abside della chiesa di San Pudenziana, la cui esecuzione è da riferire all'ultimo ventennio del secolo, come confermano, oltre alle vicende dell'edificio, le tangenze con una parte delle miniature che decorano la Bibbia di Santa Cecilia, eseguita anteriormente al 1097.
Nell'arco del secolo non tutto si risolve nei termini sostanzialmente locali prospettati da queste decorazioni ad affresco. Le storie di san Benedetto, realizzate sulla parete laterale della Basilica inferiore di San Crisogono intorno al 1057-58, indicano, già nella dimensione iconografica, un legame con la cultura cassinese, giustificato dal fatto che dovrebbero essere state eseguite al tempo in cui era cardinale titolare della chiesa l'abate di Montecassino, Federico di Lorena. È questo del resto un aspetto non nuovo nella tradizione pittorica romana, visto che lo strato piú recente degli affreschi frammentari trovati nell'Oratorio al di sotto della chiesa di San Saba, riferibile al momento in cui il monastero venne affidato ai benedettini, mostra già degli stretti legami con la miniatura cassinese del tardo sec. X. A San Crisogono quei nessi sembrano essere portatori di una ragione pittorica di piú pastosa e costruttiva sostanza coloristica, la stessa che si trova in un pannello ad affresco, con la figura di san Benedetto affiancata dai santi Zotico e Sebastiano, che, nell'abside della chiesa di Santa Maria in Pallara, si dispone al di sopra delle pitture della fine del secolo precedente, in quanto realizzato dopo che, nel 1061, la chiesa venne concessa ai benedettini cassinesi. Queste opere sono frutto di una cultura certamente debitrice di alcune

esperienze alla pittura bizantina della prima età comnena, quindi estranee, per molti aspetti, a quella che ormai era la realtà locale: di romano entra, nel meccanismo compositivo del ciclo di San Crisogono, il sistema di incorniciare gli affreschi con una finta architettura a colonne architravate che ha le sue radici nelle grandi basiliche paleocristiane come San Pietro e San Paolo fuori le mura. La questione dei legami con l'ambiente cassinese sostanzia di sé anche il dibattito critico relativo agli affreschi della chiesa inferiore di San Clemente, con le storie del santo titolare e di sant'Alessio. In questo caso tuttavia il rapporto non è cosí pacifico: nel senso che, al di là delle indubbie connessioni sul piano iconografico che si possono giustificare come motivate dalla presenza, alle spalle del ciclo, di una cultura organizzatrice legata a comuni scelte di natura riformata, sul piano stilistico gli affreschi si mostrano intrisi di un linearismo intensamente lirico che trova limitata corrispondenza in possibili fonti cassinesi e che appare piuttosto come il risultato di un momento di grande fervore inventivo che, proprio per questo, lascerà un segno tangibile nella successiva pittura romana, soprattutto per quello che riguarda la scelta grafica e il gusto formale degli apparati decorativi.
I dipinti della Basilica inferiore di San Clemente inaugurano, da parte della pittura romana, una stagione di vistosa attenzione alla sostanza archeologica del decoro che fa da cornice al contenuto narrativo dell'affresco. Dopo che è stato appurato che il frammentario mosaico dell'arcata absidale della Cattedrale di Salerno non può risalire al tempo della consacrazione dell'edificio che ebbe luogo nel 1084, è venuta a cadere l'unica indicazione che sembrava dovesse fare ipotizzare un trasferimento a **R** dalla Campania di quel modo di fare. Di conseguenza si è venuto affermando con piú forza il suo autonomo carattere locale, come mostra tutta l'attenzione che ad esso venne dedicata, nella prima metà del sec. XII, da parte dei pittori romani, superando, per carattere antichizzante, gli stessi termini nei quali il repertorio era stato fissato a San Clemente. Sono testimoni di questo spirito nuovo gli affreschi di Santa Maria in Cosmedin, con le *Storie dei profeti Daniele ed Ezechiele*, contrapposte sulle due pareti della navata, realizzate entro il 1123, e quelli provenienti dalla cripta di San Nicola in Carcere ed oggi alla PV che vanno datati entro il 1128. Insieme a una testa di santa appartenente alla decorazione absidale della chiesa infe-

riore di Santa Maria in Via Lata, sono entrambi caratterizzati, per la parte figurativa, da uno stile di grande morbidezza che supera il grafismo di San Clemente, poiché tende a fornire una versione accortamente sintetica degli espedienti là risolti in una suggestiva ragnatela di lumeggiature. Per la parte decorativa, essi fanno uso di un repertorio dal forte sapore archeologico, come dimostrano, a Santa Maria in Cosmedin, le teste di fauno e le cornucopie inserite a fare da cornice ai dipinti e, nel caso di San Nicola in Carcere, il richiamo alle decorazioni catacombali, non solo per la presenza di uccelli, maschere e altri strumenti di usuale decoro sepolcrale, ma soprattutto per il meccanismo ad intreccio geometrico che li raccorda. Alla maniera di questi affreschi si legano le icone della *Vergine con il Bambino* conservate nelle chiese di Sant'Angelo in Pescheria e del Santissimo Nome di Maria, alle quali ne va aggiunta una terza, frammentaria, che si trova nella coll. Magnani-Rocca di Reggio Emilia. Si tratta, per omogeneità stilistica, di un gruppo assai significativo che si può ritenere eseguito nella bottega del pittore Pietro di Belizo e del prete Belluomo che insieme firmano la prima. Non che questa uscita dall'usuale anonimato della pittura del periodo contribuisca a una migliore definizione delle opere, tuttavia essa è almeno indicativa della mancanza di attenzione ai valori della individualità tipica di un lavorare in bottega che è poi l'aspetto che, in questo momento, maggiormente contribuisce a fare dello stile un episodio collettivo. Le tavole preludono anche ai modi del trittico del Salvatore conservato nella Cattedrale di Tivoli: questa loro relazione è storicamente significativa perché consente di ipotizzare una remota formazione romana per lo stile che caratterizza opere, ormai di primo Duecento, come gli affreschi della chiesa di San Silvestro sempre a Tivoli e successivamente la parte della decorazione della cripta della Cattedrale di Anagni spettante al cosiddetto Maestro delle Traslazioni o Primo Maestro, il quale sui modi della tavola tiburtina sembra essersi formato. Che nel corso della prima metà del sec. XII la pittura da cavalletto abbia svolto a **R** una funzione di riferimento è dimostrato anche dalla grande tavola con il *Giudizio Finale* conservata nella PV e proveniente dall'Oratorio di San Gregorio Nazianzeno, annesso alla chiesa di Santa Maria in Campo Marzio. Alla sua maniera, una volta che ne è stata acquisita in modo definitivo la datazione al periodo, si pos-

sono accostare gli affreschi frammentari e di incerta interpretazione conservati nello stesso oratorio, quelli, altrettanto deturpati dal tempo, in San Benedetto in Piscinula, che appartenevano a un ciclo del Vecchio Testamento, e i frammenti con le *Storie della Creazione* e con la vicenda di Anania e Safira nell'Oratorio di San Sebastiano, al di sotto della Scala Santa. Si tratta di un complesso di opere che testimonia di una discendenza locale dai modi che erano stati caratteristici, al passaggio dei due secoli, del maestro dell'abside della chiesa di San Pietro a Tuscania, del quale, con un senso della forma piú costruttivo e plastico, venne rivissuto lo spirito monumentale ma espressionisticamente concitato che si fondava, a sua volta, su una rimeditazione della maniera tipicamente romana testimoniata, in pieno sec. XI, dagli affreschi dell'Oratorio di San Gabriele sull'Appia.
A quello stesso spirito, improntato a una solida costruttività raggiunta attraverso una attenta modellazione del colore per via di intense e carnose lumeggiature, si adeguano gli affreschi sulla controfacciata dell'Oratorio di Sant'Andrea al Celio, a testimonianza del fatto che nella pittura romana del periodo occorre rintracciare la contemporanea esistenza di due linee di percorso: una che muove dalla novità degli affreschi della chiesa inferiore di San Clemente e che ne apprezza e persegue la dolcezza lineare e lo spirito antichizzante, l'altra che affonda le sue radici nel retroterra antecedente a quell'episodio innovativo e che, in un certo senso, costituisce la vera tradizione locale che giungerà intatta, per spirito e componenti, almeno alla metà del secolo, con gli affreschi dell'arco trionfale della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.
Non è piú possibile oggi determinare verso quale di queste due maniere si fosse rivolta la committenza papale, tra il 1122 e il 1123, in occasione della esecuzione delle pitture ad affresco in due ambienti del Palazzo Lateranense, la cappella di San Nicola e la *camera pro secretis consiliis*, che Callisto II fece decorare con lo scopo di celebrare la recente stipula del Concordato di Worms e la conclusione della lotta per le investiture. La perdita dei due cicli cosí come di quello che, poco dopo, tra il 1138 e il 1143, Innocenzo II fece eseguire, a conclusione della decorazione della *camera pro secretis consiliis*, con la rappresentazione della cerimonia della incoronazione dell'imperatore Lotario II che egli aveva officiato in San Pietro

nel 1133, rende impossibile interpretare da un punto di vista formale, la qualità delle scelte e quindi valutare quale, delle due possibilità stilistiche, fosse ritenuta la piú adatta al carattere alto della committenza. Noti solo attraverso copie eseguite a partire dal tardo Cinquecento, quegli affreschi sono tuttavia significativi sotto il profilo iconografico in quanto sono tra i pochi esempi di pittura politica medievale di cui sia rimasta memoria. Il tema organizzativo dei due cicli callistini esaltava la vittoria dei pontefici contro gli antipapi che si erano contrapposti loro durante la lotta per le investiture, mentre quello del ciclo innocenziano intendeva sottolineare la sudditanza dell'imperatore nei confronti del pontefice, ma celebrava anche l'unico episodio che lo aveva visto presente e attivo a **R** negli anni, tra il 1130 e il 1138, durante i quali si era protratto lo scisma dell'antipapa Anacleto II che lo aveva costretto a restare quasi sempre lontano dalla città. Sono questi anche gli anni in cui si registra a **R** una rinascita della decorazione a mosaico. Ne sono testimonianza le absidi delle chiese di San Clemente, di Santa Maria in Trastevere e di Santa Maria Nuova la cui ornamentazione fu realizzata in sequenza, nell'arco di un trentennio che va dal 1130 al 1161, da parte di una stessa bottega o comunque di un gruppo di lavoro unitario che, pur con differenze generazionali, ebbe in comune modelli e modi di fare. Che questo gruppo provenisse in origine dalla Campania è l'ipotesi piú plausibile: è in questa regione che, promossa tra il 1065 e il 1071, con la chiamata di mosaicisti da Costantinopoli ad opera dell'abate Desiderio, la realizzazione del mosaico absidale della aflora ricostruita abbazia di Montecassino impresse la spinta piú consistente al formarsi di un gusto teso a recuperare il sistema decorativo che era stato il piú tipico delle basiliche paleocristiane romane. Tuttavia la scomparsa sia di questo mosaico che di quello, piú tardo e per gli aspetti iconografici prossimo a quelli romani, della Cattedrale di Capua, lascia ai soli frammenti di quello dell'arco absidale della Cattedrale di Salerno, peraltro dall'incerta datazione, il compito di sottolineare i legami con lo stesso partito presente a San Clemente. Che anche i tre mosaici romani siano stati animati dalla stessa profonda volontà antichizzante che già doveva avere caratterizzato quelli campani è un dato di fatto che trova conferma nella possibilità stessa di riconoscere per essi precisi modelli come è il caso delle scene pastorali, in

San Clemente, riprese dalle tarsie marmoree esistenti nel Battistero Lateranense o delle figure degli apostoli, in Santa Maria Nuova, ricalcate su quelle del mosaico della chiesa di Sant'Andrea in Catabarbara, risalente al sec. v, dal quale era stata tratta anche la figura di san Pietro che si trova a Santa Maria in Trastevere. A quella sostanza di fondo essi aggiungono, del tutto nuova, una straordinaria capacità inventiva sul piano di una organizzazione iconografica che ha come tratto comune quello di porre al centro del catino absidale una immagine che rimanda alla pittura su tavola, secondo quanto era già stato fatto nella cappella di San Nicola dove Callisto II era rappresentato nell'atto di rendere omaggio a una Vergine con il Bambino che non era altro che una copia della icona paleocristiana detta la *Madonna della Clemenza* esistente in Santa Maria in Trastevere. La sostanziale estraneità alla tradizione romana degli artisti che realizzarono queste opere è testimoniata dal fatto che con il mosaico di Santa Maria Nuova non solo scomparve ogni traccia della loro presenza ma si concluse anche quella breve e intensa stagione della pittura a mosaico alla quale dovette appartenere anche la decorazione della facciata di San Bartolomeo all'Isola di cui si conserva solo un infimo frammento. Del resto la seconda metà del sec. xii fu per **R** un momento di crisi, politica prima ancora che artistica, visto che corrispose al lungo periodo dello scontro del papato con il Barbarossa. Tuttavia, già prima che questo si verificasse, le proposte che nel campo dell'affresco la pittura romana aveva fatto proprie per un secolo e mezzo, in una maniera tanto caratteristica da poter essere definita come locale, dovevano essere entrate in crisi se, entro il 1148, è possibile trovare, a Santa Croce in Gerusalemme, due pittori di cultura veneziana intenti a realizzare, sulla parete destra della navata centrale, una serie di tondi con busti di pa-triarchi che introducono, per contrasto con le gentili cadenze del passato, un fare reso quasi violento dall'ingombrante incidenza delle lumeggiature e dalla tormentata pesantezza delle linee di contorno. La loro maniera, prossima a quella dei frescanti della cripta della Cattedrale di Aquileia, dovette apparire all'ambiente romano come la strada di un possibile rinnovamento dal forte sapore espressionistico e fu prontamente recepita dal pittore che eseguì la serie di tondi al culmine della parete sinistra, ma anche da chi realizzò certe parti degli affreschi dell'Oratorio di San Sebastiano

al Sancta Sanctorum, come l'immagine con il martirio del santo, e, per quanto si può giudicare sul modesto frammento superstite con la testa del Cristo, dall'autore del mosaico absidale di Santa Maria in Monticelli. La stato di crisi politica nel quale versò la città nei decenni immediatamente successivi, con la caduta delle committenze, dovette impedire l'attecchire di quella o di altre maniere, per cui occorre giungere alla fine del secolo, al 1191 riferibile agli affreschi della chiesa di San Giovanni a Porta Latina, per cogliere i segni di una ripresa. Il loro tratto piú caratteristico è di riprendere, con molta maggiore fedeltà di quanto fosse stato fatto in passato, il meccanismo organizzativo, già tipico delle basiliche paleocristiane, di una esposizione parallela delle *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento*. In questo caso sovrapposti l'uno all'altro sulle due pareti della navata centrale, i due cicli rivelano comunque una rinata attenzione all'antico che deve avere influito anche sulla qualità dei frescanti, i quali usano tratti inconsueti come una saldezza di contorni e una sodezza di forme che, occasionalmente, sconfinano in arditezze prospettiche come la ricerca dello scorcio. A segnare una svolta capace di dare nuovo corso alla pittura romana saranno le committenze papali dei primi decenni del Duecento, prima fra tutte, entro il 1216, quella di Innocenzo III per il rifacimento della decorazione musiva dell'abside della Basilica di San Pietro. Ancora una volta la volontà di ricorrere a questa particolare tecnica, alla quale si riconosceva la capacità di testimoniare della continuità della Chiesa, impose di chiamare da fuori delle maestranze in grado di realizzarla. In questo caso, come è possibile dedurre dai minimi frammenti superstiti, conservati al Museo di **R** e al Museo Baracco, la scelta cadde su dei mosaicisti provenienti dal cantiere di Monreale, forse gli stessi che eseguirono la decorazione dell'arcata absidale della abbazia di Grottaferrata. Essi dovettero contribuire a far penetrare nell'ambiente romano la vivace linearità e il vigore dinamico che caratterizzavano lo stile tardocom-neno che improntava i mosaici siciliani e che dovette essere accolto come una novità di rilievo, visti i larghi echi che di esso si possono cogliere attraverso una serie cospicua di testimonianze che ne divulgano i modi in chiave locale. Sono tra queste il mosaico del portale di San Tommaso in Formis, la parte centrale di quello della facciata di Santa Maria in Trastevere e l'affresco absidale della cap-

pella della Madonna annessa alla chiesa di San Bartolomeo all'Isola.
Altrettanto nuovo era il mosaico sul piano iconografico, in quanto rompeva la secolare tradizione che, sul modello del programma decorativo dei Santi Cosma e Damiano, voleva riservato al pontefice committente il primo posto sulla sinistra del catino absidale. In questo caso invece Innocenzo III compariva al centro del grande fascione sottostante, con il *phrygium* in capo, nell'atto di affiancare, con la figura simbolica della *Ecclesia Romana*, una cattedra sulla quale era disposta una croce, a significare, secondo la piú schietta dottrina teocratica, la funzione del pontefice come unico detentore in terra di un potere delegatogli direttamente da Dio, in conseguenza della sua funzione di vicario del Cristo la cui figura in trono grandeggiava subito sopra.
Nel 1218, con una lettera indirizzata al doge di Venezia, papa Onorio III chiedeva l'invio di due nuovi mosaicisti oltre quello che già stava lavorando al mosaico absidale della Basilica di San Paolo fuori le mura. L'iniziativa ebbe sulla cultura pittorica romana di primo Duecento un impatto notevole poiché significò il passaggio dal bizantinismo fondato sul dinamismo tardocomneno che aveva dominato il cantiere innocenziano di San Pietro a una proposta nuova, di ritrovata solennità monumentale. Come dimostrano i frammenti del mosaico conservati nell'antisacrestia della Basilica e nelle Grotte Vaticane, tra cui la monumentale testa di san Pietro, e le parti ancora *in situ* alla base della calotta, in quanto salvatesi dall'incendio ottocentesco che ha condizionato il rifacimento del resto, quella immissione comportò l'arrivo a **R** di una cultura affine a quella che sostanziava di sé la parte iniziale del grande pannello con l'*Orazione nell'orto* che, nel San Marco di Venezia, si dispone sulla parete della navata destra. Il suo tratto piú caratteristico è dato dalla ricerca nel mosaico di effetti di fusione del colore propri dell'affresco, al fine di esaltare il senso plastico delle forme, sia pure a fronte dell'uso di modelli, ancora desunti dal mondo bizantino, ma improntati ormai a una ragione formale, di ritrovata compostezza, del tutto diversa rispetto alla linearità fremente che aveva dominato la seconda metà del sec. XII. La limitata presenza veneziana sul cantiere di San Paolo dovette tuttavia costringere a un compromesso stilistico: tra le parti superstiti del mosaico ben poche sono quelle che parlano con schiettezza

la lingua del maestro o dei maestri che si può immaginare dovessero avere avuto solo la funzione di organizzare e guidare il complesso della bottega che vi era attiva. Nel suo insieme questa doveva essere costituita in prevalenza da coloro che già avevano lavorato di mosaico sul cantiere innocenziano di San Pietro e ai quali si era pensato di dare una guida diversa, evidentemente per indirizzarne i modi verso una qualità espressiva piú congeniale ai gusti del pontefice committente. Da questa fusione nacque lo stile singolare della piú parte dei frammenti del mosaico paolino i quali sembrano forzare i modelli veneziani all'interno di un linguaggio che privilegia ancora la pesantezza dei contorni e le sfrontatezze lineari della maniera tardocomnena.

Fu questo ibridismo a farsi stile locale. Dovette contribuire in prima istanza al suo perpetuarsi il passaggio dello stesso gruppo di lavoro dal cantiere di San Paolo a quello per la decorazione a mosaico della facciata di San Pietro, promosso da papa Gregorio IX dopo il 1227. Andato da tempo perduto, di questo testo pittorico si conosceva da sempre come superstite la testa del pontefice committente, conservata al Museo di **R**. Di recente ad essa si sono aggiunte la testa dell'evangelista Luca, riconosciuta in quella di un anonimo apostolo un tempo conservata a Palazzo Altemps e oggi alla PV, che solo il restauro ha consentito di staccare dal sec. XII al quale era stata sempre riferita, e quella della Vergine che è stata identificata in un frammento conservato al Museo Puškin di Mosca. Ancora una volta il mosaico trovava delle ragioni di novità nella formulazione iconografica della figura del pontefice committente, rappresentato in dimensioni piú piccole, inginocchiato e con le mani giunte, ai piedi del Cristo in trono che si accampava al centro del registro piú alto. Prendendo spunto dal mosaico di San Paolo, dove Onorio III era stato rappresentato nell'atto di rendere al Cristo l'omaggio della *proskynesis* bizantina, ma senza rinunciare ad esprimere i valori teocratici che avevano governato l'immagine di Innocenzo III nell'abside della stessa Basilica vaticana, il ritratto di Gregorio IX trovava quella che sarebbe divenuta per tutto il corso del Duecento la formula definitiva secondo la quale rappresentare il pontefice committente. Nel senso che se da un lato essa consentiva di recuperare il senso di trascendenza implicito nella vecchia e tradizionale iconografia del pontefice accolto tra i santi al cospetto divino,

nello stesso tempo la posa delle mani giunte offerte al Cristo, secondo un gesto simbolico tipico della sottomissione feudale, sottolineava esplicitamente la funzione delegata che era alla base della visione teocratica del potere. La vitalità, in ambito romano, dello stile che era stato inventato sul cantiere di San Paolo è dimostrata dagli affreschi della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, con le *Storie di Costantino e di papa Silvestro*, realizzati entro il 1246, dal Cristo e dalle figure di apostoli sotto arcate, al termine della navata sinistra della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, del 1255, e dagli affreschi rovinatissimi del cosiddetto Tempio di Romolo, annesso alla Basilica dei Santi Cosma e Damiano, con le *Storie di Maria Maddalena e di Maria Salome*. Soprattutto nel ciclo dei Santi Quattro Coronati, che rilegge la storia antica in una dimensione politica attualizzante, usando a fondo il testo della falsa donazione costantiniana per sottolineare la supremazia papale nei confronti del potere imperiale, traspare la presenza di uno stile complesso che nella sostanza trova riscontro in quello del cosiddetto Maestro Ornatista o Secondo Maestro, attivo alla decorazione ad affresco della cripta della Cattedrale di Anagni, il quale è stato talvolta identificato anche come l'autore delle pitture romane. Indipendentemente dalla necessità di ricorrere al riconoscimento di una identità di mano, questa analogia si giustifica con il fatto che il Maestro Ornatista ha una prima fase, riconoscibile negli affreschi della chiesa di San Nicola a Filettino, di piú schietta aderenza ai modi tardocomneni rispetto a quanto gli avviene nel successivo intervento ad Anagni. Qui appare condizionato dalla composta vivacità del cosiddetto Terzo Maestro o almeno di colui che esegue la decorazione di quattro delle volte della cripta, in uno stile di felice sintesi coloristica e formale che impronta di sé una disinvolta rilettura del racconto sacro dal sapore quasi fiabesco. Pur con le dovute varianti, il percorso del Maestro Ornatista non è dunque diverso, nelle sue ragioni formative, da quello dei mosaicisti non veneziani di San Paolo fuori le mura: il problema allora se i frescanti dei Santi Quattro Coronati originino o meno dalla sua bottega diviene secondario rispetto alla constatazione del fatto che, se da un lato essi presentano una sicura continuità rispetto ai modi che erano stati inventati da quella generazione di pittori romani, dall'altro sono il tramite per la penetrazione in città di una edizione ridotta e sintetica-

mente depressa della maniera, sottilmente personale e per questo irripetibile, del Terzo Maestro di Anagni, per il quale è inimmaginabile una provenienza non solo romana ma a dir poco latamente laziale. Su questo stesso ambiente pittorico si allineano i frammenti provenienti dal transetto e dal corridoio dietro l'abside della chiesa di Santa Maria Nuova, nella cui esecuzione, verso la metà del secolo, venne utilizzata per la prima volta, in luogo della pomata, la giornata, un espediente tecnico la cui diffusione sarà una delle cause determinanti della rivoluzione stilistica che di lí a poco avrà luogo a **R**. Contrariamente a quanto era avvenuto nel secolo precedente, in cui si era creato un saldo legame stilistico tra pittura murale e pittura da cavalletto, lo stile derivato dal cantiere di San Paolo fuori le mura non generò una parallela produzione di tavole. Questo, se conferma le origini legate al risalto monumentale di quella maniera, rende insieme piú difficile circoscrivere nel periodo i caratteri della pittura romana da cavalietto. La seconda metà del sec. XII aveva segnalato un abbastanza radicato perpetuarsi dei modi propri ai pittori della grande tavola vaticana con il *Giudizio Universale*: lo testimonia la *Madonna Avvocata* proveniente dallo stesso complesso ecclesiale di Santa Maria in Campo Marzio ed oggi alla GNAA di Palazzo Barberini, dopo un passaggio nella collezione Cini di Venezia, alla quale si può accostare, per modi se non per identità di mano, la *Madonna Avvocata* di Santa Maria in Via Lata che un recente restauro ha rivelato opera di un non meglio identificato *Petrus pictor*. Con il passaggio al nuovo secolo quella maniera, ancora legata ai modi di tanta pittura monumentale, sembra esaurirsi e il sintomo di questo stato di cose si può cogliere nella croce dipinta della chiesa dei Santi Domenico e Sisto che, anche quando se ne voglia ammettere una esecuzione romana, rivela comunque una tendenza a far propri modi latamente centro-italiani, indefinitamente senesi o umbri, tali comunque da rivelare una situazione locale di grande incertezza. Né contribuisce a dissipare questo giudizio la croce della chiesa di Sant'Alberto la cui esecuzione slitta con probabilità nella seconda metà del secolo, per via del calcato bizantinismo, ormai di sapore paleólogo, che la anima e che ne fa un testo ambiguo, a cavallo tra committenza greca ed esecuzione romana. Il suo compito semmai è quello di farsi testimone delle possibili fonti di quella tendenza del gusto verso una forma pittorica dal

forte risalto plastico, costruito grazie alla modellazione del colore, che fu il dato caratteristico della rivoluzione espressiva che venne posta in atto a partire dagli anni Settanta. Questa considerazione risulta particolarmente calzante quando si ponga alla base di quel rinnovamento lo straordinario pittore che, sul fondo della galleria occidentale del braccio destro del transetto della Basilica superiore di Assisi, in un momento antecedente l'attività di Cimabue, realizza delle grandi figure di apostoli ricche di una nuova e inconsueta vitalità sentimentale dovuta, in parte, alla lezione liricamente gotica del Maestro Oltramontano che l'aveva preceduto sul cantiere, ma inspiegabile senza il presupposto di una conoscenza di fonti costantinopolitane importante alla piú aggiornata maniera paleoioga. Sia pure impoverendone di spessore la capacità altissima di introspezione, dai modi di questo artista straordinario deriva la piú parte dei pittori attivi alle iniziative di restauro della **R** paleocristiana promosse da papa Niccolò III, tra il 1277 e il 1280, con l'intenzione di sottolineare simbolicamente il ruolo eterno della città, ancora una volta in termini trionfalistici e teocratici. Fanno parte di questo gruppo di diretta committenza papale gli affreschi del Sancta Sanctorum, per quel che è dato comprendere al di sotto dell'attuale pessimo stato di conservazione; i frammenti superstiti, con le teste dei santi Pietro e Paolo, di quelli perduti dell'atrio della Basilica di San Pietro e quattro clipei con ritratti di pontefici, della Basilica di San Paolo fuori le mura, salvatisi dall'incendio ottocentesco. Per la ricca e argomentata qualità del tessuto pittorico, questi ultimi si distinguono rispetto agli altri, ma non contraddicono l'esistenza di una cultura pittorica comune alla cui formazione dovette dare il proprio contributo anche Cimabue, se non altro per via della documentata presenza a **R** nel 1272. È da questo fare solenne e intenso che origina la grande stagione della pittura romana di fine Duecento. Per Pietro Cavallini, il cui unico dato biografico certo rimane la data del 1308 del trasferimento a Napoli, l'idea di un esordio proprio sui ponteggi di San Paolo fuori le mura risale già al Ghiberti e non è mai stata posta in dubbio malgrado la scomparsa delle opere a lui riferibili. Piú incerta e discussa semmai la cronologia dei suoi lavori successivi che dovrebbero comunque scalarsi secondo un percorso che vede nel corso degli anni Ottanta le storie mariane a mosaico di Santa Maria in Trastevere, in cui il pittore

muove dai segni di un iniziale cimabuismo, nei modi in cui questo doveva essere stato fatto proprio dai pittori di Niccolò III, verso una sempre piú calcata fusione del colore, per costruire forme dalla sapiente attenzione alle ragioni di una conquistata vitalità gotica. Questa tendenza è confermata dal *Giudizio* ad affresco di Santa Cecilia in Trastevere, la cui datazione si appoggia al 1293 del ciborio di Arnolfo, a conferma di quel rapporto dello scultore con il pittore che, forse iniziato già a San Paolo, appare adesso determinante soprattutto per quel che riguarda la ricerca della nuova coscienza spaziale e decorativa dettata dal complesso sistema di inquadramento delle figure dei profeti, poste al culmine della perduta decorazione della navata centrale. La vicenda cavalliniana prosegue poi, tra il 1293 e il 1296, con l'affresco absidale di San Giorgio al Velabro, dove il riferimento ad Arnolfo e al suo plasticismo dalla intensa mo-dellazione per piani continui è reso ancora pienamente vitale dalla citazione del Tiburzio, dal ciborio di Santa Cecilia, per la figura in scorcio del cavallo di san Giorgio, e con i limitatissimi frammenti superstiti della decorazione realizzata verso il 1298 in Santa Maria in Aracoeli, mentre è andata completamente perduta, insieme agli affreschi realizzati sulla controfacciata della Basilica vaticana, quella dell'altra chiesa francescana di **R**, San Francesco a Ripa, che il pittore dovette portare a termine tra il 1285 e il 1293-94. Con l'affresco della tomba destinata al cardinale Matteo d'Acquasparta, realizzato verso il 1302-303, si chiude la vicenda romana del pittore che porterà a Napoli un fare ormai incline ad echeggiare la silenziosa drammaticità giottesca. Anche gli inizi di Jacopo Torriti affondano nel periodo di papa Niccolò III, ma non è detto che sia proprio lui lo Jacobus Pictor che nel 1282 e nel 1288 riceve dei pagamenti per lavori di decorazione ad affresco, in limitata parte superstiti, che stava eseguendo nel palazzo vaticano fatto costruire dal pontefice. piú che la *Madonna in trono tra i santi Cosma e Damiano* del Tempio di Romolo, nella quale è stata riconosciuta una sua opera giovanile, quei legami li mostra il disegno preparatorio per il volto del Creatore, nella scena della *Creazione del mondo*, nella navata della Basilica superiore di Assisi, che è lavoro attribuito al pittore con piú ragionevole certezza. Dal disegno, piú ancora che dall'affresco finito, traspare il senso di una calda intensità di sentimenti che ricorda, con una resa di piú fine sensibilità plastica, i modi dei ri-

tratti papali di San Paolo fuori le mura. Al di là comunque di quelle che possono essere le controverse ragioni attributive in vista di un ampliamento del catalogo dell'artista, la sua realtà formale va riconosciuta attraverso i due grandi interventi romani condotti, su committenza di papa Niccolò IV e dei cardinali della famiglia Colonna, nel corso degli anni Novanta. Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, compiuto nel 1291, apprezzabile oggi solo attraverso le copie, permette almeno di riconoscere la viva attenzione portata alla novità iconografica costituita dalla rivitalizzazione di un antico tema di origine palestinese come la croce sormontata dal busto del Cristo. Nel mosaico absidale di Santa Maria Maggiore, compiuto nel 1296, quello stesso atteggiamento trova apprezzabile espressione anche a livello stilistico, con l'idea di associare al motivo di origine paleocristiana del racemo, abitato da animali di naturalistica sostanza, l'immagine della *Incoronazione della Vergine*, decisamente moderna come invenzione in quanto presente tra le novità prodotte dall'Ile-de-France, a partire dalla metà del sec. XII. A **R** quella stessa iconografia era stata comunque già utilizzata dall'anonimo maestro che, nel corso degli anni Ottanta del Duecento, aveva realizzato due affreschi nella antica sacrestia della abbazia delle Tre Fontane, in uno stile che echeggiava i modi torritiani, sulla falsariga però della maniera caratteristica del momento di Niccolò III.
Legata a una cultura formale tipicamente romana, fatta di composta attenzione alla continuità dei modelli e delle soluzioni, ma neppure estranea alle novità espressive di un gusto decisamente gotico, interprete ideale in questo delle ragioni conservatrici della committenza papale, la maniera torritiana fece scuola, a livello locale, assai piú radicalmente di quanto potesse avvenire per lo sconvolgente plasticismo cavalliniano. Ovviamente affine al Torriti è Jacopo da Camerino che collabora con lui nel mosaico di San Giovanni in Laterano dove esegue, in un momento successivo a quello della calotta, le figure degli apostoli nel fascione. L'artista presenta una maniera assai piú débitrice nei confronti di Cimabue e della pittura paleoioga di quanto non sia stato per il Torriti e deve avere avuto un suo autonomo percorso, testimoniato del resto dalla indipendenza operativa conclamata dalla dizione di *socius magistri operis* con cui accompagna la propria firma in San Giovanni in Laterano. In attesa di una piú circostanziata ricognizione, per ora è possibile attribuirgli il

mosaico della volta del presbiterio della cappella del Sancta Sanctorum e riconoscergli una presenza assisiate, nelle *Storie di Noè e di Abramo* della navata della Basilica superiore di San Francesco, e un intervento molto marginale nella *Dormitio Verginis* nel fascione della decorazione absidale di Santa Maria Maggiore. Torritiano, ma con venature di una tornitura formale desunta da Cavallini, è anche Filippo Rusuti che entro il 1297 firma la zona superiore del mosaico della facciata di Santa Maria Maggiore e che, dopo il 1304, prosegue la propria attività in Francia, almeno fino al 1319.
Dallo stesso ambiente uscirono il mosaicista che completò la decorazione della facciata di Santa Maria in Trastevere, aggiungendovi sulla sinistra tre *Vergini Sagge*, e il cosiddetto Maestro di San Saba che, nella quarta navata della omonima chiesa romana, eseguì ad affresco una *Madonna con il Bambino tra santi* e una scena della vita di san Nicola che dovevano fare parte di un piú vasto insieme pittorico. Ancora legato per molti versi alla maniera affermatasi al tempo di Niccolo III, ma incline ad accogliere suggerimenti dal Torriti, allo stesso anonimo frescante sono da riferire anche il ciclo dei mesi frammentario esistente alla base del campanile della stessa chiesa romana, la lunetta a mosaico sulla porta laterale dell'Aracoeli e la tavola con la *Madonna con il Bambino* conservata in Santa Maria del Popolo. Come testimoniano anche i caratteri latamente torritiani delle *Madonne Avvocate* delle chiese di San Lorenzo in Dámaso e dei Santi Bonifacio e Alessio e di una *Santa Lucia* di provenienza romana, ma conservata al Musée de Peinture et de Sculpture di Grenoble, la tavola di Santa Maria del Popolo sottolinea il ricomporsi di quella comunanza di intenti tra pittura murale e pittura da cavalietto che a **R** era stata tipica dei momenti di grande creatività e che era venuta a mancare almeno dalla metà del secolo precedente.
Piú sfumato e difficile da definire è invece il rapporto con **R** di Giotto, avanti le documentate committenze assegnategli dal cardinale Stefaneschi, risalenti ormai ai primi decenni del sec. XIV. Non che non siano rimaste tracce della precedente presenza in città di modi pittorici prossimi a quelli che è dato presumere fossero propri all'artista da giovane, solo che in nessun caso gli possono essere riferite in prima persona, malgrado che in proposito il suo nome sia stato invocato con frequenza. Per la croce proveniente dalla chiesa di San Tommaso dei Cen-

ci il rinvio piú calzante è al *Compianto di Cristo* nella navata della Basilica superiore di Assisi: questo, piú che consentire di riconoscere nella tavola un autografo dell'artista, contribuisce a fare individuare nell'ambiente romano dell'ultimo decennio del Duecento uno dei punti di riferimento essenziali per la formazione del suo linguaggio. Il frammentario affresco proveniente dalla decorazione fatta eseguire da Bonifacio VIII nella lateranense Loggia delle Benedizioni rivela, a una data che deve essere immediatamente successiva alla consacrazione del pontefice, nel gennaio del 1295, una persistente matrice cavalliniana, da annoverare anch'essa tra le ragioni formative ma non esecutive di Giotto. Infine a proposito dei tondi con busti di profeti nel transetto di Santa Maria Maggiore, eseguiti entro il 1297, poiché fanno parte della decorazione rimasta interrotta in quell'anno per la cacciata da **R** dei committenti Colonna, si può parlare di una maniera prossima a quella dell'assisiate Maestro di Isacco, ma meno espressiva e ricca di sottigliezze, dunque improponibile come giottesca.

Per riscontrare un ritorno nel panorama locale di modi giotteschi occorre arrivare a dopo il 1306 quando, con il rientro a **R** dei Colonna, viene completata, con le storie relative alla fondazione della Basilica, la decorazione a mosaico della facciata di Santa Maria Maggiore da parte di un anonimo artista che non è il fiorentino Gaddo Gaddi citato da Vasari ma neppure il Rusuti che aveva eseguito la zona soprastante. Viste le sue tangenze, sul piano della costruzione prospettica delle quadrature, con gli affreschi di Santa Maria in Vescovio, si tratta piuttosto di un romano il quale, come i frescanti della Cattedrale sabina, ha avuto delle esperienze assisiati, solo piú avanzate nel tempo rispetto alle loro, dato che mostra di conoscere e di utilizzare ampiamente le *Storie Francescane* della Basilica superiore. Agli stessi anni risalgono gli affreschi un tempo disposti sulla parete esterna del dormitorio della abbazia delle Tre Fontane i quali sviluppano un curioso ciclo a carattere enciclopedico e moraleggiante in cui, in uno stile molto duttile in chiave naturalistica, accanto a ripetuti ricordi di un formulario decorativo e formale tipicamente romano e torritiano, trova posto almeno una citazione da Giotto, dal perduto mosaico della Navicella che fu la prima grande opera realizzata dall'artista per il cardinale Stefaneschi, verosimilmente verso il 1307-308, subito a ridosso del trasferimento della corte

pontificia ad Avignone, avvenimento che era sotteso alla scelta simbolica del soggetto, Cristo che salva san Pietro dalle acque in tempesta del lago di Tiberiade al cospetto della barca-Chiesa, con il suo carico di apostoli.
Perduti gli affreschi eseguiti nell'abside di San Pietro, delle opere che il *Necrologio* dello Stefaneschi ricorda come da lui commissionate a Giotto, rimane, alla PV, il polittico destinato all'altare maggiore della Basilica, lavoro ormai del terzo decennio del secolo, immediatamente precedente al soggiorno napoletano: in esso è largamente presente la bottega, nelle persone di Maso e del supposto Stefano. Il legame di Giotto con **R** non fu tuttavia cosí determinante da creare una vera rivoluzione nel gusto, come avvenne in tutti gli altri centri in cui egli ebbe ad operare. A determinare questo stato di cose contribuí l'allontanamento della corte papale, con la conseguente mancanza di committenze pubbliche, ma non indifferente dovette essere il peso della precedente tradizione locale. Se la fine del sec. XIII aveva visto un ampio affermarsi della maniera torritiana, i modi cavalliniani divennero dominanti nel corso della prima metà del direzione, specie in una versione aggiornata alle novità proposte dal pittore nel suo soggiorno napoletano. La presenza, nella capitale angioina, tra il 1328 e il 1333, della bottega giottesca dovette determinare un fenomeno di riflusso verso **R** di artisti cavalliniani ormai privi di una collocazione sul mercato, in quanto esponenti di un gusto in via di superamento. Ne sono testimonianza piú che i molti pannelli, frutto di occasionale devozione, come quelli contenuti nell'Oratorio di Santa Margherita, gli affreschi conservati nella antica abside di San Sisto Vecchio che sviluppano un ciclo ma-riano in cui i modi cavalliniani si fondono a una sensibilità spaziale di tipo giottesco. Il rientro tuttavia era fenomeno già avviato in tempi non sospetti, se al cavalliniano Lello da Orvieto, che nel 1322 firma una lunetta a mosaico in Santa Restituta a Napoli, è da riferire, tra il 1323 e il 1325, la perduta decorazione della facciata di San Paolo fuori le mura, che Ghiberti dava a Cavallini, creando implicitamente la leggenda di un artista dalla longevità inesauribile. Voluto da Giovanni XXII, il mosaico è l'ultima committenza papale prima della documentata presenza in Vaticano, nel 1369, di Giovanni da Milano, un avvenimento che, pur non legandosi a nessuna opera superstite, conferma comunque, anche per **R**, quel timido aprirsi al gusto toscano che è

testimoniato da diverse pitture di carattere privato e devozionale le quali non riescono in ogni caso a nascondere un senso di incertezza e di crisi profonda per il cui superamento sarà necessario attendere il ritorno della città alla stabile funzione di sede della corte pontificia. (*fga*).
I secoli XV e XVI Ricomposte le tendenze scismatiche con il Concilio del 1417, l'avvenire di R, legato a filo doppio alle vicende della sede apostolica, recupererà quell'aura universalistica messa in ombra nei decenni della «cattività avignonese». L'entrata a **R** di un papa romano, Martino V, al secolo Oddone Colonna, a due anni dal Concilio costituisce il primo passo verso la *renovatio Romae* che porrà un freno alla frammentazione politica *e* territoriale di quell'«antica **R** oltre il fiume, divisa in rioni» che «in libertà si governava eleggendo per ciascun anno un senatore, che civilmente e criminalmente fra loro giudicava» (Riccobaldo). La spinta centralistica che attrae progressivamente verso la Curia le famiglie nobiliari, marginalizzò il tessuto cittadino e il potere dei *cives* dando luogo a una *restauratio*, diretta espressione delle direttive politiche curiali e del sovrano-pontefice. Il carattere simbolico del mecenatismo papale, che caratterizza la produzione artistica romana fino alla Controriforma, è teso a celebrare i luoghi deputati del potere temporale e spirituale del papato sul territorio cittadino – si pensi al cantiere dei Palazzi Vaticani. Il particolare spirito cosmopolita della corte romana, fa di **R** un centro di cultura sovraregionale, nel cui orizzonte saranno compresenti componenti regionalmente caratterizzate e spesso assai dissimili, che si intrecciano al programma artistico dell'umanesimo curiale, rivolto ad esaltare la continuità con l'antico, ma anche le diverse linee di tendenza della corte papale sotto i vari pontefici. In una **R** «a tal punto in rovina e devastata» (Platina), l'azione della committenza papale sovrasta la pur viva attività di carpentieri, pittori e artigiani operosi presso il ceto delle magistrature cittadine, noti allo stato attuale delle conoscenze unicamente da documenti d'archivio. L'impronta del mecenatismo della curia romana da Martino V Colonna in poi si incentrerà sulla ridefinizione degli edifici basilicali e dei nuclei simbolici della città – «diructas ac labantes urbis restauravit ecclesias», si legge sulle medaglie del suo pontificato. Il carattere principesco della committenza papale segna poi altri atti del pontificato colonnese e dei successivi, simbolicamente sottolineato dall'uso del ritratto

celebrativo. Le fonti (Facio) ricordano nel palazzo lateranense un ritratto di Martino V tra dieci cardinali (perduto), o ancora quello di Eugenio IV nella sacrestia di Santa Maria sopra Minerva dipinto da Jean Fouquet che documenta parimenti l'apprezzamento dell'arte nordica da parte del pontefice; Vasari ricorda poi di mano dell'Angelico, su commissione di papa Niccolò V, «molti retratti di naturale di persone segnalate di que' tempi» tra cui il papa, Federico III, Ferrante d'Aragona. Ma il ritratto è anche uno strumento figurativo di celebrazione del papato in importanti commissioni pittoriche già sotto Martino V, effigiato nelle vesti di san Martino di Tours da Masolino nel *Trittico della neve*, il cui piviale è decorato dal motivo araldico del Colonna. Tra i suoi successori quest'uso del ritratto celebrativo avrà un suo piú compiuto svolgimento, come nel caso di Niccolò V, riconoscibile nella scena di *San Lorenzo che riceve i tesori della chiesa da Sisto II*, affrescata (Vaticano, cappella Niccollna) da Fra Giovanni da Fiesole o ancora nel convincente realismo della fisionomia di Sisto IV dell'affresco di Melozzo da Forlí, celebrante l'apertura della Biblioteca Vaticana. Da Martino V in poi si constata l'attività a corte di artisti di diversa provenienza, da quel Raynaldus de Colonia ricamatore che forni un piviale e una pianeta al papa durante il suo soggiorno a Mantova nel 1419, a quel Luca de Cappellis ricamatore senese attivo a corte fino al 1438. Le linee lungo le quali prende forma l'attività promossa dal mecenatismo papale sono assai diversificate e seguono criteri non improntati a un preciso indirizzo stilistico, coinvolgendo grandi nomi del momento e artisti dei quali è nota la capacità tecnica e l'organizzazione di bottega, che assicura tempestività nella realizzazione del programma come nel caso di Gentile e Pisanello. Da papa Colonna in poi l'importazione di modelli toscani ed umbro-marchigiani avverrà secondo scelte dettate dal momento, che rispecchiano un certo sincretismo nel gusto della corte. La trasformazione gotica di San Giovanni in Laterano, sottolineata dall'intervento decorativo di Gentile da Fabriano giunto su richiesta del papa solo nel 1427 a **R** e poi portata a termine da Pisanello (degli affreschi rimangono i disegni di Borromini, dopo la risistemazione del 1650: Berlino, KK), è pressocché contemporanea all'attività romana dei due protagonisti del rinnovamento umanistico toscano, Masaccio e Masolino (*Trittico della neve* per Santa Maria Maggiore).

Nell'arco di poco meno di un decennio a **R** sono attivi Arcangelo di Cola da Camerino, chiamato nel 1422 (della cui attività non rimane che l'eco innovativa recepita dall'anonimo frescante di Riofreddo), Gentile da Fabriano e Pisanello, interpreti del maturo gotico cortese e già partecipi dell'influsso umanistico e della meditazione sulle matrici prime del naturalismo trecentesco (cfr. disegni attribuiti alla bottega di Pisanello, *Dioscuro del Quirinale*, 1431-32: Milano, Ambrosiana; copia della navicella di Giotto: ivi), Masolino e Masaccio. Di Gentile rimane qualche rara traccia, tra cui il frammento supposto degli affreschi lateranensi (*Ritratto di Carlo Magno* o testa di *David*: Vaticano, Museo Sacro) e la *Madonna col Bambino* (Velletri, Museo Capitolare), proveniente dalla chiesa romana dei Santi Cosma e Damiano. Sorte uguale è toccata all'intervento di Pisanello (pagamenti documentati dall'agosto 1431), che portò a termine il ciclo delle Storie del Battista, sotto il pontificato di Eugenio IV, «vaghissime e belle al possibile... con una sorte d'azzurro oltramarino... si bello e si colorito, che non ha avuto ancora paragone» come ricorda Vasari.
Sulle scarse tracce della pittura della prima metà del Quattrocento romano, allo stato attuale degli studi, fanno luce alcuni episodi periferici che lasciano intravvedere una certa vivace reazione alle presenze richiamate dalla corte papale (nel caso degli affreschi dell'Oratorio della Santissima Annunziata di Riofreddo di committenza Colonna e piú a sud nell'area del frusinate) in cui si riscontra una sia pur labile ricezione dei modi gentileschi. Le rare testimonianze conosciute d'ambito cittadino, come *Lo sposalizio di santa Cecilia* e *San Valeriano tra i santi Urbano e Tiburzio* in San Biagio dei materassai (datato al terzo decennio del secolo), mal si combinano al raffinato gusto internazionale dell'attività promossa da Martino V e da Eugenio IV, né tanto meno all'umana espressione che caratterizza il *San Giovanni Battista e san Gerolamo* (anta della NG di Londra appartenente al citato *Trittico della neve*), di Masaccio, o al piú acerbo linguaggio di Masolino, protagonisti entrambi del ciclo cristologico della cappella Branda in San Clemente (1427). La loro presenza segna uno dei tanti episodi «umanistici» di cui è costellato il Quattrocento romano, e che forse già con Eugenio IV, costretto ad allontanarsi da **R** tenuta con le armi dal cardinal Vitelleschi, porta a corte un altro protagonista fiorentino, Fra Giovanni da Fiesole, che il pa-

pa dovette conoscere a Firenze durante il concilio del 1439 in una congiuntura assai felice per la storia pittorica dell'Italia centrale. Se Martino V si era rivolto a Ghiberti, a Masolino e a Masaccio, il legame con Firenze si approfondirà sotto Eugenio IV, che chiama Filarete per la Porta argentea di San Pietro e Donatello e Melozzo per la tomba bronzea del suo predecessore in Laterano. Con la salita al soglio pontificio di papa Parentucelli, la presenza di artisti fiorentini è confermata non solo da Leon Battista Alberti, segretario nel 1431-32 di Biagio Molin e nuovamente a **R** nel 1443, il cui *De re Aedificatoria* lascerà una profonda impronta sulla cultura romana, ma soprattutto dall'Angelico interprete d'eccezione dell'ispirazione universalistica dell'umanesimo curiale, che in pittura sortirà risultati ben diversi dal trauma urbanistico provocato dal drastico intervento sul tessuto medievale, che segue un orientamento esemplificato dalla *restitutio* dall'antico del Palazzo dei Senatori e dei Conservatori in Campidoglio e dei *Palazzi* Vaticani. Il vasto progetto di *renovatio urbis* del nuovo pontificato di Niccolò V, e nel contempo la celebrazione del Giubileo del 1450, troverà con l'Angelico la prima vera concretizzazione della metafora umanistica dell'impero latino di **R**, rinato dalle radici classiche, nella narrazione pacata e dai chiari spazi albertiani delle *Storie di santo Stefano e san Lorenzo* nella cappella Niccollina, dove trova posto la celebrazione del soglio pontificale e del suo sfarzoso cerimoniale, reso pubblico durante le celebrazioni giubilari (*San Lorenzo consacrato diacono da Sisto II*). Se Firenze sembra fornire al papa personalità capaci di tradurre in pittura il programma umanistico di ridefinizione urbana e figurativa di **R**, con Angelico e Benozzo Gozzoli, suo collaboratore in Vaticano nel 1447-49, partecipe della riscoperta della **R** classica (copia a punta di metallo dal gruppo dei *Dioscuri di Monte Cavallo*: Londra, BM), e forse con Andrea del Castagno, identificato dubitativamente con quell'«Andreino da Firenze pittore» a **R** nel 1454, il connotato stilistico non sembra un elemento discriminante neanche sotto il pontificato di Niccolò V, che anzi ci fornisce l'esempio forse piú vistoso della compresenza di indirizzi addirittura opposti. A breve termine proprio nei Palazzi Vaticani, dopo Beato Angelico, nel 1450 lavora un artista ancora segnato dal gusto ornato e lineare del tardogotico, come Benedetto Bonfigli e un altro importante interprete di quell'«arte squisitamente mista di

caratterismo e di irrealismo ad un tempo» (Longhi) quale Batolomeo di Tommaso, attivo in Vaticano nella Sala degli Svizzeri (*Virtú cardinali* di cui rimangono, di altra mano, alcuni frammenti), per un'impegnativa illustrazione di concetti morali e dottrinali e nella Sala dei Chiaroscuri nel 1451-52. Il sofisticato decorativismo cortese del folignate chiamato anche in Campidoglio per «lo frisco» (1452) nella Sala Grande e per la Madonna «in capo le scale» perduti nei rimaneggiamenti del sec. XVI, non è certo episodio isolato nel panorama dei cantieri niccollini. Altre presenze d'orientamento simile e provenienti da centri periferici si registrano tra i collaboratori di Bartolomeo di Tommaso come Antonio da Orte, e a corte dove sono attivi Luca Tedesco o Luca di Lorenzo d'Alemagna e Salvatore da Valencia, documentato in Vaticano e alla Zecca dal 1450 al 1453 e ancora attivo sotto Pio II come collaboratore di Benozzo Gozzoli (1458), della cui sontuosità decorativa reca forse ricordo l'acerba prova di Antoniazzo a Rieti (1464). Dell'attività di pittori locali non restano tracce significative oltre ai registri di pagamento per Taddeo da **R** nel 1450-51 «per la cameretta di Nostro Signore che si rachoncia di nuovo», cui apparterrebbe un busto di san Pietro proveniente dai frammenti del Cubicolo di Niccolò V, o gli interventi del gennaio e febbraio 1451 ad opera di «Simone pittore» pagato per le «dipinture dela Sala del Chioncistoro» e «per le dipinture del solaro nuovo» (a noi pervenute), di gusto tardogotico, con fregi decorativi naturalistici a fogliami, fiori e uccelli e le armi Parentucelli. Altri pittori ricordati dalle fonti oltre ai citati Taddeo e Simone «dipintori di palazzo», sono Giuliano Giunta, Benedetto, Nardo di Benedetto, Giuliano e Taddeo di Janni Paolo definiti «dipintori da **R**» ed attivi per i fastosi apparati approntati per le cerimonie pubbliche del Giubileo del 1450. A parte l'Angelico, che dovette lasciare una profonda impronta sul fiammingo Rogier van der Weyden (*Lamentazione sul Cristo*: Firenze, Uffizi), conosciuto con maggior probabilità a Firenze che a **R** dove si soffermò, tra la fine del 1449 e il 1450, con ammirata attenzione sugli affreschi di Gentile e Pisanello in Laterano (Facio), sarà Benozzo, attivo tra il 1453 e il 1459 a **R** e nel **Lazio** (→), al di fuori dell'ambito della corte papale (*Sant'Antonio da Padova e due committenti*: cappella Paluzzi in Aracoeli; *Madonna col Bambino*: cappella dell'Angelico in Santa Maria sopra Minerva), a tradurre le novità dell'umanesimo fio-

rentino per i futuri protagonisti della pittura locale romana e laziale, Antonio Aquili e Lorenzo da Viterbo. La presenza a **R** di Piero della Francesca è documentata dal pagamento nell'aprile 1459 «per parte del suo lavoro di certe dipinture» per la «camera della Santità di Nostro Signore», scomparse con l'intervento di Raffaello nella Stanza di Eliodoro. Della metafisica e luminosa monumentalità pierfrancescana rimangono i frammentari affreschi della volta della cappella di San Michele in Santa Maria Maggiore (*San Luca* e *San Marco*); l'eco delle sue terse prospettive verrà raccolto a breve distanza da un altro grande protagonista dei programmi figurativi papali, anch'egli «forestiero», Melozzo da Forlí, che lascerà un'impronta profonda, con il suo stile monumentale e i suoi prodigiosi effetti illusionistici, nell'ambiente romano, dando vita al gusto cui appartengono opere come il *Cristo Benedicente* del Pio Sodalizio dei Piceni, la tavola del *San Sebastiano e due devoti* della Galleria Barberini, e il *San Fabiano papa* (Cambridge, Fogg Art Museum), oltre all'*Annunciazione* del Pantheon e al *Cristo giudice* della tomba Coca alla Minerva. Lorenzo da Viterbo, la cui presenza a **R** si basa sulla citazione in un rogito notarile di un «magister Laurentius» nel 1462, Antonio Aquili e Melozzo saranno le figure di spicco nell'ambito romano e laziale, fino all'intervento massiccio delle maestranze umbro-toscane del cantiere sistino negli anni Ottanta del secolo. Antoniazzo e Melozzo, protagonisti indicussi della pittura romana, dovettero collaborare in alcune imprese decorative di un certo rilievo. È questo forse il caso della decorazione della cappella funeraria del cardinal Bessarione in Santi Apostoli per cui è attivo l'Aquili (contratto, 1464 e pagamenti successivi del 1465), e per la quale, sulla base di frammenti riemersi nel 1962 (*Leggenda di san Michele*), è stata avanzata l'ipotesi della partecipazione del giovane Melozzo nei primi anni della sua attività romana. L'associazione dei due nomi si ritrova poi nei piú tardi lavori per la Biblioteca Vaticana (1481-87). Il caso della vasta attività di Antoniazzo e della sua bottega è d'altro canto emblematico delle linee di gusto della committenza locale, inserendosi in quel fiorente mercato di immagini devozionali, attorno al quale sorsero le botteghe dei «pentori de li volti santi», alimentato dai pellegrini e dal culto della Vergine promosso da Sisto IV. La sua cultura benozzesca, sulla quale si inseriranno accenti melozzeschi e umbri, incontrerà le esigenze della com-

mittenza religiosa colta, differenziandosi dalla piú tipica produzione giubilare fortemente venata d'accenti arcaici (Leonardo da Roma, *Madonna e i santi Giovanni Battista e Michele*, 1453: ora in San Carlo ai Catinari proveniente da Santa Barbara dei Librai), rispondendo alle esigenze non solo di confraternite, ma della committenza spagnola del Torque-mada nel 1500, del vescovo Paradinas (1485-1486), in San Giacomo degli spagnoli e poi in Santa Maria di Monserrato. Gli accenti innovativi che riecheggiano nelle commissioni papali per il Giubileo indetto da Sisto IV, in cui sono coinvolti Antoniazzo, Ghirlandaio e Melozzo (*Sisto IV che nomina Bartolomeo Platina prefetto della Biblioteca Vaticana*: PV) tra il 1475 e il 1476, conducono ad esiti come la *Madonna* di Antoniazzo per Santa Maria della Consolazione (1470), mentre in occasioni meno ufficiali, come nel caso degli affreschi per l'Oratorio delle Oblate a Tor de' Specchi (1468), Antoniazzo e bottega si adattano alle diverse esigenze della committenza, riprendendo modelli già sperimentati ad esempio nel paliotto databile al 1445 (*La beata Francesca Romana e le oblate sotto il manto della Vergine*: Londra, coll. priv.), o riproducenti le icone miracolose della *Madonna di San Luca* di Santa Maria del Popolo (una copia di Melozzo è forse identificabile con l'icona del MC di Montefalco) e di Santa Maria Maggiore (si ricordano le numerose copie di bottega della *Madonna* per la tomba Mellini in Laterano; quella per Alessandro Sforza di Pesaro nel 1470 ca.; la copia della *Madonna dell'Ara Coeli* per il cardinale Lely del 1475; per lo stendardo processionale del Pio Sodalizio dei Piceni del 1494). Lo stesso Melozzo lavorò fuori dai Palazzi Vaticani in ambito curiale in San Marco (*San Marco papa*), intervento in cui le sue capacità di «grandissimo prospettivo» (Vasari) sono messe alla prova dall'effetto illusionistico sul fondo oro, preludendo ai lavori per i Santi Apostoli (1480-84), impegnativo incarico commissionatogli dal cardinale Giuliano Della Rovere, futuro Giulio II, giunti a noi in stato frammentario (*Angeli musicanti e Apostoli*: PV; *Ascensione di Cristo*: Quirinale). Accanto a Melozzo e all'attiva bottega di Antoniazzo, sensibile all'influsso peruginesco negli squarci paesistici e nel fare narrativo piú sciolto (*Leggenda della Croce*: in Santa Croce in Gerusalemme) e alla lezione prospettica di Melozzo (affreschi per San Giovanni Evangelista a Tivoli), una certa temperie romana migrerà verso Napoli e l'Abruzzo, improntando l'anonimo Maestro delle Storie di

San Giovanni da Capestrano e a **R** negli affreschi in San Bernardino in Pani-sperna e un decennio piú avanti nei modi del veronese Cristoforo Scacco di passaggio verso il Sud.
La grande impresa sistina del papa Della Rovere coinvolge artisti umbri e toscani in un cantiere tra i piú importanti del tempo. Accanto a Botticelli è Domenico Ghirlandaio, un maestro di secondo piano come Cosimo Rosselli con il giovane collaboratore Piero di Cosimo; Luca Signorelli vi è presente insieme a Bartolomeo della Gatta, mentre la matrice pittorica umbro-toscana, che avrà sviluppi anche in ambito locale, è rappresentata da Perugino già attivo in San Pietro e da Pinturicchio suo collaboratore, oltre che da Andrea d'Assisi e Pier Matteo d'Amelia la cui volta a cielo stellato sarà poi distrutta, come le scene della parete d'altare, per far posto agli affreschi di Michelangelo. L'alto valore simbolico dell'impresa si riallaccia a uno degli interventi di ampio significato politico e spirituale dell'inizio del sec. direzione, gli affreschi di San Giovanni in Laterano, ricordati anche nella scelta della tipologia decorativa che doveva contenere entro finte nicchie, trenta pontefici, mentre nella fascia mediana era illustrato il complesso programma iconografico con *Storie del Nuovo e Vecchio Testamento* fitto di rimandi alla situazione politica e alla **R** contemporanea, in un momento in cui il papa proclama il suo primato contro le tesi conciliariste, sottolineato dall'esaltazione di Sisto IV quale novello Salomone. D complesso svolgimento simbolico del ciclo ha cosí il suo modo centrale nella grande sintesi della Consegna delle chiavi che impegna in prima persona il Perugino.
L'ascesa al soglio pontificio di Innocenzo VIII nel 1484, conferma, ma con ulteriori arricchimenti, l'indirizzo umbro-fiorentino ormai prevalente nelle imprese papali, coinvolgendo Andrea Mantegna nelle decorazioni del Palazzetto del Belvedere di nuova costruzione, e Pinturicchio, attivo anche in Santa Maria del Popolo nella cappella Della Rovere con lo scultore Andrea Bregno (1483) e per i cardinali Costa e Cybo, e in quella che oggi è la Galleria delle Statue insieme a Pier Matteo d'Amelia. Il Mantegna eseguirà, a detta di Vasari, per far «piuttosto cosa miniata che dipintura» nella cappelletta del Belvedere e in altre imprese perdute che dovettero lasciare un segno nella successiva decorazione illusiva. Un posto particolare spetta in questi anni fino alla fine del secolo a

Pinturicchio, grande interprete di cicli narrativi e partecipe di quella moda archeologizzante in voga nelle corti italiane e negli ambienti curiali, tradotta in un forbito e fantastico linguaggio decorativo, che rinnova le sontuose decorazioni cortesi giovandosi anche dei modelli della Domus Aurea neroniana, ormai meta di attente ricognizioni. Pinturicchio lavorò nella cappella Bufalini in Aracoeli (1485 ca.), dimostrando un piglio narrativo e una grande qualità tecnica poi sviluppata nello splendore degli artifici ornamentali dell'Appartamento Borgia in Vaticano (1492-94 ca.). Nei lavori per il papa Borgia raccolse intorno a sé diversi «famuli» tra cui il viterbese Antonio del Massaro detto il Pastura, in un complesso lavoro d'equipe che traduce il fastoso gusto archeologizzante messo al servizio del papato, in una esaltazione della persona del papa e della sua famiglia. È in questa cornice che Alessandro VI accolse Carlo VIII diretto a Napoli. Fuori dai Palazzi Vaticani, la voga archeologizzante impegna Amico Aspertini e Jacopo da Ripanda, attivo nel Palazzo dei Conservatori e per il cardinal Fazio Santoro ancora nel primo decennio del Cinquecento, fanatico studioso dei bassorilievi traianei, e l'esuberante Filippino Lippi, «prestato» da Lorenzo de' Medici al cardinal Carafa per la decorazione della sua cappella in Santa Maria sopra Minerva (1489-1493). Questo indirizzo capriccioso e fastoso, sorta di irrazionalismo ornamentale «tardo-imperiale», costituisce uno degli aspetti piú caratteristici del gusto degli ambienti curiali della fine del secolo proseguendo nel sec. XVI. Il rilancio della centralità di **R** come immagine vivente della continuità della tradizione classica imperiale nel corpo dottrinale e politico della **R** cristiana, perseguito nei due filoni dell'antiquaria romana, esemplificabili nella *Roma triumphas* del Biondo dedicata a Pio II Piccolomini e nella parallela corrente dell'esoterismo sapienziale, illustrata nella figura del sacerdote-pontefice nelle Stanze di Alessandro VI, trova all'inizio del Cinquecento un'elaborazione coerente e unitaria, favorita dalla felice congiuntura storica romana non toccata fino al Sacco del 1527 dalla «ruina d'Italia», che in quel momento andava travolgendo nelle tensioni particolaristiche altri centri italiani. **R** anzi si propone, sotto i pontificati di Giulio II e dei due papi di casa Medici, quale centro propulsore di cultura. Quella *renovatio* niccolina che vede nei monumenti ed edifici di **R** una «biblia pauperum» che rafforza la «credenza del volgo» attraverso la visione

di «prove pressocché eterne, fabbricate quasi da Dio» (discorso di Niccolo V), conquista nella **R** di Giulio II e poi di Leone X una nuova grandiosità rappresentativa in cui la strategia espansiva del papato trova la sua piena identificazione.
Come era avvenuto già nel Quattrocento, per tutto il sec. XVI, a **R** si registra una massiccia presenza di personalità provenienti da aree diverse che contribuirà al formarsi di uno stile «romano», emanazione diretta della cultura curiale. Le presenze «straniere» segnalate nei primissimi anni del sec. XVI tendono, fino all'intervento di Raffaello nella Stanza della Segnatura nel 1508, a perpetuare il gusto del tardo Quattrocento, con l'ancor attivo Antoniazzo, la vivace bottega del Pinturicchio, che in questi stessi anni coinvolge, come abbiamo visto, «eccentrici» d'estrazione regionale diversa.
A questi (Ripanda, Aspertini) si aggiunge Baldassarre Peruzzi la cui matrice pinturicchiesca, riconoscibile nelle *Storie della vita di Maria* in Sant'Onofrio al Gianicolo (1506 ca.), non sarà cancellata ancora nel 1516 (decorazioni della cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace) dai prestiti di piú ampio respiro del classicismo raffaellesco. Si tratta di una linea comune ad altri artisti della nuova generazione attivi a **R** in varie occasioni, come Sodoma (nel 1503 e poi nel 1517 per il senese Agostino Chigi con l'affresco delle *Nozze di Alessandro e Rossanae*), o il lombardo Bramantino pagato ben 130 ducati per lavori svolti nel 1508. L'apporto della cultura romana non intacca la sostanza ancora quattrocentesca della loro arte, dando vita a un linguaggio sostanzialmente anticlassico.
L'immigrazione costante dall'Italia centrale, che avrà un suo apice nell'arrivo di Michelangelo e Raffaello, è arricchita dall'apporto di esperienze lombardo-venete segnate dall'arrivo di Cesare da Sesto, attivo col Peruzzi e Michele del Becca da Imola nell'Episcopio di Ostia per il potente cardinal decano del Sacro Collegio Raffaele Riario (1511-13), e nell'Uccelliera in Vaticano (1508), dall'attività di Bramante già per il giubileo di papa Borgia nel 1500; poco piú tardi, di Lorenzo Lotto, documentato nel 1509 «in cameris superioribus papae propre libreriam superiorem», e di Sebastiano del Piombo, fondamentale anello di collegamento tra la cultura veneziana di inizio secolo e le romane.
Sotto il pontificato Della Rovere l'ammirazione per l'antico trova alimento in alcuni ritrovamenti sui quali si

concentrò l'interesse degli artisti del tempo, dal *Laocoonte* dissepolto nel 1506, al *Torso* acquistato dal papa per il Belvedere vaticano, all'esposizione dell'*Apollo*, che Giulio II trasferí dal palazzo dei Santi Apostoli. Sono gli anni in cui si afferma una nuova visione dell'antico, che è all'origine sia dell'architettura di Bramante sia del classicismo «moderno» delle Stanze e che respinge ogni ornatismo e archeologismo verso un irreversibile passato.
Il fitto panorama di presenze che contraddistingue la **R** di Giulio II, Leone X e Clemente VII Medici fino al Sacco, alimentato dalla vitalità culturale dell'umanesimo di corte, si interrompe solo per poco durante il pontificato dell'olandese Adriano VI, periodo in cui è presente a **R** Jan van Scorel, il quale «portò in Fiandra molti nuovi modi di pitture cavati d'Italia» (Vasari). Il rigorismo religioso di quel pontificato, che, a detta di Paolo Giovio, «non attribuí il minimo pregio alle grandi pitture e alle statue antiche» è tuttavia una breve parentesi. Gli succede nel 1523 Giuliano de' Medici, raffinato mecenate che si era costruito a Monte Mario una villa suburbana all'antica, detta poi Villa Madama, iniziata nel 1517 su progetto di Raffaello e decorata con stucchi e affreschi su motivi ovidiani da Giovanni da Udine, Giulio Romano, e Peruzzi.
L'esigenza dell'umanesimo curiale di ridurre a unità spinte culturali diverse, nella cornice di quella *plenitudo temporum* che Egidio da Viterbo priore degli agostiniani doveva mettere a punto per Giulio II, trovano nell'arte di Michelangelo il linguaggio attraverso il quale esprimere la complessità dell'ideale legame tra antico e cristianesimo, di cui sono permeate le immagini della volta Sistina (1508-12). D'altro canto di una moderna visione della tradizione classica tesa a immergere nell'eterno flusso della storia l'universalità del potere papale ebbe in Raffaello, al vertice di ogni impresa vaticana e a capo di una complessa organizzazione di bottega, un interprete d'eccezione. Qui lavorarono specialisti già formati come Giovanni da Udine, apprendisti come il giovane Giovan Francesco Penni (dal 1510-11), e Giulio Romano (1516 ca.), oltre a Perin del Vaga intervenuto nei lavori per le Logge, come Polidoro da Caravaggio, Pellegrino da Modena.
Timbri dissonanti emergono negli anni Venti attraverso l'attività romana degli allievi, nei già avviati cantieri raffaelleschi e di nuova apertura con Giulio Romano nella

Stanza di Costantino (tra il 1521 e il 1524 prima di partire per Mantova), preferito a Sebastiano del Piombo propostosi con l'appoggio di Michelangelo. Alla «terribilità» del raffaellismo di Giulio e al gusto per l'antico presente anche nei suoi dipinti religiosi (*Sacra Famiglia*, 1524 ca.: Santa Maria dell'Anima), è contemporanea l'indagine condotta da Perin del Vaga, il quale in rapporto con Rosso, che a **R** dipinge la sofisticata immagine del *Cristo morto tra due angeli* (Boston, MFA), sviluppa raffinati percorsi stilistici (cappella Pucci a Trinità dei Monti, posteriore al 1523 e lasciata incompiuta), paralleli a quelli del Parmigianino, a **R** alla fine del 1524 (*Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo*, 1526-27: Londra, NG). L'immediata risonanza dell'attività di Raffaello e della bottega, dalla *Galatea* per la Farnesina del banchiere del papa Agostino Chigi (1511), alla *Madonna sistina* eseguita per San Sisto a Piacenza (Dresda, GG), ad opere in cui è prevalente l'apporto di bottega (*l'Andata al Calvario* o *Spasimo di Sicilia*: Madrid, Prado), costituirà uno dei punti di riferimento per l'espansione del «romanismo» in particolare dopo la diaspora provocata dal Sacco di **R** del 1527, bilanciato dai riferimenti a Michelangelo. La Sistina è un testo grandiosamente problematico con il quale si confronterà la pittura dei decenni successivi, da Pontormo a Rosso a Sebastiano del Piombo.
Nella **R** clementina, che «tutta sorridente si abbelliva» (Vasari), per il Giubileo del 1525, delle sofisticate decorazioni «all'antica» di Polidoro e Maturino, nelle facciate dipinte e in quegli squarci paesistici che Polidoro apriva sullo sfondo di figurazioni cristiane (San Silvestro al Quirinale), recuperando la tradizione illusiva tardo-imperiale, nonché delle meditazioni di Rosso e Sebastiano sull'arte di Michelangelo, giunse quasi inaspettato l'evento del sacco imperiale che fu «cagione che all'arti per un tempo si diede bando» (Vasari). Il Sacco di Roma (1527), illustrato nella serie di incisioni pubblicate dall'editore H. Cock su disegni di Maarten van Heemskerck, attivo a **R** tra il 1533 e il 1536 ca. (*La morte di Borbone* e *I Lanzichenecchi davanti a Castel Sant'Angelo*, Anversa 1555), scosse profondamente le basi di quel « primato di Pietro » ritenuto fino ad allora intangibile. Ne fu turbata parimenti la coscienza di intellettuali e artisti che dopo la diaspora forzata verso altri centri a nord (Perino a Genova, Sebastiano forse a Venezia e poi Orvieto, Rosso a San Sepolcro, Parmigianino a Bologna) e a sud (Polidoro

a Napoli con Penni e poi a Messina) della penisola, dovettero esser partecipi di quell'accorata testimonianza esistenziale lasciataci da Sebastiano del Piombo: «non mi par esser quel Bastiano che era anvanti il sacco; non posso tronare in cervello ancora». Tornato a **R** Clemente nell'autunno del 1528 nell'aspetto austero tramandatoci dal *Ritratto del papa* di Sebastiano (1532 ca.: Parma, PN), si impegnò a «risuscitare questa città con la nostra presenza e quella della Curia» (Clemente VII) favorendo nuovamente il ritorno degli artisti nella città, tra cui Peruzzi, mentre giunsero diverse presonalità dal Nord Europa, sotto gli auspici del cardinale Enckenvoirt, tra cui il citato Heemskerck. Nel 1534 giunse a **R** anche Michelangelo perdonato dal papa Medici per la sua partecipazione alla rivolta fiorentina, chiamato da Clemente a rispondere alla nuova esigenza etica dell'arte religiosa, di cui il *Giudizio* sistino intrapreso nel 1535 sotto il ponitificato di Paolo III Farnese e concluso nel 1541, è una espressione esemplare. Il pontificato del vecchio Alessandro Farnese, uomo «doctissimo» come scrisse Lorenzo de' Medici (1489), ma anche «exemplo di buona e laudabil vita», è segnato, oltre che dalla sublime religiosità del *Giudizio* e degli affreschi delle Stanze paoline di Michelangelo in Vaticano, nella difficile congiuntura storica anche da quell'idea di **R** centro della *latinitas* e del cattolicesimo di cui si può assumere come simbolo la sistemazione monumentale del Campidoglio (vi fu collocata la statua di Marco Aurelio), e la preoccupazione per il patrimonio archeologico la cui supervisione fu affidata a Latino Giovenale Manetti (1534). Nel programma di definizione visiva dell'immagine di una **R** millenaria, cornice del potere spirituale del papato, vanno collocate anche le due imprese decorative avviate da Perin del Vaga per il papa Farnese nella Sala regia con Daniele da Volterra (proseguita da Livio Agresti e Siciolante), e nella Sala paolina in Castel Sant'Angelo, affrescata con riquadri delle *Storie di Alessandro Magno*, tra festoni e inquadrature architettoniche, che fu palestra di formazione per Girolamo Siciolante da Sermoneta, Livio Agresti, Marco Pino e Pellegrino Tibaldi, prossimi interpreti dell'ultima fase del manierismo. Il «toscanismo» dell'epoca di Clemente VII si ripropone con le presenze di Daniele da Volterra, Vasari, Salviati e Jacopino dal Conte, artisti che fino al quinto decennio del secolo saranno occupati a piú riprese nelle decorazioni romane, in un momento in cui il

binomio Raffaello-Michelangelo costituirà un fondamentale polo dialettico dando vita a ripensamenti e percorsi contrastanti. Al coerente michelan-giolismo di Daniele da Volterra (fregi con *Storie di Quinto Fabio Massimo* a *Palazzo* Massimo delle Colonne iniziato nel 1539; la severa interpretazione lasciata nella cappella Orsini a Trinità dei Monti tra il 1540 e il 50, ad esempio nella *Deposizione*) fa riscontro la diversità delle soluzioni adottate da Jacopino dal Conte che ora guarda ai cartoni di Raffaello (affreschi nell'Oratorio di San Giovanni decollato con *l'Annuncio a Zaccaria* del 1536), e subito dopo torna a rimeditare l'impianto scultoreo di Michelangelo (riquadro con la *Predica del Battista*, 1538: ivi), che affascina anche il bolognese Pellegrino Tibaldi attivo anch'egli nella bottega perinesca nelle Sale di Castel Sant'Angelo. Propensioni michelangiolesche, unite a modi aulici e ad eleganze ornamentali, risaltano nella decorazione dell'Oratorio di San Giovanni decollato, legato all'Arciconfraternita della Misericordia istituita da devoti fiorentini, tra cui Michelangelo. L'Oratorio costituisce una sorta di catalogo dimostrativo di personalità e linee di tendenza stilistiche del periodo paolino, cui parteciperà anche Salviati, prima con la perinesca *Visitazione* del 1538 e in un secondo tempo, con la grandiosa e severa *Nascita del Battista* (1551), Battista Franco (*Cattura di Cristo*) e Pirro Ligorio (*Banchetto di Erode*). Esigenze di riforma della pittura religiosa si mescolano, in questi anni, agli sviluppi decorativi della maniera di cui Perino, nuovamente a **R** nel 1537-38 dove dominerà fino alla morte (1547), sarà animatore d'eccezione e personalità di collegamento tra la tradizione pittorica romana anteriore al Sacco e la nuova generazione. Grande interprete delle fantasie decorative della maniera romana arricchite dalla formazione fiorentina si conferma il Salviati in Palazzo Ricci-Sacchetti (1553 ca.) e nella Sala dei Fasti Farnesi (Palazzo Farnese); Vasari propone un vasto campionario di soluzioni formali e decorative della pittura del primo trentennio del Cinquecento romano e fiorentino nella Sala detta dei Cento giorni alla Cancelleria (1546).

Con il Giubileo del 1550 celebrato sotto il pontificato di Giulio III del Monte (mentre cinque anni prima si era aperto a Trento il Concilio) la produzione figurativa registra nuove proposte ed aperture, sviluppate poi tra la fine del secolo e ad apertura del nuovo, spesso poste in relazione sia con la sensibilità post-tridentina sia con le so-

fisticate esigenze della committenza aristocratica esemplificate al livello piú alto dal ciclo farnesiano di Caprarola. Qui sono convocate le personalità piú significative e normative del momento: da Taddeo Zuccari (1560-66), a Giovanni De Vecchi, all'emiliano Bertoja (dal 1566 al 1572), e al giovane Raffaellino da Reggio, in una ricca gamma che comprende sapienti riprese del classicismo raffaellesco e tenere eleganze neoparmensi. A **R**, Taddeo infonderà nuova autorità a questa tendenza, collocandosi in una posizione di consapevole continuità con i grandi modelli di primo Cinquecento (affreschi della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, 1553-56). Si tratta di un complesso nodo culturale, di cu il ciclo del giovane Federico Barocci nel Casino di Pio IV in Vaticano costituisce una vivida interpretazione, assai personale, anzi sostanzialmente isolata. Nell'austera espressione della pittura chiesastica è del resto avvertibile il sintomo di un profondo rinnovamento che tende a mediare il modello michelangiolesco attraverso l'esempio di Sebastiano del Piombo, in un momento in cui si fa pressante la ricerca di un linguaggio piú accessibile e naturale. Il lombardo Girolamo Muziano metterà a punto una nobile narrativa sacra in cui si fondono alti modelli di stile, veneziani, lombardi e romani. Virtuosamente narrativa ma non unitaria, anzi ecletticamente antologica è la maniera che trova nuovi spazi sulle pareti degli oratori post-tridentini: il Gonfalone, dove, a partire dal 1569, operano in piena assonanza Jacopo Bertoja, Livio Agresti, Federico Zuccari, Cesare Nebbia, Marco Pino; il Crocifisso, palestra di personalità altrettanto diverse per età e formazione, da Giovanni de' Vecchi al Nebbia, al Circignani, al giovane Roncalli. Sono gli anni in cui si precisa la tendenza normativa insita nel contributo di Muziano, Nebbia, Marcello Venusti (*Noli me tangere* per Santa Maria sopra Minerva) e soprattutto di Federico Zuccari e che verrà ufficializzata nel 1593 con la rifondazione dell'Accademia di San Luca come Accademia del Disegno sotto la protezione del cardinal Borromeo. In quest'ambito rigoristico i diversi accenti della cultura romana si ricompongono intonandosi a quella «regolata mescolanza» invocata dai teorici, cui corrispondono l'eloquio piano e il composto tono narrativo adottati, con soluzioni però tutt'altro che uniformi, da Nebbia, Niccolo Circignani, Giuseppe Valeriano, Baldassarre Croce, Cristoforo Roncalli, Scipione Pulzone. L'acceso misticismo di De Vecchi, ancora nel-

l'affresco con *Sant'Eletta ordina la ricerca della Vera Croce* (1578-79) nell'Oratorio del Crocifisso, e del Muziano, convive, d'altro canto, con la ripresa dei modi rinascimentali che si erano già manifestati nell'archeologismo allusivo di Prospero Fontana a Villa Giulia (1553-55) e nella maniera controllata di Giulio Mazzoni a Palazzo Capodiferro. Nell'ultimo quarto del secolo sono particolarmente numerosi i pittori fiamminghi e olandesi, alcuni dei quali attivi nelle maggiori imprese decorative: Spekaert, Spranger, Jan Soens, Calvaert, M. e P. Bril, Otto van Veen, Anthonie Blocklandt, Karel van Mander, che avranno un ruolo importante negli sviluppi del manierismo internazionale. Con Sisto V (1585-90), la città riacquista nuovamente, con l'apertura di numerosi ed imponenti cantieri decorativi, la funzione di centro mondiale dell'arte. Lo spirito di innovazione e di pianificazione che sorregge le iniziative urbanistiche del pontefice ha un risvolto non di secondo piano nella organizzazione di cantiere, in cui pittori-imprenditori come Guerra e Nebbia sovraintendono alle imprese sistine caratterizzate dalla razionalizzazione del lavoro e dalla celerità dei tempi di esecuzione, che favoriscono quell'omogeneità stilistica tipica dei cicli vaticani e lateranensi, realizzati in quegli anni, cui partecipano numerosissimi artisti, alcuni dei quali protagonisti a vario titolo poi della pittura del nuovo secolo (P. Bril, F. Fenzoni, G. Baglione, V. Salimbeni, B. Croce, A. Viviani, A. Lilio, P. Orsi, G. B. Ricci, P. Nogari, G. Franco, O. Gentileschi, P. Guidotti, G. B. Pozzo).

In antitesi al dettato delle prescrizioni sull'arte sacra di ispirazione tridentina e alla sua rigida uniformità, al gamma delle soluzioni stilistiche, piuttosto ampie, comprende il realismo «impressionante» dei *Martíri* del Circignani a Santo Stefano Rotondo cosí come il neoprimitivismo di Durante Alberti, *Avanzino* Nucci, Roncalli e Pulzone.

Lo scorcio del secolo registra una ripresa baroccesca – Francesco Pozzomiglio commissionò al pittore ritiratesi ad Urbino la *Visitazione* per Santa Maria in Vallicella (1582) –, interpretata dall'anconetano Andrea Lilio a **R** dal 1585, Ventura Salimbeni e Ferraú Fenzoni. Lilio e Fenzoni, già attivi nel Salone sistino nella Biblioteca Vaticana (1583-90), insieme a Nebbia, Bril e Ventura Salimbeni, si distinguono per un manierismo che non esclude l'interesse per il naturale, come si vede nei loro affreschi nella navata di Santa Maria Maggiore, commissionati

dal cardinal Domenico Pinelli e terminati nel 1593. Una nuova impronta è data alla decorazione in senso prospettico e illusionistico da Tommaso Laureti e da Giovanni e Cherubino Alberti nelle decorazioni clementine (sagrestia dei Canonici di San Giovanni in Laterano e Sala Clementina in Vaticano), e nel contempo si assiste a una ripresa dei modelli raffaelleschi nell'opera di Giuseppe Cesari (cfr. cappella Olgiati in Santa Prassede, 1593). Dalla radice del tardomanierismo romano va sviluppandosi un altro episodio rilevante che sfocerà nel naturalismo caravaggesco, attraverso quella naturale semplicità e l'interesse per gli effetti suggestivi della luce che caratterizzano l'opera di toscani a **R**, come Agostino Ciampelli e Ludovico Cigoli (*San Gerolamo scrivente*, 1599: San Giovanni dei Fiorentini); si ricordi infine che uno dei principali esponenti dello « stile dei cavalieri», Cristoforo Roncalli (*Santa Caterina d'Alessandria*: Nepi, San Bernardino) è citato da Caravaggio tra i pittori «Valent'huomini» suoi contemporanei. (*sro*).

I secoli XVII-XIX II Giubileo del 1600, che cade nel pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) e per la cui celebrazione vengono restaurate non solo le grandi basiliche ma anche le chiese dei martiri cristiani, costituisce indubbiamente uno dei momenti maggiormente significativi, per qualità e quantità di interventi, nella storia pittorica di **R**. Tutte le personalità di rilievo sono presenti nei cantieri urbani, di committenza pontificia o privata. Nella decorazione ad affresco del transetto di San Giovanni in Laterano, sotto la direzione del Cavalier d'Arpino viene codificato lo stile pittorico ufficiale dell'età di Clemente VIII, per opera di Cristoforo Roncalli, di Giovanni Baglione e di alcuni tra i piú fecondi protagonisti delle imprese sistine: Cesare Nebbia, Paris Nogari e Giovambattista Ricci. Anche grazie all'apporto dei toscani chiamati dal cardinale Alessandro de' Medici (papa per breve tempo alla morte di Clemente VIII col nome di Leone XI) si viene elaborando un linguaggio assai composito e tuttavia coerente, che attinge al classicismo raffaellesco e alla tradizione disegnativa fiorentina, senza escludere nel contempo caute concessioni a innovazioni piú radicali: da Annibale Carracci (e, piú tardi, da Guido Reni) fino a Caravaggio. Saranno toscani «riformati» come Andrea Commodi, Passignano e Cigoli, ed esponenti della tarda maniera (anch'essi peraltro di origine toscana) quali Cristoforo Roncalli e Francesco Vanni

ad assicurarsi le principali commissioni per i nuovi altari in San Pietro. Gli stessi ed altri artisti, provenienti soprattutto dalla Lombardia, dalla Toscana e dallo Stato pontificio (Bologna, le Marche) allestiscono gli apparati pittorici delle chiese dei primi martiri, restaurate e rinnovate per impulso principalmente dell'oratoriano Cesare Baronio.
Ma di ben altro rilievo risultano gli apporti delle due maggiori personalità attive a Roma alla giuntura dei due secoli. Annibale Carracci e Caravaggio. Il linguaggio di Annibale, sia nella grande ma privata impresa di Palazzo Farnese (la galleria con gli *Amori degli dèi*, affrescata tra il 1598 e il 1601) che nei dipinti chiesastici (*Assunzione* in Santa Maria del Popolo, *Pietà* in San Francesco a Ripa, le lunette con *Storie di Cristo* per la cappella di Palazzo Aldobrandini alle quali si fa risalire la nascita del paesaggio «eroico»), si contrappone all'ultimo manierismo romano, inteso non solo nella sua accezione piú riduttiva di ripresa o di ripetizione di formule, ma anche in quella, aulica e grandiosa, rappresentata dallo «stile dei cavalieri» Roncalli e Cesari (due «valenthuomini» nella pittura, secondo una celebre espressione dello stesso Caravaggio). Benché non sembrasse allora contrastare del tutto il passo all'ornato naturalismo dei toscani, che incontrava sia il gusto di papa Aldobrandini che quello della *upper middle class*, il linguaggio di Annibale avrebbe conseguito esiti assai piú incisivi nel lungo periodo, costituendo un riferimento ir-rinunciabile, nel pontificato di Urbano VIII (1623-44), Per «barocchi», «neoveneti» e «classicisti» (almeno fino al 1635, Poussin lo preferirà a Raffaello come modello ideale, Andrea Sacchi e Pietro da Cortona ne apprezzeranno il disegno fluente e il «bel colorito lombardo»). Caravaggio, la cui vicenda romana, iniziata nel 1593, si conclude nel 1606 con la fuga prima nei feudi Colonna e poi a Napoli, aveva lasciato in chiese (San Luigi dei Francesi, Santa Maria del Popolo, Santa Maria in Vallicella, Sant'Agostino) e collezioni (Borghese, Giustiniani, Del Monte) dipinti di una portata ben piú innovativa, una rivoluzione rispetto alla riforma carraccesca. Il suo linguaggio tuttavia non ebbe fortuna nell'ambito della committenza ufficiale, anche se suscitò l'emulazione – quando non l'imitazione – di pittori di orientamento diverso dal suo (Baglione per esempio, la cui *Resurrezione* per la chiesa del Gesú, nella quale Caravaggio aveva visto un tentativo di plagio, fu all'origine di

una furiosa lite sfociata poi nel celebre processo del 1603; e perfino Guido Reni, che ne studiò le potenzialità espressive nella sua *Crocifissione di san Pietro* per San Paolo alle Tre Fontane). Ebbe «aderenti» (anche questa definizione è tratta dagli atti di un processo, del 1606) e tra questi Carlo Saraceni e Orazio Gentileschi; ma né l'uno né l'altro dei due si può certo definire un fedele interprete della sua arte. Saraceni, veneziano profondamente segnato dall'influsso di Elsheimer, seppe esprimere in alcuni capolavori (le tele di Santa Maria dell'Anima e di San Lorenzo in Lucina) una tensione non lontana dalla drammaticità caravaggesca, ma conservò un gusto per il colore e una docilità alle esigenze della pittura chiesastica che gli fecero ottenere l'incarico di sostituire, su di un altare di Santa Maria della Scala, proprio un dipinto – la *Morte della Vergine* – rifiutato a Caravaggio stesso. Gentileschi invece, pisano di educazione fiorentina, modificato a contatto con le prime opere del Caravaggio «chiaro» il proprio iniziale manierismo, restò fedele a quello stile argenteo e luminoso che in qualche aspetto diventa tangente a Guido Reni, e praticò la pittura ad affresco che notoriamente non offriva molti spazi ai modi del Merisi. Ma ebbe grande sviluppo un fenomeno, il cosiddetto «caravaggismo», che ebbe vita in **R** soprattutto ad opera di colonie di artisti stranieri dal 1610 al 1625-30 ca., per cedere, all'inizio del quarto decennio, di fronte all'affermazione dell'incipiente barocco e delle poetiche poussiniane.

Tra i «franzesi e fiamenghi che vanno e vengono, non li si può dar regola» che intorno al 1620 Giulio Mancini vedeva incrociarsi sulla scena romana, i piú numerosi, fin dal 1610 ca., erano senza dubbio i caravaggeschi (già nei primi anni del secolo Carel van Mander aveva scritto che l'arte di Caravaggio, che dichiarava di prendere a modello la realtà, era «meravigliosamente adatta» per i giovani pittori). Tra i francesi, aderirono alla nuova poetica Valentin, Vouet, Tournier, Vignon e l'allievo di Saraceni Guy François (Saraceni stesso era un acceso filofrancese sebbene, a detta delle fonti, ignorasse del tutto la lingua); tra i fiamminghi (inclusi gli olandesi), Terbruggen, la cui attività romana è però del tutto sconosciuta benché si sia protratta dal 1604 al 1614, Honthorst, Baburen e molti altri. E tuttavia, benché il riferimento al linguaggio caravaggesco sia nella loro opera costante e ben riconoscibile (ma mediato tramite la *manfrediana methodus* piuttosto

che per l'azione diretta delle opere romane del Merisi), è nel loro ambito che viene perpetrato quasi un tradimento nei confronti del rigore morale caravaggesco. Caravaggio, secondo le note parole di Vincenzo Giustiniani, aveva dichiarato che per lui «tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure»; i caravaggeschi – francesi, fiamminghi o italiani – forse per l'esperienza dei rifiuti di grandi opere di Caravaggio (la *Morte della Vergine*, la *Pala dei Palafrenieri*), ma anche per le critiche mosse alla presunta inadeguatezza della *manfrediana methodus* alle necessità della composizione (già Giulio Mancini osservava che lo studio della natura poteva agevolare nella resa delle singole figure, ma non nel comporre; obiezione che piú tardi, in anni ormai lontani dalla polemica, sarebbe stata accolta e fatta propria dal Bellori) – adottavano un diverso linguaggio a seconda della destinazione, chiesastica o privata, del dipinto. Cosí le pur bellissime pale di Honthorst per Santa Maria della Vittoria o per i Cappuccini di Albano, o i quadri di Simon Vouet per San Lorenzo in Lucina (*Storie di san Francesco*, 1624-26 ca.) ritengono di Caravaggio solo alcuni elementi: chiaroscuro, concretezza fisica dei corpi e dei panni. Il rigore del dettato caravaggesco viene addolcito (o corretto, a seconda dei punti di vista) con edonismi venezianeggianti (Vouet) o eleganze reniane e gentileschiane (Honthorts). Ciò non accade però né in Valentin, né nel percorso di due altri grandi eccentrici, Orazio Borgianni e Giovanni Serodine, la cui pittura, solo in parte caravaggesca se ci si attiene all'aspetto formale, lo è nell'assoluta intensità drammatica e nel rifiuto di piacevolezze narrative.

Accanto a loro, tra il primo e il secondo decennio del secolo Guido Reni fornisce, negli edifici costruiti o restaurati da Paolo V (1605-21) e dal nipote, Scipione Borghese, una traduzione pittorica dell'idea raffaellesca piú consona al gusto raffinato e avanzato del pontefice; ma la convivenza con i toscani (a fianco a lui lavoravano Ciampelli e Passignano), con i tardi manieristi (il Cavalier d'Arpino, Baldassarre Croce e, per certi aspetti, Giovanni Baglione) e soprattutto con l'ambiente romano in genere gli riesce impossibile, cosí che nel 1614 farà ritorno a Bologna. Dopo di lui, sosterà a **R** per una breve parentesi il Guercino al tempo di Gregorio XVI Ludovisi; ma si tratta – come anche nel caso degli affreschi del fiorentino Giovanni da San Giovanni nella chiesa dei Santi

Quattro Coronati o nel palazzo del cardinale Bentivoglio – di esperienze apparentemente senza esito immediato, i cui frutti matureranno piú tardi – ad esempio nell'opera di Pietro da Cortona. Il gusto ufficiale del pontificato Borghese trova una superba esemplificazione nella decorazione della Sala regia del Quirinale (1616-17), diretta da Lanfranco e da Agostino Tassi a cui collaborarono due «caravaggeschi», Saraceni e lo Spadarino, oltre forse ai veronesi Turchi, Bassetti e Ottino: una decorazione che indubbiamente tiene conto della Galleria Farnese, degli affreschi lasciati da Guido Reni nella cappella dell'Annunziata nel medesimo Palazzo del Quirinale e nell'adiacente villa del cardinale Scipione, ma nella quale quadrature, osservazioni naturalistiche e colore raggiungono una perfetta ed equilibrata compiutezza. Partito Vouet per Parigi, tornato in Olanda Honthorst, morto Valentin nel 1632, il campo resta aperto a Poussin (a **R** dal 1624 e subito introdotto nella cerchia di Cassiano dal Pozzo, dei potenti marchesi Sacchetti e, per loro tramite, dei Barberini), ad Andrea Sacchi e a Pietro da Cortona; e non è un caso che degli ultimi epigoni del caravaggismo si ritrovino testimonianze non piú nella capitale bensí nella provincia (basti citare le opere di Jean Lhomme e di Noël Quillerier in Umbria). Naturalmente, un tracciato cosí sintetico non può dar conto di tutte le presenze attive nella **R** del tempo, né dello sviluppo e della fortuna dei «generi» – dalla natura morta al paesaggio – legati al diffondersi di un collezionismo privato che si conquistava sempre maggiori spazi al di là di quello legato alle grandi famiglie aristocratiche. Il paesaggio moderno ad esempio, nato dalla costóla del fiammingo Paolo Brill e, nella sua accezione «eroica» e «classica», da quella di Annibale Carracci, prosegue con Domenichino (e con la scuola bolognese in generale) per attingere poi, con Poussin, Dughet e Claude Lorrain, vertici assoluti (anche se da un punto di vista strettamente mercantile il dipinto di paesaggio era valutato meno della metà di un quadro di *historia* di uguali dimensioni). Gli anni '30 rappresentano, al pari dell'inizio del secolo, una tappa cruciale nello sviluppo della storia pittorica di **R**. Sono anni di grande vitalità, che condizionano pressoché tutto il secolo e che vedono convivere, a fianco dello spirito totalizzante del barocco (nella cui elaborazione confluiscono esperienze pittoriche precedenti, da Rubens ad Annibale Carracci, dai veneti del Cinquecento a Lanfranco e a Guercino),

una nuova interpretazione di quel costante classicismo di cui **R** resta, almeno per altri due secoli, la roccaforte. Barocco e classicismo, termini considerati antitetici dalla critica moderna, in realtà interferiscono con frequenza (è nota, ad esempio, l'ammirazione che Bernini professava per Guido Reni e per Poussin), almeno nella diretta esperienza degli artisti. Lo stesso Poussin partecipa, fino agli anni '30, di quel movimento «neoveneto» suscitato dalla presenza a **R** dei *Baccanali* di Tiziano (in coll. Aldobrandini prima, Ludovisi piú tardi) e cui si riferiscono, ma a livelli differenti, anche Pietro Testa, Andrea Sacchi e Pierfrancesco Mola (oltre, naturalmente, a Pietro da Cortona); mentre prosegue presso i collezionisti privati la fortuna di quel «caravaggismo a passo ridotto» rappresentato dall'opera dei Bamboccianti, i cui esponenti piú qualificati sono Pieter van Laer (il «Bamboccio»), Jan Miel e Michelangelo Cerquozzi.
Sono piuttosto ideologi quali Agucchi e Bellori a teorizzare la distinzione tra le varie espressioni pittoriche, e a sostenere la superiorità della pittura di *historia* e degli «affetti» rispetto ai generi. È una distinzione che, all'atto pratico, non appare cosí presente alla cultura pittorica del Seicento maturo. Le necessità della grande decorazione, in auge soprattutto nel tempo di Urbano VIII (1623-44), impongono infatti il superamento degli schemi precostituiti e producono quel linguaggio nuovo che per convenzione ormai stabilmente accolta viene definito «barocco». A fianco delle equilibrate composizioni del classicista Domenichino (Sant'Andrea della Valle, San Carlo ai Catinari) – che, a differenza delle precedenti prove in San Gregorio al Celio (*Martirio di sant'Andrea*) e in San Luigi dei Francesi (*Storie di santa Cecilia*), risentono tuttavia del nuovo clima – e del luminismo neocorreggesco di Lanfranco (cupola di Sant'Andrea della Valle), Pietro da Cortona, dopo l'esordio in Palazzo Mattei di Giove e in Santa Bibiana, produce nel *Trionfo della Divina Provvidenza* in Palazzo Barberini (1632-39) la piú compiuta espressione della pittura «moderna». Quest'opera e le successive (volta e cupola della Chiesa Nuova, Galleria di Palazzo Pamphilj), svincolate ormai dalle partizioni spaziali e dalla subordinazione all'architettura, costituiranno un modello per la pittura romana celebrativa fino alla metà del Settecento e un punto di riferimento anche per artisti di orientamento diverso che ne trarranno la sapienza illusiva, la luminosità atmosferica, la capacità di

amalgamare in un'espressione figurativa realmente nuova ed originale anche la grande tradizione precedente. Della bottega del Cortona fanno parte personalità di talento non comparabile al suo (Romanelli, Gemignani, Baldini, Ciro Ferri, Giovanni Ventura Borghesi); a lui guarderanno anche – pur se con critica e spesso polemica attenzione – Francesco Allegrini, Andrea Camassei, Andrea Sacchi, Mattia Preti nel suo breve soggiorno romano, Giacinto Brandi e, piú tardi, Antonio Gherardi. Al Cortona Alessandro VII (1655-1667) richiederà, oltre ad interventi architettonici, l'allestimento pittorico di una galleria nel Palazzo del Quirinale: qui, a fianco di artisti piú direttamente fedeli ai suoi modi (Lazzaro Baldi e Giovanni Angelo Canini) egli impiegherà il giovane ma già maturo Carlo Maratta e due «indipendenti» come Jan Miel e Pierfrancesco Mola.

Nell'ultimo trentennio del secolo, al Cortona succede, nella fortuna del «barocco», Giovambattista Gaulli, il cui stile berniniano (*Gloria del Nome di Gesú*, 1672) verrà piú tardi a confluire nel dominante clima marattesco. Allievo di Andrea Sacchi, Carlo Maratta assai piú del maestro (o di altri «classicisti» come Sassoferrato o Francesco Cozza, di lui piú anziani) si presenta come il campione di un neoraffaellismo che, conciliando l'ultimo barocco con l'esigenza di un recupero di ordine e di razionalità, porrà le premesse per quel «rococò arcadico» (o barocchetto, o rococò classicista) che a **R**, nei primi anni del Settecento, diventa il linguaggio unificatore delle precedenti esperienze.

Prima di introdurre, anche se in maniera molto sintetica, la trattazione di questioni relative al Settecento e all'Ottocento, va precisato che anche al di là degli studi e delle riscoperte e rivalutazioni della storiografia recente, dopo il Cinquecento di Raffaello e di Michelangelo il *grand siècle* di **R** resta il Seicento, nel quale la densità di presenze, la portata innovativa delle espressioni pittoriche, il ruolo e la vivacità delle committenze non trovano riscontro nei due secoli successivi. Ciò non toglie che ancora **R** permanga al centro della vicenda artistica internazionale, anche se la sua azione è meno incisiva e, nel corso dell'Ottocento, si va riducendo per l'affievolirsi della vitalità del classicismo, che per lungo tempo ne aveva costituito il linguaggio universale. Tra la fine del sec. xvii e l'inizio del xviii, è nella cerchia del cardinale Pietro Ottoboni, mecenate e collezionista oltre che animatore del-

l'Accademia dell'Arcadia, che il rococò romano si definisce, grazie all'apporto determinante di artisti da lui protetti: Francesco Trevisani, istriano, e piú tardi Sebastiano Conca da Gaeta. Fin dai primi anni del sec. XVIII accanto al mecenatismo papale (cui si devono, ad esempio, il ciclo dei *Profeti* in San Giovanni in Laterano, del 1718 ca., e quello della Basilica di San Clemente, 1714-16 ca., entrambi di committenza di Clemente XI Albani) si sviluppa, con ampiezza ben maggiore rispetto al secolo precedente, il collezionismo privato, legato non soltanto all'iniziativa delle grandi famiglie aristocratiche o cardinalizie, ma mosso dalle dinamiche di un mercato che si apre ai ceti medi e coinvolge in prima istanza gli artisti stessi. I «generi» (paesaggio, natura morta, dipinti di *historia* ma comunque di piccolo formato, la veduta) si affermano con maggior vigore che nel Seicento; e gli artisti presenti nelle quadrerie private si ritrovano ad operare nei cantieri pubblici (in prevalenza chiesastici) che almeno fino a metà secolo proseguono la tradizione tardobarocca della grande decorazione (Santa Maria in Vallicella, Santa Cecilia, San Gregorio al Celio ecc.). Ma accanto alla pittura di Conca, di Trevisani e degli ultimi maratteschi (Odazzi, Passeri, Masucci e Chiari per fare soltanto qualche nome), che questa grande tradizione codificano in polito accademismo (ma non mancano significative eccezioni come Benedetto Luti e Pietro Bianchi), si affermano, in sintonia con il migliore rococò europeo, Corrado Giaquinto e Gregorio Guglielmi (i quali lasceranno **R** intorno alla metà del secolo). Dell'esigenza di un rinnovamento della pittura al di fuori delle convenzioni accademiche si fa portavoce Marco Benefial, ostinato sostenitore della necessità di un rapporto diretto e non mediato tra l'arte e il reale, secondo una linea la cui origine egli dichiarava di ritrovare nei Carracci. A quest'esigenza sarà piú sensibile l'età di Benedetto XIV (1740-58), nella quale si afferma nel contempo, grazie anche alla politica del pontefice il quale mirava a riformare, pur rafforzandole, le istituzioni ufficiali (le Accademie di San Luca, del Nudo e dei Virtuosi) favorendone inoltre i rapporti e gli scambi con le accademie straniere (quella di Francia soprattutto), un clima oggi comunemente definito «protoneoclassico». In deliberata opposizione alle grazie del barocchetto – anche nelle sue migliori espressioni –, quel clima appare oggi anticipatore, soprattutto ad opera di Subleyras, oltre che di Mengs e di Batoni nella

loro prima maturità, di quel vero e proprio neoclassicismo la cui maturazione avviene all'in-circa nell'ottavo decennio del secolo. Le teorie artistiche di Mengs, di Winckelmann e di Piranesi, pur se spesso in contrasto o comunque non coincidenti, elaborate a **R** diffondono in tutta l'Europa l'estetica del neoclassicismo, che trae alimento dalla riscoperta delle antichità di Ercolano e determina un diverso rapporto con l'antichità greca e romana (e, per Piranesi, anche etnisca ed egiziana). Ai francesi riuniti intorno all'Accademia di Francia (Peyron, David, Drouais), la cui ricerca artistica è animata da un'esigenza di moralità che trova nel mondo antico i suoi esempi paradigmatici, agli inglesi (West) ed ai tedeschi (oltre a Mengs, Angelica Kauffmann e Cristoforo Unterberger), sensibili in prevalenza a valori piú spiccatamente estetizzanti, si accompagna un gruppo di nordici (Füssli, Abildgaard, Sergel) la cui sensibilità è ormai in piena sintonia con i primi moti dell'anima romantica. All'interno di questo clima cosí composito, emergono per vigore poetico e per capacità pittoriche i romani (d'adozione se non di nascita) Batoni, Corvi e Cades, artefici ciscuno nel proprio specifico di una personale ed altamente qualificata in-terpretazione delle nuove idee, senza escludere ma anzi rinnovando l'eredità del Seicento pittorico romano.
Il trauma della breve Repubblica romana, con la morte in esilio di Pio VI (1799), segna il nuovo secolo che si apre con il pontificato di Pio VII (1800-23). Dopo la diaspora degli artisti in seguito alle drammatiche vicende degli ultimi anni del sec. XVIII, nel regno di Papa Chiaramonti si assiste al tentativo di restituire a **R** quel ruolo di «scuola del mondo» che le era stato fino ad allora riconosciuto. L'arte che a **R** si insegna, si produce e si espone, è ancora destinata a tutta Europa; le nazioni vi mantengono le loro accademie, artisti di tutti i paesi (sia degli stati italiani che stranieri) vi accorrono nuovamente (e basti ricordare l'importanza, per i francesi, del prix de Rome): Angelica Kauffmann è forse l'esempio piú illustre di continuità tra i due secoli. **R** interpreta ancora il proprio ruolo originale sulla scena dell'arte, fintanto che esso coincide con quello storico, di città universale sottratta ai particolarismi nazionali. Da **R** si continuano ad inviare gli «allestimenti» per le chiese della provincia, secondo una secolare prassi (Gaspare Landi e Vincenzo Camuccini eseguono un dipinto ciascuno per la Cattedrale di Piacenza ad esempio), mentre riprende l'attività di

rinnovamento in quelle urbane (Bernardino Nocchi in Santa Pudenziana, 1806). Nel linguaggio del primo decennio del secolo prevale la connotazione neoclassica, ma con quei recuperi neomanieristici e un sentire romantico che ne segnano la sostanziale distinzione con il secolo precedente. Tale compresenza di tendenze è illustrata in modo esemplare dall'allestimento napoleonico del Quirinale (1811-13) cui prendono parte Gaspare Landi, Vincenzo Camuccini, Pelagio Palagi, Felice Giani, Tommaso Minardi, Francesco Giani e, tra i francesi, Ingres; alcuni di essi saranno attivi anche in Palazzo Taverna (Landi e Camuccini, a fianco di Agostino Tofanelli e di Giacomo Conca, 1810-1814) e in Palazzo Torlonia (Landi, Camuccini, Palagi). In quel medesimo lasso di tempo, l'insediamento della confratenita dei Nazareni in Sant'Isidoro e la conseguente decorazione di casa Bartholdy e del casino Massimo negli anni successivi, la presenza di Ingres e l'attiva politica artistica di Canova segnano probabilmente il momento piú alto dell'Ottocento romano. Intorno agli anni '30, il «purismo» elaborato principalmente ad opera di Tommaso Minardi, che all'ammirazione per Andrea del Sarto e per Fra Bartolomeo aggiunge la passione, sull'esempio dei Nazareni, per la pittura umbra «primitiva», diviene l'espressione ufficiale dell'accademia romana, suscitando l'opposizione del davidiano Camuccini (che non nasconderà mai il suo disprezzo per i «puristelli»). Nella scuola di Minardi si formano gli artisti cui verranno affidate tutte le principali imprese decorative nel tempo di Pio IX: Francesco de Sanctis, Nicola Consoni, Cesare Mariani, ai quali spetta la decorazione – soprattutto ad affresco, tecnica «romana» per eccellenza e rimessa in auge con i Nazareni e, appunto, i puristi – di San Paolo fuori le mura ma anche dei cantieri Torlonia (la villa sulla Nomentana, le residenze urbane ed extra urbane). Nel campo della committenza privata si diffonde, accanto alla pittura di storia che in qualche modo prosegue la tradizione neoclassica dell'*exemplum virtutis*, quella di soggetto letterario (i cui temi sono tratti da *La Gerusalemme Liberata*, *L'Orlando Furioso*, *La Divina Commedia*) e per la quale si fa ricorso con maggior libertà mentale alla tradizione seicentesca. Ed è forse opportuno ricordare che è in questo ambiente che i russi Briullov, Ivanov e Bruni eseguono i loro dipinti storico-religiosi di maggiore impegno (rispettivamente *L'ultimo giorno di Pompei*, 1827-28, *L'apparizione del Messia al*

popolo, dal 1834, e *Il serpente di Bronzo*, 1841). La *Stanza dell'Immacolata* che Pio IX affida a Francesco Podesti per celebrare il dogma da lui promulgato, proprio in uno dei luoghi piú venerati dagli artisti, le stanze vaticane, la decorazione di San Lorenzo fuori le mura, degli anni '70, che vede all'opera Cesare Fracassini e Cesare Mariani sono condotte con questo linguaggio eclettico che succede al purismo minardiano. Gli stessi modi sono impiegati dal Mariani stesso nella decorazione del Ministero delle Finanze e dal Maccari nella Sala gialla di Palazzo Madama (sede del Senato del Regno d'Italia). Impegnati in questa attività ormai chiusa entro limiti provinciali, gli artisti romani (o, che è lo stesso, attivi a **R**), con l'unica eccezione di Nino Costa che infatti si applica alla pittura di paesaggio sintonizzandosi con il clima del primo simbolismo (*Ninfa nel bosco*, 1863-95 ca.: R, GNAM), non sembrano risentire della presenza né di Degas né dei «tedeschi romani» Böcklin, Feuerbach, von Marées, né delle opere di Burne-Jones in San Paolo entro le mura. piú tardi, mentre Leone XIII affida a Francesco Grandi l'incarico di affrescare la nuova abside della Basilica lateranense, un gruppo animato dal Costa fonda l'associazione «In Arte Libertas», i cui propositi di svincolamento dall'accademia maturano nell'opera di Giuseppe Cellini (tempere murali nella Galleria Sciarra) e di Giulio Aristide Sartorio, entrambi toccati dalla cultura preraffaellita e simbolista. (*lba*).

Il Novecento L'inizio del secolo non presenta fatti artistici di grande rilevanza e tuttavia si trovano a **R**, con motivazioni diverse, artisti e personalità che determinano in vari modi i mutamenti dell'arte e del gusto verso il moderno. Se l'istituzione delle mostre annuali della Società Amatori e Cultori continua ad essere l'evento artistico piú atteso, e, nel 1903, vi partecipano anche Severini e Boccioni, il confronto fra gli artisti si attua piú che intorno a movimenti, nell'assidua frequentazione di maestri già riconosciuti come Balla, Prini e Cambellotti. Balla, a **R** dal 1895, contribuisce alla nascita del divisionismo romano, inteso soprattutto come mezzo tecnico di indagine e resa oggetti-va della realtà. Né si può trascurare il fatto che Pellizza da Volpedo si trovasse in questi anni al suo secondo soggiorno romano, quando nel 1907 espose *Fiumana* agli Amatori e Cultori. Accomunati dall'interesse per gli interni borghesi, le eleganti figure femminili, le vedute dei parchi romani, Lionne, Noci ed In-

nocenti sono i principali protagonisti del divisionismo a **R** che si protrarrà fino alla prima guerra mondiale divenendo uno degli elementi distintivi della Secessione romana; assente la componente sociale, questo divisionismo borghese determina una innovazione del gusto e un aggiornamento tecnico sia rispetto al perdurare della moda preraffaellita, piegata da Sartorio anche ad esigenze patriottico-oratorie (fregio del Parlamento, 1908-12), sia rispetto alla visione serena, tradizionale e nostalgica dei paesaggisti costituitosi nel 1904 come «XXV della Campagna romana»: ne erano fondatori Coleman, Carlandi, Biseo, Cellini, Morani ed era proprio la semplicità degli intenti e la piacevolezza dell'azione (le gite sociali domenicali, la sosta nelle osterie ecc.), a far sí che al gruppo iniziale aderissero numerose e diverse personalità da Sartorio a Noci, a Cambellotti. Duilio Cambellotti (1876-1960) aveva seguito i corsi del Museo Artistico Industriale di **R** e comprova con la sua formazione teorica basata sulla conoscenza dei testi di Morris e van de Velde e per la pratica delle piú diverse forme artistico-artigianali (oggetti decorativi, vetrate, mobili, manifesti, grafica), una felice intuizione della possibilità di ampliare il messaggio estetico in forme riproducibili. La sua visione arcaica ed idealizzata della vita nella campagna romana si lega a un reale interesse di impegno sociale, armonico con la sua formazione culturale, e con il diffondersi a **R** di quel populismo umanitario in cui si riconoscevano, intorno a Giovanni Cena, Marcucci, Sibilla Aleramo, ed anche Pellizza. Momento significativo, la progettazione di Cambellotti della capanna dell'Agro per la Mostra del Cinquantenario, nel 1911.

Questi anni vedono il fiorire di una pubblicistica che offre ampio spazio alla grafica: le riviste «Novissima», «Fantasio», «La casa», e il supplemento domenicale dell'«Avanti», mostrano, in modo diverso, un mutamento di stile e una ricerca non solo di nuovi modelli, incerti fra la riscoperta della nostra tradizione, la grafica tedesca, la cultura Liberty e simbolista, ma anche l'interesse per la problematica sociale dell'arte, per il decoro della casa moderna, per l'arredo urbano. Rientra in questa ottica anche l'attività di Boccioni, che, in questo periodo in cui con Severini si reca a disegnare la periferia romana, esegue anche i disegni pubblicitari per l'Automobile Club Italiano. La coincidenza di queste presenze intorno al maestro Balla che in questi mesi creava le prime com-

penetrazioni iridescenti, e il successivo apporto di Depero e Prampolini fa sí che **R** diventi sede di importanti manifestazioni futuriste a partire dalla prima mostra italiana futurista tenutasi al Ridotto del Teatro Costanzi l'11 febbraio 1913, mentre la galleria di Giuseppe Sprovieri diviene luogo e fulcro di iniziative futuriste.
Il significato di questi eventi va inteso soprattutto come momento dissacratore in una situazione artistica che, sulla spinta retorica ideologico-borghese delle celebrazioni del 1911, aveva visto attuarsi nella capitale il completamento e l'inaugurazione dell'Altare della Patria e del fregio del Parlamento. È un clima eroico nazionale che incide su molti artisti del tempo e provoca un mutamento nel loro modo di rapportarsi al mondo esterno: un artista come G. Prini, ad esempio, piega il suo simbolismo malinconico, tipico della sua prima attività grafica e plastica, a nuovi arcaismi. Questi diversi modi divisionisti, simbolisti e modernisti si ritrovano nella Secessione romana (1913-16) che non ha univoco carattere stilistico ma fa da catalizzatore al malcontento di molti artisti, non solo giovani, nei confronti dell'organizzazione delle mostre, sempre demandata agli Amatori e Cultori, e sempre carente di qualunque informazione sull'arte straniera. Per questo, piú che di ribellismo o di spaccatura nei confronti dell'arte ufficiale (semmai ravvisabili nella Mostra dei Rifiutati tenutasi nel 1905 nel *foyer* del Teatro Nazionale o alla Mostra degli Indipendenti del 1911), la Secessione romana consente con la sua Prima esposizione internazionale del 1913, la conoscenza della pittura francese contemporanea con l'esposizione di ben cinquanta opere provenienti dalla Galleria Bernheim Jeune di Parigi. È certo questa un'operazione mirata all'aggiornamento e alla sprovincializzazione degli artisti romani, con echi immediati nelle opere compiute dopo questa data e presentate nelle successive Secessioni da A. Dazzi, E. Drei, F. Ferrazzi, Cavaglieri e riesaminate in occasione della Mostra *Secessione Romana* 1913-1916 (R, giugno 1987). *Moderno nuovo italiano* sono, come sintetizza M. Quesada nel catalogo della mostra citata, i termini del dibattito postbellico che vedono a **R** iniziative contemporanee e divergenti: quelle promosse in ambito avanguardistico e futurista da A. G. Bragaglia (la Casa d'Arte Bragaglia dal 1919, il Teatro degli Indipendenti del 1922 e il Teatro delle Arti nel 1926) che, sorrette e pubblicizzate dalla rivista «Noi» (1917-25) redatta da Prampolini, Sanminia-

telli ed Evola si protrarranno agli anni del secondo futurismo; di contro, la confluenza di artisti nella ricerca di «Valori Plastici» (1918-22). Diretta da Mario Broglio, questa rivista illustrata internazionale, come appare dal suo secondo numero, redatto solo in francese e interamente dedicato al cubismo, si prefiggeva il superamento delle avanguardie, stimolando un dialogo colto e serrato nel quale, «modernità» e «tradizione», «classicismo» e «mestiere», ma anche nazionalismo, si assommavano nel privilegiare la *forma* come appariva progettato già nel titolo della rivista. L'«inchiesta sul Seicento» introdotta da De Chirico sulle pagine della rivista, suscita grande attenzione nell'ambiente romano: un gruppo cospicuo di artisti romani come C. E. Oppo, C. Socrate, A. Spadini, F. Trombadori si riconosce nella scoperta della tradizione, allargando la rivalutazione del passato anche all'Ottocento italiano e francese, collaborando alla rivista, o soltanto esponendo nelle mostre di gruppo promosse da Broglio, tutti accomunati da una ricerca storica sulla figurazione fra realtà e magia: sono oltre ai già citati, V. Guidi, R. Francalancia, A. Donghi, F. Di Cocco, R. Melli, G. Capogrossi, artisti che si ritroveranno pochi anni piú tardi nella Terza Saletta del Caffè Aragno o avevano frequentato gli studi di Villa Strohl Fern che sin dall'Ottocento era luogo d'incontro di artisti, letterati e critici: fra questi Amerigo Bartoli e Roberto Longhi, nei suoi soggiorni romani. È a Longhi che si deve la denominazione di Scuola di via Cavour (strada in cui si trovava la casa di Antonietta Raphael e di Mafai) per questi artisti che con Scipione Bonichi, e, piú tardi, con Mazzacurati, costituiscono il nucleo originario della scuola romana: le parole che Longhi aveva scelto per definire la loro arte «misture piú esplosive», «un impressionismo decrepito si muta in allucinazione espressionistica in cabala e magia», la «virulenza bacillare del Mafai» [...] ben indicano come questo gruppo, non definito da un programma, operasse in totale diversità rispetto al novecentismo, animato da una carica visionaria ed espressionista in una lettura colta del tempo presente. Quanto caratterizzerà di lí a poco altri artisti romani, il tonalismo di R. Melli e di C. Cagli e il primo realismo di G. Janni, F. Pirandello e A. Ziveri va ricondotto a questa matrice comune, attenta ai valori interiori e significativa di un distacco poetico dalla quotidianità percorsa dalle manifestazioni celebrative del regime: esemplare la scenografica

Mostra della Rivoluzione Fascista, allestita nel Palazzo delle Esposizioni nel 1932. Mentre le scelte politico-culturali del regime erano culminate nel 1931 nell'apertura della I Quadriennale romana, importante occasione di confronto espositivo fra artisti di tutte le tendenze, iniziava la sua attività la Galleria La Cometa: C. Cagli e Libero de Libero, M. Bontempelli e G. Ungaretti ne erano i sostenitori, riproponendo la tendenza al sottile arcaismo del realismo magico, quieto rifugio al tempo presente: Mirko, ma soprattutto Cagli e Arturo Martini ne furono gli artisti piú rappresentativi, accanto a Mafai le cui «Demolizioni», vibranti di luce, suonavano mesta meditazione sugli sventramenti della città. Nella decorazione dei nuovi edifici pubblici si dispiega la nuova mitografia fascista e rimangono importante e significativo esempio le opere eseguite da Sironi: la vetrata del Ministero delle Corporazioni (1931) e gli affreschi nell'Aula Magna dell'Università (1935). Dopo gli anni di guerra e la liberazione, nell'estate del 1944, si tiene a **R** la *Mostra d'arte contro la barbarie*, una mostra tematica, sostenuta dal Partito comunista italiano e che segna l'avvio nella capitale dell'arte impegnata con intenti e stile analoghi a quelli che caratterizzavano il gruppo milanese di Corrente: *Guernica* e l'arte civile di Picasso, un tardo espressionismo caratterizzano il neocubismo degli artisti militanti che hanno in Guttuso (che a **R** si era rivelato insieme a Manzú nella IV Quadriennale del 1943), il loro maestro. A loro si affiancano, con toni piú intimisti e letterari, il gruppo di Portonaccio (M. Muccini, G. Urbinati, Renzo Vespignani ecc.). L'arte assume cosi nel dopoguerra un ruolo piú legato ad elementi extrartistici: marcate contrapposizioni ideolo-giche e partitiche, presenze illuminanti ma vincolanti di critici e galleristi, da Lionello Venturi a Cesare Brandi e G. C. Argan, che imprimono un ritmo accellerato allo svolgersi degli avvenimenti. Superato il momento unitario del Fronte nuovo delle Arti che vede operanti a **R** accanto ai pittori neorealisti, Leoncillo e Turcato, nell'aprile del 1947 esce a **R** il numero unico della rivista «Forma i»: è il manifesto del primo gruppo astrattista romano (Dorazio, Perilli, Carla Accardi, Consagra, Guerrini Sanfilippo e Turcato) che dichiara come suoi intenti la conciliazione di formalismo e marxismo, la volontà di essere *dentro* la storia e la società in contrapposizione con la identificazione della realtà con il verismo. Nel 1945 si era inaugurato a **R**,

promosso da Prampolini, l'Art Club, Associazione Artistica Indipendente, che diviene la sede dell'astrattismo romano, mentre rientra in Italia e si stabilisce a **R**, A. Burri. Nell'ambito dell'Alt Club, Burri, E. Colla, G. Capogrossi, Mario Ballocco fondano, nel 1950, il gruppo Origine che programma il ritorno al mito del primordiale e dell'originario, ricostruendo la realtà attraverso il segno e la materia, nel campo del linguaggio non oggettivo. Si accentua cosí la scissione avvenuta fra astrattisti e realisti dopo la XXIV Biennale di Venezia e il dibattito assume aspetti sempre piú aspri a causa anche delle scelte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna in cui vengono ospitate mostre promosse dall'Art Club. Mentre si diversificano le correnti non figurative, molte gallerie romane di tendenza assumono un ruolo fondamentale nel presentare nuovi artisti e iniziative sempre piú legati alle coeve esperienze europee ed americane: l'Obelisco, La Tartaruga, La Salita, La Medusa, L'Attico, Lo Zodiaco sono i centri in cui gli artisti romani si alternano agli stranieri segnando l'affermazione di fenomeni che ormai travalicano lo specifico romano: accanto alle rinnovate tendenze figurative della Nuova Figurazione, di U. Attardi e R. Vespignani, si manifestano le esperienze materielle e informali di Leoncillo, Raspi e Bendini, lo spazialismo di Lo Savio, le ricerche visuali gestaltiche di Uncini, Carrino, Frasca, Pace, uniti nel 1962 nel Gruppo i, l'esperienza post materica nei décollages di Mimmo Rotella, gli echi della Pop Art in Mario Schifano e il suo superamento nella breve vicenda di Pino Pascali. Negli anni successivi caratterizzati dall'allargamento dell'esperienza estetica, l'arte concettuale (Paolini), l'Arte Povera, le sperimentazioni comportamentali (Luca Patella) chiudono l'esperienza post-avanguardia. (*bs*).

Prix de Rome Assegnato per concorso dall'Institut de France a giovani artisti francesi, il prix de Rome fin dalla sua istituzione implicava il perfezionamento degli studi presso l'Académie de France a R, la cui sede, dopo vari trasferimenti, venne stabilita in Palazzo Mancini dal 1725 al 1803, quando traslocò in quella attuale di Villa Medici. Per estensione, il termine designa il vincitore di ciascuna sezione del concorso (pittura, scultura, incisione, architettura, composizione musicale) e le opere premiate. Il conseguimento del premio era per i giovani pittori un'occasione ambita – spesso la prima – di effettuare un soggiorno in Italia, e **R** in particolare era considerata me-

ta d'obbligo per una formazione improntata allo studio dell'antico. Lo studio dei marmi antichi, unito alla pratica del disegno dei modelli dal vero che si effettuava regolarmente nell'Accademia di Francia, si accompagnava agli studi e alle copie dei capolavori dei maestri del passato, e talvolta all'esecuzione di studi di rovine *en plein air*; spesso, inoltre, il soggiorno romano era occasione di scambi e rapporti con artisti italiani o di altre nazioni. Viceversa, la presenza costante a **R** di un gruppo di artisti francesi costituí una possibilità di contatto con la cultura d'oltralpe per i pittori presenti in città, e l'Académie de France fu in diversi momenti uno dei poli di quell'ambiente cosmopolita della città che verrà emergendo soprattutto con il diffondersi nel sec. XVIII della cultura del *grand tour*. Il primo concorso per il prix de Rome di pittura venne istituito da Colbert nel 1663, ancor prima dell'elezione del direttore dell'Accademia di Francia a **R** e dell'inaugurazione dell'istituzione, avvenuta nel 1666 con Errand come direttore. Nel 1674 venne steso un regolamento: i candidati al premio sarebbero stati giudicati su dipinti a olio e non su disegni, e i quadri dovevano misurare «due piedi e mezzo di altezza per tre piedi e mezzo di larghezza». I soggetti delle composizioni d'esame venivano assegnati dall'Accademia ed erano generalmente di carattere sacro o mitologico, eccezion fatta per il primo concorso che fu a soggetto libero. A partire dal 1762 i soggetti ispirati alla storia antica tesero a sostituire i temi sacri tratti dalla Bibbia.
Nel 1792 l'Accademia di Francia a **R** venne soppressa per motivi politici; la sede venne saccheggiata l'anno successivo, e l'istituzione fu aperta nuovamente nel 1797. Il concorso per la sezione di pittura consisteva in due saggi e una prova definitiva: il primo saggio implicava la presentazione di tre opere, il secondo era invece costituito dall'esecuzione di un bozzetto dipinto di soggetto storico (e successivamente da uno studio di nudo dal modello, il quale assumeva la posa stabilita dal professore membro della giuria). Ai candidati che venivano selezionati per la prova definitiva spettava di dipingere in tre mesi un quadro di soggetto storico, dal formato «120 figura» (cm 195 x 130) sulla base del precedente bozzetto. Tali opere venivano successivamente esposte al pubblico. A partire dal 1817 per iniziativa di Guérin venne inserito tra i premi quello per il paesaggio storico, che si svolse ogni quattro anni fino al 1863, quando venne soppresso in se-

guito alla riforma dell'Ecole des beaux-arts. L'organizzazione del concorso e l'assegnazione dei premi era affidata all'Institut de France, eccezion fatta per il periodo tra il 1864 e il 1871, quando si costituí una giuria speciale. Il vincitore del premio per la pittura di storia aveva diritto a un soggiorno a **R** della durata di cinque anni, mentre per la sezione del paesaggio storico esso si limitava a quattro anni. I *pensionnaires* avevano alcuni obblighi durante il periodo di permanenza a **R**, tra cui quello di proseguire la formazione accademica prevalentemente attraverso studi sul modello dal vero e sulla scultura antica; nel corso del soggiorno italiano essi erano inoltre tenuti a presentare all'Institut de France alcune opere finite.
Tra i vincitori del prix de Rome, riconoscimento estremamente ambito spesso tentato piú volte senza successo anche da pittori di straordinario valore (eclatante il caso di Géricault) e talvolta ottenuto invece da artisti di minor qualità, si citano qui Rigaud (1682), Natoire (1721), Boucher (1723), Subleyras (1728), Fragonard (1752), David (1774), Girodet (1789), Ingres (1801), J. H. Flandrin (1832), Bouguereau (1850), Henner (1858). I quadri premiati con il Grand Prix, che inizialmente venivano dati in deposito al Louvre, furono restituiti in parte agli artisti viventi nel 1793; queste opere sono oggi conservate presso l'Ecole Nationale des beaux-arts.
Dal 1968 il concorso non ha piú luogo, ma il ministero francese degli affari culturali assegna alcune borse di studio presso l'Accademia di Francia a **R** a giovani artisti e ricercatori di varie discipline (arti figurative, composizione musicale, architettura, letteratura, cinema, teatro, storia dell'arte). (*db + lc + sr*).
Galleria Corsini (Galleria Nazionale d'Arte Antica) Ha sede nel palazzo romano della famiglia, venduto allo Stato italiano (1883) da Tommaso Corsini (1835-1919) il quale contestualmente donò la collezione composta per la maggior parte di dipinti che costituiscono il principale nucleo della GNAA. Si tratta in prevalenza delle raccolte del cardinale Neri Maria jr (Firenze 1685 - Roma 1770), nipote di Clemente XII (Lorenzo Corsini, papa dal 1730 al 1749). La famiglia Corsini, originaria di Firenze, era nota fin dal sec. XIII; tra i suoi membri conta il carmelitano Andrea Corsini, vescovo di Fiesole dal 1349 al 1374, canonizzato nel 1629 da Urbano Vili. Le fortune maggiori della famiglia hanno inizio con Bartolomeo

(1545-1613), i cui nipoti Neri, Ottavio e Filippo daranno origine al ramo romano del casato. La coll. Corsini di **R** è altra da quella del ramo fiorentino.
Principale artefice della collezione romana fu il cardinale Neri Maria jr, il quale si avvalse della consulenza dell'abate Giovanni Gaetano Bottari; oltre a procedere egli stesso ad acquisti, egli ebbe in dono gran parte dei dipinti di proprietà dello zio, papa Clemente XII, inclusi alcuni provenienti dai beni ereditari della famiglia, confluiti nelle collezioni di Lorenzo Corsini per estinzione del ramo primogenito nel 1723. A quest'ultimo gruppo appartengono forse il *Prometeo* di Salvator Rosa, la *Negazione di Pietro* del Maestro del Giudizio di Saiomone, la *Madonna col Bambino* di Orazio Gentileschi ed altri dipinti in prevalenza seicenteschi. Un inventario del 1750, fondamentale per la storia della collezione, elenca circa 500 pezzi, tutti custoditi nel palazzo che Ferdinando Fuga aveva costruito per Neri Corsini a via della Lungara: circa 400 provenivano dalle collezioni di Lorenzo o erano doni fatti al cardinale stesso (tra questi, particolarmente interessante il nucleo dei dipinti eseguiti in occasione di canonizzazioni). Tra gli acquisti di Neri Maria citiamo il *San Sebastiano* di Rubens, un suo ritratto eseguito da Rigaud, una *Madonna col Bambino* di van Dyck. Nell'inventario *post mortem* (1770) i dipinti acquistati direttamente da Neri Maria sono 136. Tra questi, opere di Holbein, Rembrandt, Dürer ma anche quadri Veneti del Cinquecento (Tintoretto, Tiziano e Veronese); tra i contemporanei erano rappresentati van Wittel, Zoboli, Pannini, Piazzetta, Anesi. Successivi incrementi sono dovuti al cardinale Andrea Corsini (1735-95); al tempo della Repubblica Romana (1798) i Corsini furono costretti, per contribuire al risarcimento di guerra imposto dal trattato di Tolentino, ad alienare venticinque dipinti, solo una parte dei quali venne in seguito recuperata. Sono andati cosí dispersi quadri attribuiti a Poussin, Annibaie Carracci, Sassoferrato, Dughet. La coll. Corsini, che il 1° maggio 1754 era stata aperta al pubblico (evento del tutto eccezionale per l'epoca), nel sec. XIX era accessibile agli artisti, che per copiarne le opere venivano da tutta Europa e anche dagli Stati Uniti. Intorno agli anni Ottanta la galleria comprendeva un migliaio di dipinti; il verbale di consegna allo Stato italiano, del 1883, ne elenca però 606. Gli altri furono inviati a Firenze. Il fondo Corsini rappresentò il nucleo iniziale di quell'imponente

pinacoteca statale – la Galleria Nazionale d'Atte Antica – costituitasi a **R** tra la fine del secolo scorso e la prima metà dell'attuale: questa, dopo essere stata ospitata nel Palazzo della Lungara, fu in parte trasferita in Palazzo Barberini, acquistato nel 1949 dallo Stato italiano. In quella fase il fondo Corsini venne confuso con le altre acquisizioni successive (come i fondi Torlonia, Monte di Pietà, Odescalchi, Colonna di Sciarra, Chigi, Cervinara) e solo di recente ne è stata decisa la ricomposizione negli ambienti della Lungara, allontanandone tutti i pezzi non pertinenti. L'obiettivo è quello di riproporre, per quanto possibile, la fisionomia che la galleria aveva nel 1883. Attualmente del fondo Corsini sono raccolti nel Palazzo della Lungara circa 400 opere. Delle altre, molte sono in deposito esterno e una parte si trova negli ambienti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, che dal 1883 ha sede in Palazzo Corsini.

Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Nel 1625 i Barberini acquistarono dagli Sforza un palazzo in via delle Quattro Fontane e ne affidarono l'ampliamento a Carlo Maderno, cui succedette Bernini (altri interventi architettonici spettano a Borromini e a Pietro da Cortona). Affrescato all'interno da Andrea Camassei (*Il Paradiso e* un perduto *Parnaso*), Pietro da Cortona (*Trionfo della Divina Provvidenza*) e dalla sua bottega (cappella affrescata da Romanelli, Baldini e Gemignani) e da Andrea Sacchi (*La Divina Sapienza*), conserva in alcuni ambienti le decorazioni preesistenti, dell'epoca degli Sforza (inizi del sec. XVII: Viviani, Croce) e altre risalenti al sec. XVIII (Ricciolini, Corvi, Pécheux): è perciò uno dei luoghi piú rappresentativi del Seicento e del Settecento romani. A buon diritto ospita quindi le raccolte della GNAA – esclusa la coll. Corsini, ricostituita nel Palazzo di via della Lungara – che vi sono collocate dopo che lo Stato italiano nel 1949 acquistò il palazzo dagli eredi Barberini. Sembra oggi avviato a una positiva conclusione l'annoso contenzioso con le Forze Armate, che occupano buona parte dell'edificio non consentendo cosí la completa esposizione delle collezioni. Oltre al già citato fondo Corsini, queste includono infatti dipinti provenienti dalla coll. Torlonia (acquistati nel 1892: Perugino, Niccolò dell'Abate, Bartolomeo Veneto, Cariani, Salimbeni, Cambiaso, Brill, Dughet, Manfredi), dal Monte di Pietà (1895: Gerolamo di Benvenuto, Lorenzo d'Alessandro, Niccolo di Liberatore, Gentileschi, Guy

François, Baglione, Valentin; altri dipinti, di minore importanza, sono rimasti presso la Cassa Depositi e Prestiti), dalle raccolte Barberini (1934 e 1959: Andrea del Sarto, Beccafumi, la cosiddetta *Fornarina* attribuita a Raffaello o a Giulio Romano, Lanfranco), Sciarra (1897: Giovanni da Rimini, Garofalo, Andrea del Sarto, Bronzino), Chigi (1918: Sodoma, Genga, Dosso, Pietro da Cortona), Hertz (importante donazione del 1915, con dipinti del Baronzio, di Bernardino di Mariotto, del Maestro dei Paesaggi Kress e poi Peruzzi, Giulio Romano, Martino Piazza). Provengono da chiese di Roma e del Lazio la *Madonna di Tarquinia* di Filippo Lippi, tavole di Pedro Fernandez e di Antoniazzo Romano, tele di Saraceni e di Borgianni. Tra gli acquisti, antichi e recenti, figurano opere di Serodine, di Caravaggio (*Giuditta e Oloferne*), di Gaulli e di Poussin. Importante anche se non ricchissima la sezione dei fiamminghi; ma fondamentale è quella dedicata al Settecento, nella quale sono ben rappresentate le diverse scuole pittoriche italiane e soprattutto viene offerto un panorama pressoché completo della situazione romana, ai livelli maggiori (Corvi, Batoni, Benefial, Mengs, Conca, Luti, Giaquinto, Marón, Kauffmann ecc.) ma anche a quelli meno noti.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna Istituita nel 1883 per accogliere le opere degli artisti contemporanei, la GNAM ha sede in un edificio costruito nel 1912 da Giuseppe Bazzani, modificato nel 1933 e tuttora in fase di ampliamento. Ospita un'importante raccolta di dipinti che datano a partire dagli inizi del sec. XIX, quasi esclusivamente italiani (tranne poche eccezioni: i *Bracconieri* di Courbet, il *Giardiniere* di van Gogh, *Le tre età* di Klimt ecc.). Tra le principali acquisizioni, circa 300 dipinti di Filippo Palizzi (1892), 66 disegni di Luigi Sabatelli (1893), il legato Celentano (1902) e l'acquisto di un consistente gruppo di opere di Domenico Morelli (1905). Consta di una ricca sezione grafica, con disegni di Vincenzo Camuccini, Tommaso Minardi, Vincenzo Cabianca. Nel 1986 è stata acquisita la collezione, comprendente sculture, mobili, oggetti d'arte applicata, piú di cento dipinti e altrettanti disegni e tempere, di Mario Praz; in gran parte vedute di interni, ritratti e scene di conversazione dell'epoca neoclassica e romantica. Se il neoclassicismo (Landi, Sabatelli, Appiani, Camuccini, Matteini) è rappresentato in modo frammentario, sono meglio documentati i paesaggisti della scuola di Posillipo

(Gigante: *Marina d'Ischia*, *Marina di Sorrento*, 1849; il *Golfo di Napoli*, 1859), i macchiaioli toscani (Lega, Fattori, Signorini, De Tivoli, Borrani) e la pittura di epoca romantica (Hayez, Piccio, Indú-nò, Caffi, Fontanesi). È altresí rappresentata la pittura «storica» e letteraria (Hayez, *I Vespri Siciliani*; Ussi, *La cacciata del duca d'Atene*; Gastaldi, *Bonifacio VIII*; Domenico Morelli, *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Esté*) e risorgimentale (Fattori, *La battaglia di Custoza*: Cammarano, *La battaglia di San Martino*). Artisti delle diverse scuole regionali dell'Ottocento italiano (scapigliati, divisionisti, veristi, paesaggisti di varie tendenze), esponenti del gusto simbolista (Costa, Sartorio) completano il panorama del sec. XIX, che risente tuttavia della frammentarietà delle acquisizioni. piú lacunoso ancora il settore dedicato al nostro secolo, documentato da prestigiosi esponenti (De Chirico, Boccioni, De Pisis, Morandi) ma nel quale viene a mancare un pur minimo tessuto connettivo.

Museo di Roma Un primo museo dedicato alla città di **R** venne istituito nel 1930 in alcuni locali dell'ex pastificio Pantanella, alla Bocca della Verità; dal 1952 ha sede in Palazzo Braschi, edificio eretto da Cosimo Morelli a partire dal 1792 per i nipoti di Pio VI. Conserva in alcuni ambienti le decorazioni a grottesche di gusto neopompeiano di Liborio Coccetti; le opere di pittura che vi sono raccolte sono strettamente connesse alla storia della città e talvolta provengono da edifici demoliti o manomessi (come le pitture di Ludovico Cigoli con *Storie di Amore e Psiche* provenienti da un distrutto casino di Palazzo Pallavicini Rospigliosi; *Apollo e le Muse*, affreschi di scuola umbra dell'inizio del sec. XVI dal casino di caccia papale alla Magliana; i monocromi di Polidoro da Cara-vaggio e di Maturino da Firenze dal ninfeo di Palazzo Del Bufalo). Benché spesso di eccellente qualità, sono state raccolte esclusivamente con il criterio di documentare momenti della storia, degli usi e della cultura di **R**, soprattutto relativamente all'età moderna. Sono cosí presenti tele che illustrano le feste e cerimonie della **R** del Seicento (Sacchi, *Una giostra a piazza Navona*; Sacchi e Miel, *Visita di Urbano VIII al Gesú*); eventi edificanti (Subleyras, *San Camilla de Lellis salva gli appestati durante un'inondazione del Tevere*); scene di vita agreste (G. Bottani, *La merca dei bufali a Maccarese*). Numerose le vedute di **R** e i ritratti. La sezione di pittura dell'Ottocento

e del Novecento, che costituisce la **Galleria Comunale d'Arte Moderna,** in parte depositata presso la GNAM, non è attualmente accessibile; include opere di rilievo, ad esempio degli artisti della «scuola di via Cavour» (Scipione, Mafai). In Palazzo Braschi ha sede inoltre il **Gabinetto comunale delle Stampe,** con una ricchissima raccolta di stampe, disegni ed acquerelli dal XVI al XX secolo che illustrano feste, cerimonie, avvenimenti storici, religiosi e civili e numerose vedute di **R** (ad esempio quelle di Giuseppe Vasi, di Piranesi e di Giovambattista Falda). Una emanazione del Museo di **R** è il **Museo del Folclore e dei poeti romaneschi,** che include una piccola e qualitativamente non rimarchevole sezione di dipinti che illustrano usi della **R** ottocentesca; ha sede nell'ex convento di Sant'Egidio in Trastevere. **Pio Istituto Catel** Antico ente di assistenza per artisti italiani e tedeschi, possiede una raccolta di dipinti e di disegni lasciati in eredità da Franz Ludwig Catel alla sua morte (1856) e di artisti che hanno usufruito dei sussidi dell'Istituto.
Galleria dell'Accademia di San Luca Le collezioni d'arte dell'Accademia di San Luca, che comprendono opere eseguite in occasione dei concorsi accademici, dipinti donati all'Accademia (saggi di ammissione) dagli artisti che ne venivano accolti, ritratti di accademici e donazioni (tra le principali, la collezione del pittore Fabio Rosa, costituita con la consulenza di Placido Costanzi e donata all'Accademia nel 1753; altri dipinti provengono dalla quadreria del cardinale Pietro Ottoboni), sono esposte dal 1932 in Palazzo Carpegna, dove l'Accademia fu trasferita quando ne venne demolita la sede originaria in via Bonella, presso la chiesa dei Santi Luca e Martina. È tra le piú importanti raccolte romane di pittura dal sec. XVI al XIX; grazie alla ricca sezione di dipinti eseguiti in occasione dei concorsi accademici, documenta in maniera esemplare l'orientamento ufficiale dell'ambiente romano, particolarmente nel Settecento e nel primo Ottocento.
I dipinti di epoca piú antica provengono dai lasciti Lazzaroni (1935, comprendente però numerose opere assai rimaneggiate, fino alla falsificazione vera e propria) e Pellegrini (una tavola del Maestro della Virgo inter Virgines; il Pellegrini donò anche una *Sacra Famiglia* di van Dyck, un quadro attribuito a Rubens e dipinti del Settecento veneziano). Dalla raccolta di Fabio Rosa provengono numerosi paesaggi sei-settecenteschi; dal lascito di Maurizio Dumarest (1913) quadri di M. Sweerts e alcune opere del

Seicento. Nel 1845 Gregorio XVI donò all'Accademia undici opere della Pinacoteca Capitolina ritenute poco adatte per una raccolta pubblica perché «licenziose» (tra queste, l'*Andromeda* del Cavalier d'Arpino e la copia della *Ga-latea* di Raffaello eseguita da Pietro da Cortona). Il settore piú importante è comunque quello della pittura settecentesca (dipinti di G. Passeri, Giaquinto, Conca, Luti, Chiari, Maratta, Trevisani, Rocca, Zoboli, Costanzi, Mancini, Subleyras, A. Masucci, Stern, Unterberger, M. Rossi, Cavallucci, Camuccini, Kauffmann, Bottani, Corvi); meno ricco quello del secolo precedente, che include però opere di A. Falcone, Albani, Cerrini, Guercino, Sassoferrato, Baciccio, Mola. L'Ottocento è documentato prevalentemente da prove dei concorsi accademici (Hayez, Wicar, Francesco Podesti, Giovanni Silvagni); il Novecento da dipinti donati dagli accademici (Carena, Greco, Funi, Pirandello, Carra, Socrate, Casorati, Morandi).
Tra i circa quattrocento ritratti (o autoritratti) degli accademici, che costituiscono un altro dei principali motivi di interesse della galleria, si possono ricordare quelli di Borgianni, Caravaggio, Cavalier d'Arpino, Cades, Benefial, Chiari, Corvi, Luti, Jean-François de Troy, Marón, E. Vigée-Lebrun, Camuccini, Thorvaldsen, Wicar.
L'importante sezione grafica comprende per la maggior parte le prove dei concorsi, banditi con periodicità variabile dal 1663 all'unità, e distinti in tre classi (copie dall'antico o da opere celebri, composizioni di diversa complessità). Cospicuo anche il fondo di disegni di architettura.
Galleria Borghese La potenza della famiglia Borghese, originaria di Siena, raggiunse il suo apogeo quando il cardinale Camillo (1552-1621) venne eletto papa (1605) con il nome di Paolo V. Sia il papa che suo nipote, il cardinale Scipione Caffarelli Borghese (1576-1633), furono mecenati illuminati e appassionati collezionisti; nella villa eretta da Flaminio Ponzio e Giovanni Vasanzio presso Porta Pinciana riunirono una collezione che rifletteva la loro predilezione per le scuole pittoriche toscana, veneziana ed emiliana del Cinquecento e la capacità di apprezzare artisti contemporanei di diverso orientamento (Caravaggio e Domenichino, Carracci e Lanfranco). Prima di giungere a **R** da Siena, i Borghese possedevano già alcune opere d'arte: dalla collezione antica provengono due dipinti di scuola del Sodoma (*Cristo portacroce*) e di mano del Beccafumi (*Sacra Famiglia*) oggi nella sagrestia della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, e due ta-

volette di Raffaello (Le *tre Grazie*: Chantilly, Museo Condé; *Sogno del Cavaliere*: Londra, NG). Ma per accrescere la raccolta ricorsero ad iniziative di notevole spregiudicatezza: nel 1607 il cardinale Scipione ricevette dal papa un centinaio di quadri che il Cavalier d'Arpino aveva dovuto donare alla Camera Apostolica per cancellare una condanna che gli era stata comminata per possesso illecito di archibugi (tra questi dipinti, tuttora alla Gall. Borghese, importanti opere giovanili di Caravaggio – il *Bacchino malato,* il *Ragazzo con canestro di frutta* e due controverse *Nature morte* – e altre dello stesso Cesari). Nel 1608 il papa ordinò l'asportazione, contro la volontà dei proprietari e della cittadinanza, della *Deposizione* di Raffaello dalla cappella Baglioni in San Francesco a Perugia, donandola al nipote; ottenne con forti pressioni da Cesare d'Este, duca di Modena, alcuni dipinti di Dosso Dossi (*Circe*, *Apollo e Dafne*); incarcerò il Domenichino perché si rifiutava di vendergli la *Caccia di Diana*, destinata per contratto agli Aldobrandini. Per 4000 scudi acquistò settantun dipinti dal cardinal Paolo Emilio Sfondrato (*Amor sacro e Amor profano*, *Venere benda Amore* di Tiziano). Tra le opere acquistate direttamente da Scipione, la *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio. Il cardinale vincolò la collezione con un fidecommisso in favore di suo cugino, Marcantonio II Borghese. Nel 1640 Paolo Borghese acquisí, tramite il matrimonio con Olimpia Aldobrandini, opere provenienti dall'eredità del cardinale Ippolito Aldobrandini e provenienti da Ferrara; nel 1682 queste vennero suddivise tra i due figli della principessa, Giovanni Battista Borghese e Giovanni Battista Pamphilj (figlio di Camillo Pamphilj che Olimpia aveva sposato in seconde nozze). Ai Borghese restarono il *Ritratto virile* di Antonello da Messina, l'*Autoritratto* di Lorenzo Lotto e altri dipinti, alcuni dei quali oggi dispersi (la *Madonna dei candelabri* di Raffaello e aiuti: Baltimore, NG; Luini, *Gesú fra i dottori*: Londra, NG). Nel Settecento, i Borghese dimostrarono minor interesse per la villa, tanto che le opere principali vennero trasferite nel palazzo di Ripetta. Si deve a Marcantonio IV Borghese il restauro della villa, che venne decorata con dipinti dei principali artisti del gusto neoclassico (Marón, Unterberger, Hamilton, Gagnereaux, Corvi, Tommaso Conca) i quali allestirono un apparato pittorico in accordo con i soggetti delle sculture che vi erano conservate. Tuttavia, alla morte del principe (1800), una parte della collezione fu venduta al

mercante parigino Durand (1801). In quest'occasione furono alienati la *Madonna di Manchester* allora ritenuta di Michelangelo, il *Sogno del cavaliere* e la *Santa Caterina* di Raffaello, la *Cena in Emmaus* di Caravaggio (tutti a Londra, NG), il *Noli me tangere* di Annibale Carracci. La vendita alla Francia da parte di Camillo, marito di Paolina Bonaparte, di gran parte delle sculture antiche (1807), non interessò la quadreria, che nel 1827 acquisì la *Danae* del Correggio, proveniente dalle raccolte di Cristina di Svezia. Nel 1891 vennero trasferiti nella villa i dipinti conservati nel palazzo di Ripetta; nel 1902 la palazzina, il parco e la collezione vennero acquistate dallo Stato italiano, che cedette al comune di **R** il parco, destinato a verde pubblico.

Pinacoteca Capitolina La storia della Pinacoteca Capitolina è più recente di quella dei Musei Capitolini, dei quali peraltro fa parte. I musei di scultura, la più antica collezione pubblica del mondo, vennero istituiti nel 1471 da Sisto IV e ampliati e arricchiti a più riprese; mentre la galleria di pittura, la cui istituzione veniva sollecitata e auspicata per fornire modelli di studio agli artisti iscritti all'Accademia di San Luca, ebbe vita solo a partire dal 1748, per interessamento di Benedetto XIV e del cardinale Silvio Valenti Gonzaga. Il 3 gennaio di quell'anno venne acquistata la collezione Sacchetti: più di 180 dipinti, tra i quali importanti opere di Pietro da Cortona (*Ratto delle Sabine*, *Sacrificio di Polissena*, *Trionfo di Bacco*, *Veduta delle Allumiere*, *Vittoria di Alessandro su Dario* ecc.), alcune delle quali (*Storie di David*) cedute poi (1817) alla PV in cambio della *Santa Petronilla* del Guercino, una serie di quadri bolognesi (Guido Reni: *Maddalena*, *Fanciulla con Corona*, *Cleopatra*, *Anima Beata*; Guercino: *Ottaviano e Cleopatra*, ecc.), e inoltre dipinti di Vouet, Courtois, Calvaert. Un secondo importante nucleo venne acquistato nel 1750: 126 quadri della collezione dei Pio, i quali erano stati a lungo signori di Carpi e nel Quattrocento si erano legati con i Savoia (la famiglia si trova perciò indicata con entrambe le denominazioni, «di Carpi» e «di Savoia»). Della collezione Pio facevano parte il *San Giovanni Battista* di Caravaggio, *la Buona Ventura* ugualmente di Caravaggio e il *San Sebastiano* di Guido Reni che Carlo Emanuele Pio aveva acquistato da Francesco Maria Del Monte, più un folto nucleo di opere ferraresi (Scarsellino, Dosso, Garofalo, Ortolano) e venete.

Nel 1818 ottanta dipinti vennero trasferiti alla PV; nel 1936 venne acquistata la coll. Sterbini, di dipinti del sec. XIV.

Galleria Colonna Il palazzo dove ha sede la collezione tuttora di proprietà della famiglia Colonna – uno dei piú antichi e potenti casati dell'aristocrazia romana – è il risultato di continui ampliamenti intorno a un nucleo quattrocentesco, l'edificio fatto costruire dal cardinale Pietro Riario nel 1471 a ridosso della chiesa dei Santi Apostoli. Qui abitò Giuliano Della Rovere (cugino di Pietro Riario) prima di diventare papa col nome di Giulio II, il quale eresse un nuovo edificio nel giardino restrostante la chiesa. A seguito del matrimonio di Lucrezia Gara Della Rovere, nipote di Giulio II, con Marcantonio I Colonna (1508) il palazzo passò ai Colonna, i quali ne intrapresero la ristrutturazione. Dapprima Filippo I Colonna, gran Conestabile del Regno di Napoli – il quale istituí il vincolo fidecommissario per il ramo primogenito nel 1631 e fece allestire in San Giovanni in Laterano la sontuosa cappella gentilizia –, poi il cardinale Gerolamo Colonna, cui si deve la costruzione della galleria che tuttora ospita gran parte della collezione, infine Fabrizio (1730) e Girolamo Colonna (1755-60 ca.) conferirono, con ulteriori modifiche, l'aspetto odierno al palazzo, che conserva in un ambiente al piano terreno le decorazioni (Pinturicchio) di epoca Riario. I locali nei quali sono esposti i dipinti della galleria hanno affreschi e tele di Giovanni Paolo Schor, Giovanni Colli e Filippo Gherardi (1665-78), Sebastiano Ricci (1695), Giuseppe Chiari (1699-1702), Benedetto Luti (1700?), Pompeo Batoni (1737-39) e Pietro Bianchi (post 1709). Altri ambienti sono stati decorati da Stefano Pozzi, mentre la *coffee-house* ha affreschi di Francesco Mancini. La collezione si costituí principalmente per iniziativa del cardinale Gerolamo I (1603-66), arcivescovo di Bologna, il quale acquistò dipinti emiliani (Albani: *Ratto di Europa*, *Ecce Homo*; Guercino: *Martirio di Sant'Emerenziana*, *L'Arcangelo Gabriele* e altri; Guido Reni: *San Francesco in preghiera*). Lorenzo Onofrio Colonna (che nel 1661 aveva sposato Maria Mancini, nipote del cardinale Mazzarino), amico di Carlo Maratta, si giovò della sua consulenza ed acquistò dipinti di Dughet, Cerrini, Salvator Rosa e molti altri, alcuni dei quali furono venduti alla fine del sec. XVIII per contribuire al pagamento del tributo imposto con il trattato di Tolentino. A seguito del matrimonio di

Fabrizio Colonna con Caterina Salviati (1718) entrarono nella galleria importanti dipinti toscani (Bronzino, Allori, Ridolfo del Ghirlandaio, Salviati); i cosiddetti «primitivi» (Pietro Alemanno, Stefano da Zevio, Niccolo Alunno) vennero acquisiti nell'Ottocento, mentre il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci, già dei Pallavicini, è documentato negli inventari Colonna solo dal 1783.

Galleria Doria-Pamphilj Ha sede nel palazzo costruito nel 1731-34 da Gabriele Valvassori per Gamillo Pamphilj junior; l'edificio preesistente, piú volte rimaneggiato, appartenne prima al cardinal Santoro (1505), poi a Francesco Maria Della Rovere, nipote di Giulio II, infine al cardinale Pietro Aldobrandini (1601). Camillo Pamphilj, nipote di Innocenzo X, sposando nel 1647 Olimpia Aldobrandini (vedova di Paolo Borghese) acquisi la proprietà dell'edificio e di numerose opere già degli Aldobrandini (le celebri *Lunette* di Annibale Carracci e collaboratori, probabilmente la *Maddalena* e il *Riposo in Egitto* di Caravaggio, due tavole del Parmigianino, il *Doppio ritratto* di Raffaello, il *San Girolamo* del Beccafumi e varie opere ferraresi: Mazzolino, Ortolano, Garfalo). Altre opere – come il *Ritratto di Innocenzo X* di Velázquez – sono di committenza Pamphilj, i quali acquistarono (o ricevettero in dono) numerosi dipinti: *Erminia e Tancredi* e *Sant'A-gnese sul rogo* di Guercino, paesaggi di Claude Lorrain, di Grimaldi e di Dughet, e opere non italiane. Era di proprietà Pamphilj la *Buona Ventura* di Caravaggio, donata con altri quadri a Luigi XIV (il quale però, secondo la testimonianza di Bernini, non l'apprezzò) da Camillo Pamphilj nel 1665. Il cardinale Benedetto, figlio di Camillo e di Olimpia, cui toccò in eredità l'usufrutto perpetuo della collezione, l'incrementò con acquisti (Tempesta, van Bloemen, Rosa da Tivoli, Manglard); alla sua morte (1730) Camillo junior rimodernò il palazzo, che arricchí di nuove decorazioni (Aureliano Milani, *Storie di Ercole*). Con il matrimonio di Anna Pamphilj con Giovanni Andrea III Doria Landi (1671) si unirono le due casate, ma i due cognomi si fusero in Doria Pamphilj solo nel 1760, alla motte di Camillo. Entrarono allora ad arricchire la galleria dipinti di proprietà Doria (Mabuse, Sebastiano del Piombo, Bronzino, Memling); nella seconda metà dell'Ottocento, Alfonso Doria Pamphilj acquistò diverse tavole del Trecento e del Quattrocento (trittici del Maestro di Borgo alla Collina e di Sano di Pietro, tavole di Giovanni di Paolo e altre).

Museo Napoleonico Venne fondato dal conte Giuseppe Primoli (**R** 1851-1927), discendente per via materna dalla famiglia Bonaparte: sua madre, Carlotta Bonaparte, era nata dal matrimonio di Carlo, figlio di Luciano principe di Canino, con Zenaide, figlia di Giuseppe, re di Napoli e poi di Spagna. Giuseppe Primoli trascorse la giovinezza alla corte di Napoleone III e tornò a **R** alla caduta dell'impero. Da allora cominciò a raccogliere oggetti, opere d'arte e documenti concernenti l'epoca e la famiglia di Napoleone, agevolato anche da doni della principessa Matilde e dell'imperatrice Eugenia. Alla sua morte, lasciò alla città di **R** il palazzo sul lungotevere (ristrutturato in seguito all'apertura di via Zanardeli da Raffaele Ojetti) e le sue collezioni, che si aggiunsero a quelle lasciate nel 1925 da suo fratello Luigi. Il museo, aperto al pubblico nel 1929, continuò ad arricchirsi per acquisti e donazioni. Ciascuna sala è dedicata a un personaggio o illustra i rapporti tra **R** e la Francia: i papi e l'imperatore, **R** e l'occupazione francese, documentando tre distinti periodi della storia della famiglia Bonaparte: il periodo napoleonico vero e proprio, il cosiddetto periodo «romano» che segue le vicende della famiglia dalla caduta di Napoleone fino all'ascesa di Napoleone III e il secondo impero. I dipinti soprattutto costituiscono una galleria di ritratti di grande interesse iconografico, e alcuni sono di grande qualità. Citiamo il ritratto di *Elisa Baciocchi con la figlia* di F. Gerard, quelli di *Letizia* e di *Giuseppina* di **R**. Lefèvre, *Luigi Bonaparte e il figlio*, *La regina Giulia con le figlie* e *Carlotta Gabrielli* di J. B. Wicar, *Zenaide e Carlotta* di David, *Carlotta Bonaparte* di L. Robert, *I figli di Murat* di J. B. Isabey. Va ricordato che in altri ambienti di Palazzo Primoli ha sede la collezione di Mario Praz (**R** 1896-1982), che ora è di pertinenza della GNAM.

Istituto Nazionale per la Grafica Fondato contestualmente all'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (1975), l'Istituto Nazionale per la Grafica comprende il **Gabinetto Nazionale delle Stampe e la Calcografia Nazionale.**

La Calcografia Nazionale ha sede in un edificio costruito appositamente nel 1837 – forse da Luigi Valadier – in via della Stamperia. Nasce dall'acquisto, ordinato da Clemente XII nel 1738, dell'azienda degli stampatori De Rossi, il cui principale esponente era stato, nel tempo di Alessandro VII, Giovan Giacomo, con bottega a Santa Maria della Pace. Oltre a produrre in proprio, aveva ac-

quistato numerosi rami per incisione, antichi e recenti (Mantegna, Ghisi, Raimondi, Carracci, Grechetto, Testa); dalla sua bottega erano uscite le celebri *Vedute di Roma* di Giovambattista Falda e soprattutto importanti stampe «di riproduzione», cioè destinate a divulgare pitture e sculture. Ne proseguirono l'attività il figlio Domenico e il nipote Lorenzo Filippo, il quale nel 1732 prese però a trattare la vendita della raccolta a negozianti inglesi; il 12 ottobre di quell'anno il papa impedí l'operazione istituendo un vero e proprio vincolo. Nel 1738, al momento dell'acquisto, la Calcografia De Rossi divenne Calcografia Camerale, con dotazione annua di 5000 scudi per il funzionamento ordinario. Primo «sovrintendente» fu Gian Domenico Campiglia.
Nel 1748 la Calcografia Camerale pubblicò l'importante *Pianta di Roma* di Giovambattista Nolli. Subí però la concorrenza di altre aziende private, in particolare della stamperia Piranesi, i cui rami tuttavia vennero acquistati da Gregorio XVI nel 1839 presso il figlio Francesco, emigrato in Francia. Sotto l'occupazione francese molti rami vennero fusi; Leone XII ne fece distruggere altri, di soggetti ritenuti licenziosi. Giuseppe Valadier, che fu uno dei direttori della Calcografia, promosse l'acquisto delle lastre di Volpato e di Canova. Dopo l'unità la Calcografia Camerale divenne Calcografia Nazionale. Tra le acquisizioni piú recenti vanno ricordate il fondo Barberini e numerosi rami di Carlo Carrà e di Giorgio Morandi.
Il **Gabinetto Nazionale delle Stampe**, istituito nel 1895, nasce dalla donazione Corsini, della cui biblioteca (donata dal principe Tommaso Corsini all'Accademia dei Lincei nel 1883) faceva parte un cospicuo fondo di grafica, principalmente disegni e stampe raccolti dal cardinale Neri Maria Corsini (il quale era entrato in possesso, nel 1728, della raccolta di disegni e stampe di Francesco Maria de' Medici) nel sec. XVIII. Ebbe sede in Palazzo Corsini fino al 1950, poi fu trasferito nella villa della Farnesina. Al cospicuo fondo Corsini (che costituisce circa un terzo dell'intero patrimonio e che in parte è ancora conservato nella Biblioteca dei Lincei) si aggiunse, nel 1939, la collezione di 32 volumi di stampe e uno di disegni appartenuti al biografo settecentesco Nicolo Pio. Altre importanti acquisizioni (promosse da Adolfo Venturi) furono, nel 1899, il cosiddetto *Libro di Giusto* (Venezia? 1450 ca.) e il *Codice degli Anacoreti* (Lombardia 1430, acquistato nel 1900).

La raccolta è una delle piú importanti al mondo: include disegni e incisioni di numerose epoche e scuole, ma quelle meglio rappresentate sono ovviamente le italiane. Dalla raccolta medicea, passata poi a Neri Maria Corsini, provengono i disegni toscani (Verrocchio, Ghirlandaio, Raffaellino del Garbo, Fra Bartolomeo, Pontormo, Vasari, Poppi, Santi di Tito, Boscoll, Gozzoli, Pesellino, Francesco di Giorgio, Leonardo, Bartolomeo della Gatta, Andrea del Sarto e altri toscani fino alla metà circa del sec. XVII). Sono rappresentate anche la scuola genovese, quella bolognese e soprattutto la romana (Bernini, Algardi, Ciro Ferri, Courtois, Gemignani, Baldi, Pietro da Cortona, Maratta).

Galleria Spada Prende il nome dal cardinale Bernardino Spada (Brisighella 1594 - **R** 1661), il quale nel 1632 acquistò da Gerolamo Mignanelli il palazzo già dei Capodiferro, costruito intorno alla metà del Cinquecento e decorato di stucchi e pitture di Giulio Mazzoni, Daniele da Volterra e Gerolamo Siciolante da Sermoneta. Il cardinale Spada – fratello dell'oratoriano Virgilio, intrinseco di Innocenzo X e protettore di Borromini – lo fece ampliare da Paolo Maruscelli; altri interventi architettonici spettano a Borromini, Bernini, Carlo Rainaldi, Vincenzo della Greca e Francesco Righi; Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli decorarono il piano nobile e il salone. A Bernardino si deve la creazione dell'importante quadreria, arricchita successivamente da membri della famiglia. Negli anni in cui era Legato a Bologna (1627-31) il cardinale aveva acquistato opere di Palmezzano, Aspertini, Parmigianino, Nicolò dell'Abate, Lavinia Fontana, Passerotti ecc., e si fece ritrarre da Guido Reni e dal Guercino. Fece eseguire per sé una copia del *Ratto di Elena* di Guido Reni (1631, di Giacinto Campana e rifinita da Guido stesso); trattò la vendita del dipinto originale – eseguito su richiesta del conte di Oñate per il re di Spagna, offerto anche a Maria de' Medici ed entrato poi in proprietà di Louis Phélipeaux de la Vrillière – e si assicurò la *Morte di Didone* del Guercino, che avrebbe dovuto accompagnare il quadro del Reni come pendant. Bernardino acquistò sul mercato artistico romano anche opere contemporanee: bambocciate, dipinti caravaggeschi (la misteriosa *Sant'Anna con la Vergine*, l'*Erodiade* e la *Sacra Famiglia* di Valentin, il *Cristo morto* di Borgianni) e diversi quadri del senese Nicolo Tornioli, pittore assai apprezzato da monsignor Virgilio (*Annunciazione* oggi

nella parrocchiale di Castel Viscardo, *Carità romana*, *Sacra Famiglia* e altri). Dall'eredità di Virgilio (1596-1662) provengono altri dipinti tuttora in galleria (*Astronomi* del Tornioli, *Rivolta di Masaniello* di Michelangelo Cerquozzi, *Davide* di Giandomenico Cerrini). Con il matrimonio di Orazio Spada (1613-87), nipote di Bernardino, con Maria Veralli nel 1636 ebbe inizio il ramo degli Spada Veralli; dalle collezioni del cardinale Fabrizio Veralli, zio di Maria, entrarono nella quadreria Spada il *San Sebastiano* di Fiorenzo di Lorenzo, i *Santi Pietro e Paolo* del Baglione; ugualmente dai Veralli provengono il *David* di Orazio Gentileschi, la *Santa Cecilia* e la *Madonna col Bambino* di Artemisia Gentileschi, il *David con la testa di Golia* di Nicolas Régnier. Al cardinale Fabrizio Spada Veralli (1643-1717), figlio di Orazio, spettano la nuova decorazione della galleria e l'acquisto di nuovi dipinti, come *Borea rapisce Orythia* di Solimena, le quattro *Metamorfosi* di Giuseppe Chiari, il *Festino di Antonio e di Cleopatra* di Trevisani; ma continuò ad acquistare, anche con il contributo dei fratelli Bernardino e Guido, dipinti piú antichi.
Nel 1820 la famiglia istituí il vincolo fidecommissario sulla galleria; ciò non valse tuttavia ad evitare del tutto la dispersione delle opere. Nel 1926 palazzo e collezioni vennero acquistati dallo Stato; l'uso del «deposito esterno» per decorare uffici, ambasciate all'estero, sedi ministeriali causò la quasi totale dispersione della galleria, dove erano state peraltro introdotte opere di diversa provenienza. Il riordino della collezione fu intrapreso da Federico Zeri (1951); molti quadri risultano tuttavia dispersi o perduti. La sistemazione attuale della galleria intende suggerire l'aspetto dell'antica quadreria gentilizia, conciliata con l'esigenza di garantire una migliore leggibilità ai dipinti piú importanti. (*sr*).
Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo Del museo – principalmente di armi – ospitato nella mole adrianea fa parte un nucleo di dipinti, disposti come elementi di arredamento di alcune sale. Si tratta di tavole e di tele provenienti da due distinte donazioni, quella di Mario Moretti (1916) e quella di Alessandro Contini (poi Bonacossi, 1928), che non hanno perciò relazione alcuna con l'ambiente che le accoglie. Dalla donazione Moretti provengono ad esempio la *Madonna col Bambino* di Bartolomeo Montagna, il *Redentore* e il *Sant'Onofrio* di Carlo Crivelli, il *San Gerolamo* di Lorenzo Lotto, la *Circonci-*

sione di Marcello Fogolino. Alessandro Contini donò, insieme a molti oggetti d'antiquariato e mobili ivi conservati, dipinti di qualità discontinua, tra i quali vanno però segnalati, per importanza, il *Polittico degli Zavattari*, la *Madonna e santi* di Luca Signorelli, *San Francesco* e *San Nicola* di Francesco Bissolo, *San Sebastiano e San Giovanni Battista* di Niccolo di Liberatore detto l'Alunno, *Cristo in Pietà* di Giovanni Martino Spanzotti. (*sr*).

Appartamento di Paolo III Il nuovo appartamento papale voluto da Paolo III fu progettato da Raffaello da Montelupo e, tra il 1543 e il 1548, per la cura dei castellani Tiberio Crispi e Mario Ruffini, fu splendidamente ornato da stucchi e affreschi da una schiera di artisti, fra i quali Perino del Vaga era la personalità dominante. Tre équipes si succedettero nel cantiere, il cui risultato fu uno dei maggiori complessi decorativi della pittura manierista, un apice della tradizione raffaellesca, per la straordinaria varietà degli ornati a grottesche e per l'appassionata rievocazione dell'antico.

I lavori cominciarono dalla Loggia, affrescata da G. Siciolante, e proseguirono sotto la direzione di Luzio Romano – già allievo di Perino a Genova – nelle Sale della Biblioteca, dell'Adrianeo, dei Festoni e negli ambienti della cosiddetta Cagliostra. Dal 1545 Perino stesso, con un gruppo di cui facevano parte anche Tibaldi, Siciolante, Marco Pino, Livio Agresti e Domenico Zaga, è al lavoro nelle sale di rappresentanza: Sale di Perseo, di Amore e Psiche, Sala Paolina. In quest'ultima sono raffigurate a monocromo le *Storie di Alessandro*, che celebrano secondo un elaborato progetto iconografico la figura del papa (Alessandro Farnese) e la sua concezione del potere universale del papato. Dopo la morte di Perino, nel 1547, la direzione dei lavori fu assunta dallo Zaga, con il quale collaborò anche il Tibaldi: Sale di Apollo, della Giustizia. (*gsa*).

Pinacoteca Vaticana → Vaticano.

Romagnoni, Bepi

(Milano 1930-64). Dopo la formazione avvenuta all'Accademia di Brera, con Guerreschi e Recalcati rappresenta uno dei piú interessanti interpreti del nuovo realismo a Milano negli anni Sessanta, nel segno della Nuova Oggettività narrativa. I suoi dipinti, dal 1955 soprattutto

paesaggi industriali, mostrano la ricerca di un rapporto nuovo con la realtà, liberata dai pregiudizi ma ancora attenta all'espressionismo di De Kooning e di Gorky. A partire dal 1960, l'artista declina verso una pittura maggiormente narrativa, volutamente obiettiva e documentaria, spogliata dei contenuti emozionali, giungendo ad inventare un efficace e composito linguaggio pittorico che utilizza l'inserimento di brani fotografici. Nel 1962 espone alla Biennale di Venezia e nel 1964 alla Galleria Documenta di Kassel. Le piú importanti retrospettive a lui dedicate sono state allestite a L'Aquila (1965, 1966) nell'ambito della rassegna *Alternative attuali* e alla Galleria Marconi a Milano (1966). (*apa*).

Romako, Anton

(Atzgersdorf (Vienna) 1832 – Vienna 1889). Assai poco apprezzata dai suoi contemporanei e compatrioti, l'opera di **R** ha contribuito a stabilire alcuni tratti importanti dell'arte viennese e austriaca. Entrato a quindici anni all'Accademia di Vienna, **R** studia con il realista F. G. Waldmüller e con il pittore di storia C. Gsellhofer. L'anno successivo, la chiusura provocata dai moti del 1848 lo spinge a trasferirsi all'Accademia di Monaco di Baviera, dove ha per insegnante W. von Kaulbach, pittore neoclassico, e lavora con un'equipe di pittori a composizioni che illustrano temi di mitologia germanica e storia biblica. Tornato a Vienna nel 1850, studia pittura monumentale con C. Rahl; dopo un periodo trascorso a Venezia presso l'acquerellista C. Werner (1854-55) e un breve soggiorno in Spagna (1856), nel 1857 parte per Roma, dove resterà per quasi vent'anni. Qui ottiene un rapido successo: lo stesso re Ludwig I di Baviera gli rende visita e acquista alcune opere per la Pinacoteca di Monaco. Esegue ritratti di notevole verità psicologica, ma soprattutto quadri di genere (la vita contadina nella campagna romana) caratterizzati da un impianto teatrale e stile decorativo che conferiscono ai dipinti un'atmosfera di idillio romantico, temperata spesso da accenti ironici. Abbandonato dalla moglie, **R** torna a Vienna nel 1876 con due dei cinque figli, ma incontra grosse difficoltà: la sua opera presenta aspetti troppo inconsueti per un pubblico abituato alla pittura brillante di H. Makart – che domina la scena artistica e sociale – o all'impianto didattico della pittura storica di Canon (H. von Straschiripka). Nel-

l'*Ammiraglio Tegetthoff alla battaglia navale di Lissa* (1880 ca.: Vienna, ÖG) l'atteggiamento dei personaggi è ritratto senza alcuna tentazione celebrativa o epica con esiti che attireranno critiche del tutto negative. Per molti anni **R** si concentra sulla pittura di paesaggio, con una serie di quadri di concezione quasi impressionistica sulla valle del Gastein; le sue opere piú notevoli sono però i ritratti, in cui una straordinaria densità di mezzi pittorici – dal disegno meticoloso, al rapido schizzo, all'accostamento dei colori, alla scelta del taglio compositivo (ancora piuttosto raro) frontale o di completo profilo – è utilizzata per sottolineare i caratteri psicologici. Il contrasto di base tra disegno e pittura, tipico di **R** fin dagli anni della sua formazione a metà tra *Biedermeier* e pittura «intellettuale», si risolve qui in esiti di indubbia originalità (*Contessa Maria Magda Kuefstein*, 1885 *ca.*; *Mathilde Stern*, 1886 ca.: Vienna, ÖG). **R** muore in solitudine e povertà 1'8 marzo 1889, prostrato non solo dalla continua lotta per sopravvivere ma anche dal suicidio delle due figlie rimaste in Italia. Soltanto nel 1905, in occasione della grande mostra dedicatagli dalla Galleria Miethke di Vienna, viene riconosciuto il valore della sua opera, grazie anche all'evidente legame con la pittura dei primi anni del secolo e con l'espressionismo – come rileverà (1916) H. Tietze – e al suo precorrere quella ricerca del «volto interiore» dei personaggi che diverrà l'elemento principale del ritrattismo di Kokoschka e Shiele. (*vb*).

Román, Bartolomé

(Montaro (Cordoba) 1590 ca. – ? 1647). Riconosciuto dai contemporanei come uno dei migliori pittori madrileni della prima metà del sec. XVII, sembra vivesse un po' in disparte, non ricercando né clientela né pubblici riconoscimenti; la sua produzione fu relativamente scarsa. Allievo di V. Carducho, prima influenzato dai manieristi italiani dell'Escorial – come ancora si legge nel suo *Miracolo della Porziuncola* nella Cattedrale di Avila –, accolse in seguito suggestioni dalla pittura véneta e dal suo contemporaneo Velázquez. Trasse spesso ispirazione dai modelli compositivi della pittura italiana conosciuta tramite le incisioni (*Riposo durante la fuga in Egitto*: Madrid, Fondazione S. Marca) e operò soprattutto per i conventi madrileni, rappresentando grandi figure iconiche, nobili e serene: santi benedettini e ritratti di religiosi (il *Venera-*

bile Beda: Madrid, Prado; *Sant'Egidio* del Consiglio di Stato); *Arcangeli* per le Descalzas Reales e l'Encarnación; e, nella sacristia dell'Encarnación, il suo capolavoro, la *Parabola delle nozze* (1628) dalla cromia opulenta, solenne e ritmica nella composizione. Alla fine della sua vita partecipò con Cano e Zurbarán alla decorazione della cappella di San Diego ad Arcala, con un eccellente *San Bonaventura mentre scrive* (oggi a Madrid, San Francisco el Grande). Ebbe numerosi allievi, tra i quali Carreño de Miranda. (*pg*).

Romanelli

A una cinquantina di km da Lecce, in Terra d'Otranto, la grotta **R** è celebre per il materiale preistorico trovato nei suoi notevoli depositi di colmata e per le incisioni parietali sulle pareti. I livelli archeologici, scavati dagli archeologhi italiani P. E. Stasi nel 1904 e nel 1905 e barone Blanc nel 1914 e nel 1921, appartengono a diverse epoche. I piú antichi sono contemporanei a una fauna propria dei climi caldi di età paleolitica media; poi si riscontrano, attraverso l'evoluzione della fauna e lo studio dei sedimenti, varie oscillazioni climatiche sfociate in un considerevole raffreddamento. Ai livelli dell'epoca fredda (strati A e D) sono state trovate pietre ornate d'incisioni simili a quelle delle pareti, nonché frammenti staccatisi dalla volta ornata. Le incisioni parietali sono poste in piena luce su una cornice, sotto il portico e sulla parete destra. Un bovide, dal disegno saldo e semplice, è posto in evidenza su tale parete; è associato a un gruppo di linee verticali e oblique che sono state spesso trovate sui sassi incisi. Figure schematiche, alcune delle quali ricordano il profilo femminile, sono finemente incise in lunghe serie. Altre figure, che possono essere vulve o pesci, sono sparse sulla volta. I rapporti accertati tra l'arte franco-cantabrica e quella di **R** riguardano la presenza di profili femminili simili ai segni claviformi e l'associazione tra animali e segni astratti su cui poggia l'organizzazione dei santuari occidentali. Ma l'arte della grotta **R** è paragonabile, per lo stile degli animali, alle incisioni delle grotte siciliane e di certe caverne dell'Ardèche (Ebbou). Lo studioso italiano di preistoria P. Graziosi, che ha lungamente studiato l'arte mediterranea paleolitica, paragona le incisioni lineari su sassi, provenienti soprattutto dal livello D, alle incisioni su placchette del giacimento spagnolo di

Parpalló (Valenza). La datazione delle incisioni della grotta **R** resta ardua, poiché l'industria rivelata dagli scavi è originale e probabilmente di lunga durata, ma le opere visive si rifanno strettamente al complesso parietale paleolitico mediterraneo, che può definirsi un'arte derivata dal medesimo fondo simbolico dell'arte cantabrica, ma realizzata in un suo stile originale. Alcuni blocchi dipinti sono stati ritrovati ai livelli recenti. Sono ornati di figure schematiche rosse, specie di pettini che ricordano l'arte post-glaciale, in particolare quella della Sierra Morena. (*yt*).

Romanelli, Giovan Francesco

(Viterbo 1610 ca. -1662). Dalla bottega romana del Domenichino (ma è solo il Passeri ad attestare questo alunnato) passò a quella di Pietro da Cortona, collaborando (1631-32) alla decorazione della cappella di Palazzo Barberini (*Adorazione dei pastori* e *Resurrezione*). Protetto dal cardinale Francesco Barberini e da Bernini, ricevette importanti incarichi: un sovrapporta per San Pietro (oggi perduto, 1636-1637) e il ciclo di affreschi rappresentante la *Vita della contessa Matilde* in Vaticano (1637-1642), commissionato da Urbano VIII che gli richiese anche una *Presentazione di Maria al Tempio* per San Pietro (1638-42, oggi in Santa Maria degli Angeli). Eseguí affreschi nei Palazzi Altemps (*Scene di storia romana*) e Costaguti (*Arione sul delfino*). Su segnalazione del cardinal Barberini, rifugiato in Francia dopo la morte di Urbano VIII, fu chiamato a Parigi, dove soggiornò dal 1645 al 1647 e dal 1655 al 1657, decorando prima la galleria di Palazzo Mazzarino (oggi BN) con scene dalle *Metamorfosi* di Ovidio, poi – con tele e affreschi solo parzialmente conservati – l'appartamento di Anna d'Austria al Louvre (Sale delle Stagioni, della Pace, dei Severi, degli Antonini) e fornendo inoltre i disegni per gli stucchi eseguiti da Michel Anguier, Pietro Sasso e François Giraudon. Parallelamente operò per privati, in particolare per il presidente Lambert de Thorigny (*Venere cura le ferite di Enea*: oggi al Louvre ma in origine nel cabinet dell'Hotel Lambert). Tornato a Roma, si stabilí a Viterbo e vi eseguí diverse opere (*San Lorenzo*: Duomo; *Annunciazione*: MC). Ai suoi tempi fortunatissimo, temperò la veemenza barocca del Cortona con una vena classicheggiante, ma attingendo, piú che ai contemporanei Poussin e Sacchi, alla cultura emiliana post carraccesca (Reni, Albani, Domenichino).

Le opere lasciate a Parigi dal **R** influenzarono lo sviluppo successivo della pittura monumentale francese; nel contempo egli trasse da quell'ambiente – soprattutto da Vouet e da Le Sueur – ulteriori argomenti in favore della chiarezza della composizione e dell'eleganza del disegno. Colori chiari, trasparenti e brillanti caratterizzano sia i quadri da stanza (*Mosè salvato dalle acque*: Compiègne, Museo; *Nozze di Peleo e di Teti*: 1640: Roma, GNAA) che i numerosi dipinti chiesastici (*Madonna del Rosario*, 1652: Roma, Santi Domenico e Sisto; *Elemosina di san Tommaso da Villanova*: Roma, Sant'Agostino; *Sacrificio di Noè* e *Ultima cena*, 1652: Rieti, Duomo; *San Matteo*: Pisa, San Matteo). Tuttavia l'innegabile piacevolezza e l'impeccabile tenuta stilistica non sempre riscattano l'opera del **R** da una certa monotonia: all'assenza di genio il pittore supplisce con un eccellente mestiere, che segna peraltro il limite della sua personalità artistica. (*sde + sr*).

Romani, Romolo

(Milano 1884 – Brescia 1916). Giunto a Milano nel 1902 per frequentare l'Accademia di Brera, porta con sé numerosi disegni caricaturali, in cui l'espressività drammatica del segno sommerge il dato comico, e i tratti deformati, quasi scavati con violenza sulla superficie del foglio non descrivono piú la fisionomia esteriore del personaggio, ma mirano ad esprimerne una nascosta e piú profonda essenza: è questo l'inizio di quella indagine sugli stati d'animo che occuperà buona parte dell'attività artistica di **R**. L'anno successivo partecipa a Varese all'*Esposizione Nazionale della Caricatura*, ricevendo dal Comune di Milano un sussidio e uno studio al Castello Sforzesco. A Brera incontra numerosi artisti (Carra, Dudreville, Erba, Bonzagni) e, soprattutto, Vittore Grubicy che lo prende sotto la propria protezione. Sensibile al simbolismo ottocentesco, lo reinterpreta in una visione piú drammatica, stimolato dagli esempi nordici, della pittura di Munch, e delle secessioni di Vienna, Monaco e Berlino. Nel 1905 partecipa alla Biennale di Venezia con cinque disegni, tra cui il *Ritratto di Vittore Grubicy de Dragon*, dove il volto, ormai divenuto maschera, viene come dissolto dal propagarsi di una sorta di energia psichica che lo avviluppa. **R**, infatti, andrà via via semplificando la propria pittura, in direzione astratta, sovrapponendo al dato reale una struttura geometrica che lo indebolisce senza negarlo. Gli esperimenti continuano

negli anni successivi, fino a giungere agli esiti astratti – di radice ancora simbolista e di intenzione espressiva cromatico-musicale – di opere come *Riflessi* (Brescia, coll. priv.), *Prismi* (Brescia, GAM), *Immagine* (ivi), situabili attorno al 1908-10, oltre ai quali **R** non riesce a spingersi e da cui, al contrario, torna repentinamente a una figurazione priva, ora, di quella carica energetica che si poteva riscontrare nei primi lavori. Nel 1909 inizia a incontrarsi con gli artisti milanesi piú avanzati, alla Famiglia artistica, dove nascono le prime idee sul futurismo; ma dopo le prime accese discussioni **R** si ritira, non completamente convinto dalla radicalità delle asserzioni del movimento. Negli ultimi anni una malattia mentale lo costringe a pause sempre piú frequenti, fino a impedirgli completamente ogni attività artistica. Già nel 1932 la Biennale di Venezia gli dedica una retrospettiva; poi viene quasi dimenticato, comparendo solo in qualche collettiva, per essere infine ripresentato al pubblico in un'esaustiva mostra monografica, a Brescia nel 1982. (*et*).

Romania

Il popolo rumeno occupa i due versanti dei Carpati fino al Danubio al sud, al Mar Nero ed alla riva del Dniestr a est, ai confini della pianura transilvana a nord e ad ovest ed è discendente dai daci e dai romani. Lo stato daco si forma (sec. I a. C. – sec. I d. C.) nella Transilvania, sui monti di Orăștie, dove stabilisce il proprio centro politico, militare e religioso. Dopo due guerre (101-102, 105-106) l'imperatore Traiano conquista la Dacia e la trasforma in provincia romana. La colonizzazione romana, l'uso della lingua latina e l'assimilazione della cultura romana segnano l'inizio del processo di formazione del popolo rumeno, che porterà alla fusione dell'elemento autoctono daco con quello romano. Dopo il ritiro dell'esercito e dell'amministrazione romana (274 d. C.), la popolazione daco-romana si trova, politicamente, economicamente e culturalmente, sotto l'influsso dell'impero romano e poi, a lungo, dell'Impero bizantino. Il processo di romanizzazione continua in parallelo con la diffusione del cristianesimo di rito e lingua latina. Il passaggio degli slavi sul territorio contribuisce al processo di etnogenesi del popolo rumeno. Le prime formazioni politiche a struttura feudale risalgono al sec. X in Transilvania e Banat e al sec. X e XI nella regione del basso Danubio. I nuclei diventa-

no microstati e solo nella seconda metà del sec. XIII e all'inizio del sec XIV queste formazioni politiche a struttura feudale furono unificate sotto la forma dei principati di Tara Românească (1310 ca.) e di Moldavia (1359). Anche se si opposero militarmente a lungo all'invasione turca nell'Europa, i principati furono nondimeno obbligati nel sec. XVI ad accettare la sovranità dell'Impero ottomano, pur senza divenirne sue province. La Transilvania, a sua volta, conservò lo statuto di principato indipendente fino all'integrazione nell'Impero asburgico. La prima unificazione politica della Valacchia, Transilvania e Moldavia fu realizzata (1600) da Mihai Viteazul, purtroppo per breve tempo. Il regime feudale sussistette fino all'inizio del sec. XIX, quando si sviluppò l'economia di libero scambio, creando le condizioni propizie per l'avvento del regime capitalistico. Il 24 gennaio del 1859 la Valacchia e la Moldavia formano insieme lo stato dei Principati Uniti che proclama la propria completa indipendenza nel 1878. Il 10 maggio il principe viene incoronato re di **R**. Il processo di formazione dello stato nazionale unitario rumeno si conclude alla fine del 1918, quando la Bessarabia (l'attuale Moldavia ex sovietica), la Bucovina e la Transilvania vennero unite alla **R**.
I mutamenti storico-politici ebbero i loro riflessi sulle tappe evolutive della pittura rumena. Ci sono tante testimonianze di pittura antica su ceramica e anche di pittura murale neolitica di tipo ornamentale. Alcuni affreschi figurali provengono dalle *villae* urbane d'epoca romana. Una icona parietale e una volta (cupola) dipinta a finti cassettoni, in *trompe l'œil*, provenienti entrambe da Tomis (Dobrogea, secoli IV-V d. C.) sono le sole vestigia di pittura antica che si sviluppa in parallelo con la formazione dei primi principati statali rumeni ed è collegata con la presenza dell'influsso bizantino in Banat e nella regione del basso Danubio.
Epoca feudale La pittura è in questo periodo un'arte impegnata al servizio della chiesa, con carattere religioso, didattico e cerimoniale. Si manifesta in tre forme: la pittura murale, cioè la decorazione delle chiese, integrata dunque all'architettura; le miniature; le icone su legno o su vetro (in Transilvania si trovano anche predelle e retabli risalenti al XV e XVI secolo). Nelle chiese ortodosse predomina lo stile bizantino. Assimilando gli influssi bizantini e serbi, la pittura raggiunge in Valacchia e in Moldavia uno stile originale caratterizzato dal gusto nar-

rativo, dal raddolcimento del rigore ieratico bizantino e dal senso, assai vivo, delle armonie cromatiche. La pittura bizantino-moldava ha carattere piú popolare, piú realistico e movimentato, mentre quella bizantino-valacca resta piú legata al senso della grandezza e alla monumentalità delle forme. Nei luoghi di culto lontani, dove le possibilità economiche erano minori, i piccoli artigiani cercavano di adeguare il decoro delle chiese alle necessità locali. La mancanza di canoni e di programmi fa nascere una pittura «naïf», spontanea, che presenta sia le figure dei santi e dei cavalieri, sia i motivi animalieri, talvolta fantastici, dei simboli cristiani oppure motivi floreali, come nelle piccole chiese scolpite nelle colline di creta di Basarabi-Murfatlar, Dobrogea, del sec. x. La semplicità di questo linguaggio pittorico narrativo sarà rintracciabile piú tardi nella pittura delle varie chiese contadine situate al di fuori della influenza dello stile bizantino.
In Valacchia gli affreschi provenienti dalle rovine della chiesa di Cetăţenii din Vale (distritto Dîmbovita), del sec. xiii, sono i piú antichi. Risalente al sec. xiv, il grande complesso di affreschi, composto da 350 scene, che si trova all'interno della chiesa di San Nicola e Domnesc di Curtea de Argeş, dimostra la maturità dello stile bizantino-paleologo, tradotto in termini di ricchezza e la vivacità cromatica. Dello stesso stile sono gli affreschi nella chiesa del monastero di Cozia (1391), ma è evidente l'orientamento verso l'austerità e lo ieratismo specifico all'ambiente monastico. L'armonia dei colori e l'attaccamento ai valori pittorici sfumano il carattere decorativo della visione planimetrica, umanizzando l'immagine della divinità. Non esiste nessuna traccia di pittura del sec. xv, anche se i documenti ci lasciano supporre l'esistenza di affreschi e icone in varie chiese e monasteri dell'epoca. All'inizio del sec. xvi la pittura conosce una nuova fioritura sotto il regno di Radu il Grande (1495-1508) e di Neagoe Basarab (1512-21). Il complesso piú importante è quello della chiesa episcopale di Curtea de Arges (1517-26), di cui numerosi pannelli sono conservati al Museo Nazionale d'Arte di Bucarest. Si tratta di una pittura aulica, che assimila in modo originale l'eredità bizantina. Le figure hanno sovrumana dignità; i drappeggi presentano un carattere lineare che sottolinea il ritmo compositivo. L'autore dei pannelli è Dobromir di Tîrgoviste, il principale pittore del periodo: con l'aiuto di Jitián e Stanciu decora la chiesa del monastero Dealu

(1515), insieme a Dumitru e Chirtop la chiesa del monastero Bistriţa (1519). È evidente il notevole interesse per il ritratto – caratteristico per la pittura valacca in questi tempi – e per la capacità espressiva del disegno. Si può persino già parlare di un'arte del ritratto, come appare chiaro negli affreschi della chiesa del monastero di Cozia (1542, pittori David e Raduslav), della chiesa del monastero di Valea (1548), della chiesa del monastero di Snagov (1563, pittore Dobromir il Giovane), della chiesa dei monasteri di Bucovăţ (1574) e di Căluiu (1594, pittore Mina).

Tîrgovişte è la principale città dove aprono le loro botteghe numerosi artigiani; all'inizio del sec. XVII diventa il principale focolaio della pittura valacca. Sotto il regno di Nicolae Basarab sono state realizzate importanti icone di stile bizantino, di fattura monumentale, e tale produzione conoscerà un notevole sviluppo anche nell'epoca di Brîncoveanu (sec. XVII), quando l'ornamentica barocca lascia la sua impronta. Dal sec. XVII sussistono le pitture murali di Arnota e Topolniţa, eseguite durante il regno di Matei Basarab (1632-54). I principi Şerban Cantacuzino (1678-88) e Constantin Brîncoveanu (1688-1714) furono grandi protettori delle arti. La pittura conosce un notevole sviluppo grazie all'attività di Pîrvu Pîrvulescu, detto Mutu – il pittore della famiglia Cantacuzino, protettrice delle arti – e il greco Constantinos. Al monastero di Hurez – dove la chiesa è stata dipinta (1693-94) da una équipe di pittori di cui conosciamo i nomi di Ioan, Andrei, Stan, Neagoe, Ioachim e del loro maestro Constantinos –, funziona una importante scuola di pittura, che lascerà la sua impronta stilistica. Gli effetti decorativi caratterizzano la pittura di questo periodo, che assimila elementi ornamentali levantini e di origine barocca. Il modo di narrare gli eventi religiosi si avvicina di piú alla realtà, cogliendo immagini dall'ambiente quotidiano, colte talvolta con un pizzico di humor. Generalmente conosciuta sotto il nome di «stile di Brîncoveanu», la pittura offre uno spazio generoso al ritratto. Questo «stile» si espande nel sec. XVIII in tutto il territorio del principato di Valacchia; si creano numerosi centri di pittura (Craiova, Piteşti, Tîrgu-Jiu ecc.) che promuovono anche all'interno della pittura religiosa una visione laica, spesso intrisa di satira sociale e animata da scene di vita popolare (*hora* e musicisti). I pittori cominciano a firmare le loro opere, dirigono le botteghe e inseriscono in va-

ri affreschi anche i propri autoritratti. Nella decorazione delle chiese contadine si vedono fregi di cavalieri, abbigliati nei costumi popolari (Vioreşti, 1781). L'artista raffigura momenti di vita quotidiana, abitudini rustiche, il cui realismo li trasforma a volte in veri documenti etnografici. Si intensificano gli spostamenti ed anche in Transilvania vengono decorate varie chiese; tramite la loro arte si realizza l'unificazione stilistica della pittura, processo maturato nella seconda metà del sec. XVIII. L'evoluzione della concezione pittorica sfocerà nel quadro di cavalletto e nel ritratto di rappresentanza. Non ci sono testimonianze archeologiche di pittura in Moldavia nel sec. XIV.

I documenti parlano di un'epoca di fioritura delle arti, ma ci sono rimaste solo le miniature del *Tetraevangeliario* scritto da Gavril Uric (1429: oggi a Oxford, Bodleian Library). La pittura religiosa raggiunge in Moldavia il massimo livello della sua identità stilistica nel sec. XV, sotto il regno di Stefan il Grande (1457-1504): l'eredità bizantina e quella della pittura basso-danubiana sono assimilate in uno stile locale, caratterizzato dall'austerità dell'espressione, dalla semplicità e la chiarezza della composizione, di un cromatismo sobrio, caldo, non esuberante (gli affreschi delle chiese di Pątrąnţi, 1488, Sant'Ilie di Suceava, 1488, San Nicolae di Botoani, 1496). Sotto il regno di Petru Rareš (1527-38,1541-46), sono stati realizzati i capolavori della pittura moldava, unici nel loro genere: gli affreschi esterni di Probota (1532), San Giorgio di Suceava (1534), Humor (1535, pittore Toma di Suceava), Moldovia (1537), Arbore (1541, pittore Dragoş Coman), Voroneţ (1547). L'iconografia degli affreschi esterni tocca generalmente due temi: la lotta contro la Riforma e la lotta contro i turchi. Il linguaggio artistico è unitario e le scene hanno carattere narrativo piú diretto e animato; nella loro successione dinamica offrono una visione della storia sacra alla portata delle masse popolari. Eventi storici del sec. XV (la presa di Costantinopoli, la processione che porta a Suceava le reliquie di San Giovanni Nuovo) sono rappresentati con notevole senso del pittoresco. In sintonia con la fantasia popolare sono le vivaci immagini che hanno per tema il *Giudizio Universale*, il cui affresco di maggiori dimensioni si trova a Voroneţ. La decorazione integrale delle facciate delle chiese con vasti programmi iconografici è la caratteristica della pittura moldava di questo periodo, materializzata attraverso

gli affreschi esterni di Humor Moldovita, Arbore, Voronet, Sucevita (1581-1601), che hanno resistito per oltre quattro secoli all'usura del tempo; questi capolavori sono unici nel mondo nel loro genere. La pittura interna delle chiese moldave ha seguito ovviamente lo stesso cammino: dopo la metà del sec. XVI si è sviluppato un repertorio piú decorativo sui temi monastici, prediletto negli affreschi del sec. XVII e rintracciabile soprattutto nelle miniature, campo in cui eccelle il nome di Anastasie Crimca (? -1629). Col sec. XVII l'interesse per la pittura murale diminuisce in favore della produzione delle icone.

Condizioni storiche diverse hanno determinato l'evoluzione della pittura religiosa in Transilvania, ove la resistenza della chiesa ortodossa, unitamente al furore iconoclastico dei protestanti (a partire dal sec. XVI) si contrapposero all'espansione della chiesa cattolica. Fu d'altronde l'evoluzione stessa storico-politica del voivodato transilvano a determinare l'influsso stilistico bizantino nella pittura dei monumenti ortodossi della popolazione rumena e nello stesso tempo l'assimilazione di elementi stilistici occidentali, gotici, rinascimentali oppure barocchi nella pittura dei monumenti costruiti dalle nazionalità coabitanti. Si tratta dunque di un quadro variegato, caratterizzato anche dalla presenza di vari artisti di passaggio che incidono sul linguaggio stilistico della pittura transilvana. Le vestigia piú antiche di pittura religiosa risalgono alla fine del sec. XII (chiesa di Homorod) e appartengono al «gotico lineare». Artisti italiani, come Niccolò di Tommaso, operano nel sec. XIV a Oradea importandovi la pittura giottesca, cui la rustica ingenuità locale conferisce un fascino particolare (chiese di Sînpetru, Sîntana de Mureş). L'influsso del «dolce stile» di Boemia può essere identificato nella decorazione delle chiese di Mălâncrav e di Dîrjiu. Leggende popolari ispirano gli autori degli affreschi delle chiese di Ghelniţa e di Dîrjiu, ove cavalieri in armatura richiamano il pre-rinascimento italiano. Ma ciò che conferisce carattere originale a questi dipinti sono sempre gli elementi d'arte popolare. Nel sec. XVI il gusto tardogotico tedesco si manifesta negli affreschi della chiesa di Hărman, mentre gli altari a battenti dipinti nelle botteghe dei figli di Veit Stoss (1447-1553), che hanno lavorato a Sighişoara, Braşov, Mediaş e in vari piccoli centri della Transilvania e nella bottega di Vincentius (notizie fra 1500-25 ca.) a Sibiu, segnano la fine della pittura gotica in Transilvania.

Nelle chiese ortodosse le pitture murali piú antiche risalgono al sec. XIV (Sîntămărie-Orlea, 1311, Strei, 1375 ca.). L'influsso serbo e quello delle chiese cattoliche vengono assimilati agli elementi locali di carattere popolare. Nelle chiese di Crişcior (fine del sec. XIV) e di Ribiţa (1417) sono ritratti i fondatori con le loro famiglie, in costume d'epoca. A Remetea, Densuş e Zlatna gli affreschi (sec. XV) sono di stile eclettico, fondendo gli influssi bizantini a quelli gotici. Una pittura murale che celebra la leggenda delle origini della famiglia di Matei Corvin decora il castello di Hunedoara (sec. XV). L'adozione della Riforma nel sec. XVI impone la scomparsa della pittura murale in Transilvania nella maggioranza dei monumenti, fenomeno visibile anche nel secolo successivo; i soffitti a cassettoni vengono decorati con motivi floreali o araldici di tipo rinascimentale.
Alla fine del sec. XVII e all'inizio del sec. XVIII in parallelo con il consolidamento dell'economia rurale nelle zone abitate prevalentemente dai rumeni, fiorisce la pittura murale delle chiese. Inizia un periodo di fitti interscambi di artisti fra Valacchia e Transilvania dove vengono fondati anche numerosi centri di icone su legno e sul vetro. Fra questi ultimi di notevole importanza è il centro di icone su vetro di Nicula, che ebbero vasta diffusione tra le masse popolari. Altre botteghe si aprono nel sec. XVIII a La Făgăraş, Braţov e nella regione di Maramureş. L'ingenuità e il fervore immaginativo dei pittori «contadini» conferiscono un sapore particolare a queste creazioni originali della pittura popolare. Le prime icone su legno che conosciamo in Moldavia risalgono all'inizio del sec. XV (una delle dodici icone del reliquario di San Giovanni Nuovo a Suceava si è conservata sino ad oggi). Al sec. XVI risale l'icona valacca rappresentante la *Deposizione dalla croce*, cui assiste la vedova di Neagoe Basarab tenendo il figlio in braccio: opera profondamente drammatica e dagli intensi tocchi umani (oggi al Museo Nazionale d'Arte di Bucarest). Le icone sono utilizzate sia come opere autonome, oppure quali parti strutturali di un pulpito illustranti temi legati, di volta in volta, ai santi e ai culti specifici di ciascuna chiesa. Si possono distinguere tre categorie di icone su legno: le icone della *Madonna col Bambino*, rappresentata a mezzobusto con la testa leggermente inclinata verso Gesú in un moto di tenerezza, nelle quali è preponderante l'influsso delle icone russe; quelle dei santi guerrieri, di preferenza *San Giorgio* o *San Mi-*

chele che uccidono il drago, di piú accentuato dinamismo; e quelle dedicate ai santi che proteggono gli uomini contro le malattie o ne favoriscono le imprese. Queste ultime presentano al centro la figura del santo in piedi, circondata da una serie d'immagini a bordura, scompartite in rettangoli e rievocanti episodi della sua vita. La maggior parte delle icone conservata fino ai nostri giorni appartiene ai secoli XVII, XVIII *e* XIX e attesta sia l'influsso del Monte Athos, sia quello delle icone russe.
Nei conventi della Valacchia e della Moldavia, i monaci si sono impegnati dal sec. XV in poi a ornare i manoscritti con miniature. Il *Tetraevangeliario* di Nicodim (1404) con le sue vignette ornate di fiori, piante e uccelli, l'*Evangeliario* di Neamţ del monaco Gavril (1429), con i suoi ritratti di evangelisti e i suoi frontispizi (Oxford, Bodleian Library), gli *Evangeliari* di Teodor Mařieşcu (1493) e di Spiridon (1501) presentano un'eleganza di grafia, un ritmo decorativo e una ricchezza ornamentale che li collocano tra le piú belle realizzazioni dell'epoca. Nel sec. XVII il metropolita Anastasie Crimca si rivela eccellente miniaturista: lavora a Dragomirna e crea numerose miniature rimarchevoli per l'inventività, spigliatezza narrativa, espressività delle figure e vivacità dei colori vibranti (*Tetraevangeliario*, 1614). In Valacchia, nelle miniature dell'epoca di Matei Basarab (sec. XVII) i ritratti del voivoda e della sua sposa sono circondati da un'ornamentazione lussureggiante d'ispirazione orientale. Con l'introduzione della stampa nei sec. XVI e XVII in Valacchia, Moldavia e Transilvania la miniatura diventa sempre piú rara, lasciando il posto all'incisione su legno. L'arte del ritratto nel sec. XVIII sperimentata nella pittura murale prepara il terreno per l'espressione liberata dai canoni della concezione teologale tipica del Medioevo e piegata alle richieste e alle offerte del privato. All'inizio del secolo successivo il ritratto sarà il genere prediletto dai pittori che tenteranno di sottolineare la personalità, fisica e spirituale, della persona raffigurata e non, come prima, soltanto la generica, rituale appartenenza a una categoria sociale.
Epoca moderna All'inizio del sec. XIX si constata un profondo mutamento nel modo di vivere in Valacchia e in Moldavia. Sotto la pressione delle idee liberali della rivoluzione francese del 1789, l'influsso dell'Occidente prevale su quello dell'Oriente. I giovani, che vanno a studiare a Parigi, vestono secondo la moda europea, abban-

donando i lunghi caffetani e le papaline turche. L'arredo e la disposizione delle abitazioni seguono la stessa evoluzione. L'economia feudale si trasforma in economia di mercato, la borghesia si arricchisce, le città conoscono considerevole espansione e prosperità. La rivoluzione nazionale del 1848, l'unione dei due principati (1859), la conquista dell'indipendenza del nuovo Stato rumeno (guerra russo-rumeno-turca del 1877-78), concludono il processo di liquidazione del regime feudale e determinano l'avvento della borghesia capitalista. Questi eventi storici hanno contrassegnato l'evoluzione della pittura rumena nel sec. XIX, la cui prima tappa è la comparsa della pittura di cavalletto, del ritratto di rappresentanza e della pittura di storia. Ion Negulici (1812-51), Constantin Daniel Rosenthal (1820-51) e Barbu Iscovescu (1816-54) studiano a Parigi, prendendo parte attiva alla rivoluzione del 1848, di cui diffondono nelle loro opere l'ideologia.
La seconda fase è quella dell'organizzazione della vita artistica nel nuovo Stato sancito dall'Unione (creazione di scuole di belle arti e di pinacoteche a Iaşi nel 1860 e a Bucarest nel 1864, organizzazione delle prime mostre periodiche collettive). Theodor Aman (1831-91), Gheorghe Tattarascu (1820-94), Constantin Lecca (1807-87), Gheorghe Panaiteanu-Bardassare (1816-1900) e Carol Popp Szathmary (1812-88) ne sono le personalità piú notevoli. Con la loro pittura di storia e i loro quadri di genere che rievocano scene di vita popolare, contribuiscono a una presa di coscienza dell'identità nazionale. La fattura è accademica. Il maestro dell'accademismo è Theodor Aman (1831-91), che pur allargando il campo tematico, costringe il proprio stile grandioso entro i limiti o del rigore accademico o del romanticismo; la sua opera rappresenta la sintesi di livello qualitativo molto alto delle esperienze precedenti.
La terza fase è caratterizzata dalla lotta contro l'accademismo condotta, a partire dal 1870, da Nicolae Grigorescu (1838-1907). Già partecipe all'esperienza del gruppo dei pittori di Barbizon, egli introduce nell'arte rumena la pittura all'aperto e i procedimenti dell'impressionismo. La sua opera pittorica si farà portatrice di quei valori politico-morali destinati a consolidare l'unione politica dei due principati. Codifica il ritratto specifico del contadino rumeno e del paesaggio nazionale; la sua arte riflette specificamente l'anima del suo popolo e domina la pittura rumena alla fine del sec. XIX. L'opera del suo discepolo,

Ion Andreescu (1850-82), presenta un lirismo piú grave, una piú robusta costruzione. Reca l'impronta di una meditazione profonda sull'uomo e sul suo destino. L'arte di Andreescu segna una fase di maturità nell'evoluzione della pittura rumena; la fonte d'ispirazione del pittore è costantemente la natura.
La quarta fase dell'evoluzione della pittura rumena moderna viene inaugurata da Stefan Luchian (1868-1916). Per il fervore del suo cromatismo, la cocente testimonianza umana e l'intensità della vita interiore delle sue immagini, questo artista esprime, su un piano universale, la vocazione lirica e l'istinto pittorico propri del suo popolo. Con lui la pittura rumena si libera dalle limitazioni create dal proprio carattere regionale ed entra nel vivo dei grandi problemi dell'esistenza, con un linguaggio che fa uso delle tecniche espressive piú innovative del tempo. Luchian, conosciuto anche come pittore dei fiori, dipinge soprattutto la vita drammatica nei villaggi rumeni e quella, talvolta nostalgica e triste, nelle periferie di Bucarest. Jean Alexandră Steriadi (1880-1956), Nicolae Dură̆scu (1883-1959), Samuel Mützner (1884-1959) sono i rappresentanti del post-impressionismo rumeno. Camil Ressu (1880-1962) costruisce vigorosamente un affresco monumentale della vita popolare. I pittori del gruppo dei Quattro (Francisc Şirato, 1877-1953; Nicolae Tonitza, 1886-1940; Ştefan Dimitrescu, 1886-1933; e lo scultore Oscar Han, 1891-1976), esprimono stati d'animo col miraggio del colore e della luce. Iosif Iser (1881-1958) è nel contempo grande colorista e prestigioso disegnatore. Marius Bunescu (1881-1971), Henri Catargi (1894-1976), Dumitru Ghiaţă (1888-1972), Lucian Grigorescu (1894-1965), Sabin Popp (1895-1928), Catul Bogdan (1897-?), Alexandra Ciucurencu (1903-77), Corneliu Baba (1906), Max Herman Maxy (1895-1971), Cecilia Cuţescu-Storck (1879-1969), Elena Popea (1879-1941), Gheorghe Ionescu (1914)» Lucia Demetriade-Bălăcescu (1895-?), seguono, ciascuno a suo modo, l'esempio di Luchian. Liberatisi dalle pastoie del realismo socialista, gli artisti si riallacciano alle grandi correnti dell'arte contemporanea. Il surrealismo, il «barocco moderno», l'astrattismo, l'arte cinetica, la Pop Art, la Nuova Figurazione, l'Oggetto, la metapittura, la pittura gestuale sono altrettante ricerche che impegnano la nuova generazione nell'avventura della creatività. Essa vi apporta una ricca fantasia, un lirismo fervente, un'inclinazione innata per le armonie in con-

flitto e soprattutto il gusto della stilizzazione delle forme, proprio dell'arte popolare. Ion Ţuculescu (1910-62) è il capofila di questa nuova pittura, i cui rappresentanti piú notevoli sono Ion Pacea, Eugen Popa, Pavel Ilie, Ligia Macovei, G. Tomaziu, Wanda Sachelarie, Marina Petraşcu, Pavel Codiţă, Brăduţ Covaliu, Ion Bian, G.Jacob, Virgil Almăşanu, Ionţ Alin Gheorghiu, Ion Nicodim, Constantin Piliuţ, Paul Gherasim, Octav Grigorescu, H. Mavrodin, M. Cilievici, Ion Sălişţeanu, Mihai Oloş, Georgeta Năpăruş, Milcovici, V. Şetran, Viorel Mărgineanu, Horia Bernea, Eugen Tutu, Mihai Bandac. La pittura rumena afferma cosí splendidamente la sua presenza nell'arte contemporanea. (*gap*).

romanica, pittura

Diffusione geografica e limiti cronologici Siamo soliti definire **r** la pittura fiorita in Europa (occidentale e centrale) grosso modo tra la metà del sec. XI e la metà del XII, ma questi limiti cronologici non vanno intesi rigidamente, e variano d'altra parte da una regione all'altra. Otto Demus osservava, nel suo monumentale volume sulla *Pittura murale romanica* (1968), che la pittura **r** non si pone in diretta opposizione a uno stile precedente, né costituisce, rispetto ad esso, una tendenza nuova, come accade invece, sul finire del sec. XI, per la scultura. La pittura si sviluppa gradualmente dalle esperienze precedenti, in un lento processo di cristallizzazione, il cui inizio, differenziato nei diversi paesi, è talvolta particolarmente difficile da determinare, non esistendo infatti dappertutto – in Francia, per esempio – la forma specifica dello stile ottomano (ragione questa, dunque, del termine *premier art roman* applicato all'arte francese intorno al 1000). Non potendo avvalersi di criteri stilistici validi per tutta Europa, Demus sceglie, per determinare l'inizio del romanico, una serie di date, concentrate nel terzo quarto del sec. XI, legate ad avvenimenti che furono di grandissimo peso per l'arte europea: lo scisma del 1054, che vide staccarsi e dichiararsi di fede ortodossa tutte le regioni dell'Europa orientale, la conquista normanna dell'Inghilterra e della Sicilia, la *reconquista* in Spagna, il periodo culminante della lotta per le investiture, la convocazione di artisti bizantini a Montecassino e Venezia. Una data di inizio del romanico intorno al 1065, egli afferma, «esclude l'arte specificatamente «preromanica» (per esempio le opere

dell'arte anglosassone e mozarabica) e comprende invece opere, come gli affreschi di Sant'Angelo in Formis o di Lambach in Austria, che fanno parte delle prime creazioni della nuova epoca». Tuttavia, se possiamo già considerare **r** la produzione pittorica dell'ultimo terzo del sec. XI, solo nel corso del XII, superato lo sperimentalismo della fase iniziale, che assomma elementi diversi, da quelli, differenziati, delle varie tradizioni locali a quelli bizantini, spesso un po' meccanicamente recepiti, solo nel sec. XII, si diceva, nascerà uno stile piú unitario ed omogeneo, tecnicamente sicuro e ormai ben definito, che potrà a pieno titolo definirsi romanico. Mentre con la fine del sec. XII e l'inizio del XIII si assiste ad un lento processo di svuotamento di questo linguaggio, con momenti e aspetti particolari nei diversi paesi, che vanno dal manierismo (lo *Zackenstil* in Germania e Austria, prolungatosi fino alla fine del Duecento), al classicismo (il cosiddetto «stile 1200»), all'accentuazione dell'influsso bizantino.

Stato della situazione Una cosa colpisce subito, la straordinaria ricchezza di cicli pittorici di quest'epoca documentata dalle fonti e l'estrema scarsità invece delle opere conservate. Il Demus affermava, nel 1968, che le perdite in questo campo dovevano calcolarsi intorno al 98-99 per cento, ed anche se oggi la situazione è forse un po' cambiata, visti i numerosi, fortunati recuperi degli ultimi anni, ciò non sposta, purtroppo, che in misura trascurabile, le cifre di questa percentuale. Non vi è dubbio che tra tutte le manifestazioni artistiche del Medioevo la pittura murale è sicuramente quella che ha subito le distruzioni maggiori, perché non doveva esservi chiesa, cappella, castello, palazzo, edificio comunale o monastero che fosse privo di una decorazione pittorica, piú o meno estesa e integrata da altri ornamenti, anche se ora riesce difficile immaginare tanta ricchezza di colore, visti gli scarsi frammenti giunti fino a noi. La mappa delle perdite non è certo omogenea, dipendendo queste da svariati fattori, in molti casi anche fortuiti: in genere però le distruzioni sono piú massicce nei centri maggiori, piú esposti al rinnovamento del gusto e al rifacimento di edifici e decorazioni, cosicché oggi dobbiamo lamentare non solo l'entità delle distruzioni, ma anche il fatto che le pitture medievali sopravvissute non sono forse neppure le piú significative e importanti tra quelle allora prodotte.

Altro punto dolente è lo stato di conservazione, spesso assai precario, di questo materiale, certamente uno degli

elementi di maggiore difficoltà, come ha rilevato Carl Nordenfalk (1973), per lo studio della pittura murale **r**. Sono infatti relativamente pochi i cicli pittorici conservati nella loro intierezza, nella maggioranza dei casi la decorazione è frammentaria e lacunosa, oppure confinata in parti dell'edificio ormai completamente alterate dalle ristrutturazioni, il che rende problematica sia la visione d'insieme che la comprensione di soggetti e programmi iconografici. Non solo, ma in molti casi (per esempio in Renania) le pitture hanno sofferto per troppo restauro, cioè sono state integrate e riprese nelle parti piú danneggiate, ed anche quando le ridipinture ottocentesche o persino di questo secolo sono state rimosse, l'operazione non è sempre valsa a recuperare completamente l'originale. Per non parlare poi delle decorazioni che vanno via via degradando e scomparendo per l'abbandono e la mancata manutenzione degli edifici: a quest'ultimo problema si è cercato di ovviare, in Spagna, a partire dal 1929, staccando le pitture che ornavano una serie di cappelle e di chiese in villaggi abbandonati dei Pirenei, e trasportandole nel Museo d'arte della Catalogna, a Barcellona. Altri affreschi, ritrovati successivamente in località periferiche e comportanti analoghi problemi di conservazione, sono stati ugualmente rimossi e portati nei musei di Vicq, Solsona, Madrid, Gerona e Jaca. Non vi è dubbio che una soluzione del genere, buona ai fini della tutela di un materiale altrimenti esposto al deperimento o nel migliore dei casi alla dispersione (come si è verificato, per esempio, per gli affreschi di San Baudelio de Berlanga, divisi tra i Cloisters di New York, il Prado di Madrid e il MFA di Boston), non sia però ottimale, perché strappa l'opera dal suo contesto, privandola di una delle sue caratteristiche piú specifiche, il rapporto indissolubile con l'architettura. In Francia invece si è affrontato il problema in modo diverso, anche se per certi aspetti analogo, quando si è inaugurata, nel 1937, la sezione dedicata alla pittura del Musée des Monuments Français, che esponeva copie a colori in scala, montate su modelli architettonici parziali (conche absidali, volte, pilastri, archi, ecc.) dei principali cicli pittorici francesi. L'iniziativa si inseriva nella pratica, importantissima ai fini della documentazione e ormai stabilizzata fin dai tempi in cui Prosper Mérimée era ispettore generale del Service des Monuments Historiques, della rilevazione sistematica, con copie ad acquerello, di ogni esempio di pittura mura-

le presente sul territorio: questi acquerelli e questi rilievi in scala, preziosi comunque perché documentano uno stato di conservazione delle opere migliore dell'attuale, costituiscono in molti casi l'unica testimonianza superstite di cicli purtroppo andati distrutti, come per esempio quello del refettorio dell'abbazia di Charlieu, di cui sussistono ormai solo alcuni frammenti al Musée de Cluny, a Parigi.
Elevatissima dunque la percentuale delle perdite, soprattutto nei centri di maggiore importanza, la cui produzione pittorica spesso ci è nota soltanto attraverso lacerti, oppure per il riflesso che se ne riconosce in opere periferiche o in tecniche diverse: possiamo appena intuire la complessità delle esperienze della pittura a Cluny, completamente perduta, attraverso gli affreschi di Berzé-la-Ville e i manoscritti miniati cluniacensi, cosí come per farci un'idea della pittura a Milano o a Montecassino, dove resta pochissimo, dobbiamo ricorrere agli esempi di Galliano, Novara e Civate, da un lato, di Sant'Angelo in Formis, Sant'Angelo in Lauro e della miniatura cassinese, dall'altro. Queste perdite non sono compensate che in minima parte dai ritrovamenti, che pure nel corso degli ultimi decenni sono stati molti e significativi: ricordiamo per esempio in Italia gli affreschi di Ceri, Farfa, Sant'Andrea al Celio, a Roma, Sant'Angelo in Lauro, Castrocielo, Piacenza, Nonantola e Acquanegra, in Francia quelli di Vendôme, Poitiers, Toulouse e Les Salles-Levauguyon, in Spagna i cicli di Bagüés e San Juan de la Peña, in Germania le pitture di Sankt Gereon di Colonia, in Inghilterra quelle di Coombes, Clayton e Ickleton, in Scandinavia quelle di Vä. A questi vanno aggiunti i recuperi di pitture altomedievali e carolinge (Torba, Tirano, Serravalle, San Vincenzo al Volturno, Seppannibale, ecc., tanto per non uscire dall'Italia), importanti tutti perché anche se non bastano a ricomporre il quadro frammentario della pittura medievale europea, ne infittiscono però la trama e ci consentono di comprenderne meglio la fisionomia e gli sviluppi. Fondamentali, a questo punto, le iniziative del restauro, volto non solo al recupero di nuovo materiale, ma anche a restituire leggibilità a cicli già noti, variamente compromessi dal tempo, dall'inquinamento atmosferico o da vecchie ridipinture, per non parlare poi della sistemazione museale di sottotetti con decorazione, che offre un'alternativa alla soluzione dello stacco degli affreschi da parti dell'edificio di-

venute praticamente impercorribili, aprendo a un pubblico allargato ambienti e opere un tempo accessibili solo a pochissimi. All'avanguardia in questo genere di iniziative è stata la città di Aosta, con la magnifica sistemazione del sottotetto di Sant'Orso, risalente agli anni Sessanta, e con quella recentissima del sottotetto della Cattedrale, dove è stato portato alla luce e presentato, giusto nel 1992, un importante ciclo dello stesso atelier cui si debbono gli affreschi di Sant'Orso.
Non vanno dimenticati, infine, i progetti di censimento sistematico e scientifico del patrimonio, che ormai stanno avviandosi in diversi paesi: ricordiamo, a titolo di esempio, *l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France*, che nel 1988 ha dedicato il suo 15° Cahier alla pittura **r** delle regioni della Francia centrale (Méobecq, Saint-Jacques-de-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault), oppure il *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, iniziato nel 1983 con il volume di Elga Lanc sulla pittura a Vienna e nella Bassa Austria tra XII e XVI secolo. A questo punto occorre rilevare come il volume di Noemi Gabrielli sulle *Pitture romaniche*, primo di un *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, uscito nel 1944, costituisca un precoce e lungimirante esempio di questo tipo di strumenti di ricerca.
Problemi È ovvio che in questa situazione i problemi sono molti. Negli ultimi cinquant'anni non solo si sono notevolmente ampliate le nostre conoscenze sull'arte medievale (grazie anche alla diffusione e all'incremento di pubblicazioni ben illustrate sull'argomento), ma, come si è visto, è anche venuto alla luce del nuovo materiale, parte di quello già noto è stato sottoposto a restauro e ne ha acquistato in leggibilità, e tutto ciò ovviamente ha portato alla necessità di una revisione critica dei dati acquisiti. Innanzi tutto si è resa necessaria la risistemazione cronologica di molti cicli, come per esempio quelli spagnoli, già datati in massa al sec. XII e da scalarsi invece (come suggerito da Geza De Francovich nel 1955) anche nel corso dell'XI: a questo proposito è importante, e ormai generalmente accettata, l'anticipazione proposta da John Williams nel 1973 del ciclo di Sant'Isidoro di León all'inizio del sec. XII, ma non è questo il solo esempio (in Francia, solo per citare due casi recenti, sono state anticipate le date dei cicli di Méobecq e Le Liget, rispettivamente alla metà dell'XI e alla fine degli anni Settanta del

sec. XII). È anche in atto, naturalmente, una revisione critica dei problemi stilistici, sulla base appunto dei nuovi ritrovamenti, ma su questo punto non ci soffermiamo, e rimandiamo invece, per un primo orientamento, a un recente saggio di Hélène Toubert (1987), che è nello stesso tempo rassegna e tentativo di sistematizzazione delle ultime scoperte nel campo della pittura dell'XI e XII secolo in Europa.

Piuttosto sarà opportuno vedere piú da vicino tutta una serie di altri problemi, direttamente connessi con la pittura murale, ma di ordine generale.

□ *Il committente* Cominciamo dal ruolo del committente, quale emerge dalle fonti, ruolo che è di assoluto primo piano nella genesi dell'opera d'arte, sia per la scelta dei programmi iconografici, sia per quella dei modelli e degli artisti. Esemplare è il caso di Desiderio, abate di Montecassino, di cui ci riferisce Leone di Ostia nella *Chronica monasterii Casinensis*, che impiega sforzi e capitali non indifferenti per la ricostruzione della chiesa abbaziale, che riesce a compiere in soli cinque anni, dal 1066 al 1071, facendo venire da Roma i materiali lapidei per la costruzione, e da Bisanzio, oltre a preziosi manufatti, anche mosaicisti e artefici vari. Ampia parte della decorazione, della chiesa e degli ambienti del monastero successivamente riedificati, era costituita da pitture, oggi purtroppo perdute e di cui conosciamo soltanto alcuni soggetti, come le *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento* nell'atrio. La chiesa, in particolare, era decorata con mosaici e pitture, e per le *Storie* citate dell'atrio Alfano, arcivescovo di Salerno, aveva scritto dei *tituli* in versi, pervenutici; vi erano inoltre bellissime vetrate e «sotto le travi un soffitto mirabilmente decorato con colori e figure diverse». Dal tenore delle scritte riportate sull'arco trionfale e sotto i mosaici dell'abside risulta chiara l'intenzione di Desiderio di emulare la decorazione delle basiliche romane di San Pietro e San Giovanni in Laterano, per fare evidentemente di Montecassino, culla del monachesimo occidentale, dove, proprio nel corso dei lavori di spianamento del sito ove costruire la nuova chiesa, era stata ritrovata la tomba di san Benedetto, un centro pari a Roma, appunto, per splendore e significato simbolico. Certo nella basilica doveva comparire il ritratto del committente, cosí come esso rimane nell'abside di Sant'Angelo in Formis e in alcuni codici prodotti a Montecassino, come il Lezionario vat. lat. 1202 della BV (f. 2), o il cod. 99 del-

la Biblioteca dell'abbazia (p. 3): segno di orgoglio, indubbiamente (anche un altro grande committente di poco posteriore, Suger di Saint-Denis, riempirà di sue effigi la ricostruita chiesa abbaziale), ma segno soprattutto di consapevolezza del proprio operato. Il ricorso a mosaicisti bizantini, che giustifica la presenza di elementi bizantineggianti nella produzione pittorica dell'Italia meridionale a partire dall'ultimo quarto del sec. XI, è coscientemente ricercato da Desiderio non solo perché Bisanzio era allora uno dei centri artistici piú prestigiosi, ma anche perché – come leggiamo nella *Chronica* – «da piú di cinquecento anni i maestri latini avevano tralasciato la pratica di tali arti e per l'impegno di quest'uomo ispirato ed aiutato da Dio esse furono rimesse in vigore in questo nostro tempo», anzi, «affinchè la loro conoscenza non cadesse ancora oltre in oblio in Italia, quell'uomo pieno di sapienza decise che molti giovani del monastero fossero con ogni diligenza iniziati in tali arti. Tuttavia non solo in questo campo, ma anche per tutti i lavori artistici che si possono compiere con oro, argento, bronzo, ferro, vetro, avorio, legno, gesso o pietra, fece venire i migliori artisti selezionati dai suoi monaci...» Significativo anche il caso, tramandatoci dalle *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, di Adalberto, arcivescovo di Amburgo e vescovo di Brema (1043-72), che prosegue, appena salito in carica, la ricostruzione della Cattedrale di Brema, iniziata dal suo predecessore Alebrandus: rendendosi conto che un'opera di quelle proporzioni (*opus inmensum*) richiedeva il massimo sforzo, fa distruggere le mura della città, nonché una torre bellissima, fornita di sette stanze, per ricavare materiale lapideo da impiegare appunto nei lavori di ricostruzione. La cosa straordinaria è che Adalberto muta anche il progetto complessivo dell'edificio: non segue piú, infatti, come aveva deciso di fare il suo predecessore, il modello della Cattedrale di Colonia, bensí quello (noto a lui direttamente? o fattogli conoscere, attraverso disegni, dai suoi architetti?) del Duomo di Benevento. Nei primi anni del suo episcopato aveva fatto un viaggio in Italia, al seguito di Enrico III, assistendo alla sua incoronazione a Roma nel 1046, ed è forse in quell'occasione che conobbe il pittore italiano frater Transmandus, documentato poi (secondo il racconto di Bruno, nel suo *Liber de bello Saxonico*) presso di lui, a Brema, intorno al 1065. Adalberto non è d'altra parte il solo committente che si proponga grandi imprese e che mostri ambizione:

c'è il caso clamoroso di Suger di Saint-Denis, che documenta direttamente con due libelli (il *Liber de rebus in administratione sua gestis* e il *Libellus alter de consecratione ecclestae Sancti Dyonisii*) i grandiosi lavori di ricostruzione da lui promossi nell'abbazia. Suger si adopera in ogni modo per raccogliere i fondi necessari e per procurare i materiali, manda a chiamare artisti «da tutte le parti del regno», interviene egli stesso suggerendo il programma iconografico delle vetrate e dettando i versi di commento alle complesse raffigurazioni che mettevano in rapporto, nella stessa scena, situazioni e personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Non stupisce quindi che si sentisse fiero del suo operato, e volesse vedersi ricordato in effigie (piú d'una, a dire il vero) all'interno della sua chiesa, splendidamente rinnovata. Era il committente a scegliere gli artisti, che erano per lo piú artisti itineranti, e le fonti ci documentano variamente il suo rapporto con essi. Suger, si è visto, convoca a Saint-Denis artisti da tutta la Francia, ma, nonostante per altri particolari sia straordinariamente preciso e dettagliato, in questo caso non fa alcun nome, interessandogli evidentemente assai di piú l'opera che non il suo artefice (e la stessa constatazione si può fare per la descrizione di Leone di Ostia dei lavori promossi a Montecassino da Desiderio). Questo è tipico della mentalità medievale, che giudica pittori, scultori, architetti, orafi ecc., come chiunque altro pratichi attività manuali, in sottordine rispetto alla categoria degli intellettuali, e reputa quindi maggiormente degni di attenzione e di menzione l'opera e chi l'ha commissionata piuttosto che il suo esecutore materiale. In piú di un caso, infatti, il committente, cosciente del proprio ruolo, di direzione e non solo di finanziamento, definisce il suo intervento con un orgoglioso *fecit* al posto di un *fecit fieri*.

Ma ci sono anche le eccezioni, fonti che ricordano non solo il nome e la provenienza degli artisti, ma anche i contratti con essi stipulati o le ricompense da essi ricevute a lavoro terminato.

Notissimo è, per esempio, il caso del lombardo Iohannes, chiamato da Ottone III ad Aquisgrana per dipingere nella Cattedrale, che, secondo la *Vita Balderici*, sarebbe stato ricompensato dall'imperatore con il conferimento di una cattedra episcopale in Italia, rifiutata peraltro dal pittore, viste le condizioni postegli dal signore del luogo, che voleva fargli sposare la figlia. Anche le *Gesta*

pontificum Autissiodorensium ci documentano un episodio analogo, con il vescovo di Auxerre, Godefroy (1052-76), che conferisce la carica di canonico onorario a un orafo, un pittore e un pittore di vetrate, che avevano lavorato per lui nella Cattedrale. Ben nota è poi la convenzione, stipulata alla fine del sec. XI e di cui ci resta memoria nel *Cartulario dell'abbazia di Saint-Aubin d'Angers*, tra Fulco, *pictoris arte imbutus*, e Girardus, abate appunto di Saint-Aubin tra 1082 e 1118: Fulco si impegna a decorare tutto il monastero con i soggetti che gli verranno indicati e ad eseguire vetrate, e in cambio diverrà converso del monastero e uomo libero dell'abate; riceverà in feudo una vigna e una casa, che però, dopo la sua morte, dovranno tornare al monastero, a meno che egli non abbia un figlio pittore, che possa, come lui, lavorare per il monastero. Nulla resta purtroppo della decorazione dell'abbazia, ma potrebbe darsi, come ha proposto Jean Porcher nel 1954, che il Fulco menzionato nei documenti possa identificarsi con l'autore degli affreschi, oggi scomparsi, della chiesa di Saint-Jean-Baptiste di Château-Gontier (una dipendenza di Saint-Aubin), e delle miniature, stilisticamente assai vicine, di un gruppo di manoscritti di Saint-Aubin, riferibili all'ultimo quarto, vale a dire una *Bibbia*, un *Salterio* e una *Vita di saint'Aubin*, oggi alle BM di Angers (mss 3-4) e Amiens (ms Le scalopier 2), e alla BN di Parigi (ms Nouv. acq. lat. 1390). Sempre sul finire del sec. XI un'altra fonte francese, il *Registro del Capitolo metropolitano di Avignone*, ci fornisce un'interessante testimonianza della consuetudine, che doveva essere frequente tra enti religiosi, di scambiarsi, all'occorrenza, gli artisti, e sui contrasti che inevitabilmente potevano verificarsi: in questo caso sono infatti registrate le rimostranze del Capitolo della Cattedrale di Avignone contro i canonici dell'abbazia di Saint-Ruf, che avevano precedentemente consentito di prestare al Capitolo degli scultori e degli abili intagliatori in legno, ma che avevano trattenuto presso di loro un giovane chierico, istruito da uno dei canonici di Avignone nelle tecniche artistiche e in particolare nella pittura. L'oggetto di questo contendere ci porta a rivolgere l'attenzione a un altro problema, quello dell'organizzazione del lavoro nell'atelier dei pittori.

□ *L'atelier* Non sappiamo molto sull'argomento e come al solito le nostre fonti di informazione sono diverse e di vario genere. Le fonti storiche e letterarie, cosí come l'e-

videnza dello stile (lo stesso in opere anche geograficamente distanti), ci dicono innanzi tutto che questi ateliers molto spesso erano itineranti, cioè si spostavano, dopo aver terminato il loro lavoro, per cercare nuove commissioni. Possiamo pensare che si trattasse in genere di pochi maestri, coi loro aiutanti, che all'occorrenza potevano anche avvalersi della collaborazione di pittori locali: il fatto è confermato dalle fonti (si è visto il caso degli artisti bizantini attivi a Montecassino per volere di Desiderio, e vedremo anche altri esempi), e spiega, anche in assenza di documentazione, il cambiamento di stile verificatosi nella produzione pittorica di alcune regioni a partire da un determinato momento.
Decorare l'interno di un edificio con pitture non era certo impresa che potesse essere eseguita da un solo individuo, non fosse altro che per la necessità di preparare i colori, spesso lunga e laboriosa, e delegata pertanto ad aiuti o allievi. In miniatura, dove egualmente la preparazione dei colori doveva essere una delle prime fasi dell'apprendistato artistico, ci sono rimaste alcune testimonianze, risalenti al periodo romanico, che ci mostrano dei giovinetti appunto, intenti a preparare il colore, polverizzandolo con una pietra su di un piano di marmo: aiutante e miniatore sono raffigurati per esempio all'interno di una S, in una *Bibbia* inglese della seconda metà del sec. XII, conservata a Cambridge (Corpus Christi Library, ms 4, f. 241*v*), la *Bibbia di Dover*, mentre in una pagina di un manoscritto della seconda metà del sec. XIII, contenente *Las Cāntigas de santa Maria* di Alfonso X il Saggio (El Escorial, Real Biblioteca, ms T.I.I., f. 192), un altro giovane apprendista compie la stessa operazione all'esterno di una chiesa, per un pittore che, all'ingresso di questa, sta finendo di dipingere una statua della Vergine. Virginia Egbert, che nel 1967 ha pubblicato un interessante volume dedicato alle raffigurazioni dell'artista medievale al lavoro, nota a questo proposito che non era certo comodo, per i pittori, portarsi dietro la pesante pietra indispensabile per la preparazione dei colori, e che in qualche caso, quindi, gli artisti che lavoravano all'interno di un edificio sacro devono aver utilizzato a questo scopo la mensa dell'altare: una pratica del genere viene aspramente condannata (dunque era abbastanza diffusa!) dal vescovo Grossatesta di Lincoln, che infatti in una lettera del 1238 dà precise disposizioni affinchè le pietre delle mense siano fissate saldamente agli altari, in

modo tale da non poter essere rimosse o usate in modo improprio, e conclude appunto specificando che «ovviamente i colori non dovrebbero essere polverizzati su di esse».
Gli strumenti e le operazioni raffigurati nei codici sopra menzionati corrispondono perfettamente a quelli descritti nei ricettari e trattati tecnici medievali a proposito della preparazione dei colori da terre o minerali, e giustificano quindi l'utilizzo anche della miniatura come fonte d'informazione, accanto alle tradizionali fonti storiche, letterarie e documentarie. In una miniatura dello stesso manoscritto de *Las Cāntigas*, per esempio (f. 109), si svolge su piú registri il racconto del miracoloso salvataggio di un pittore, che il diavolo, offeso per essere stato raffigurato «brutto», aveva cercato di far precipitare da un'impalcatura: colpisce, in queste scene, la raffigurazione realistica di due tipi di impalcature, una piú bassa, a gradini, e una piú alta, a ripiani, evidentemente mobile, che il pittore utilizza per dipingere in situazioni diverse (rispettivamente su una parete e su una volta). La testimonianza è interessante visto che ovviamente materiali d'uso di questo tipo non si sono conservati (contrariamente a quanto avviene invece per gli oggetti e gli strumenti di un altro tipo di atelier medievale, lo *scriptorium*, a documentare l'attività del quale in molti casi ci sono rimasti calamai, penne, stili, tavolette cerate ecc.), e non sono d'altra parte descritti nei trattati tecnici. Un'impalcatura mobile, invece, forse del tipo di quella alta, a ripiani, raffigurata nella miniatura, è menzionata nella *Vita* dell'abate Gauzlinus di Fleury (*Vita Gauzlini abbatis Floriacensis*), là dove si ricorda un incidente occorso al pittore Odolricus, che dipingeva, tra 1026 e 1029, nella ricostruita chiesa di Saint-Pierre, e che cade infatti nello scendere troppo frettolosamente *a vimineo ambulatorio*, cioè da un palco costruito con materiale leggero.
Si parla spesso, a proposito delle pitture murali **r**, di «affreschi», ma il termine in realtà è improprio, perché non si tratta quasi mai di pitture eseguite esclusivamente su intonaco fresco, come le tecnica del «buon fresco», peraltro piú tarda, richiederebbe. La pittura **r**, quale è descritta dai ricettari o dai trattati (per esempio la *Mappae clavicula* o la *Schedula diversarum artium* di Teofilo), o quale appare all'esame diretto, è essenzialmente o pittura a secco («alla greca»), su intonaci multipli e con doppia applicazione di colori, oppure pittura stesa con tecnica

mista («a fresco – secco», tanto per usare la definizione del Demus), su intonaco reinumidito, già recante il disegno preliminare, e con un'ultima finitura a tempera, che però, proprio perché a secco, risultava piú fragile della stesura precedente. Ciò spiega l'effetto di generale appiattimento e mancanza di dettaglio che si riscontra di solito nelle pitture mal conservate, e che è dovuto appunto alla caduta delle lumeggiature e delle rifiniture a disegno (tratti del volto, indicazione del panneggio, particolari decorativi delle vesti o degli edifici, ecc.).
Per impostare invece la composizione sulla parete il pittore interveniva direttamente sull'intonaco bagnato con linee di costruzione e tracciati geometrici (ottenuti meccanicamente con corda battuta, squadre e compassi), e rivestiva poi lo schema con dei lineamenti che gli davano forma, servendosi forse anche – ma su questo punto non tutti sono d'accordo – di cartoni. Questi tracciati preliminari, riemersi con la caduta degli strati superficiali del colore, non sono una peculiarità della tecnica **r**, visto che si riscontrano già negli affreschi carolingi di Naturno o in quelli tardo-ottoniani di Burgfelden, ma sono utilizzati con particolare rigore nel sec. XII, certo anche per influsso dell'arte bizantina, dove la costruzione geometrica delle figure e la teoria delle proporzioni erano rigidamente applicate: esemplari, a questo proposito, e ben noti, sono gli schemi di costruzione delle figure di santi della chiesa abbaziale di Nonnberg.
Le cadute di colore e il cattivo stato di conservazione hanno portato alla luce, in molti cicli pittorici, come per esempio a Berzé-la-Ville, un disegno preparatorio di particolare scioltezza e qualità, che la pittura finita non avrebbe fatto sospettare e che, come rileva il Demus, potrebbe quasi far pensare all'intervento di personalità diverse nelle due fasi di esecuzione dell'opera: ma se può essere plausibile che l'impostazione del lavoro, quindi il disegno preliminare, vadano attribuiti al pittore principale, non bisogna d'altra parte sottovalutare il fatto che la scioltezza e la rapidità del tracciato potrebbero anche essere legate alla necessità di intervenire rapidamente sull'intonaco fresco. Vi sono d'altra parte casi, in cui il disegno riemerso appare di qualità inferiore a quella dell'opera ultimata, ed anzi mostra di essere giunto alla redazione definitiva attraverso tutta una serie di tentativi e pentimenti. Come pentimento appunto è stato interpretato il caso di Eva con la barba, a Saint-Savin-sur-Gartem-

pe, in una scena mal conservata, intermedia tra la *Creazione di Eva* e il *Peccato*, dove infatti compaiono ai lati del Signore due figure maschili barbute: si era pensato si trattasse di una primitiva figura di Adamo, corretta, con ritocco a secco poi caduto, nella figura di Eva, ma, vista la sequenza delle scene, la spiegazione tecnica non è assolutamente certa, potrebbe anche trattarsi di un racconto «continuo», con Adamo che compare effettivamente due volte (in successione) accanto al Signore, oppure dell'illustrazione di una fonte iconografica piú rara e desueta. Nel caso dei disegni preliminari le testimonianze purtroppo (e di conseguenza le informazioni) sono limitate, visto che questa fase del procedimento artistico è valutabile solo quando la pittura è in cattive condizioni. Non sarebbe completo il discorso sulla tecnica pittorica e sul lavoro nell'atelier se non si ricordassero, oltre ai manoscritti contenenti ricettari o trattati tecnici, e ad eventuali cartoni, anche i cosiddetti «libri di modelli», codici miscellanei (o fogli sciolti) sui quali l'artista annotava, senza un ordine preciso, tutto un repertorio di motivi (scene complete o singoli personaggi, figure di animali, panneggi, motivi decorativi, piante di edifici o particolari architettonici, alfabeti ornati, ecc.), derivati da piú fonti e pronti per essere utilizzati in nuove opere. Ne sono rimasti diversi, tra i piú antichi (1025 ca.) vi è quello, conservato alla Biblioteca Universitaria di Leida (ms Voss. lat. 8° 15), di Ademaro di Chabannes, dove, oltre a vari e ben noti disegni, illustranti scene e personaggi del Nuovo Testamento, compare anche un interessante testo, recentemente pubblicato dal Bischoff (1984), con istruzioni precise e minuziose (tanto nelle misure come nei singoli dettagli), per eseguire un crocifisso di piccole dimensioni, forse in oreficeria. Al periodo romanico risalgono invece i fogli di Berlino (SM, Kupferstichkabinett, ms 78 A 6), con disegni e miniature non completati, illustranti episodi dell'Antico e Nuovo Testamento, prodotti in area mosana intorno al 1160-70 e che Hanns Swarzenski (1954) riteneva facessero parte di un libro di modelli per orafi (vi è però anche la proposta, avanzata ancora di recente, di considerarli un frammento di *Salterio*), mentre i fogli inseriti in un codice miscellaneo della Biblioteca Augusta di Wolfenbüttel, (cod. man. Aug. 8°, 61/62), con disegni a penna di figure umane, isolate e a gruppi, sono eseguiti da un artista sassone intorno al 1230, copiati con evidenza da modelli miniatori bizanti-

ni. Potremmo citare molti altri casi, ricordiamo soltanto ancora, databile tra XII e XIII secolo, il famoso *Rotolo* dell'Archivio Capitolare di Vercelli, sul quale sono stati raffigurati a disegno, corredati dai relativi *tituli*, diciotto episodi degli Atti degli Apostoli: due distici alle estremità della pergamena ci informano che si tratta del rilievo delle pitture decoranti la volta di una chiesa non specificata (verosimilmente l'antica, perduta Cattedrale di Sant'Eusebio), che la *longa vetustas* aveva rovinato e che si volevano rifare. Non vi è dubbio che il documento sia unico nel suo genere, e molto interessante, perché apre uno spiraglio su quelli che dovevano essere i procedimenti dell'atelier medievale, confermando quanto forse potevamo solo supporre: quando a San Giovanni di Münster si decise, nella seconda metà del sec. XII, di restaurare la decorazione pittorica della parte absidale della chiesa, si fece prima, come a Vercelli, un rilievo delle pitture carolinge deperite, per non perderne l'iconografia? E questo rilievo quanto era fedele all'originale piú antico? Per Vercelli non siamo piú in grado di dirlo, mentre nel caso di Münster possiamo riconoscere una certa volontà di esserlo.

□ *Il programma iconografico* Tutti gli edifici religiosi erano decorati, anzi non li si considerava finiti se non se ne era completata la decorazione, tant'è vero che si rimandava, in genere, a quel momento la cerimonia di consacrazione: apprendiamo, per esempio, dalla *Chronica* di Montecassino che la chiesa di San Martino, fatta costruire da Desiderio, fu consacrata soltanto nel 1090, dopo la sua morte, perché vivente Desiderio la decorazione pittorica non era terminata.

La distribuzione dei soggetti, all'interno e all'esterno dell'edificio, obbediva a regole ben precise, e il programma decorativo, pur nella varietà dei temi prescelti, era sempre organizzato in modo da accompagnare il fedele in un percorso di progressivo innalzamento spirituale, che iniziava dalla porta, spesso scolpita e ricca di allusioni simboliche, proseguiva lungo le navate, sulle cui pareti tutta una serie di *exempla*, tratti dalla Bibbia e dalle storie dei santi, preparavano alle visioni celesti dell'abside, dell'arco di trionfo o della cupola, e si concludeva all'uscita con il severo monito del *Giudizio Finale* dipinto in controfacciata. Tutte queste figurazioni erano accompagnate da didascalie e iscrizioni, spesso in versi (*tituli*), che ne chiarivano l'iconografia e il significato simbolico. Ci sono ri-

maste diverse raccolte di *tituli* decorazioni oggi purtroppo perdute, composte, soprattutto nel periodo carolingio, da personaggi come Teodulfo d'Orléans, Alcuino, Rabano Mauro, Sedulio Scoto, ecc., interessanti da un lato come testimonianza della fortuna di determinati soggetti, dall'altro perché ci mostrano con evidenza come non solo la scelta del programma iconografico, ma anche quella dell'apparato delle iscrizioni di commento esulasse dai compiti dell'artista o dell'atelier, e fosse invece di specifica competenza del committente o del consulente iconografico. Fatto questo ancor piú esplicitamente denunciato da un trattatello, composto probabilmente tra XII e XIII secolo ed attribuito al cistercense inglese Adamo di Dore, il *Pictor in carmine*, che vuole porsi appunto come guida per una corretta decorazione degli edifici sacri. L'autore si rammarica infatti «che nel santuario del Signore vengano eseguite pitture vane e deformi mostruosità piuttosto che ornamenti», e, proprio «per moderare la licenza dei pittori o piuttosto per influenzare la loro opera», fornisce un lungo elenco di soggetti da dipingere, scelti in contrapposizione tipologica dall'Antico e dal Nuovo Testamento, e accompagnati da opportuni versi di commento. Dovendo procedere alla decorazione di una chiesa, la scelta del programma iconografico non era certo cosa di poca importanza, vista la funzione didattica rivestita dalla pittura, che già nel 600 Gregorio Magno aveva sostenuto con forza nella nota lettera al vescovo Sereno di Marsiglia, che intorno al 598 aveva distrutto la decorazione pittorica della sua chiesa: «la pittura» – afferma polemicamente il papa – «adempie per gli illetterati la stessa funzione che ha la scrittura per chi sa leggere; nella pittura gli illetterati vedono gli esempi da seguire, in essa leggono coloro che non sanno leggere; e le immagini sono state poste nelle chiese non per essere adorate, ma solo ed esclusivamente per istruire la mente degli indotti». Il concetto viene poi ribadito piú volte nel corso dei secoli: nel 1025, per esempio, un sinodo ad Arras raccomanda l'uso della decorazione pittorica, nelle chiese, per l'istruzione e l'edificazione dei fedeli, in particolare degli illetterati, mentre alla fine del sec. XII, Sicardo, vescovo di Cremona, attribuisce la stessa finalità didattica alle sculture, che nel *Mitralis*, infatti, definisce non solo *ornatus ecclesiarum*, ma vere e proprie *litterae laicorum*, concordando in ciò perfettamente col *Pictor in carmine*, che assegna invece alle pitture (delle chiese cattedrali e bat-

tesimali) la funzione di *libri laicorum*. Il problema della distinzione tra il programma decorativo degli edifici religiosi aperti al pubblico e di quelli invece monastici emerge ben chiaro già nella prima metà del sec. XII, nella famosa *Apologia ad Guillelmum* di san Bernardo di Chiaravalle, dove sono condannati gli eccessi dell'arte di Cluny. Se nei chiostri frequentati dai monaci Bernardo deplora le raffigurazioni fantastiche, che spingono «a leggere sul marmo piuttosto che sui libri», nelle chiese disapprova soprattutto il lusso e lo spreco, offensivi per i poveri: riconosce però nello stesso tempo il potere di attrazione costituito dalle bellezze dell'arte, che finisce quindi per giustificare nelle cattedrali, dove potranno aumentare il concorso dei fedeli, ed è ugualmente ben conscio della funzione didattica delle immagini, anche se, per ragioni di polemica, non parla che di quelle sacre inopportunamente raffigurate sui pavimenti, che tutti calpestano e rovinano.
Ma non solo le sculture dei chiostri distraevano, anche la decorazione pittorica nelle chiese affascinava e coinvolgeva, e ne abbiamo diverse testimonianze. Una delle piú divertenti e significative è quella fornitaci da Guglielmo di Tiro, nell'*Historia rerum inpartibus transmarinis gestarum*, che ci riferisce come Goffredo di Buglione avesse l'abitudine di trattenersi a lungo nelle chiese, oltre il termine delle funzioni, per chiedere ai sacerdoti, e a chiunque fosse competente in materia, spiegazioni su ogni singola immagine e sulle pitture che ornavano l'edificio, con gran scontento degli amici che lo attendevano per mangiare, e a tutto detrimento delle vivande, che si rovinavano per l'attesa! L'aneddoto, naturalmente, è raccontato a scopo edificante, poiché è proprio per questo comportamento, solo in apparenza negativo, che Goffredo di Buglione viene eletto nel 1099 sovrano del Regno Crociato di Gerusalemme (accetterà però soltanto il titolo di «difensore del Santo Sepolcro»). Ma l'episodio può anche essere letto in altra chiave, come testimonianza, si è detto, del fascino operato, persino sull'uomo di una certa levatura, dalle immagini dipinte sulle pareti delle chiese, e nello stesso tempo come segno della complessità dei programmi iconografici, non facili alla comprensione, soprattutto se se ne voleva penetrare il significato piú profondo. I programmi iconografici, d'altra parte, variavano, per genere e difficoltà, a seconda del tipo di edificio in cui erano compresi, chiese aperte al pubblico, edifici monastici o

edifici civili. Nelle chiese aperte al pubblico, vale a dire nelle chiese cattedrali o battesimali, erano costantemente raffigurate storie bibliche ed evangeliche, e storie di santi (le prime in genere nella navata centrale, le altre nelle navate minori e nella cripta): per quanto riguarda queste ultime è interessante e curiosa la testimonianza di Bernardo d'Angers, che nel *Liber miraculorum sancte Fidis* (1013-20), mentre contesta l'uso di eseguire statue dei santi (che inizialmente considera alla stregua di idoli pagani), ne ammette invece la raffigurazione pittorica, affermando infatti che «gli occhi umani devono contemplare la memoria dei santi soltanto nei racconti veritieri dei libri e nelle figure di colore scuro dipinte sui muri». Nelle cattedrali, poi, o comunque nelle chiese importanti, erano effigiati talvolta i vescovi della diocesi, riallacciandosi queste raffigurazioni alle sequenze dei ritratti dei papi, dipinte nel sec. VI a Roma, in San Pietro e San Paolo fuori le mura. Nel sec. IX, per esempio, o forse meglio nell'XI, è documentata nella Cattedrale di Sant'Eusebio, a Vercelli, la serie, oggi perduta, dei ritratti dei vescovi vercellesi, cosí come nel terzo quarto del sec. XI le fonti ricordano nella Cattedrale di Auxerre effigi di vescovi, anch'esse perdute, fatte eseguire dal già citato vescovo Godefroy sul coronamento del muro di chiusura dell'altare. Si conservano invece ancora, su quattro pilastri della navata di Saint-Hilaire-le-Grand di Poitiers, alcune figure di vescovi di Poitiers, appartenenti a una serie forse di venti, eseguita nell'ultimo terzo del sec. XI, mentre sono attualmente perduti (salvo un piccolissimo frammento) i ritratti dei diciotto vescovi suffraganei dell'arcivescovo di Milano, dipinti, forse nel sec. X, nell'abside della chiesa milanese di Sant'Ambrogio, sotto il mosaico, ormai documentati soltanto da un'incisione pubblicata nel 1664. Negli edifici monastici o negli ambienti frequentati da religiosi prevalevano, invece, soggetti allegorici e temi complessi, che non erano in genere accompagnati da *tituli* esplicativi, ritenuti superflui per quel tipo di pubblico. In qualche caso, però, potevano anche essere raffigurati soggetti non strettamente religiosi o storici, come per esempio la *Partita a scacchi tra il re moro Marsilio e Carlo Magno*, o l'*Assedio di una città da parte dei Crociati*, nella Sala capitolare della Cattedrale di Le Puy (metà sec. XII), oppure, sempre intorno o poco dopo la metà del sec. XII, l'*Assedio dei gatti alla città dei topi*, nella cappella di San Giovanni di Pürgg, inserito in un ciclo

forse dovuto alla committenza dell'abate Gottfried I di Admont; soggetti storici, d'altra parte, si trovavano anche nelle chiese di Ordini cavallereschi, come, all'inizio del sec. XIII, nella cappella dei Templari a Cressac (di nuovo un *Assedio di città ad opera dei Crociati*). I temi raffigurati invece negli edifici di rappresentanza del potere civile o religioso potevano essere il *Giudizio Finale* o la *Ruota della Fortuna* nelle sale dove si amministrava giustizia (come, intorno alla metà del sec. XIII, nel Palazzo della Ragione a Mantova, o nel Palazzo vescovile di Bergamo), scene di lotta tra uomini e fiere, combattimenti, assedi, cortei di personaggi nei Broletti (per esempio, nel terzo e nel secondo quarto del sec. XIII, a Novara e Milano), soggetti storici e temi profani nei palazzi e nei castelli, questi ultimi, però, in gran parte perduti, documentati ormai solo dalle fonti. L'organizzazione del programma iconografico spettava, si è detto, a persona competente e preparata, il committente stesso, in molti casi, oppure un consulente iconografico, spesso direttamente un teologo. Le informazioni specifiche su questa figura non sono molte: per il periodo piú antico abbiamo la testimonianza dell'*Historia Francorum*, che ci narra infatti come a Clermont, intorno alla metà del sec. V, Ceraunia, vedova del vescovo Namatius, avesse fatto costruire fuori delle mura della città una chiesa dedicata a santo Stefano, e suggerisse ai pittori che la decoravano l'iconografia delle varie scene, traendone lo spunto da un libro che teneva sulle ginocchia. Per il periodo carolingio, invece, ricaviamo, per cosí dire, la figura del consulente dalle richieste e dagli scambi di *tituli* per pitture, testimoniati dalle fonti, tra ecclesiastici e intellettuali. Procedendo nel tempo, risulta particolarmente interessante il caso di quei personaggi, come il vescovo Bernwardus di Hildesheim (993-1022), o molti altri, che erano nello stesso tempo grandi committenti e artefici, versati in piú tecniche artistiche, quindi certamente in grado di dettare un programma iconografico elaborato *e* di intervenire di persona durante i lavori. Lo stesso dicasi per Suger di Saint-Denis, altro grande committente di cui si è già parlato, che dettò personalmente, come egli stesso ci dice, il complesso programma iconografico delle vetrate, componendone pure i *tituli* esplicativi. Del resto, anche un testo come il *Pictor in carmine* presuppone evidentemente la figura del consulente iconografico, oltre ad identificarla, nel caso specifico, con il suo autore.

□ *L'artista* L'artista, come si è detto, aveva una limitata autonomia (di scelte soprattutto), perché lavorava sotto stretto controllo del committente e del consulente iconografico, e doveva inoltre sottostare, se era un monaco, alle norme impostegli dalla regola monastica. Nel cap. 57 della *Regula* di san Benedetto, per esempio, che è dedicato a tutti gli *artifices* del monastero (quindi anche ai pittori), si permette che essi esercitino la loro arte purché con umiltà, altrimenti, «se qualcuno di loro si insuperbisce per la perizia che ha nell'arte sua, perché crede di portare un utile al monastero, costui sia tolto dall'esercizio di quell'arte e non vi sia piú ammesso, salvo che non si umilii e l'abate non glielo permetta di nuovo». Non dovevano però mancare gli abusi, infatti abbiamo visto come l'autore del *Pictor in carmine* si lamentasse dell'insubordinazione e della «nefanda presunzione dei pittori», che si permettevano di introdurre elementi fantastici nella decorazione degli edifici sacri («pitture vane e deformi mostruosità»), vergognose fantasie che «la Chiesa, per il proprio decoro, non avrebbe dovuto tollerare per tanto tempo». Molti di questi artisti, che non erano solo pittori ma esercitavano anche altre tecniche artistiche, erano dei religiosi: per esempio il pittore ed orafo Benna, canonico di San Paolino di Treviri, ricordato ne *La légende de sainte Edith en prose et vers par le moine Goscelin*, che intorno al 984 si sposta nell'Inghilterra meridionale, a Wilton, dove dipinge mirabili *Storie della Passione* nella chiesa di Saint-Denis; oppure Bernwardus, vescovo di Hildesheim, grande committente, descritto dal suo biografo, Thangmarus, come versato nelle arti liberali e meccaniche, scriba, pittore, intagliatore di gemme, orafo, costruttore e architetto; o ancora Mannius, abate di Evesham (1044-66), ricordato appunto dal *Chronicon abbatiae de Evesham* come pittore, cantore, orafo e scriba. Per non parlare poi di Tiemone, abate di San Pietro di Salisburgo, quindi, dal 1090, arcivescovo della città, esperto in tutte le arti (*pictoriam*, *fusoriam*, *sculptoriam*, *carpentariam*), di cui si potevano ammirare le opere (soprattutto pitture e sculture) in molti monasteri e in Salisburgo stessa. Diverse fonti (la *Thiemonis passio metrice scripta*, la *Vita Gebehardi*, *Thiemonis.... et successorum eius*, e la *Passio Thiemonis archiepiscopi*), ci documentano che il vescovo artista finí martire in Oriente, e che di fronte all'emiro musulmano, che doveva poi condannarlo a morte, ammise apertamente le sue capacità («Non nego

me gnarum studiis rerum variarum, usus pingendi sunt michi multimodi. Auri sum nec iners faber, argenti quoque sollers»), al punto che l'emiro gli chiese di restaurargli la statua danneggiata di una divinità, che aveva perso le mani. Alla fine del sec. XI *Iohannes et Stephanus fratres*, *pictures romani*, *et Nicholaus nepos vero Johannis*, firmano gli affreschi della Basilica di Sant'Anastasio di Castel Sant'Elia presso Nepi, mentre nel sec. XII troviamo un *Wezil pictor monachus Sancti Blasii*, morto nel 1145 e menzionato nel necrologio di San Michele di Bamberga, e nella prima metà del XIII la poliedrica importante figura di frater Mathias Parisiensis (Mathew Paris), pittore oltre che cronista, scriba, miniatore, scultore ed orafo. Interessante anche la figura del miniatore inglese William de Brailes, che si ritrae piú volte all'interno di iniziali (Londra, BL, ms Additional 49999, ff. 43, 47), ma che in un foglio isolato di *Salterio*, conservato a Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms 330 III) e contenente una raffigurazione di *Giudizio Finale* (1230-40), si raffigura tra i dannati mentre viene tratto in salvo da un angelo, operando una curiosa trasposizione sul piano figurativo di un *topos* tipico dello scriba, che nel *colophon*, appunto, si augura che il proprio faticoso lavoro valga a salvargli l'anima e a garantirgli la vita eterna. La testimonianza non è unica, perché, come ha messo in rilievo Anton Legner nel 1985, anche il miniatore laico che si ritrae, intento a eseguire il proprio autoritratto, nella *Bibbia* di Amburgo (1255), oggi a Copenhagen (Rigsbibliotek, GL. Kgl. S. 4.4.2°), non a caso ha scelto un'iniziale del capitolo 7 dell'*Apocalisse*, dove si parla degli eletti contrassegnati in fronte col sigillo divino, e della gloria dei martiri davanti al trono di Dio: in questo modo l'anonimo miniatore vuole farci sapere che spera di finire con loro, salvo per l'eternità. E lo stesso dicasi per il pittore Johann Wale (o Iohannes Gallicus), che pressappoco nelle stesse date, lascia la sua firma in un'orgogliosa iscrizione (sulla quale torneremo), su un pilastro del Duomo di Braunschweig, e nelle pitture della volta della crociera, all'interno della cerchia di mura della *Gerusalemme Celeste*, dove evidentemente era sicuro di essere accolto! Ma torniamo all'artista religioso: le testimonianze, come abbiamo visto, sono numerose, ed altre ancora se ne potrebbero citare. Ciò che risulta però singolare è la valutazione che di questa categoria di artisti dà Ugo di San Vittore (1096-041), nel *De bestiis et aliis rebus*, quando

deplora vivamente che i monaci pittori conducano una vita irregolare, passando, per la loro professione, da un monastero all'altro, in grado di dipingere le opere di Cristo sulle pareti della chiesa, del capitolo, del refettorio o di altri ambienti abbaziali, ma non di tenerle a mente e di seguirne l'esempio. Ugo li paragona, insieme ai medici e ai buffoni e a quanti sono soliti vagare di regione in regione, alle cornacchie, rumorose e importune, che si spostano gracchiando da un albero all'altro e sono simbolo del vaniloquio umano. Non mancavano, d'altra parte, gli artisti laici. Nel sec. XII, per esempio, troviamo Gherlacus, pittore di vetrate, che si ritrae, in abiti civili e col pennello in mano, ai piedi di una splendida vetrata con *Storie di Mosè*, che egli stesso aveva donato, nel 1160, alla chiesa abbaziale di Arnstein (dunque, come ha sottolineato Enrico Castelnuovo nel 1987, guadagnava abbastanza per permetterselo!); nello stesso secolo sono documentati anche un certo *Aly*, *saracene y pictore*, nominato nel 1109 in un documento di Barcellona, e un Macelmos, artista maomettano, attivo come pittore nel 1157 nel castello di Cugat de Vallés, presso Barcellona; poi ancora un *Heinricus pictor de Gurk*, il cui nome ricorre ben quattordici volte nei documenti tra 1191 e 1226, per non parlare di quel Lopicinus, menzionato prima del 1147 nel registro dei morti di Coira, cui si è pensato di attribuire le pitture del soffitto ligneo della chiesa di San Martino di Zillis, o di quel Gudisteo, attivo, secondo notizie documentarie, nel 1138, al quale è stata riferita (ma a torto) la decorazione della Sala capitolare di San Pedro de Arlanza, da datarsi invece intorno al 1220.

Anche nella miniatura compaiono spesso, nel sec. XII, miniatori laici. Hildebertus, innanzi tutto, di cui abbiamo due ritratti, il primo dei quali, sull'ultimo foglio di un codice del *De civitate Dei* di sant'Agostino, scritto intorno al 1140 e conservato a Praga (Biblioteca capitolare, cod. A 21, f. 153a), è particolarmente interessante perché costituisce una sorta di *colophon* figurato, dove il miniatore si lamenta, come facevano spesso i copisti nei colofoni scritti, delle condizioni in cui è costretto a lavorare: è raffigurato infatti nel suo studio, con tutti gli strumenti del mestiere e in compagnia del giovane discepolo Everwinus, che si esercita a disegnare, mentre è tormentato da un topo, che attenta al suo pranzo e contro cui Hildebertus si scaglia, sia fisicamente, lanciandogli contro un oggetto, sia verbalmente, con uno stizzoso improperio

(«Pessime mus, sepius me provocas ad iram! Ut te Deus perdat!»), scritto sul libro tenuto aperto sul leggio. La seconda raffigurazione è in qualche modo piú consueta, perché ci presenta miniatore e aiutante (sempre lo stesso), al lavoro nella parte inferiore della pagina di dedica di un altro manoscritto boemo, il cosiddetto *Orologio di Olmütz*, oggi conservato alla Biblioteca reale di Stoccolma (cod. A144, f. 2), ma non è privo di interesse il fatto che Hildebertus si qualifichi qui come *pictor*. Ricordiamo ancora Felix, che si ritrae in una P di un codice di Corbie, un *Commento alle «Lettere» di san Paolo* del 1163-64 (Parigi, BN, ms lat. 11575, f. 1) insieme allo scriba, pure laico, Iohannes monocolus, e all'abate committente; quindi magister Sipontinus, pugliese, miniatore, scultore e orafo, il cui ritratto, in un manoscritto del sec. XII della *Regola di san Benedetto*, conservato alla BV (ms Vat. lat. 5949, f. 231), è accompagnato da un componimento in versi che, oltre a rilevare l'interesse del codice, dal punto di vista del testo e della decorazione, elogia in particolare l'abilità di Sipontinus nelle diverse tecniche artistiche.

Per terminare la rassegna ricordiamo ancora l'anonimo miniatore inglese del sec. XII, già citato, ritratto in una iniziale della *Bibbia di Dover* con il suo aiutante che prepara i colori, e quello, sempre anonimo, di cui si è pure già parlato, che si raffigura in una iniziale della *Bibbia di Amburgo* (1255), intento ad eseguire il proprio autoritratto.

La personalità dell'artista si intreccia, come si è visto, con quella del committente, non solo in quei casi, abbastanza limitati, a dire il vero, di un pittore, come Gherlacus, che esegue, e poi addirittura offre, una vetrata all'abbazia di Arnstein, o del grande orafo, Godefroy de Huy, che dona alla chiesa di Neufmoustier un prezioso reliquiario contenente una reliquia del Battista, che aveva a sua volta ricevuto in dono. Spessissimo di abati, vescovi o alti prelati, che furono innanzi tutto grandi committenti, è documentata anche una attività e una straordinaria abilità nell'esercizio delle diverse tecniche artistiche: come dobbiamo valutare, allora, le varie formule trasmesse dalle fonti o direttamente apposte sulle opere (come *fecit e accomplevit*), che possono riferirsi tanto all'artista quanto al committente, oppure i termini di *autor*, *aedificator*, *fabbricator*, o persino di *architectus?* Si è già detto che nel Medioevo, eccezioni a parte, interes-

sava piú l'opera e chi l'aveva resa possibile, cioè il committente, che non il suo materiale esecutore: potremmo ancora aggiungere, riallacciandoci a un'osservazione di Nicolaus Pevsner (1942), che la mancata distinzione terminologica tra artista e committente è legata anche al relativo disinteresse mostrato in questo periodo per la personalità creativa. Emblematica, a questo proposito, l'iscrizione posta su uno smalto, databile intorno al 1150 e conservato al BM di Londra (MLA. 52, 3-27, 1), con l'immagine di Henri de Blois, arcivescovo di Wincester, in atto di offrire un prezioso manufatto, che recita appunto: «Ars auro gemmisque prior. Prior omnibus autor» (L'arte è superiore all'oro e alle gemme, ma prima di tutti è il committente).

□ *Il rapporto con le altre tecniche* Quando ci si occupa di pittura medievale non si può trascurare il problema dei rapporti con le altre tecniche. Lo scambio piú naturale sembrerebbe quello con la miniatura, tecnica tra le piú vicine alla pittura, ed è infatti generalmente accettato, per lo meno sul piano dell'iconografia: è noto infatti da tempo che gli affreschi di Saint-Julien di Tours, della fine del sec. XI, utilizzano come modello un codice del sec. VII, il *Pentateuco cosiddetto di Tours* (Parigi, BN, ms Nouv. acq. lat. 2334), cosí come a un codice del V o VI secolo, la *Genesi Cotton* (Londra, BL, cod. Cotton Otho B. VI), si ispirano, nel sec. XIII, i mosaici della cupola della *Creazione*, nell'atrio di San Marco di Venezia. Recente, invece, è il ritrovamento, segnalato da Serafin Moralejo (1986), di una grande *mappa mundi* ad affresco (sec. XII), nella chiesa rupestre di San Pedro de Rocas, in Galizia, tema finora sconosciuto nella pittura murale **r**, e che ha senza dubbio il suo modello nei mappamondi raffigurati nei codici del *Commento all'Apocalisse* di Beatus di Liebana. Il rapporto diretto tra pittura e miniatura parrebbe d'altra parte testimoniato dalle fonti, ricordiamo Ceraunia, vedova del vescovo Namatius di Clermont, che, secondo il racconto dell'*Historia Francorum*, si avvaleva proprio di un manoscritto (ma era miniato?), per suggerire ai pittori l'iconografia delle scene da dipingere.

Anche gli scambi sul piano stilistico sono riconosciuti, e sono, in molti casi strettissimi, basti pensare ai rapporti degli affreschi di Tours o del Poitou con la contemporanea miniatura degli stessi centri, o ai cicli pittorici salisburghesi, cosí intimamente legati alla decorazione dei codici coevi da poter essere, su queste basi, addirittura

datati. Viene invece considerata con diffidenza la possibilità di un intervento dello stesso artista nella pittura monumentale e nella miniatura. Il fenomeno, non frequentissimo, è in ogni modo documentato dalle fonti, anche se, a dire il vero, la terminologia usata per definire l'attività del pittore e del miniatore è spesso ambigua o indifferenziata, come già si è visto nel caso dell'artista e del committente. Da una prima, parziale ricerca condotta sui colofoni (editi) dei secoli VIII-XII è risultato per esempio che il miniatore, quasi sempre definito *pictor* e solo eccezionalmente *illuminator*, a seconda dei casi *pinxit*, *illuminavit*, *decoravit*, *ornavit*, *coloravit*, *pinxit et illuminavit*, *fecit et pinxit*, *pinxit et scripsit*, *construxit et ornavit*, *notavit et decoravit*, *renovavit*, *finxit et pinxit* il manoscritto in oggetto: nell'XI e XII secolo le formule adoperate sono *pinxit*, *illuminavit*, *decoravit*, *ornavit*, *pinxit et illuminavit*, *pinxit et scripsit*, *notavit et decoravit*, *finxit et pinxit*, mentre a partire dal sec. XIII soprattutto comuni i termini *illuminavit*, e *miniavit*. Le fonti, dunque, parlano di pittori che sono anche miniatori, e se talvolta la testimonianza è inequivocabile, come per esempio nel caso di Notkerus Piperisgranum e Chunibertus, ricordati da Ekkehard IV nei *Casus Sancti Galli* per aver miniato codici ed eseguito pitture nella chiesa abbaziale di San Gallo nel sec. X, in altri è dubbia. Alla fine del sec. XI, per esempio, un miniatore normanno lascia il suo autoritratto alla fine di un manoscritto con il *Commento di Gerolamo su Isaia*, ora a Oxford (Bodleian Library, ms Bodley 717, f. 287*v*): in questa raffigurazione – secondo Otto Pacht (1950) il piú antico *colophon* figurato sopravvissuto – il miniatore si qualifica come *Hugo pictor*, specificando in una vicina iscrizione che si tratta dell'*imago pictoris et illuminatoris huius operis*, dal che il Nordenfalk deduce (1958), non so con quanta ragione, visto l'uso disinvolto del termine nei colofoni, che l'artista era probabilmente attivo anche nella pittura monumentale oltre che nella miniatura. Nel sec. XII, invece, un certo Bonus è menzionato come *pictor* e come donatore di due libri (dunque anche come miniatore?) in un obituario della Cattedrale di Lucca, mentre nel sec. XIII, a Bologna, l'attività nelle due tecniche è sicura e specificata per Cicogna di Rolando e Paolo di Jacopino dell'Avvocato, che infatti si impegnano o vengono pagati, tra 1269 e 1287 (ormai in periodo gotico!), per l'esecuzione di miniature e pitture, nel Vecchio e nel Nuovo Palazzo comunale della città.

Piú complessa e non del tutto chiarita è invece la figura del famoso magister Hugo, che troviamo a Bury St. Edmunds nel secondo quarto del sec. XII, al servizio di un eccezionale abate di origine piemontese, Anselmo (1121-48), che si era fissato in Inghilterra dopo una brillante carriera romana e che, appassionato d'arte, ebbe probabilmente un ruolo decisivo nell'introdurre e promuovere, in Inghilterra, una cultura bizantineggiante di stampo italiano. Magister Hugo è documentato dalle *Gesta sacristarum monasterii Sancti Edmundi* come artista poliedrico, che decora «in modo impareggiabile», su commissione del sacrestano Hervaeus, una grande *Bibbia*, identificata nella *Bibbia di Bury St. Edmund* (1135 ca.: Cambridge, Corpus Christi College, ms 2), e che scolpisce inoltre (superando veramente se stesso in quell'opera «meravigliosa»), le porte bronzee della chiesa abbaziale e una croce colle statue della Vergine e di san Giovanni. Gli studiosi ritengono che magister Hugo dovesse essere attivo anche nella pittura monumentale, e a lui infatti Rodney Thomson (1975) propone di attribuire, negli anni tardi, gli affreschi della cappella di Sant'Anselmo, nella Cattedrale di Canterbury, in ogni caso stilisticamente assai vicini alle miniature della *Bibbia*. Se anche non si volesse accettare questa attribuzione, non si troverebbe esempio migliore per provare il rapporto tra le due «arti»! Un'altra tecnica alla quale hanno guardato sia pittori che miniatori è la vetrata, divenuta, a partire dal sec. XII, vera e propria tecnica guida. Trattandosi di procedimento pittorico, era spesso esercitata anche dai pittori, come ci documentano, per esempio, il *Chronicon e* il *Necrologium Zwifaltense*, nel caso quel Bertoldus, monaco di Zwifalten, *magister pictor*, che nel 1109 decorava con pitture e bellissime vetrate tutti gli edifici del monastero. E lo stesso dicasi per l'oreficeria, sicuramente, tra le tecniche artistiche medievali, la piú prestigiosa e ricca di allusioni simboliche, la sola per la cui esecuzione sia stato favoleggiato l'intervento degli angeli: anche in questo caso sono molte le personalità, ricordate dalle fonti, che intervennero mirabilmente in questa come in altre «specialità», pittura compresa, a partire, nel sec. X, da san Dunstano, monaco riformatore e uomo di affari, pittore oltre che cantore e suonatore d'arpa, orafo, bronzista e calligrafo, fino ad arrivare, nel XII e XIII secolo, alle figure, sopra ricordate, di magister Hugo e di Mathew Paris.

□ *Il rapporto con l'antico e la cultura bizantina* Inevitabi-

le, a questo punto, un accenno almeno al problema del rapporto con l'antico, che investe non solo la pittura, ma tutta l'arte medievale.
Viene subito in mente il fenomeno degli *spolia*, il riutilizzo cioè di materiale antico, che non è però solo quello di colonne, capitelli ed elementi architettonici vari negli edifici, ma, in oreficeria, per esempio, il reimpiego di gemme incise, cammei, e persino frammenti di statue: ne sono testimonianza le legature preziose dei manoscritti, cosí spesso composte con parti di varia epoca, o i reliquiari, tra i quali costituisce un caso estremo la cosiddetta *Maestà di santa Fede*, conservata a Conques (sec. IX, con aggiunte), che riutilizza, appunto, come testa della santa, una testa maschile d'oro del sec. V, verosimilmente resto di una statua imperiale. Roma nel Medioevo era divenuta il centro di un rigoglioso mercato di *spolia* architettonici, e a Roma infatti si era recato Desiderio per comprare materiali lapidei, quando aveva deciso di ricostruire la chiesa abbaziale di Montecassino. Anche Suger intendeva far venire da Roma, per mare e a caro prezzo, le colonne da impiegare in Saint-Denis, e se poté farne a meno fu solo, come ci racconta egli stesso nel *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dyonisii*, grazie alla provvidenziale scoperta della vicina cava di Pontoise. L'architettura e la scultura antica erano ammirate, imitate, depredate, e Roma in particolare costituiva, nonostante la rovina in cui si trovava, un polo di attrazione e un modello ineguagliato. «Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina. Quam magna fueris integra, fracta doces» (Nulla ti eguaglia, o Roma, benché ti sia quasi completamente in rovina. Ancor oggi, a pezzi, mostri quanto sei stata grande quando eri intatta!): cosí, infatti, si esprime, facendo proprio un sentimento collettivo, Ildeberto di Lavardin (1056 ca. – 1133), nei suoi famosi *Versus de Roma*.
La ripresa degli elementi classici, che in età carolingia era stata dichiarata e programmatica, nel periodo romanico è meno evidente ed esplicita, e, salvo naturalmente il caso di alcuni elementi decorativi (come le fasce a meandro prospettico, i semicerchi affrontati o pelte, le mensoline prospettiche, i serti di foglie e frutti legati da nastri ed uscenti da vasi, ecc.), che sono di precisa e diretta derivazione classica o paleocristiana, avviene soprattutto per il tramite dell'arte bizantina, che in modo ricorrente fa sentire la sua influenza in Europa. Il momento cruciale

per questa diffusione è il sec. XII, quando si assiste, un po' in tutti gli ambiti e in tutte le tecniche, al recupero di una nuova naturalezza nei confronti della figura umana (ora animata e inserita in uno spazio tridimensionale), e ad una rinnovata capacità di evidenziare il corpo sotto le vesti per mezzo di un panneggio che vi aderisce come se fosse bagnato, tutti elementi che, come ha sottolineato Wilhelm Koehler in un testo divenuto classico (1941), giungevano all'arte occidentale attraverso l'arte bizantina del sec. XI, che a sua volta li derivava dalla scultura antica, in particolare quella del periodo ellenistico. Ma il rapporto con il mondo e la cultura bizantina si era già verificato anche nei secoli precedenti, ed era destinato a continuare ancora nel sec. XIII: certo vi furono momenti previlegiati e occasioni particolari, oltre che centri, o regioni (come Venezia o la Sicilia), piú esposti di altri, per situazione geografica, a questi scambi. Si è ricordato piú volte il caso della produzione artistica dell'Italia meridionale nella seconda metà del sec. XI, condizionata evidentemente dall'arrivo a Montecassino, voluto da Desiderio, di mosaicisti, artefici vari e manufatti preziosi provenienti da Bisanzio. Anche a Venezia, alla fine del sec. XI, furono convocati artisti bizantini, e di qui, per le strette relazioni ecclesiastiche che legavano Aquileia a Salisburgo, elementi veneto-bizantini si diffusero, durante il sec. XII, al nord, cosí come le relazioni dinastiche tra Sicilia, Normandia e Inghilterra favorirono, in quelle regioni, la diffusione di elementi siculo-bizantini. Le vie di penetrazione del linguaggio bizantino sono state molteplici (traffici commerciali, ambasceria, matrimoni, le stesse Crociate), ma non è qui il caso di entrare maggiormente nel dettaglio. Ci basti, al seguito degli artisti itineranti, vedere qualche caso: il miniatore bizantino che intorno alla metà del sec. XI ha rifatto le teste di Cristo e della Vergine nelle due pagine di dedica del *Codice aureo di Spira* (El Escorial, Real Biblioteca, cod. Vitr. 17, ff. *2v*-3), il pittore bizantino, recentemente indagato da Giovanni Romano (1985), che nella seconda metà del sec. XIII lavorò nel Battistero di Parma, lasciò opere a Bologna (la *Madonna* in San Luca e un'altra tavola oggi in coll. priv.), decorando quindi di affreschi la facciata della chiesa di Sant'Antonio di Ranverso, alle porte di Torino, e la chiesa abbaziale di Aime, in Savoia. E poi ancora il pittore bizantino che ha dipinto a Maia Bassa (Merano), nella chiesa di Santa Maria del Conforto, forse chiamato o for-

se arrivato, come suppone Niccolò Rasmo (1971), al seguito dei Crociati alla fine del sec. XII, o quello cui si deve, intorno al 1200, la grandiosa *Trasfigurazione* nel portico della Cattedrale di Le Puy.

□ *Spostamenti di uomini, artisti ed opere d'arte* Si è appena detto, a proposito degli scambi con il mondo bizantino, che vi furono, nel corso dei secoli, momenti e occasioni particolari, che li determinarono o favorirono. Ciò rientra nel problema piú generale degli spostamenti di uomini e cose, che da sempre hanno favorito gli scambi tra culture diverse.

Viaggi, traffici commerciali, missioni diplomatiche, matrimoni, ambascerie, distaccamenti di religiosi in vista di nuove fondazioni monastiche, pellegrinaggi, spedizioni Crociate: queste sono tutte occasioni, durante le quali vengono spostate anche opere d'arte, commissionate in lontani centri specializzati, acquistate, vendute, donate a personaggi importanti, rubate. In genere si tratta di manufatti raffinati e preziosi, stoffe, avori, smalti, vetri, reliquiari, croci, calici, altaroli portatili, manoscritti miniati, spesso sontuosamente rilegati, oggetti che, nonostante la modestia delle proporzioni (peraltro indispensabile per una loro agevole trasportabilità), risultano importantissimi come «veicolo di stile», diffondendo modi ed espressioni artistiche, oltre che iconografie, di diversi ed anche assai lontani paesi. Anche su questo punto non è il caso di soffermarci oltre, basterà ricordare, a titolo di esempio, quale circostanza tra le piú determinanti ai fini di questo movimento di opere d'arte, la caduta di Costantinopoli, nel 1204: la sistematica razzia di reliquie, reliquiari e preziosi manufatti che ne seguí, ad opera dei Crociati, che riportarono questi oggetti nelle loro regioni di origine, fu infatti all'origine di una nuova, importante ondata di influenza bizantina in Europa.

D'altra parte, ai fini della trasmissione dello stile non è soltanto importante lo spostamento delle opere, ma soprattutto quello degli artisti. Si è già detto che gli ateliers pittorici erano spesso itineranti, il che da un lato faceva sí che nascessero, nei diversi paesi, nuove espressioni artistiche (cicli talvolta costituenti delle vere e proprie «isole» nel quadro della produzione pittorica locale), dall'altro creava una complessa trama di influenze e reciproci rapporti con gli artisti del luogo, valutabili soprattutto a qualche distanza di tempo. Ne resta testimonianza sia nelle fonti che nelle opere. Ottone III, ricordiamo, aveva

chiamato ad Aquisgrana, a dipingere nella Cattedrale, un pittore lombardo, quel Iohannes, *arte pictor egregius*, che finí la sua carriera a Liegi, al servizio del vescovo Balderico, e che ancora recentemente (1988) il Nordenfalk ha voluto identificare con due grandi personalità anonime di miniatore e intagliatore in avorio, il Maestro del *Registrum Gregorii* e il Maestro della Madonna di Magonza: uno dei punti forti della dimostrazione, che qui sarebbe troppo lungo riassumere, sta proprio nel fatto che queste tre personalità, stilisticamente cosí vicine, non solo vengono ad essere documentate, direttamente o attraverso le fonti, nei medesimi centri, ma lasciano anche traccia nella produzione artistica successiva di quegli stessi luoghi. In alcuni casi, poi, sono proprio le fonti a documentarci, insieme allo spostamento degli artisti, anche il loro incontro con i pittori del luogo. L'abate Gauzlinus di Fleury, per esempio (1005-29) aveva fatto venire al monastero il pittore lombardo Nivardus (*pictorum peritissimus*), ma durante il suo abbaziato, anzi piú precisamente tra 1026 e 1029, a Fleury lavorava anche un pittore locale, quell'Odolricus, si è detto, monaco di Saint-Julien di Tours, che era caduto dalle impalcature mentre decorava la chiesa di Saint-Pierre: dunque nello stesso luogo si sono incontrati, o hanno lavorato in stretta successione, un pittore italiano e un pittore francese, ed è assai probabile che il passaggio dell'italiano, tanto piú vista la sua fama, abbia lasciato traccia nella produzione artistica seguente. Nel caso i due pittori si siano trovati a Fleury contemporaneamente, potrebbe anche essersi verificata una collaborazione tra i due, con scambio reciproco di influenze. Analoga situazione si è rilevata a Montecassino alla fine del secolo, anche se gli artisti bizantini chiamati da Desiderio non erano specificatamente dei pittori: il loro arrivo però, le opere da essi eseguite o portate da Costantinopoli, la collaborazione con gli artisti del luogo e l'insegnamento tecnico ad essi impartito hanno certamente condizionato, negli anni successivi, la fisionomia dell'arte della regione. Si è già ricordato come anche Adalberto, arcivescovo di Amburgo e vescovo di Brema, avesse presso di sé a Brema, intorno al 1065, un certo frater Transrnandus, che le fonti, pur senza entrare nel merito della sua attività, qualificano come *pictor ab Italia*, e pressappoco negli stessi anni (metà sec. XI) l'*Historia Hirsaugensis monasterii* ci documenta la presenza e l'attività, all'abbazia appunto di Hirsau, di un «abilissimo» artista

veneziano coi suoi due figli: non vi è dubbio che gli artisti italiani erano in questo momento assai apprezzati e ricercati in tutta Europa, dalla Germania alla Francia e, vedremo, alla Spagna.
Vi sono poi le testimonianze dirette: quella di Iohannes Gallicus o Johann Wale, francese o belga, che dipinge intorno al 1250 nel Duomo di Braunschweig, lasciando piú volte la propria firma, sulla volta della crociera, si è detto, e su un pilastro della navata centrale: qui l'iscrizione è di incerta lettura, per le lacune e le svianti ripassature del restauro, ma non manca di interesse, perché il pittore sembrerebbe voler testimoniare, oltre al proprio nome («Norint hoc omnes quod Gallicus ista Iohannes pinxit...»), anche un'orgogliosa consapevolezza del proprio valore di artista: «Que scio formare si scirem vivificare corpora deberent merito cum diis habitare» (se sapessi infondere la vita a questi corpi che so formare, essi sarebbero ben degni di abitare tra gli dèi!) Ma non basta. Ci rendiamo conto dello spostamento dei pittori, e spesso riusciamo anche a seguirne l'itinerario, basandoci sullo stile: seguiamo per esempio il Maestro di San Clemente di Tahull da Roda (Huesca) a Tahull (chiesa consacrata nel 1123) ; di uno dei suoi aiutanti, il Maestro di Maderuelo, da Tahull a San Baudelio di Berlanga (terzo-quarto decennio sec. XII); del Maestro di Pedret, probabilmente un lombardo (secoli XI-XII), in molti luoghi della Catalogna (Esterri de Aneu, Burgal, Tredós, Àger, Pedret, Saint-Lizier); del Maestro di Osormort, educato in Francia (prima metà sec. XII), nelle zone di Barcellona e di Gerona. E cosí, fondandoci sempre sullo stile, riconosciamo che a Nohant-Vicq, nel secondo quarto del sec. XII, lavora un pittore probabilmente tolosano; a Saint-Hilaire-le-Grand di Poitiers, nell'ultimo terzo del sec. XI, come ha messo recentemente in rilievo Marie Thérèse Camus (1989), lo stesso atelier che dipinge nel portico di Saint-Savin-sur-Gartempe; nella Sala capitolare di Sigena (fine sec. XII) e a Petit-Quevilly, presso Rouen (terzo quarto sec. XII), due pittori inglesi; a Knechtsteden, vicino a Colonia (1170-80), un pittore attivo e forse anche residente a Tournai; infine a San Niccolò di Matrei (terzo quarto sec. XIII) un pittore padovano. Per non parlare di quei pittori italiani (romani, umbri, spoletini, toscani, pisani), riconosciuti da Carlo L. Ragghianti (1970), che nel XII e XIII secolo si spostarono in Francia, non sappiamo se chiamati o per loro iniziativa, lasciando

comunque dietro di sé tutta una serie di opere che non mancarono di esercitare la propria influenza sulla pittura tardoromanica francese. (*csm*).

Romanino (Girolamo di Romano, *detto* il)

(Brescia 1484/87 ca. – 1562). Nella triade dei grandi pittori bresciani del Cinquecento, il **R** risulta senz'altro l'elemento piú rivoluzionario, in grado di piegare in formule personalissime il classicismo cromatico tizianesco a nuovi esiti violentemente eccentrici e ponentini, con dichiarati interessi per il mondo nordico, nell'ambito di quello sperimentalismo anticlassico che sconvolge nel secondo decennio del Cinquecento gran parte degli equilibri pittorici della Valle Padana. Formatosi probabilmente tra Brescia e Venezia il pittore manifesta precoci intendimenti giorgioneschi, su cui si innestano pronte suggestioni dureriane, nella giovanile *Madonna col Bambino* (Parigi, Louvre), eseguita verso la metà del primo decennio. Gli anni successivi vedono un deciso ingresso sulla cultura veneziana dell'artista, di una forte impressione prospettica di matrice milanese, bramantinesca e zenaliana, ampiamente dimostrata negli affreschi con *Episodi della vita di Nicolò Orsini* già a Ghedi (ora Budapest, SZM, databili 1509), in cui si colgono spunti dagli *Arazzi Trivulzio* per i quali il Bramantino aveva fornito i cartoni. Anche nella *Paletta di san Rocco* in San Giovanni Evangelista a Brescia si intuiscono stimoli giorgioneschi, quadrature prospettiche bramantiniane e una grafia aspra e incisa di matrice düreriana. Nel 1510 l'artista firma e data il *Compianto* già in San Lorenzo a Brescia (Venezia, Accademia), opera che riprende in parte la tipologia compositiva del capolavoro di Bernardo Zenale nella cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia: la vicenda del **R** comincia a intrecciarsi strettamente con quella del cremonese Altobello Melone, producendo anche qualche difficoltà attributiva fra i due. La fase piú decisamente prospettica del **R** è segnata da alcuni capolavori come l'affresco con *Madonna*, *santi e committenti* nella chiesa di San Pietro a Tavernola Bergamasca, la *Pietà* in San Francesco a Brescia, e le due coppie di santi divise tra la raccolta Cunietti di Milano e il Museo di Kassel, un tempo parte di un unico polittico bresciano commissionato nel 1511. Nell'aprile del 1513 il **R** è documentato a Padova: i padri benedettini del monastero di

Santa Giustina lo incaricano di dipingere la pala per l'altare maggiore e un *Cenacolo* per il refettorio (entrambi i dipinti sono ora conservati presso il MC della città). Dal contratto tuttavia apprendiamo che l'artista aveva già dipinto per gli stessi padri due ante d'organo oggi perdute che anticipano, probabilmente sul finire del 1512, l'arrivo padovano del pittore, proprio nel momento in cui Brescia, dopo il saccheggio dei francesi del febbraio, era occupata dalle truppe della Lega di Cambrai che la tengono fino al maggio del 1516. È quindi ipotizzabile che durante tutto questo periodo l'artista rimanesse lontano dalla città natale (dove cala vistosamente di numero la produzione artistica) verosimilmente in compagnia per un certo periodo del piú giovane Moretto. La decisa virata in senso veneto della sua produzione pittorica profondamente influenzata dalle novità tizianesche: e in particolare dagli affreschi della scuola del Santo, sembra confermare questa ipotesi. Se tuttavia nella *Pala di santa Giustina* (Padova, MC) i nuovi apporti sono avvertibili in tutto il loro vigore, nel *Cenacolo* (che verosimilmente precede cronologicamente) per la stessa chiesa padovana si continuano a cogliere spunti bramantineschi, forse mediati attraverso l'opera di Giovanni Agostino da Lodi, umori grotteschi e la consuetudine con il mondo nordico. L'esito piú alto dell'infatuazione tizianesca, sia pure fusa con le componenti già citate e con chiari riflessi anche dell'attività bergamasca di Lorenzo Lotto, è la *Madonna e santi* sull'altare maggiore di San Francesco a Brescia che, eseguita sul 1516-17, segna il ritorno dell'artista nella città. Lo stesso momento stilistico è leggibile anche nella superba *Salomé* nel Museo di Berlino, archetipo per una serie di dipinti di analogo soggetto eseguiti in ambito bresciano. Nel 1517 iniziano i rapporti con Cremona: il **R** è infatti chiamato a collaudare gli affreschi di Altobello Melone nella navata sinistra del Duomo; a questo momento sono riferibili la *Madonna col Bambino fra i santi Ludovico di Tolosa e Rocco* distrutta a Berlino e *la Madonna col Bambino e i santi Bonaventura e Sebastiano* del Duomo di Salò. Nella tarda estate e nell'autunno del 1519 il **R** affresca quattro riquadri con *Storie della Passione di Cristo* nel Duomo di Cremona, dove dovrebbe dipingere altre scene; ma i nuovi massari eletti nel 1520 gli tolgono l'incarico affidandolo al Pordenone, giudicando probabilmente fuori moda il rigoglioso tizianismo e la ventata nordica del bresciano rispetto alle novità romane

del friulano. Un anno dopo il clamoroso licenziamento l'artista viene incaricato, insieme al Moretto, di dipingere la cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia entro il 1524. Si tratta di opere in cui si avverte la crisi successiva alla delusione di Cremona, con suggestioni michelangiolesche probabilmente derivate proprio dall'influsso del Pordenone e anche dal *Polittico Averoldi* lasciato da Tiziano nel 1522 in San Nazzaro e Celso. Tra il 1524 e il 1525 dipinge le ante d'organo per il Duomo di Asola e, l'anno seguente, completa con tavole e affreschi la stessa cantoria; dipinti in cui l'artista accentua lo sperimentalismo pittorico con giochi crepitanti di chiaroscuro, tecnica rapida e immediata, in cui l'ascendente tizianesco viene bruciato in moti di espressionismo «neogotico» e danubiano. Nello stesso momento riesce a trovare accenti di piú pacata armonia nel polittico già in Sant'Alessandro a Brescia (1525: ora Londra, NG). La fine del terzo decennio è segnata da importanti pale come la *Presentazione al Tempio* (Milano, Brera), il *Sant'Antonio da Padova con donatore* del Duomo di Salò e, probabilmente, la grande *Incoronazione della Vergine e santi* già in San Domenico a Brescia (ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo), in particolare consonanza con le contemporanee opere del Moretto. Gli anni Trenta portano invece sviluppi fondamentali nella vicenda artistica del **R** che, nel 1531-32, torna alle commissioni di altissimo prestigio lavorando a Trento insieme a Dosso Dossi, a Battista Dossi e al Fogolino alla decorazione del Magno *Palazzo* (Castello del Buonconsiglio) alle dipendenze del vescovo della città Bernardo Clea. Inizia quindi una serie di notevolissime imprese affrescando alcune chiese della Val Camonica, da Santa Maria della Neve a Pisogne – dove le *Storie di Cristo* sono un capolavoro di violenza espressionistica – a Sant'Antonio di Breno, a Santa Maria Annunciata a Bienno, che lo impegnano all'incirca per tutto il decennio e mostrano i rinnovati interessi del pittore. In queste imprese, nelle ante d'organo per il Duomo Vecchio di Brescia (1539-40) e in quelle per San Giorgio in Braida a Verona (1540) si avverte la nuova «maniera grande» del **R** che si esprime in scene piú articolate e complesse, affollate di personaggi e con spiccate disposizioni luministiche di tensione goticheggiante. Negli anni successivi la produzione dell'artista sembra segnare una battuta d'arresto, mentre va segnalata la collaborazione con il giovane Lattanzio Gambara in

prestigiosi cicli profani nei Palazzi Lechi e Averoldi a Brescia. L'ultima opera nota, commissionata nel dicembre del 1557, è il *Cristo che predica alle turbe* in San Pietro a Modena. (*mat*).

romanisti

Sono cosí definiti in modo generico gli artisti non italiani del rinascimento che, dopo aver soggiornato nella penisola, di ritorno nel loro paese o laddove si stabilirono, ne diffusero la cultura. Il termine si diffuse alla fine dell'Ottocento per caratterizzare i fiamminghi – in senso lato, compresi cioè olandesi e valloni – che nel Cinquecento avevano sostato non solo a Roma, ma pure a Venezia, a Milano o a Parma e che, nel tentativo di innestare sulle proprie tradizioni la cultura cosí acquisita, sarebbero rimasti alquanto sradicati. In seno al clima tardoromantico di nascente nazionalismo fiammingo, gli anversesi condannarono decisamente tutti quegli artisti che a loro avviso avevano rinnegato le proprie origini. In realtà, anche quando si stabilirono definitivamente in Italia, questi pittori non rinunciarono mai del tutto alla propria cultura, ed è anzi nell'innesto con quella italiana che va colta la loro originalità. Si tratta però di un filone di ricerche tuttora agli inizi e che riserverà ancora sorprese. Per molti si conoscono solo le opere eseguite dopo il viaggio nella penisola; spesso la loro produzione in Italia rimane confusa con opere anonime ed è ignota la loro fase iniziale, ancora in patria, la cui ricostruzione è fondamentale per poter comprendere il loro processo interpretativo in tutto il suo sviluppo. Il problema, ripreso in seguito sul piano teorico, è tale da riguardare l'intera Europa, da quando cominciò a imporvisi la rivoluzione attuata all'inizio del Quattrocento dall'arte toscana, fondata sulla ricerca plastica e prospettica e su una nuova concezione dei colori.

Il viaggio di Rogier de la Pasture (o van der Weyden), che nel 1450 si recò a Roma per assistere al giubileo, fu di carattere prettamente religioso, anche se non privo di qualche eco dal punto di vista pittorico, in un momento in cui era ancora la pittura fiamminga ad attirare gli artisti da tutta Europa. La situazione cominciò a capovolgersi con il viaggio documentato a Roma fra il 1444 e il 1446 di Jean Fouquet, che si recò probabilmente anche a Firenze e a Napoli e fu forse il primo ad assimilare la vi-

sione di Piero della Francesca. Il vero inizio del fenomeno si deve però a Pedro Berruguete, presente alla corte di Federigo da Montefeltro a Urbino nel 1476 e in seguito autore in Castiglia di autentici capolavori nei quali venne diffusa la cultura di Piero e di Melozzo: furono queste opere, fra l'altro, a far scivolare lentamente la pittura spagnola dalla sfera d'influenza fiamminga a quella italiana. Juan de Borgoña, venuto forse dalla Francia, come indica il suo nome, portò a sua volta in Castiglia una cultura intrisa di quel che aveva visto fra Lombardia, Firenze e Roma. Nei primi anni del Cinquecento, i pittori spagnoli che accorrevano in Italia – compresi i portoghesi, che con essi venivano confusi – dovettero essere molto piú numerosi di quei pochi nomi finora recuperati dalla critica, e cioè il Maestro di Bolea e Pedro de Aponte, attivi a Napoli e poi in Aragona, «Ferrando spagnolo», ossia Yañez de la Almedina, che lavorò con Leonardo alla *Battaglia di Anghiari* e che nel 1506-507, insieme a Ferrando Llanos, reduce forse anch'egli dall'Italia, ripropose la lezione toscana nel grande polittico della Cattedrale di Valenza; l'ex Pseudo-Bramantino, ora identificato con Pedro Fernández, che si spostò fra Napoli, Roma e la Lombardia per poi fissarsi a Gerona, e Pedro Nuñez, cioè il «creato portoghese» di Michelangelo menzionato da Francisco de Hollanda, la cui opera in Italia è stata raggruppata da F. Zeri sotto il nome di Maestro della Madonna di Manchester e che introdusse l'italianismo a Barcellona dove si andò a stabilire. Le due personalità chiave furono Alonso Berruguete, il figlio di Pedro, che dal 1508 al 1518 si impadroní della cultura michelangiolesca e fece poi parte della bottega di Raffaello, diventando in seguito, oltre che pittore, il piú famoso scultore della Castiglia, e Pedro Machuca; quest'ultimo lo raggiunse in Italia nel 1512 ed entrò pure nella cerchia raffaellesca, portando a sua volta la nuova cultura a Granada, dove non fu solo pittore, ma soprattutto l'architetto del palazzo di Carlo Quinto, costruito in mezzo all'Alhambra nel piú puro stile romano. Per tutto il secolo si susseguirono in Italia pittori spagnoli, di cui i piú noti furono Pedro Rubiales, Gaspare Becerra, Luis de Vargas e Paolo de Cespedes. Né va dimenticato il portoghese Francisco de Hollanda, giunto a Roma nel 1538 e diventatovi intimo di Michelangelo; tornò a Lisbona imbevuto di cultura umanistica e artistica italiana, come rivelano anche i suoi scritti teorici. Romanista infine va conside-

rato El Greco, non tanto quando da Creta si spostò a Venezia, con cui le relazioni erano tradizionali, ma quando, fra il 1570 e il 1576 all'incirca, si fermò a Roma, dove assimilò la cultura degli Zuccari, prima di andare a Madrid per poi fissarsi definitivamente a Toledo. Dalla Germania persino Dürer aveva voluto recarsi a Roma, dovendo però limitarsi a spingersi fino a Bologna. Intanto nel 1508 giungeva a Roma il primo **r** dei Paesi Bassi, Jean Gossaert, detto Mabuse, incaricato da Filippo di Borgogna, che lo aveva accolto nel proprio seguito, di disegnare statue e monumenti antichi: la sua pittura, legata in origine a schemi tardogotici, sarebbe stata modificata drasticamente in seguito a quest'esperienza di pochi mesi.

Fu Gossaert probabilmente ad orientare verso l'Italia Jan van Scorel, che da Venezia s'imbarcò per Gerusalemme e al ritorno dal suo pellegrinaggio venne per qualche anno a Roma, prima di proporre a Utrecht una prima sintesi fra i due poli della civiltà artistica italiana da lui assimilati. Dalla sua bottega scesero a Roma Martin van Heemskerck, di cui si conservano i quaderni di disegni ivi eseguiti, Hermannus Posthumus, che proseguí il tirocinio a Mantova, nella bottega di Giulio Romano, prima di andare a lavorare in Baviera e poi di fare ritorno ad Amsterdam, e Federico Sustris, che rimase nella penisola, diventando a Padova un pittore di primo piano, nell'orbita di Tiziano. Intanto i cartoni di Raffaello giunti a Bruxelles nel 1517 vi avevano provocato una crisi profonda, specie sugli arazzieri e su Bernard van Orley, i cui allievi Michiel Coxcie e Pieter Coecke van Aelst si recarono a Roma a conoscere le opere dell'urbinate. Un terzo, Peeter de Kempeneer, dopo un soggiorno nella penisola durato una decina d'anni, proseguí per Siviglia, dove propose per venticinque anni un raffaellismo originalissimo, intriso di realismo fiammingo e di espressionismo fra Dürer e gli spagnoli, prima di rientrare a Bruxelles. Negli stessi anni dovette scendere in Lombardia e in Toscana Vincent Sellaer, che ne rimase profondamente impresso, e nel 1537 giunse a Roma il liegese Lambert Lombard, incaricato di comprarvi antichità e tornato poi nella sua città, dove avrebbe creato la prima accademia, sul modello di quella fiorentina di Baccio Bandinelli.

Ne uscirono fra l'altro Willem Key e Frans Floris, che in seguito al loro viaggio in Italia proposero ad Anversa – il centro allora piú importante dei Paesi Bassi – nuove sin-

tesi fra arte veneziana, toscana e romana, seguiti in ciò da Crispijn van den Broeck e Marten de Vos, mentre nella stessa città aveva riportato ricordi toscani Jan van Hemessen e piú tardi Jacob de Backer e Lambert van Noort si ispiravano alla medesima cultura, unita ad elementi desunti da Parma.
Fu in seguito questa città, con l'arte del Parmigianino e dei suoi seguaci, ad attirare principalmente i pittori in viaggio verso Roma: fra l'altro Josse van Winghe, stabilitosi piú tardi a Francoforte, Hans Speckaert, che a Roma sarebbe state a capo della colonia nordica prima di morirvi prematuramente attorno al 1577, e Barthel Spranger, che ne divenne l'erede spirituale e nel 1575 partí alla volta di Vienna e poi di Praga, dove alla corte di Rodolfo II diffuse lo stile neoparmense. Egli vi fu raggiunto fra l'altro dal tedesco Hans van Aachen e dallo svizzero Joseph Heintz, portatori di una cultura simile. In Olanda invece questa corrente fu diffusa dall'allievo di Floris Anthonis Blocklandt, passato a Roma nel 1572. Ormai quasi tutti i pittori fiamminghi si recavano in Italia. Persino Pieter Bruegel vi era rimasto dal 1550 al 1553, spingendosi fino a Napoli e a Messina: ritornato in patria egli fu però quello che piú si oppose alla cultura italiana, pure da lui assimilata. Se si può spiegare l'aumento dei fiamminghi nella penisola anche con la difficile situazione che si era venuta a creare nelle province meridionali a causa dell'Inquisizione, specie dopo il movimento iconoclasta del 1566, quando molti furono costretti a emigrare, la maggior parte di loro aveva però come obiettivo di italianizzarsi. Di questa tendenza si fece il protavoce il fiammingo Carel van Mander, che conobbe l'ambiente dei nordici a Roma fra il 1574 e il 1577 e, stabilitosi poi ad Haarlem per motivi religiosi, esercitò un'azione enorme non tanto come pittore quanto come autore di scritti teorici e dello *Schilder-Boeck* (Amsterdam 1604), raccolta di biografie paragonabile a quelle del Vasari, che in gran parte plagiò.
Alcuni artisti si stabilirono definitivamente in Italia, ad esempio a Bologna Denys Calvaert, che vi fondò un'Accademia frequentata dai maggiori pittori della città, a Parma Jan Soens, a Roma fra l'altro Frans van de Kasteele, ossia Francesco di Castello, forse anche il tuttora misterioso Anthonis Santvoort, detto il Verde, e i paesaggisti Matteo e Paul Bril; a Venezia, dopo Sustris, Lodewijk Toeput, italianizzato in Pozzoserrato, ecc. A L'A-

quila, oltre a un altro Rinaldo Fiammingo, soggiornò Aert Mijtens, che lavorò anche a Roma e a Napoli; in questa città, fra numerosi altri fiamminghi, furono attivi Wenzel Coberger e Dirck Hendricksz, ossia Teodoro d'Errico, che vi rimase piú di trent'anni, offrendo una versione personalissima dello stile neoparmense ed esercitando una notevole influenza sull'ambiente napoletano.
La forza d'attrazione dell'Italia si sarebbe protratta nei secoli successivi, ma senza che la cesura fra le diverse culture rimanesse cosí drastica. Prima di fare il suo lungo viaggio nella penisola (1600-608), Rubens era già stato avviato all'italianismo ad Anversa, da Adam van Noort e Otto Venius, loro stessi reduci da Roma e Parma, sicché in Italia lo choc doveva essere meno violento e in seguito egli avrebbe guardato ad orizzonti del tutto nuovi. Il fenomeno del romanismo si poteva allora considerare concluso. (*nd*).

romanticismo

La difficoltà di trovare, per il **r**, una definizione che ne racchiuda insieme la complessità di sviluppo e le particolarità regionali sembra insormontabile. Il **r** può essere inteso in primo luogo come l'accettazione e, infine, l'esaltazione di quegli elementi caratteristici della coscienza e del comportamento umano: malinconia, irrazionalità, dubbio, eccentricità individuale, egocentrismo eccessivo, disperazione, insoddisfazione dinanzi al meccanismo ripetitivo della vita cosiddetta «normale», desiderio di riunirsi alle forze della natura fino ad esserne assorbiti. Elementi questi che, durante le due o tre generazioni che precedettero il movimento romantico vero e proprio, non avevano goduto di alcuna sanzione morale o sociale. Che lo spirito settecentesco contenesse consimili elementi è fuor di dubbio, ma in essi non si rilevavano, secondo gli scritti dell'epoca, altro che valori negativi, tanto che l'eccellente descrizione del «male del secolo» che ci fornisce il medico e filosofo francese La Mettrie (1709-51) in *De la folie* conclude considerandolo un sintomo di turbe mentali. Anche se le prime teorizzazioni ebbero luogo in Germania, il **r** in quanto fenomeno ebbe effetti di piú vasta risonanza in Francia, dove le norme direttive del comportamento sociale erano piú forti; tanto forti, che persino un senso di disagio, di colpa anzi, si cela presso-

ché in tutti i romantici francesi, fino a Victor Hugo. Il commento di David all'opera di Girodet *Ossian accoglie i generali francesi* (1801: Château de la Malmaison), contiene una certa riprovazione e persino delusione, quasi che egli scoprisse l'artista nell'atto di lasciarsi andare a una qualche manifestazione antisociale. Lo stesso Delacroix non concesse il proprio personale avallo morale a questa nuova forma d'arte, quantunque la sua opera la illustri in tutta la sua evoluzione. Il **r** quindi implicò in profondità un certo isolamento di fronte ai valori sociali e antropocentrici che avevano guidato i comportamenti umani e la coscienza o, quanto meno, gli atteggiamenti morali del sec. XVIII. Vi si può anche scoprire un certo ribaltamento del concetto tradizionale di pietà quale esigenza ardente di esperienza metafisica ed emozionale nuova – valore positivo per lo sviluppo della coscienza e non regressione morale alle seducenti apparenze. Il **r** rappresentò non soltanto un mezzo di conoscenza di costumi diversi e di diversi atteggiamenti dinanzi al passato come al presente, ma sviluppò pure un umanitarismo nuovo, un idealismo che pose l'accento sull'integrità, l'adesione a una fede, l'attitudine al sacrificio di sé, il desiderio di «vivere la propria vita» secondo i propri istinti profondi e non in funzione delle leggi della società, magari al prezzo di una sconfitta. Questa liberazione del desiderio rispetto alle mode e alle norme stabilite comportò singolari mutamenti nel comportamento, che andarono dalle eccentricità individuali fino alle esperienze sociali di fraternità, nazarene e preraffaellite. Gli spiriti piú vulnerabili precipitarono in una sorta di disperazione, il famoso «male del secolo», dinanzi all'idea di un libero arbitrio senza freni, privato del soccorso di una disciplina prefissata; altri invece si aggrapparono al presente con rinnovato ardore e s'impegnarono in tentativi di riforma politica per giungere a forme piú pure di governo. Le due reazioni, apparentemente contraddittorie, caratterizzano la comparsa del **r** nella storia del pensiero e della sensibilità europea. Simili atteggiamenti si riflettono piú o meno direttamente nell'arte del periodo romantico e soprattutto nella pittura. Fondamentalmente, il **r** consiste nel rifiuto dei principî e della disciplina classici a favore di un ritorno rigeneratore a qualcosa di piú antico e insieme piú libero, di piú personale e insieme piú esotico. La rinascenza classica del sec. XVIII, generata dalla scoperta di Ercolano e Pompei, non era estranea a un sentimento nostalgico del

passato per il quale vennero recuperate altre forme espressive. Contemporaneamente, in Francia e Inghilterra si assisté a una ripresa d'interesse per il passato nazionale ancor prossimo, che comportò un mutamento nella decorazione e negli accessori e la comparsa di uno «stile *troubadour*», atteggiamenti questi presenti in entrambi i paesi fin dal 1770: in Francia, la serie di statue che commemorano i grandi uomini francesi, commissionata dal conte d'Angiviller, favorí questa tendenza; in Inghilterra, i poemi di Milton e le opere di Shakespeare svolsero il medesimo ruolo stimolante presso Füssli, West, Romney e Runciman. Geograficamente si può dire che all'ideale plastico mediterraneo, incarnato dall'eroe greco o romano, gradualmente si sostituí il gusto per le civiltà nordiche, germanica, inglese, scandinava e scozzese. Lo studio della loro letteratura (in particolare i pretesi poemi di Ossian) contribuí a sviluppare il gusto per ambientazioni medievali, nebulose, malinconiche e pittoresche. Si ebbe allora un rinnovato interesse per il cristianesimo e l'Europa gotica, sviluppato per influsso degli scritti di Chateaubriand e di M.me de Staël, e mirabilmente illustrato dagli straniati paesaggi di C. D. Friedrich. Analogamente, l'ideale di scultura caldeggiato nelle accademie del sec. XVIII venne soppiantato da riferimenti piú pittorici, come si avverte confrontando il ritratto di David *Bonaparte attraversa il Gran San Bernardo* (1800: Versailles), ispirato dalla statua di Pietro il Grande opera di E. M. Falconet (San Pietroburgo) con l'opera di Gros *Bonaparte al ponte d'Arcole* (1797: Parigi, Louvre), che, mediocre sul piano formale, è animata da un piú libero impiego del colore e da una pennellata piú nervosa e soggettiva. Il mutamento si cristallizzò in un evento: l'apertura a Parigi, nel 1793, del Museo centrale delle arti, che presentava una considerevole gamma di stili pittorici. L'influsso del Correggio su Prud'hon, quello di Leonardo su Gérard, il caravaggismo di Géricault e la passione per Rubens che animò nel contempo Gros e Delacroix hanno fonte nelle visite di questi pittori al museo, il cui effetto si rivelò, persino ai loro occhi, piú potente e durevole di quello dei loro viaggi in Italia, in Inghilterra o nelle Fiandre. Anche Napoleone contribuí a dare del mondo una visione piú ampia di quella offerta dal sec. XVIII. Le sue campagne in Medio Oriente stimolarono l'interesse per le civiltà araba ed ebraica, e pittori come Gros ed Auguste cominciarono a collezionare oggetti orientali, gioielli e

tappeti, che passarono nel linguaggio pittorico grazie a Ingres, Delacroix e Chassériau. Lo spirito guerresco, che andò crescendo con le ambizioni imperiali di Napoleone, s'impose sulla coscienza di almeno due grandi pittori, Goya e Géricault, e si riflesse in opere di minori, David Scott, Boissard de Boisdenier, Charlet, Raffet, Michalowski. Col movimento degli eserciti e gli scambi tra civiltà diverse, si apprezzarono di piú gli stili caratteristici di ciascun paese. Géricault, visitando la Gran Bretagna nel 1820, fu colpito dalla superiorità della pittura inglese nella marina, nella scena di genere e nel paesaggio. Bonington, stabilitosi in Francia, ancora adolescente, nel 1817, portò con sé la tradizione inglese dell'acquerello topografico adattandola al *medium* dell'olio, con una maniera che doveva influenzare non soltanto Delacroix, ma anche Corot ed Isabey. Lawrence e Constable, avendo partecipato ai Salons del 1824 e del 1827, stupirono i Francesi per l'originalità della loro mano, i brillanti effetti di luce, la libertà rispetto all'accademismo e l'impiego di un impasto fluido e lucente nei rossi e nei verdi. Constable soprattutto rinnovò un sentimento gioioso e libero della natura, inaugurato nel sec. XVIII da Fragonard e Gainsborough, ma abbandonato in epoca neoclassica. Le acqueforti di Goya, assai ammirate in Francia, influenzarono direttamente l'opera grafica di Victor Hugo, Célestin Nanteuil e Delacroix. Analogamente un gruppo di pittori tedeschi, i Lucasbruder, realizzarono la sintesi della propria tradizione nazionale e delle loro esperienze italiane studiando i primitivi italiani (prima di Raffaello), nel tentativo di ritrovare lo spirito morale e religioso del Medioevo.

Ma **r** significa ugualmente senso della vita moderna, sforzo per intendere e illustrare l'attualità. Scrittori come Stendhal, pittori come David, Gros e Géricault in Francia, Goya in Spagna, rifiutarono di rifugiarsi nel passato esotico del mito e della leggenda e restarono vicini agli sconvolgimenti politici e sociali della loro epoca. Affascinati da Napoleone e dalle sue imprese, testimoni della nascita e della caduta delle sue ambizioni, degli splendori e delle miserie delle sue guerre, introdussero in pittura un elemento di commento personale ai fatti, che in Francia sopravvisse nell'opera di Courbet, Daumier e Millet, trapassando cosí direttamente nel movimento realista. I pittori romantici, ben piú dei loro predecessori, erano ricettivi a ispirazioni e influssi diversi e meno inclini a

considerarsi gli adepti di una disciplina accademica. La reazione individuale – all'evento contemporaneo o ad una scena particolare – divenne il criterio per eccellenza, e la pittura stessa fu utilizzata sempre piú come un mezzo espressivo. Se i pittori romantici possono essere in possesso di piú d'una delle caratteristiche citate, tutti però, ad eccezione dei minori, differiscono profondamente l'uno rispetto all'altro. Il **r** è soprattutto un complesso di reazioni personali agli sconvolgimenti sociali e metafisici. Limitando lo studio del fenomeno romantico agli anni 1770-1840, se ne possono distinguere tre fasi successive: il rinnovato interesse per Shakespeare e Ossian a partire dal 1770, la reazione «romantica» suscitata dalla Rivoluzione francese del 1789 e dalle campagne dell'Impero, che costituirono la fase centrale di questo atteggiamento culturale (Goya, Géricault, Gros e gli inizi di Delacroix), e quello del periodo a partire dal 1824 ca., che corrisponde alla maturità di Turner e Delacroix.

1770-1800 I pittori della fase preromantica furono vittime della loro educazione neoclassica, principalmente consacrata allo studio in bottega, a quello dei calchi antichi e a quello, molto approfondito, della storia greca e romana. Füssli e Blake in Gran Bretagna, Girodet in Francia cominciarono a trattare tematiche «selvagge» con risvolti melodrammatici, ma non furono capaci di affrontarle con stile appropriato e libero. La scultura esercitava tuttora il suo influsso tirannico, come testimoniano i disegni di Romney, d'ispirazione shakespeariana (Cambridge, Fitzwilliam Museum) o i ricercati dipinti di Girodet (*Endimione*: Parigi, Louvre). Alcuni temperamenti ribelli, come Blake o Girodet, trovarono piú semplice il superamento della tradizione; ma persino spiriti autenticamente romantici come Friedrich continuarono a sfruttare un disegno marcato e una tavolozza discreta. Questa fase partecipa di un certo romanticismo soprattutto per le caratteristiche scelte dei soggetti che toccano piú spesso tematiche irrazionali. Sono stati ormai scoperti tutti i temi: ma non il modo di trattarli benché già prima del 1800 inizi a essere apprezzato il valore del colore. In realtà, al pre-**r** si deve appunto l'invenzione di numerosi temi che verranno piú ampiamente sfruttati tra il 1820 e il 1840.

Il principale mutamento nella scelta del soggetto concerne nel contempo l'aspetto storico e quello letterario. Si preferiva ormai Shakespeare o Froissart a Tito Livio, Os-

sian a Ovidio. In Francia, Shakespeare doveva essere al centro del dibattito tra classici e romantici a partire dal 1820. La riscoperta di Shakespeare nel sec. XVIII si manifestò, naturalmente, in Gran Bretagna. La Shakespeare Gallery di Boydell, composta di opere commissionate a una trentina di artisti a partire dal 1786, incitò molti pittori a dar prova di maggiore fantasia nei costumi e negli atteggiamenti, benché tra essi pochi potessero reggere il confronto con John Runciman nel suo capolavoro *Re Lear nella tempesta* (Edimburgo, NG), eseguito nel 1767. In Francia, una corrente parallela si sviluppò con l'iniziativa del conte d'Angiviller, che tentò di risvegliare l'orgoglio nazionale commissionando sia a pittori che a scultori opere consacrate agli eroi della storia di Francia, particolarmente a San Luigi, Enrico IV e Baiardo. Il *Re Lear* di Runciman si può confrontare con l'*Arresto del Presidente Molé* di Vincent (1779: Parigi, Palazzo Borbone) o con la *Morte di Leonardo da Vinci* di Ménageot (1781: municipio di Amboise), tema che passerà a Ingres senza mutamenti. L'americano Benjamin West, l'artista forse piú rappresentativo di questa fase, desumeva le proprie fonti dalla storia antica, moderna e contemporanea, ma la sua composizione, molto audace sul piano formale, è tetra nel colore e priva di meriti nell'esecuzione.
L'immaginazione alimentò il fantastico. Il sec. XVIII era stato il periodo dei drammi neri, nel romanzo (si pensi al romanzo gotico inglese), come nel teatro; e la sincera rappresentazione dell'orrore o del terrore invase le opere di numerosi preromantici. Il risultato colpisce, persino quando l'effetto è superficiale e pittoresco come nel *Notturno sulla riva del mare* (Louvre) di Joseph Vernet, o *Sadat alla ricerca delle acque dell'oblio* di John Martin (Southampton, AG). Talvolta, questo aspetto si impone completamente all'immaginazione e conferisce all'inconscio ruolo predominante, che influenza nello stesso tempo l'impianto e l'esecuzione dell'opera: l'*Incubo* di Füssli (1782: Francoforte, Museo Goethe), o i *Sette contro Tebe* di Girodet (Museo di Montpellier). Tale visione fantastica e nera si affrancò del tutto dall'illustrazione letteraria in Goya e Géricault.
1800-24 Il periodo tra il 1800 e il 1824 vide l'avvento della pittura di storia moderna, la costituzione di una scuola moderna del paesaggio e la fine dell'egemonia della scultura a favore di quella della pittura. Tutti questi mutamenti sono netti, ma forse il piú sorprendente è

rappresentato dalle grandi serie di quadri di storia moderna eseguiti da David, Gros e Géricault. Dal 1823, Stendhal considerava essenzialmente romantici i quadri epici di David, il cui realismo sollecita l'immaginazione; essi incarnavano lo spirito stesso della rivoluzione, ed erano intelligibili immediatamente per i «figli della rivoluzione». David, considerato il maggior esponente neoclassico, assunse i panni di pittore della storia moderna nel 1793 con la *Morte di Marat* (Bruxelles, MRBA), nel quale il riferimento all'arte antica (Caravaggio o la tradizionale *Pietà*) è messo totalmente al servizio di un messaggio contemporaneo. Il *Marat* di David, opera il cui carattere di compianto avverte il peso dell'idealismo meditativo dell'artista, domina l'arte francese dell'epoca. L'eredità di questa visione nera dell'epopea è stata raccolta da Gros (*Battaglia di Eylau*, 1808: Parigi, Louvre), Géricault (la *Zattera della Medusa*: ivi), Delacroix (*Dante e Virgilio*, 1822: ivi) e persino da Daumier e Courbet. Nel corso di questi anni, il **r** francese è essenzialmente una cronaca della rivoluzione e dell'impero. Inoltre è dominato dal personaggio di Napoleone, che in non poche tele appare come eroe o anti-eroe. Agli occhi di David, Bonaparte «che valica il Gran San Bernardo» è l'eroe di una nuova era, col nimbo dell'aura del genio e del profeta. Per Gros, piú impressionabile, Napoleone rivestiva un carattere per cosí dire messianico (gli *Appestati di Giaffa*, 1804: ivi). Géricault, ancor giovane, presenti con Gros, senza mai esplicitarlo, che lo spirito della guerra è offuscato dalla realtà della morte, qualunque ne sia la causa: dipinse il suo *Corazziere ferito* (1814: ivi) come effetto notturno, col medesimo colore cupo ed eloquente del *Marat* di David, mentre la sua *Zattera della Medusa*, gigantesca rappresentazione di un naufragio contemporaneo nell'Oceano Indiano, mostra una moltitudine di corpi nudi che lottano nella medesima infernale oscurità. Il formato di tali epopee moderne era già stato elaborato in Inghilterra da John Singleton Copley, che tra il 1770 e il1780 aveva dipinto una straordinaria serie di opere su temi ripresi dalla storia moderna: *Brook Watson e lo squalo* (1778: Londra, Christ's Hospital), la *Morte di Chatham* (1779-80: Londra, Tate Gall.), e la *Morte del maggiore Peirson* (1783: ivi). Da queste composizioni moderne originali che descrivevano un evento contemporaneo si passò a una forma d'arte capace di commento fino alla denuncia e presa di posizione. La formula venne esaltata da

Goya, la cui sensibilità fu ferita a tal punto dalle umiliazioni inflitte al suo paese, che egli respinse tutte le regole espressive tradizionali per una descrizione brutale, quasi caricaturale e persino espressionista, che caratterizza il *Dos de Mayo* (1814: Madrid, Prado). Non è certo che quest'opera sia stata nota agli artisti francesi, ma esistono similitudini sorprendenti tra Goya e alcuni romantici francesi. Goya doveva suscitare l'ammirazione profonda di Delacroix e di Baudelaire; i fantasmi del suo cupo temperamento (*I disastri della guerra*, i *Proverbi*) rivelano a qual punto un pittore, testimonio del proprio tempo, possa superare i limiti del cosciente: ciò venne realizzato con pari coraggio da Géricault nei suoi ritratti di pazzi (eseguiti probabilmente intorno al 1819). Segue da vicino tali realizzazioni, pur essendo loro contemporanea, la ricerca di una purezza formale ispirata soprattutto da intenti morali. Le incisioni di Flaxman, sul modello dei vasi greci, svolsero un ruolo considerevole nella formazione di Ingres, nella stessa misura delle pitture del Quattrocento esposte al Musée Napoléon. Di una dolcezza arcaica, qualificata come «gotica» dai contemporanei, è intriso il ritratto di *Mademoiselle Rivière* (1805: Parigi, Louvre), quantunque Ingres non abbia tentato di trasformarsi nel pittore del Medioevo o dell'alto rinascimento. Fu pure questo il caso dei Lucasbruder, gruppo di artisti tedeschi che, sotto la guida di Pforr e Overbeck, si stabilirono nel 1810 nel monastero di Sant'Isidoro a Roma, sul Pincio, e si identificarono con i primi pittori fiorentini, di cui si sforzarono di imitare le opere in modo quasi doloroso (affreschi di Casa Bartholdy, 1805-16). Altra innovazione dell'epoca fu la riscoperta di un significativo stile di paesaggio, liberato dalle tradizioni classicizzanti come dall'eclettismo settecentesco. Qui trionfò soprattutto l'Inghilterra, benché in Francia vada citato Georges Michel, ispirato da Rembrandt e da Ruisdael, per la sua interpretazione della natura. Peraltro in Inghilterra una vigorosa scuola di provincia, collocata nell'East Anglia e animata da Crome e Cotman, si dedicò a far rivivere in piena libertà la tradizione del paesaggio olandese, fuori da ogni formula di bottega; essa diede vita, nell'Ottocento, a una delle due principali correnti della pittura inglese. Constable e Turner, i due grandi nomi della storia del paesaggio inglese in generale e del **r** inglese in particolare, rappresentano due diverse visioni del mondo, peraltro non mutuamente esclusive. Constable

restò artista istintivo e autodidatta, profondamente legato al suo ambiente e piú ispirato da quelle stesse regioni dell'Inghilterra, in cui era stato felice: il Suffolk, Salisbury, Brighton e Hampstead. La semplicità assoluta della sua visione si contrapponeva totalmente ai gusti «sublimi» dell'epoca, che egli disapprovava. Constable si accostò di piú al naturalismo settentrionale che all'idealismo meridionale, non senza richiami alle esplosioni pittori che di Rubens (il *Molino di Flatford*, 1817: Londra, NG). La sua mano è qualche volta rude, con brillanti effetti di superficie, ed entusiasmò Delacroix in occasione dell'esposizione della *Carretta di fieno* (ivi) al Salon di Parigi nel 1824. La passione di Constable per il mondo naturale si espresse in modo piú diretto negli studi o negli abbozzi, fatti all'aperto, che eseguì per le sue grandi tele. Da essi, già in se stessi compiuti, si sprigiona una vitalità che non sempre conserveranno le sue composizioni finite. Turner rappresenta in qualche modo la piú complessa personalità d'artista «romantico»; formatesi come acquerellista nella tradizione di Cozens e di Girtin, espose i primi dipinti a olio alla RA nel 1797. Le sue opere di grande formato acquisirono un carattere monumentale quando subí l'influsso di Claude Lorrain; ma l'immaginazione pittorica di Turner trasforma lo schema originale in un'apoteosi inedita, per la prima volta tradotta in termini di luce e di atmosfera. 1824-40 La terza fase del **r** – che a giusto titolo potrebbe chiamarsi *movimento romantico* – è dominata dalla concezione dell'artista «genio» impersonata da Turner e Delacroix nella loro maturità.

Assai diversi per tendenze e carattere, Turner e Delacroix avevano però alcuni tratti in comune. Ambedue mantennero stretti legami con i maestri del sec. XVII e trovarono potenti difensori, rispettivamente, in Ruskin e Baudelaire. Ambedue restarono fedeli a istituzioni ufficiali come l'Accademia o il *salon*. Ambedue furono all'origine di una frattura nell'evoluzione della pittura e contribuirono al suo radicale mutamento. Ambedue, infine, si spinsero al limite delle possibilità del proprio linguaggio pittorico, e non lasciarono allievi né discepoli. Ciò detto, i due personaggi incarnano le concezioni contrapposte del genio romantico. Delacroix, suscettibile, sofisticato, colto, anzitutto parigino; restò legato all'ideale accademico della pittura di storia; la sua opera è antropocentrica: dipinge l'uomo in diversi contesti storici, geografici, mitologici o allegorici. Turner, aspro, riservato,

solitario e indipendente, fa ricorso all'azione umana soltanto per puntualizzare la sua visione della natura: serie di variazioni su temi di Claude Lorrain, o celebrazioni delle forze spontanee della natura, tempesta, levar del sole, velocità, fuoco. Turner e Delacroix ebbero ambedue una formazione tradizionale. Delacroix fu allievo di Guérin e subí in gioventú l'influsso di Gros, Géricault e Bonington. La prima opera che presentò al pubblico, *Dante e Virgilio* (1822: Parigi, Louvre), si accosta a Géricault e corrisponde alla tradizione dell'epopea tragica quale l'aveva definita David. La sua seconda principale opera esposta, i *Massacri di Chio* (1824: ivi), di costruzione classica e fedele alla concezione del soggetto storico moderno fissata da Gros, rompe tuttavia completamente col passato nella fattura e nel trattamento del colore; attinge una leggerezza, una fluidità e una bellezza non piú conosciute in Francia dalla fine del sec. XVIII. Tale mutamento è stato attribuito all'influsso di pittori inglesi come Constable e Lawrence, che Delacroix aveva potuto studiare al Salon del 1824; è piú verosimile che egli combinasse la trasparenza di Borington con la vitalità generosa di Rubens, dal quale trasse numerose copie. La sua opera piú rubensiana e piú romantica è però il *Sardanapalo* (1827: ivi), abbagliante e curioso miscuglio di pathos e sadismo, che restano le due qualità fondamentali dell'artista. Dopo questa data, abbandonò il modello romantico per l'ispirazione classica e tornò alle grandi tradizioni della pittura del sec. XVII. Fino al termine della sua vita serbò però interesse per la letteratura romantica, esponendo il *Ratto di Rebecca* (ivi) al Salon del 1859, in altri termini ben dopo la fine del movimento romantico.
Anziché compiere il tradizionale viaggio in Italia, Delacroix si recò in Inghilterra (1825), in Marocco (1832) e in seguito, per brevi periodi, nelle Fiandre e in Olanda. Il viaggio marocchino comportò un significativo mutamento nel suo stile, liberandolo dai residui tirannici dell'ideale mediterraneo e conferendo al suo colore maggiore splendore e profondità. I ricordi di questa esperienza, che ispirano direttamente capolavori come le *Donne di Algeri* (1834: ivi), si fanno parimenti avvertire in profondità, poiché colorano anche le sue imprese piú convenzionali, tanto che gli dèi e gli eroi dell'antichità che adornano le biblioteche di Palazzo Borbone e del Lussemburgo hanno una certa aria marocchina. Segnato da queste memorie, Delacroix fu in grado di interpretare

con potenza e libertà soggetti tradizionali come la *Giustizia di Traiano* (1840: Rouen, MBA). La sua carriera finale fu impegnata in complessi di vasta dimensione, commissionati dal governo, per la decorazione delle sale parigine di Palazzo Borbone, del Lussemburgo, del Louvre dell'Hôtel de Ville: decorazioni il cui culmine fu la cappella dei Saints-Anges a Saint-Sulpice, per la quale si ispirò a Raffaello e Tiziano. Scrisse anche articoli concernenti altri pittori – in particolare quello dedicato a Gros – che annunciano, nel senso della proiezione di personalità, il modo di Baudelaire; mentre il suo diario e la sua corrispondenza costituiscono una testimonianza insostituibile della sua evoluzione.

Altrettanto tradizionale la formazione di Turner; ma, mentre quella di Delacroix s'incentrava sulla pittura di storia, Turner restava fedele a una concezione piú pittorica, con i suoi riferimenti alla natura nei suoi aspetti fondamentali. Il mondo naturale era per lui teatro di impressioni molteplici molto piú interessanti di qualsiasi impresa umana. Come Claude Lorrain, da cui prese esempio, Turner impiegò personaggi ed eventi come semplice pretesto per paesaggi che bastano a se stessi, visioni di un uomo non intimidito dalla potenza delle proprie facoltà ricettive. Gran parte della sua opera resta convenzionale, in particolare le raccolte di incisioni, frutto delle sue numerose peregrinazioni per la Gran Bretagna; e lo stesso vale per opere come il *Lago di Buttermere* (1797: Londra, Tate Gall.) e la *Diga di Calais* (1803: ivi), ambedue ispirate a modelli settecenteschi e a studi di Lorrain, come la *Festa della vendemmia di Maçon* (1803: Sheffield, AG). Un primo viaggio in Italia nel 1819 non ebbe altro effetto immediato sulle tele finite realizzate da Turner in questo periodo se non di ampliare il registro dei soggetti; tuttavia nel corso di questo viaggio la pratica dell'acquerello, secondo Turner propizia a quelle che egli definiva le sue «impressioni», fondò l'essenza del suo sviluppo futuro. Un'opera come *Levar del sole a Venezia visto dalla Giudecca* (Londra, BM) segna una rottura totale con la tradizione topografica sia degli acquerellisti inglesi che del Canaletto: è interamente dedicata all'armonia del cielo e del mare che corrispondono a un preciso momento del giorno, e contiene pochi elementi solidi. Quest'eliminazione delle forme come punto di riferimento del paesaggio rappresenta l'aspetto piú bello e piú audace di Turner; è il risultato della sua ricettività ai

mutamenti naturali e della sua facoltà di tradurli col solo ausilio della pittura. Turner soggiornò di nuovo a Venezia nel 1832, 1835 e 1840; tali soggiorni ne svilupparono l'interesse per le proprietà interdipendenti dell'acqua e della luce. Piú tardi i suoi olii, caratterizzati da colori leggeri e brillanti su fondo bianco, che obbediscono unicamente al ritmo del pennello dell'artista, diedero l'impressione di acquerelli giganteschi, come lo *Yacht che si accosta alla riva* (1840 ca. : Londra, Tate Gall.). Il suo genio nel trattamento della luce e del colore, unitamente alla sua esaltazione ininterrotta dinanzi alla natura, costituisce un fenomeno unico nella storia dell'arte europea e rappresenta l'apoteosi migliore della coscienza romantica in pittura. (*abr*).

Rombouts

Gillis (Haarlem 1630 – 1677/78 ca.). Divenne maestro della gilda di San Luca di Haarlem nel 1652; Lambert Hendriks van Straaten ne fu allievo nel 1656. I suoi paesaggi si apparentano a quelli di Ruisdael e di Hobbema. Il figlio **Salomon** (? 1650 ca. – ? prima del 1702) ne fu probabilmente allievo; la sua produzione mal si distingue da quella del padre. È menzionato come membro della gilda di San Luca ad Haarlem; fu a Firenze nel 1690. (*wl*).

Rombouts, Théodore

(Anversa 1597-1637). Prima allievo di Frans Lanckvelt, lo sarebbe stato in seguito di Abraham Janssens. Nel 1616 partí per l'Italia, dove soggiornò parecchi anni, lavorando a Roma, Firenze e Pisa. Nel 1625 tornò ad Anversa. Fu pittore di allegorie, soggetti religiosi e scene di genere, e appare assai influenzato da Caravaggio e da Manfredi, come attestano opere quali il *Concerto* (Roma, GNAA), l'*Allegra compagnia* (Roma, Gall. Borghese), il *Ciarlatano* (Madrid, Prado), il *Cristo pellegrino ricevuto da sant'Agostino* (Anversa, Koniklijk Museum voor Schone Künsten). Alcuni dipinti però – i *Musici* (Museo di Lawrence, Kansas), i *Giocatori di carte* (musei di Anversa, Berlino, San Pietroburgo), o i *Cinque sensi* (Gand, Museum voor Schone Kunsten) – possiedono una vivacità cromatica che conferma l'origine fiamminga dell'artista. (*jl*).

Romeyn, Willem

(Haarlem 1622 ca. -1694 ca.). Fu nel 1642 allievo di Nicolaes Berchem ad Haarlem; terminò l'apprendistato nel 1646. Nel 1650 e nel 1651 visse a Roma; poi si stabilí definitivamente nella sua città natale. Dipinse paesaggi prendendo a soggetto praterie con animali al pascolo che ricordano i quadri del maestro Berchem, senza però eguagliarne il vigore del disegno, né gli effetti monumentali. Queste opere si distinguono per la riuscita armonia compositiva e per la sensibilità luministica. I suoi dipinti ricordano anche quelli di Karel Dujardin: *Gregge in una prateria* (Amsterdam, Rijksmuseum), *Paesaggio con bestiame* (Copenhagen, SMFK), *Ovili* (Caen, MBA), *Paesaggio con animali* (La Fère e Lille, MBA), *Gregge presso una fattoria* (1665: Monaco, AP). (*abl*).

Romiti, Sergio

(Bologna 1928-2000). Dopo aver abbandonato gli studi classici, inizia, nel 1946, a dedicarsi alla pittura, nel 1949 Arcangeli presenta la sua prima personale. Partendo dalle ricerche neocubiste di Morlotti e Cassinari, giunge rapidamente, sulla scia dell'esperienza del gruppo degli Otto, a un'«astrazione concreta», dove la figurazione, ormai annullata dall'essenzialità delle forme, rimane pur sempre presente, come fattore emotivo. Dagli anni '50 in poi questa ambiguità fra astrazione e figurazione si fa ancora piú evidente, dimostrando come il mondo reale sia per **R** una componente irrinunciabile. Attento ai valori della pittura, punta a una qualità tecnica che diviene fattore essenziale all'interno delle sue composizioni. Della produzione degli anni '50 ricordiamo *Nello spazio* (1957), conservato al MOMA di New York. Una mostra monografica a Bologna nel 1976, lo ha riproposto all'attenzione del pubblico; **R** ha quindi partecipato ad alcune retrospettive sull'arte italiana degli anni '50 e '60, quali: *Il segno della pittura e della scultura*, Milano 1983, e *La forma plurale. 1949-1959*, Riva del Garda 1991. L'artista vive e lavora a Bologna. (*et*).

Romney, George

(Dalton in Furness (Lancashire) 1734 – Kendal (Westmorland) 1802). Figlio di un ebanista del Lancashire, dal 1755 al 1757 operò con un ritrattista itinerante, Christopher Steele, che aveva conosciuto Carle van Loo. I

primi ritratti (il *Colonnello George Wilson di Abbot Hall, Kendal*, 1760: coll. priv.), presentano ancora le goffaggini e il provincialismo del maestro e di Arthur Devis, anch'egli originario del Lancashire. Si stabilí a Londra nel 1762; l'anno seguente ricevette un premio dalla Society of Arts per la *Morte del generale Wolfe*. Nel 1764 visitò Parigi, ove incontrò Joseph Vernet, e l'anno seguente espose a Londra la *Morte di re Edmondo*.

Come ritrattista raggiunge la maturità con i ritratti di *Sir Christopher e lady Sykes* (1786: coll. priv.), o di *William Beckford giovane* (Upton House, coll. Bearsted). Tali dipinti, di abile fattura e ben disegnati, riflettono idealmente una società prospera, ove le donne giovani serbano imperturbabilmente la freschezza del colorito e gli uomini la loro naturale distinzione. **R** non apportò alcun elemento originale alla concezione di tali quadri, che si vendevano meno cari di quelli di Gainsborough e di Reynolds. Di fatto gli importava meno l'investigazione psicologica che la rappresentazione briosa del costume o del paesaggio di fondo, che attestano il rango sociale del modello. La fama di **R** ritrattista poggia sulla serie di ritratti da lui eseguiti di Emma Hart, che incontrò nel 1782 e che doveva divenire nel 1791 lady Hamilton. La rappresentò negli atteggiamenti e negli abiti piú vari, in veste di attrice, come in *Miranda* (1786 ca.: Philadelphia, AM) o alla moda pastorale, o prestandole occupazioni familiari, come nella *Filatrice* (1782-86: Kenwood, Iveagh Bequest). Tuttavia in alcuni ritratti (*Lady Louisa Stormont*, 1776: coll. priv.) la disposizione dei drappeggi, l'allungarsi delle linee e la posa del modello tradiscono in lui evidenti reminiscenze classiche che ne rivelano la vocazione autentica, quella del pittore di storia.

Nel corso di un lungo soggiorno in Italia dal 1773 al 1775 **R** incontrò a Roma Füssli, copiò le opere di Raffaello e Michelangelo, visitò Venezia, Firenze, Bologna, Parma e Genova. Ne riportò a Londra numerosi studi di pezzi antichi. Nel clima di emulazione di una cerchia letteraria londinese animata da William Hayley e in contemporanea con le opere scolpite e modellate sui disegni di Flaxman, **R** doveva moltiplicare, negli schizzi e nei disegni, le innumeri varianti dei temi neoclassici, che non ebbe mai occasione di dipingere. Collaborò con alcune decorazioni shakespeariane alla galleria di Boydell in Pall Mall a Londra. Ricercata inizialmente per i ritratti, la sua opera è ben rappresentata nei grandi musei londinesi (*Ri-*

tratto della famiglia Beaumont alla NG, numerosi ritratti alla Tate Gall. e alla NPG), nonché alla NG di Edimburgo, e negli altri musei britannici. In America le collezioni inglesi dei musei di Boston, New York e Washington, e la coll. Mellon (*Peter e James Romney*) possiedono alcuni tra i ritratti piú belli di **R**, particolarmente ben rappresentato, inoltre, nella Huntington Library di San Marino in California. In Europa, il Louvre espone il ritratto di *Sir John Stanley* (1780 ca.) e serba un'importante raccolta di album di disegni; ma il suo lavoro grafico resta anzitutto rappresentato a Londra (BM e VAM), nonché al Fitzwilliam Museum di Cambridge. (*jns*).

Roncalli, Cristoforo → Pomarancio

«Ronda letteraria mensile (La)»

Fondata e diretta da R. Bacchelli, A. Baldini, B. Barilli, V. Cardarelli, E. Cecchi, L. Montano, A. E. Saffi e A. Spadini, fu stampata a Roma, con cadenza mensile, dal 1919 (aprile) al 1922 (novembre), con numero straordinario nel dicembre 1923; dal 1920 la direzione passò a Cardarelli e Saffi. Dagli interessi squisitamente letterari, la «**R**» si presenta con un programma polemicamente orientato verso una concezione élitaria dell'attività letteraria, che diventa – allontanandosi cosí dalle posizioni vociane e dai confusi ed estremistici assunti dei futuristi – mezzo di evasione e di distacco dalla realtà, rimanendo nel contempo estranea alla retorica dannunziana. Anche se a volte la disomogeneità delle idee frazionò l'azione e l'incisività della rivista stessa, importa evidenziare il carattere di grande interdisciplinarietà e libertà del periodico: tra le presenze, il critico d'arte A. Gargiulo, A. Soffici, il compositore e critico musicale B. Barilli, i letterati N. Savarese e gli stranieri J. Rivière e G. K. Chesterton, i sociologi e filosofi V. Pareto, G. Sorel, A. Tilgher. Spingendo per una fedeltà non pedantesca alla grammatica, ossia alla lingua, al gusto, alla forma, propose un classicismo rinnovato, secondo il quale servirsi di uno stile, anche defunto (e i modelli erano Leopardi e la prosa manzoniana), significava realizzare nuove eleganze e perpetuare la tradizione dell'arte del passato. Il «ritorno alla letteratura» si manifesta nell'analogo «ritorno all'ordine» nelle arti figurative; non a caso alla «**R**» collaborarono Carrà, De Chirico e Savinio, animatori di «Valori Pla-

stici», esponendovi le loro interpretazioni del ritorno al classicismo e le loro critiche alle avanguardie che riecheggiano anche sulle pagine di «Primato artistico italiano». Pur nel divario dei suoi motivi conduttori, contando tra i suoi collaboratori crociani, cattolici, agnostici, nazionalisti e cosmopoliti, riuscí a corporizzare almeno tre diffusi atteggiamenti del primo dopoguerra: lo specialismo (illudendosi di poter essere dei puri letterati, restando al di fuori degli eventi della storia); il riconoscimento dell'estetica crociana come cardine delle poetiche contemporanee, da difendere o al limite da combattere ma mai da aggirare; il giolittismo. (*sr*).

Rondinelli, Niccolò

(Lugo? 1450 ca. – Ravenna? 1510 ca.). Ricordato da Vasari come uno dei migliori allievi di Giovanni Bellini, **R** è documentato a Venezia nel 1495 e a Ravenna dal 1496. Il fatto che nell'ambiente lagunare **R** non venga solo impiegato in veste di collaboratore di Bellini è dimostrato da alcune sue opere quali i due *Angeli* in San Pietro Martire a Murano e la *Madonna col Bambino* nella sacrestia della chiesa della Salute a Venezia, in origine entrambe facenti parte del rivestimento dell'organo di Santa Maria degli Angeli a Murano dove sono ancora conservati i pannelli del soffitto. Se la sua attività nella bottega del maestro è ipotizzabile tra il 1485 e il 1495, non è da escludere che **R** mantenesse contatti con l'ambiente veneziano anche dopo il suo rientro in Romagna dove diffonde il linguaggio belliniano, insieme a quello di Cima da Conegliano e di Carpaccio (*San Sebastiano*, 1497: Forlí, Duomo; *Madonna in trono con il Bambino, tra i santi Girolamo e Caterina*, primo decennio del Cinquecento: Ravenna, Galleria dell'Accademia). Insieme a Marco Palmezzano, **R** è il creatore di un linguaggio propriamente romagnolo proseguito dal suo allievo Baldassarre Carrari. Tra le sue opere note si ricordano alcune *Madonne* (Roma, Gall. Doria-Pamphilj; Venezia, Accademia), *Sacre conversazioni* (Milano, Brera; Ravenna, Galleria dell'Accademia) e l'*Apparizione di san Giovanni Evangelista a Galla Placidia* (Milano, Brera). (*apa*).

Rooker, Michelangelo

(Londra 1743-1801). Apprese l'incisione dal padre e frequentò la Saint Martin's Lane Academy. Seguí i corsi

della RA, divenne allievo di Paul Sandby e venne nominato associato della RA nel 1770. Operò per molti anni come scenografo nel teatro di George Colman ad Haymarket. Collaboratore del «Copperplate Magazine», specializzato nella divulgazione del genere paesaggistico, riportò incisioni dai suoi viaggi attraverso l'Inghilterra, a partire dal 1788, e disegnò coscienziosamente e minuziosamente studi di rovine e di paesaggi, la cui importanza nello sviluppo dell'acquerello inglese, alla fine del sec. XVIII, è tutt'altro che trascurabile. Turner, in articolare, alla sua morte acquistò molti suoi disegni. Opere di **R** sono conservate a Londra (VAM e BM). (*jns*).

Roome, Jan van, *detto* Jean de Bruxelles

(citato a Bruxelles in numerosi documenti tra il 1498 e il 1521). Pittore fiammingo, autore di modelli di statue, progetti di sigilli, cartoni per arazzi e vetrate. Nel 1509-10, elaborò i progetti per statue dei duchi e duchesse del Brabante, destinate al palazzo di Bruxelles, oggi scomparso. Nel 1513 venne compensato dalla confraternita del Santo Sacramento di Lovanio per il cartone dell'arazzo rappresentante la *Leggenda di Herkenbald* (Bruxelles, MRBA). Su incarico di Margherita d'Austria forni nel 1516 modelli per sepolcri nella chiesa di Brou. Nello stesso periodo esegui un ritratto a olio di Filiberto di Savoia. Nel 1521 fece il cartone di una vetrata offerta da Carlo V alla Cattedrale di Malines, oggi conservato al Museo arcivescovile di Malines (la vetrata è andata distrutta). In mancanza di firme e documenti, non conosciamo i dipinti di **R**, e le attribuzioni di tavole e miniature appaiono poco convincenti. Non è escluso che sia l'autore dei dipinti murali di Palazzo Busleyden a Malines. Resta peraltro meglio noto come apprestatore di cartoni per arazzi, molte serie dei quali, autenticate da un monogramma o da una firma, possono essergli assegnate. Lo stile eclettico attesta la transizione dal gotico fiammeggiante al rinascimento, ancora mal assimilato. (*wl*).

Roos

Johann Heinrich (Reipoltskirchen 1631 – Francoforte sul Meno 1685). Nel 1640 la sua famiglia fuggí a causa della guerra, ad Amsterdam, ove egli fece apprendistato presso il pittore Guilliam Dujardin, dal cui figlio Karel fu forse influenzato in modo piú decisivo. Soggiornò proba-

bilmente in Italia intorno al 1650. Tutte le sue scene di animali, le sue bambocciate e le sue composizioni idilliche, che eseguí per le corti di Magonza, Kassel e Heidelberg e per privati, rievocano i suoi ricordi di paesaggi italiani e tradiscono gli influssi degli Olandesi italianizzanti (*Paesaggio di rovine con querce*: Darmstadt, Hessischeswandes Museum; *Albergo tra le rovine romane*: Karlsruhe, KH; *Personaggi fra le rovine*, 1674 e 1675: San Pietroburgo, Ermitage). Dopo una lunga attività presso le corti tedesche, nel 1667 si stabilí a Francoforte. Solo di recente ne sono stati messi in luce i ritratti, di grande vigore realistico (*Ufficiale*: Norimberga, GNM; *Autoritratto*, 1682: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum). (*ga*).

Johann Melchior (Heidelberg 1663 – Brunswick 1731). Pittore di ritratti (*Autoritratto*, 1682: Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; *Ritratto d'uomo*, 1684: Karlsruhe, KH), ricordato nel 1684 all'Aja, tra il 1686 e il 1690 fu in Italia. In seguito operò a Norimberga, ad Heidelberg e in Svizzera, dipingendo soprattutto *Paesaggi* a imitazione di quelli del fratello.

Philipp Peter R o **Rosa da Tivoli** (Francoforte sul Meno 1655 o 1657 – Roma 1706). Partí per Roma nel 1677 e vi si sposò nel 1681 con Maria Isabella, figlia del pittore Giacinto Brandi. Nella Schildersbent ricevette il soprannome di Mercurius a causa della facilità con cui improvvisava le proprie opere. Intorno al 1685, acquistò una casa presso Tivoli, dove si circondò di numerosi animali, che amava osservare e dipingere in piena campagna. I suoi dipinti rappresentavano cavalli, vacche, montoni e capre in primo piano su larghi sfondi paesistici. La sua fortunata maniera, influenzata da Salvator Rosa, deriva da quella del padre, ma tradisce un'esecuzione non particolarmente accurata. È rappresentato in numerosi musei: a Madrid, Prado, a Kassel (GG, serie di otto dipinti), Dresda (GG), di Bruxelles (MRBA), Lille, Karlsruhe (KH), e all'Ermitage di San Pietroburgo. Ebbe due figli, Jacob e Cajetan.

Jacob R o **Rosa di Napoli** (Roma 1682 – Napoli ?). Attivo a Napoli, dipinse paesaggi al modo del padre.

Cajetan R o **Gaetano de Rosa** (Roma 1690 -Vienna 1770). Pittore di paesaggi, si stabilí a Vienna, ove si dedicò invece piuttosto alla pittura religiosa. Il figlio **Joseph** (Vienna 1726-1805) dipinse anch'egli *Paesaggi* con pastori e pecore (bella serie a Schönbrunn). Membro dell'Ac-

cademia di Dresda, divenne piú tardi direttore della Galleria imperiale di Vienna. (*jv*).

Rooses, Max

(Anversa 1839-1914). Conservatore del Museo Plantin-Moretus ad Anversa, è noto come uno dei grandi storici dell'arte fiamminga. Nella rivista «Onze Kunst» pubblicò tra il 1902 e il 1905 una serie di studi assai importanti sul *Disegno dei maestri fiamminghi*. Aveva raccolto nei suoi viaggi gli elementi per questo lavoro e fatto riprodurre le piú belle opere d'arte in cui si era imbattuto; il complesso costituisce una vera e propria storia dell'arte del disegno nelle Fiandre, dai van Eyck alla fine del sec. XVIII.
Scrisse inoltre, nel 1902, su *Antoine van Dyck* e su *Jordaens, sa vie et ses œuvres*, pubblicati a Parigi. Ma il suo contributo piú importante concerne la vita e le opere di Rubens. Dopo le celebrazioni per il terzo centenario di Rubens nel 1877, l'amministrazione comunale di Anversa bandí un concorso per uno studio sulla pittura della città. Lo vinse **R**, che fu incaricato di redigere il catalogo descrittivo delle opere di Rubens; il congresso di storia dell'arte tenuto per l'occasione espresse il voto che la città di Anversa pubblicasse i documenti storici e le lettere riguardanti il maestro. Fece parte della commissione che pubblicò il *Codex diplomaticus Rubenianus* e il «Bulletin Rubens». Gli ultimi tomi apparvero nel 1910. Inoltre **R** fu tra i primi in Belgio ad avvertire la necessità di conoscere dal vivo, anzitutto, le opere d'arte e di studiarle quanto i documenti scritti; viaggiò in tutta Europa per studiare sul posto le opere dei maestri e contribuí ad applicare i metodi moderni allo studio della storia dell'arte e ad elevarla a livello scientifico. È autore anche dell'*Œuvre di P. P. Rubens, historie et description de ses tableaux et dessins* (Anversa 1886-92, 5 voll.), che completa il *Codex*. (*law*).

Rops, Felicien

(Namur 1833 – Essonnes 1898). Sostanzialmente autodidatta, l'opera di **R** trae linfa in parte dall'esperienza realista di Daumier e P. Gavarni, mentre dall'altra si collega agli esiti della generazione simbolista in particolare dell'ambiente letterario belga. Dopo un periodo di formazione all'Accademia di Namur e a quella di San Luca

a Bruxelles dove incontrò Artan, Dubois e Ch. De Groux, iniziò a collaborare ad alcune riviste di stampo satirico: prima con il foglio studentesco «Le crocodile» (1853-56) e poi attivamente al settimanale «Uylenspiegel» (1856-57), rivelando notevoli qualità di caricaturista nelle sue maschere metamorfíche della realtà come aveva già fatto Daumier. Stabilitosi a Parigi dal 1876, **R** darà seguito a queste prime esperienze grafiche approfondendo negli anni seguenti le sue conoscenze tecniche nel campo dell'incisione, frequentando inoltre l'Académie Julian nell'intento di migliorare le sue capacità di resa nel disegno. Ai toni dell'ispirazione romantica dei suoi dipinti (*La morte al ballo*, 1870: Otterlo, Kröller-Müller), in cui la visione trae spunto da modelli letterari ripercorrendo l'esperienza preraffaellita inglese, corrisponde un piú sicuro impegno e carica espressiva nella sua attività di litografo e incisore.

Apprezzato nell'ambiente letterario (J. K. Huysmans lo definí un «Memling in senso opposto» che «ha penetrato il satanismo e lo ha riassunto in mirabili stampe»), **R** nella sua notevole, per volume di attività e qualità, opera grafica s'inserisce in parte nel clima simbolizzante come dimostrano i temi da lui affrontati con spirito di beffarda profanazione (le acquaforti del 1874 delle *Sataniques*: le illustrazioni per *Le Diaboliche* di Barbey d'Aurevilly del 1886: *À un diner d'athées*, frontespizio per l'edizione belga di *Epaves* di Baudelaire del 1866). Gli spunti romantici e la visione sublime dei parnassiani sono qui trasposti in un'operazione che volge al grottesco (cfr. illustrazioni per *Il vizio supremo* del 1884 e *Le curiose* del 1885 di J. Péladan). All'insistente presenza del tema femminile in chiave erotica e oscena (*Le Pornocrati*, 1896, acquaforte e acquatinta: Bruxelles, coll. priv.), che richiama la visione della donna – «Venere nera» – di Baudelaire quale seducente e sensuale potenza irrazionale (*La Donna e la Follia che dominano il mondo*, da *Le Diaboliche*; *La Donna e il Burattino*, disegno del 1877: in coll. priv.), **R** aggiungerà quena critica del costume parigino improntata all'opera di Gavarni (*Donna in calesse*: Bruxelles, Gabinetto delle stampe) toccando temi che saranno poi tipici di Lautrec. In un certo senso **R** precorre le tematiche del simbolismo letterario come notarono i Goncourt nel 1868: «**R** è davvero eloquente nel descrivere l'aspetto crudele della donna», ma gran parte della sua opera grafica, poi fondamentale per il piú giovane Ensor, non può

andar disgiunta dai circoli di cultura simbolista, dal gruppo Les Vingts all'amicizia con sâr Péladan, risentendo anche dell'atmosfera ristretta del suo pubblico (l'editore Poulet-Malessis vendeva di contrabbando in Francia le edizioni soggette a censura tanto di carattere erotico che politico). Inoltre **R** si accosta alla passata generazione realista nei suoi soggetti di satira sociale e politica (mostri e maschere scheletriche, figure metaforiche della volgarità quotidiana dell'epoca: *I mostri* da *Le Sataniche*: Bibl. Royale di Bruxelles; *La morte che semina zizzania*, vernice molle: coll. priv.). Il suo continuativo impegno grafico lo portò nel 1871 a fondare la Société Internationale des aquafortistes (va ricordato poi che **R** nel 1895 illustrò le *Poesie* di Mallarmé); in pittura è da citare ancora qualche buon esempio di paesaggio (*Spiagge sul Mare del Nord*: Bruxelles, MRBA; *Ponte sulla Vesle*: Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) che nella produzione degli ultimi anni risente delle ricerche impressioniste. Sue opere sono conservate ad Anversa, Bruxelles, Liegi e Namur dove è stato creato un museo dell'artista. (*sr*).

Rosa, Artur

(Lisbona 1926). **R** formatosi come architetto e scultore, è stato tra i primi a esplorare in Portogallo il campo delle ricerche «optical» (1960), fondando i suoi lavori su strutture logaritmiche. Una delle sue opere piú importanti figura nella sala d'ingresso della sede della Fondazione Gulbenkian (Lisbona 1969). (*jaf*).

Rosa, Carlo

(Giovinazzo 1613 – Bitonto 1678). Dopo un breve tirocinio presso la bottega bitontina del pittore tardomanierista Alonso de Corduba, si trasferisce a Napoli dove lavora probabilmente con Massimo Stanzione. Il soggiorno napoletano è documentato da alcune tele di Santa Maria della Sapienza (*Guarigione dell'ossesso*, 1641) e dei Santi Apostoli. Tornato definitivamente a Bitonto nel 1643, avvia una fruttuosa attività fra la terra di Bari e il Salento fondendo al sostrato stanzionesco e pretiano spunti tratti dal Finoglio pugliese, dal Guarino, e soprattutto da Cesare Fracanzano. (*ils*).

Rosa, Salvatore

(Napoli 1615 – Roma 1673). Temperamento d'eccezione, incisore, poeta e musicista oltre che pittore, romantico *ante litteram*, fu il creatore di una particolare visione del paesaggio, dove lo scenario naturale è in funzione di un sentimento malinconico e fantastico. Iniziò la sua attività pittorica nell'ambiente napoletano, ma trascorse gran parte della vita fuori di Napoli: fu a Roma nel 1635 e nel 1637, poi, dopo un breve ritorno a Napoli, seguito da un altro soggiorno romano, si trasferí a Firenze (1640-1649); dal 1649 si stabilí definitivamente a Roma. Partito dall'influsso di Aniello Falcone, come mostra la *Battaglia* (1637) della coll. Mostyn Owen (Londra), dove la scena è colta dal vero, senza alcuna esaltazione ideale di un episodio storico, a Roma entrò in contatto con l'ambiente dei «bamboccianti», specie con l'opera di van Laer (*Bambocciata* di collezione privata e l'*Assalto di banditi* a Knole, Inghilterra).

Si allontanò tuttavia quasi subito dal genere, che fece oggetto di una satira (*La Pittura*, 1641 ca.). Parallelamente, nelle prime opere di grande formato – come l'*Incredulità di san Tommaso* (Viterbo, MC), richiestagli dal cardinal Francesco Maria Brancaccio – conferma quanto riferito dalle fonti circa un tirocinio presso il Ribera, di cui apprese la particolare interpretazione, in termini che giungono all'esaltazione finanche del macabro, del realismo caravaggesco. S'inserisce a questo punto, tra il 1639 e il 1640, la decisiva svolta in senso classicista. Il **R** doveva trovare soprattutto a Roma le indicazioni maggiori per un'interpretazione idealizzante della natura. Questa adesione allo schema del paesaggio classicista appare in due dipinti eseguiti nel 1640, la *Marina* ed *Erminia che incide il nome di Tancredi* (Modena, Gall. Estense), dove è evidente il principio della scelta e della subordinazione del vero all'idea del bello e della perfetta natura. E tuttavia l'adesione del **R** al paesaggio classico non fu mai completa: non solo per la presenza nei suoi paesaggi di figurine ispirate alla realtà quotidiana, ma anche per una connaturata tendenza al pittoresco che spesso affiora ad animare o a rompere lo schema «ideale». In tal senso egli venne a porsi su di un piano piú moderno delle stesse esperienze di Claude Lorrain, da cui pure apprese un modo d'indagare la natura secondo principî di ideale bellezza. Ma un nuovo passo verso i modi classicisti fece il **R**,

negli anni successivi, per l'influsso dell'ambiente erudito e accademico che frequentò a Firenze, dove restò dal 1640 al 1649. Protetto dal cardinal Carlo de' Medici (fratello del granduca Ferdinando II), frequentò poeti (Antonio Abati, Carlo Dati, Piero Salvetti), scienziati (Evangelista Torricelli) e lavorò per le maggiori famiglie della nobiltà (Capponi, Corsini, Guadagni e altre). Risalgono agli anni fiorentini le celebri *Satire*, componimenti in versi che illustrano i nuovi principî cui si ispirava allora la sua pittura. Alcune tele del 1645, come il *Baccanale* (coll. priv.) e La *selva dei filosofi* (Firenze, Pitti), aspirano a una nobiltà nuova del contenuto, al pari della *Poesia* e della *Musica* (Roma, GNAA), del celebre e «romantico» *Autoritratto* (Londra, NG) e del *Ritratto di Lucrezia come Sibilla* (Hartford, Wadsworth Atheneum), che la critica colloca agli inizi del soggiorno fiorentino. Eppure negli stessi anni, parallelamente alle esperienze classiciste, il pittore dà vita a una sorta di contemplazione del brutto o addirittura dell'orrido, ricollegandosi, nell'insistenza su temi esoterici, a un modo di vedere proprio dell'ambiente scientifico e filosofico napoletano (*Stregoneria*: Firenze, Gall. Corsini; *Streghe e incantesimi*: Londra, NG). Intorno al 1650 muta anche la sua concezione del paesaggio. Alla calma ideale delle vedute precedenti il **R** sostituisce una natura piú animata, inquietante, tra luci balenanti e ombre cupe, pur conservando un accento di solenne bellezza (*Predica del Battista* e *Battesimo di Cristo*: Glasgow, AG). La grande fortuna che il **R** godette nei tempi successivi, come dimostra l'influsso che esercitò sul Magnasco e su Marco Ricci, trovò la sua ragione soprattutto nei momenti in cui l'artista elaborò quella poetica di tipo anticlassico (*Il ponte* e la *Marina delle torri*: Firenze, Pitti); fortuna che doveva giungere crescente e incorrotta fino al recupero critico che ne forní il romanticismo ottocentesco. La produzione romana del **R** (post 1649) sviluppa i motivi già presenti nelle opere del periodo fiorentino (*Battaglia*, 1652: Parigi, Louvre) con prevalenza di soggetti allegorici (*Humana fragilitas*, 1656 ca.: Cambridge, Fitzwilliam Museum), mitologici (*Cadmo fonda Tebe*, 1661 ca.: Copenhagen, SM) o filosofici e letterari (*Pitagora e i pescatori*: Berlino, SM; *Pindaro e Pan*: Ariccia, Palazzo Chigi). Secondo gli stessi principî pittorici – contrasti esasperati, ambientazione in paesaggi fantastici, pasta stesa per larghi tocchi di colore – appaiono condotti anche i suoi dipinti di destinazione chie-

sastica, come *l'Assunta* (Parigi, Notre-Dame) e *San Paolo Eremita* (Milano, Brera), entrambi commissionati dal cardinal Omodei per la chiesa milanese di Santa Maria della Vittoria, e il *Martirio dei santi Cosma e Damiano* (1670: Roma, San Giovanni dei Fiorentini). (*ns + sr*).

Rosa-Croce, ordine della

Riprendendo una tradizione d'occultismo medievale, Stanislas de Guaita e Joséphin Péladan fondano la chiesa della **R-C.** Ma Péladan si stacca ben presto da Stanislas per creare, nel 1891, una società artistica parallela: l'ordine della **R-C** cattolica, del Tempio e del Graal, della quale diviene il gran maestro. Tra il 1892 e il 1897, Péladan organizza alcune esposizioni alla Galleria Durand-Ruel, nei pressi di Champs – de Mars, in cui si raggruppano i principali pittori simbolisti europei. I sogni evanescenti di Osbert e di Amand-Jean, i miti poetici di Point e di Séon dipendono, in effetti, dalla stessa estetica idealista rosacrociana dei misteri lirici di Khnopff, Fabry, Delville o Schwabe. Questa estetica, definita da Péladan nel 1894, rifiutava il vero e il rozzo per esaltare il sogno e diffondere una concezione mistica dell'arte. Discepolo di Péladan e console della **R-C**, Delville è in Belgio, dopo il 1898, il promotore dell'Arte idealista. (*tb*).

Rosa da Tivoli → Roos, Philipp Peter

Rosai, Ottone

(Firenze 1895 – Ivrea 1957). Apprese nella bottega paterna il mestiere di falegname e intagliatore, scolpendo in legno stipetti e cornici. I primi disegni di paesaggio risalgono al 1906, quando **R** frequentò l'Istituto d'arte decorativa. L'iscrizione all'Accademia di belle arti nel 1910 lo portò, di lí a qualche mese, su posizioni polemiche che ne causarono l'allontanamento dall'istituto. Si fanno risalire a quell'anno alcuni disegni di carattere erotico; e certamente allora visitò la mostra degli impressionisti a Firenze. Al 1911 o al '12 si colloca l'*Autoritratto* in figura di teppista (acquerello), immagine in qualche modo emblematica del suo autore. Intorno al '12 conosce numerosi letterati, tra i quali Palazzeschi e Papini. Alcune incisioni di monumenti architettonici fiorentini, esposte in una collettiva a Pistoia nel 1913, sono andate perdute. In quello stesso

anno **R**, in una galleria di via Cavour a Firenze, espone dipinti ispirati alla lettura di poeti simbolisti francesi: e di gusto simbolista infatti sono i *Funerali dell'anarchico Galli* e i *Fuochi d'artificio sull'Arno*, ambedue del '13. Nel 1913, tenendosi contemporaneamente a Firenze la mostra futurista di «Lacerba», **R** conobbe anche Marinetti, Boccioni, Carrà, Severini e Soffici, del quale divenne amico. Partecipò quindi alla serata futurista del teatro Verdi. Risalgono al '14-15 i suoi primi quadri futuristi (*Dinamismo bar San Marco*; *Il vino bottiglia + Zautuntun*; *Scomposizione di strada*), nonché la partecipazione alla mostra futurista da Sprovieri a Roma; ma il pittore fiorentino non poteva condividere intimamente la poetica «stracittadina», l'euforia tecnologica di Marinetti. In quegli anni **R** collabora a «Lacerba» (prose e un disegno), si schiera con gl'interventisti nell'imminenza della guerra, stringe amicizia con il poeta Dino Campana; e al tempo stesso medita già sulla pittura di Giotto ad Assisi. In guerra, dal '15 al '18, combatte valorosamente, è piú volte ferito e decorato, dipinge qualche tela di gusto naïf-primitivistico (*Vallesina*; *Guerra + rancio*, ambedue del 1916). piú «cubofuturiste» che futuriste, non senza suggestioni cézanniane, opere quali *Scrittore a macchina* e *Follie estive* (1918-19). L'esperienza del combattentismo e della guerra portarono **R** ad aderire al nascente movimento fascista (partecipò alla fondazione del primo Fascio di combattimento fiorentino). Ma il fascismo di **R** fu sempre un fascismo «scomodo», irrequieto e di fronda, contro le ufficialità e il conservatorismo del regime trionfante: e infine, verso il 1934, in rotta di collisione con le sfere dominanti del partito. Né **R** aderí mai alle inclinazioni della politica culturale fascista per un'arte monumentale, di tonalità retoriche e celebrative, di gusto classicistico. Di umori acremente popolareschi e antiborghesi, consonanti piuttosto con quelli di «Strapaese» (dal '26 al '29 collaborò al «Selvaggio» di Maccari e partecipò, nel 1927, alla I e II mostra del gruppo del «Selvaggio» a Firenze), all'incirca dal 1920 la pittura di **R** si muove entro l'ambito solo apparentemente angusto del quotidiano e del periferico. Oltre il risultato formale, quanto mai filtrato e controllato, **R** rivela sempre le proprie piú personali motivazioni umane: l'interesse per un mondo di proletari e sottoproletari d'oltrarno, asserragliati in piccole fazioni non comunicanti all'esterno, attorno agli eterni giochi di strada o del caffè-biliardo (*L'attesa*, 1920; *Partita a briscola*, 1920; *Giocatori*

di toppa, 1920 e 1928; *Biliardo*, 1933). L'artista guarda con una sorta di identificazione senza solidarietà a una umanità rabbuiata e blasfema di strimpellatori, storiellatori (*Serenata*, 1920; *Suonatori*, 1928; *L'orchestrina*), di vagabondi (*Uomo sulla panchina*, 1930), restituendocene – in immagini acutamente tipizzate – le abitudini di vita e di gesto, le goffe attitudini sottolineate dai poveri vestimenti insieme stilizzati e consunti, talora incongrui, le zazzere e le smorfie. Ma almeno nel suo periodo migliore, questo mondo rosaiano non scade mai nel «colore», nel bozzetto illustrativo, nel manierato: è anzi fissato in clausole scarne di spazi elementari e recisi, in misurati dosaggi di chiaroscuro, in una materia vibrante, e talora smaltata, di colore. Un risultato, questo, che non si intende senza ritornareall'antica nitidezza narrativa delle predelle toscane del sec. XV, a quel filone di cultura formale tre-quattrocentesca fiorentina cui riguardò attentamente, almeno a partire dal dopoguerra, con l'occhio scaltrito dall'esperienza moderna di Cézanne, del cubismo, della pittura metafisica, anche sotto lo stimolo illuminante del suo amico Ardengo Soffici. E una personale lettura di Cézanne sorregge, nei suoi paesaggi migliori, la scansione decisa di strade, case, tetti, cipressi; mentre il suo «primitivismo» sembra solidarizzare anche con il doganiere Rousseau, e la sua graffiante fisiognomica appare suggestionata da Ensor e, forse, dallo stesso Grosz. Non è possibile infine tralasciare, tra gli esiti piú alti dell'arte di **R**, le silenti, desolate e araldiche vedute di popolari strade fiorentine (*Via Torcanella*, 1922), le deserteperiferie al limite della campagna (*Il pratino*,1933), o alcuni impressionanti esemplari della sua scabra, tetra ritrattistica. Dopo un lungo periodo di emarginazione e dipesanti ristrettezze economiche, **R** conobbe per la prima volta un successo di pubblico e di vendite soltanto nel 1937 (mostra personale alla Galleria Genova di Cairola, a Genova). Aveva allora già partecipato, tra l'altro, alla XVI Biennale veneziana (1928), alla Mostra del Novecento Italiano (1929), alla Biennale di Venezia del '34 e alla II Quadriennale romana (1935). Nel 1942 fu nominato professore della cattedra di pittura all'Accademia di Firenze. La definitiva consacrazione della fama di **R** si ebbe con l'importante mostra dedicatagli da C. L. Ragghianti alla Strozzina di Firenze (*Omaggio a R: 115 opere*) e con la grande rassegna retrospettiva allestita al Centro Culturale Olivetti di Ivrea nel 1957, l'anno stesso della sua morte.

Vanno poi ricordati gli scritti di **R**: *Il libro di un teppista* (diario, 1919), *Via Torcanella* (liriche, 1930), *Vecchio autoritratto*, edito da Vallecchi nel 1951. (*sr*).

Rosales, Eduardo

(Madrid 1836-73). **R** è stato insieme a Fortuny uno dei protagonisti della pittura spagnola della metà del sec. XIX. Figlio di un funzionario con poche possibilità economiche, studiò alle Escuelas Pias di Madrid e nel 1851 entrò all'Accademia di belle arti di San Fernando dove fu allievo di Federico Madrazo. Aiutato economicamente da Ventura Miera e García Araus si recò insieme all'amico pittore Vicente Palmaroli nel sud della Francia e nel nord dell'Italia nel 1857 (Bordeaux, Marsiglia, Nimes, Genova, Firenze come documenta il suo giornale di viaggio). In seguito a un peggioramento delle sue condizioni di salute, era malato di tisi, rientrò in Spagna nel 1860. Qui con la mediazione di Palmaroli ottenne una borsa di studio governativa per un nuovo soggiorno in Italia (soggiornò a Siena e Roma in particolare). Tra i suoi quadri spediti dall'Italia va ricordato *Tobia e l'angelo* (Madrid, Prado) che dimostra l'influsso esercitato su di lui dai pittori Nazareni conosciuti a Roma. Durante la sua permanenza in questa città **R** realizzò *Donna Isabella la Cattolica detta il suo testamento* (Madrid, Prado, Casón) che rappresenta la compiuta evoluzione dell'artista nell'ambito del genere della pittura di storia; il dipinto venne premiato all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 e **R** ottenne la Legion d'onore francese. In questi ultimi anni di vita il pittore divise la sua esistenza tra Madrid, i Pirenei (regione di Murcia), e Roma; nel 1873 la Prima Repubblica lo propose come direttore del Prado, ma egli preferí la carica di direttore dell'Accademia spagnola a Roma, impegno che tuttavia non poté svolgere data la sua prematura morte. La breve carriera di **R** si colloca nel momento di viva attenzione alle correnti puriste, tendenza che il pittore stemperò con il suo realismo pittorico derivatogli dallo studio dell'opera di Velázquez nella sciolta e morbida fattura pittorica basata su tonalità sobrie e sostenuta da un disegno fermo e sicuro. Le sue opere principali come il citato *Testamento di Isabella la Cattolica* del 1864, ispirato al quadro la *Figlia del Tintoretto* di Cogniet, o la *Presentazione di Don Giovanni d'Austria a Carlo V* (1869: Madrid, Prado, Casón), la

Morte di Lucrezia (1871: ivi), si ispirano a composizioni tipiche della pittura da *salon* francese, ciò che però costituí un fattore di rinnovamento fu il vigore pittorico di questi dipinti che diede vita a una nuova influenza «velazqueña». Novità interpretative presentano anche alcuni ritratti del pittore coloristicamente sensibili e concentrati sull'intensità della resa dell'espressione (la *Violinista Pinelli*: ivi; *Giovane donna in rosa e grigio*: Madrid, MAM). A **R** si devono anche alcuni paesaggi e il *Nudo di donna* (ivi), interessanti per la libertà e il vigore della resa pittorica. (*pg + sr*).

Roscoe, William

(Liverpool 1753-1831). Di modeste origini, divenne stimato uomo di legge, associandosi poi a un banchiere. Nel 1773 partecipò alla fondazione della Società per la protezione delle arti a Liverpool. Cominciò intorno al 1781 a raccogliere libri e stampe pubblicando poi numerose opere storiche, tra cui la *Storia di Lorenzo de' Medici*, che apparve nel 1796 e lo rese celebre.
Nel 1804 diede inizio alla sua collezione di dipinti, che aveva l'intento di illustrare la nascita e lo sviluppo dell'arte, in Germania, nelle Fiandre e in Italia. Acquistò 76 quadri, di cui circa la metà di maestri italiani del XIV e del XV secolo; in particolare il *Cristo ritrovato al Tempio* di Simone Martini, la *Pietà* di Ercole de' Roberti, la *Nascita di san Giovanni Battista* del Perugino (tutti e tre alla WAG di Liverpool). Questi acquisti di primitivi lo collocano tra i precursori della loro riscoperta. Il resto della collezione era costituito da opere di maestri tedeschi e fiamminghi: *Giovane uomo in un paesaggio* di Mostaert, l'*Amore venale* di H. Baldung Grien. La banca di cui **R** era socio si trovò in gravi difficoltà ed egli fu obbligato a vendere i suoi quadri a Liverpool, presso Winstanley, che lo aveva aiutato a formare la sua collezione; ma nel settembre 1816 uno dei suoi amici, T. W. Coke, piú tardi lord Leicester, gli offerse di riacquistare le opere che piú apprezzava. Nel 1818 tali dipinti vennero acquistati con l'aggiunta di pochi altri, dalla Liverpool Royal Institution. Prestati alla WAG nel 1892, vi entrarono definitivamente nel 1948. (*jh*).

Rosenberg, Léonce

(Parigi 1877-1947). Antiquario e direttore di una galleria

d'arte, all'inizio del secolo organizza alcune importanti mostre sulla miniatura persiana e gotica. Estimatore dell'opera di Rousseau il doganiere e di pittura cubista, durante la prima guerra mondiale e dopo la partenza di Kahnweiler protegge i pittori cubisti e nel primo dopoguerra, nella sua Galleria de l'Effort moderne, allestisce esposizioni di Picasso, Braque, Léger, Gris e molti altri. Accettando il ruolo di esperto nella vendita, all'hôtel Drouot, dei beni sequestrati a Uhde e Kahnweiler, perde credito presso l'avanguardia pur rimanendo il fedele mercante dei pittori cubisti Herbin, Metzinger e Valmier. Sostenitore dell'opera di Giorgio De Chirico, l'attività della sua galleria risente fortemente della crisi internazionale del 1930. Polemico animatore della scena artistica parigina per oltre quindici anni, sin dal 1920 pubblica alcune pagine teoriche di Mondrian e tra il 1924 e il 1927 stampa i quaranta fascicoll del «Bulletin de l'Effort moderne» che, tra l'altro, ospitano le teorie di Raynal, Severini, van Doesburg, Reverdy, Savinio e De Chirico. Attraverso Herbin occupa anche una discreta posizione nelle attività del gruppo Abstraction-Creation. (*cd*).

Rosenberg, Paul

(Parigi 1881-1959). Collezionista e mercante di quadri, fratello di Léonce e figlio di Alexandre che nel 1872 si stabilisce a Parigi come mercante di oggetti d'arte e fin dal 1886 si occupa di opere del rinascimento e del sec. XVIII. Sin dal 1898, con Durand-Ruel e Bernheim, Alexandre si impegna nell'imporre l'arte degli impressionisti. Nel 1901 Paul e Léonce vengono associati nell'attività della galleria aperta nello stesso anno dal padre al n. 38 di avenue de l'Opéra. Nel 1906 organizzano le retrospettive di Sisley, Daumier, Jongkind, Boudin, Guillaumin, Lebourg e A. Bernard e nel 1907-908 la conoscenza dell'opera di van Gogh, Cézanne e Gauguin orienta definitivamente il loro interesse nell'ambito della pittura moderna. In parallelo i Rosenberg studiano e commerciano opere asiatiche, mediterranee e africane, appassionandosi anche all'arte primitiva e all'archeologia. Nel 1910-11 Paul e Léonce si stabiliscono in rue la Boétie frequentando i collezionisti e mercanti Clovis Sagot, Weill, Vollard, Uhde e sollecitandoli a scoprire l'avanguardia: in questo periodo Paul acquista opere di Picasso, Herbin e Rousseau. Il primo incontro con Kahnweiler,

nel 1912, lo determina a vendere le opere di Rousseau per acquistarne altre di Picasso e, sollecitato proprio dall'artista, si impegna definitivamente nel cubismo. Nel 1918 apre una galleria d'arte in rue La Boétie (sopra la quale abitava Picasso) dove Paul trattava l'arte del sec. XIX al piano interrato e quella moderna al primo piano, quest'ultima presentata con grande serietà e lussuosa austerità. In questa galleria allestisce mostre di grande prestigio: nel 1921 Picasso e Marie Laurencin; nel 1923 Rousseau il Doganiere; nel 1924 Braque; nel 1926 Picasso e Braque; nel 1936 Matisse, Braque e Claude Monet; nel 1937 Braque e Matisse poi riproposti nel 1938. Dotato di un'intuizione commerciale non comune, lasciava al fratello il compito di scoprire gli artisti di talento mentre lui si vantava di collezionare solamente dipinti di qualità eccezionale. Nel 1940 apre una galleria a New York lasciandone la direzione al figlio Alexandre. (*alb*).

Rosenquist, James

(Grand Forks (North Dakota) 1933). **R** studia all'Università del Minnesota e nel '55 vince una borsa dell'Art Students' League di New York. Nel frattempo si mantiene lavorando come disegnatore di cartelloni pubblicitari stradali e come vetrinista. Furono anche queste abitudini di lavoro a rendergli estranea la pittura dell'espressionismo astratto e del puro accordo di colori e ad avvicinarlo al campo dell'immaginario di massa che costituirà le basi della Pop Art. Come cartellonista si abitua a ingrandire i dettagli e a dipingere, attraverso rapidi montaggi di figure, cibi, bevande, soggetti anonimi, miti urbani. Nel '62 espone in una personale alla Green Gallery di New York, i suoi quadri che riproducevano immagini su scala gigante, ottenendo poco successo di critica, ma un enorme successo di mercato. Prima ancora dell'inaugurazione, le sue opere erano già tutte vendute. L'arte di **R**, miscela di cultura popolare americana, attinge un po' dovunque: dai rotocalchi alle fotografie ai manifesti pubblicitari. Insieme a Lichtenstein, **R** si pone alle basi della Pop Art, prendendo a prestito i soggetti della cronaca recente e le immagini dei mass media. Opera attraverso rapidi montaggi e ingrandimenti di figure e oggetti. In *Silver Skies* (1962), i frammenti del quotidiano partecipano di un ritmo vorticoso, impresso da accostamenti improvvisi sulla superficie della tela e colori non naturali.

Associazioni di idee e associazioni di immagini si rincorrono (*Early in the morning*, 1963); gli « spezzoni» di cose e figure umane rimandano ai messaggi simultanei dello scenario urbano, dalle insegne luminose alle frasi pubblicitarie. **R** non vuole un'arte narrativa, ma la comunicazione di un'emozione diretta (*F* III, 1965; *Forest Ranger*, 1967). Dal '66 dipinge gli stessi soggetti su superfici di plastica trasparente, sospese nello spazio (*Sliced Bologna*, 1968). Sue opere si trovano al MOMA di New York, al WRM di Colonia, al NG di Ottawa e al MNAM di Parigi. (*adg*).

Roslin, Alexander

(Malmö 1718 – Parigi 1793). Formatosi presso il pittore di corte Georg Engelhardt Schröder a Stoccolma, **R** partí per l'estero nel 1745. Operò prima a Bayreuth, poi in Italia (1747), e nel 1752 si stabilí a Parigi, restandovi per tutta la vita. Tra il 1774 e il 1778 si recò a Stoccolma, San Pietroburgo e Vienna. A Parigi, protetto dalla corte e da Boucher, acquistò presto fama di ritrattista presso una clientela aristocratica e mondana, e nel 1753 divenne membro dell'Académie, esponendo regolarmente ai *salons*. Nelle sue prime opere venne influenzato dallo stile barocco di Schröder, ma sin dall'inizio del suo soggiorno parigino s'ispirò a Boucher, con una maniera intrisa di un rococò dalle tonalità chiare e fresche: la *Baronessa di Neubourg-Cromière* (1756: Stoccolma, NM), ritratto ove le stoffe sono rese con evidente maestria. Piú tardi la sua arte divenne piú austera, la ricerca di una piú profonda espressività e i suoi colori si accentuarono: *Joseph Vernet* (1767: ivi), la *Signora col ventaglio* (1768: ivi), *Gustavo III e i suoi fratelli* (1771: ivi). Nelle ultime opere i personaggi danno l'impressione di una maggiore malinconia: *Carl von Linné* (1775: Stoccolma, Vetenskapsakademien). Il Louvre di Parigi conserva i ritratti di *Dandré-Bardon* e di *Etienne Jeaurat*.
R sposò nel 1759 Marie-Suzanne Giroust (modella della sua famosa *Signora col ventaglio*), miniaturista e pastellista, allieva di La Tour che venne accolta nel 1771 nell'Académie con l'eccellente ritratto a pastello di *Pigalle* (Parigi, Louvre). (*sr*).

Rosselli, Cosimo di Lorenzo

(Firenze 1439-1507). Entra nella bottega di Neri di Bicci a quattordici anni, nel 1453, per rimanervi sino al '56.

Dopo, sembra essersi avvicinato particolarmente ad Alesso Baldovinetti, cosí come, almeno sul piano stilistico, dimostrano gli affreschi (oggi pesantemente ridipinti) della cappella Salutati nel Duomo di Fiesole, eseguiti probabilmente tra 1462 e '65; la pala con la *Sacra Conversazione* di San Pier in Scheraggio, del 1468 ca. (Firenze, Uffizi, depositi); la tavola con i *Santi Barbara*, *Giovanni Battista e Matteo* per la cappella di Santa Barbara alla Santissima Annunziata, commissionata dalla Compagnia dei Tedeschi (pagamenti nel 1468 e '69: Firenze, Accademia), che conferma i legami di **R** con questa chiesa, parrocchia del quartiere dove Cosimo abitava e teneva contemporaneamente bottega, per la quale affrescherà nell'atrio la *Vestizione di san Filippo Benizzi* (1475); la *Sant'Anna Metterza con quattro santi*, datata 1471 (Berlino, SM, GG). Una importante pala con l'*Annunciazione e quattro santi* (già coll. Campana, oggi ad Avignone, Musée du Petit Palais) porta la data 1473 ed è eloquente esempio delle caratteristiche dello stile di **R** in questi decenni, che denuncia debiti e prestiti funzionali da D. Veneziano, Gozzoli e Neri. Nel 1472 i registri della Compagnia di San Luca lo ricordano impegnato in Santa Maria «in Champo» e negli anni successivi in varie commissioni non soltanto cittadine (spiccano soprattutto gli incarichi da parte di confraternite laicali) ma altresí provenienti dal contado, affiancandosi in questo ad altre botteghe di consimile levatura e caratteristiche stilistiche (quale quella del suo maestro stesso Neri), che trovarono una piú forte rispondenza, appunto per la loro ottimale mistura di fedeltà alla tradizione prospettica di primo Quattrocento e di rielaborazione di questa stessa entro atmosfere devozionali piú intime e accostanti, arricchite da un certo gusto per il dettaglio forse appreso da matrici fiamminghe, presso un pubblico di medie possibilità finanziarie e di gusti piú conservatori. Collocabile alla fine dell'ottavo decennio sembra la pala, recentemente rintracciata (Padoa Rizzo, 1991) dipinta per l'altare della Compagnia degli Innocenti (detta del Nocentino) in Santa Maria Novella (Berlino, SM, GG, depositi).

Eppure il ruolo di **R** nella Firenze della seconda metà del Quattrocento è di pieno spicco, dato confermato, tra l'altro, dalla sua partecipazione, a fianco di Botticelli, Ghirlandaio e Perugino, alla decorazione della Cappella Sistina nel 1481, sulle pareti della quale la sua bottega affrescò l'*Adorazione del Vitello d'oro*, *l'Ultima Cena*, il *Di-*

scorso della Montagna. Ritornato a Firenze, appronta la tavola per la cappella Corbinelli, dedicata a san Tommaso, in Santo Spirito (1482), affresca la cappella del Miracolo del Sacramento in Sant'Ambrogio (*Processione del miracolo*, 1485-86), oltre a produrre una serie di tavole per varie chiese fiorentine.
Negli ultimi decenni della sua lunga attività lo stile si fa piú condensato e compositivamente rigoroso, piegato a una devozionalità piú asciutta e insieme patetica, forse corrispondente a un suo accostarsi personale alle correnti «piagnone». Nella portata per la Decima della Repubblica del 1495 **R** risulta aver trasferito la casa nel popolo di Sant'Ambrogio e la bottega in un casamento di proprietà dei Chellini in via delle Fondamenta, ovvero in piazza Duomo (Padoa Rizzo, 1992): è questa una collocazione prestigiosa, che rivela la fortuna economica e il successo che le sue formule stilistiche avevano acquistato presso il pubblico fiorentino. È proprio in questa bottega centralissima che dovrebbero aver compiuto la propria formazione alcuni tra i piú significativi pittori del primo Cinquecento, rivelando cosí il ruolo didattico chiave che l'artista svolse per le generazioni successive: tra di essi si contano Piero di Cosimo, *in primis*, e Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli, i fratelli del Mazziere, Andrea di Cosimo Feltrini, oltre ad altre personalità minori le cui identità corrono tuttora sotto nomi di comodo e attendono di esser documentariamente rintracciati. Appartengono a quest'ultima fase la *Madonna in trono tra i santi Jacopo, Pietro e Giovannino* (Firenze, Accademia), per la cappella Salviati della chiesa del Castello e l'*Incoronazione della Vergine e santi* (Firenze, Santa Maria Maddalena dei *Pazzi*), del 1505, per la cappella Del Giglio nella medesima chiesa. (*scas*).

Rosselli, Matteo

(Firenze 1578-1650). Scolaro di Gregorio Pagani, presso la cui bottega restò fino alla morte del maestro (1605) completandone le opere lasciate incompiute (*Nozze di Cana*: Pistoia, MC), ne riprese dapprima i modi, in termini tuttavia piú classicheggianti e asciutti (*Adorazione dei Magi*, 1607: Montevarchi, Sant'Andrea a Cennano). Fu a Roma col Passignano e poi a Venezia (1611-12). Influenzato anche da Cigoli, divenne il capogruppo di una folta schiera di pittori fiorentini, cui trasmise il gusto per

composizioni figurative di taglio teatrale, popolate di personaggi agghindati con sfarzo tra vistosi arredi e ornamenti, in un clima sentimentalmente forzato (*Trionfo di Davide*, 1620: Firenze, Pitti; *Semiramide*: Villa Petraia a Castello). Dipinse innumerevoli pale d'altare pervase di una religiosità tipica del suo tempo (*Congedo di san Paolo*: Volterra, Cattedrale; *Miracolo di san Domenico*, 1627: Firenze, Santa Maria degli Angiolini) e collaborò a molti cicli di affreschi, per esempio nei maggiori chiostri fiorentini, dove esplicò le sue notevoli qualità di narratore. La sua pittura, rivalutata di recente, è caratterizzata da una tecnica brillante, dalla cura della composizione e dalla preziosità del colorito; ma non mancano cauti tentativi di aggiornamento (ad esempio a seguito dell'attività di Pietro da Cortona in Palazzo Pitti). Sostanzialmente però le sue opere – ad esempio il *Ritrovamento della vera Croce*, 1644: Firenze, Santi Michele e Gaetano; *Madonna del Rosario*, 1641: Abeto, San Martino; *Visitazione*, 1648: Lucignano, San Michele – restano fedeli a quei canoni di moderazione e di correttezza che talvolta ne raffreddano le capacità espressive. (*eb + sr*).

Rossetti, Gabriel Charles Dante

(Londra 1828 – Birchington-on-sea 1882). Il padre, esule carbonaro, era docente di italiano al King's College e appassionato dantista. L'amore per Dante si trasmette a **R** e diviene elemento caratterizzante di una educazione nutrita con molte, precoci letture: Shakespeare, Goethe, Poe, Coleridge, Browning, per citare le piú influenti. Inevitabile, per un pittore e poeta affascinato da Dante, l'incontro (1845) con l'opera di W. Blake. Come pittore **R**, si forma prima alla Sass's Drawing Academy (dal 1841) poi all'Accademia Reale (dal 1845). Nel 1848 è allievo di Madox Brown che lo introduce, tra l'altro, all'arte dei Nazareni. La formazione pittorica procede di pari passo con le prime espressioni poetiche (*La Donzella Beata*, 1847) e non è quindi un caso che tra i primi impegni di **R** come artista figurativo vi siano le illustrazioni per i testi letterari piú amati. Nel 1848 **R** fonda, con W. H. Hunt e J. E. Millais, la Confraternita Preraffaellita. Tuttavia, solo alcune sue opere rientrano propriamente nell'attività del gruppo (*Adolescenza della Vergine*, 1849; *Ancilla Domini*, 1850). Scosso dagli attacchi della critica, **R** si allontana dai confratelli intraprendendo un percorso ar-

tistico che comunque già si annunciava diverso. Per un decennio **R** abbandona la pittura a olio e si dedica alla produzione di acquerelli, molti dei quali di tema dantesco, ispirati a episodi della *Vita Nuova* (*Beatrice nega a Dante il saluto*, 1852, 1855; *Il primo anniversario della morte di Beatrice*, 1853; *Il sogno di Dante*, 1856), o della *Divina Commedia* (*Paolo e Francesca*, 1855; *Rachele e Lia*, 1856). Non mancano, nella serie degli acquerelli e disegni a inchiostro di questi anni, altri temi cari a **R**: le illustrazioni shakespeariane (*Amleto e Ofelia*, 1858), le rivisitazioni del ciclo arturiano ispirate alla *Morte d'Arthur* di T. Malory (*In cappella prima della lizza*, 1857-64) e anche immagini di argomento classico (come la serie su Delia ispirata alla terza elegia di Tibullo). Nel 1852 **R** lascia la famiglia per trasferirsi a Chatham Place con Elizabeth Siddal, allieva e modella ispiratrice che in seguito sposerà. Nel 1854 **R** diviene amico di Ruskin, per alcuni anni suo consigliere e mecenate, il quale lo coinvolge anche nell'insegnamento al *Working Men's College*. Nel 1856 prende avvio il sodalizio di **R** con i discepoli W. Morris e E. Burne-Jones. La collaborazione dei tre artisti nella realizzazione degli *Oxford Murals* (1857, ispirati ancora a Malory) è stata spesso interpretata dalla critica come una rinascita del movimento preraffaellita. **R** collaborerà poi con la ditta di arti applicate fondata da Morris nel 1861. Di questi anni sono anche gli stretti rapporti di reciproca influenza con Pater e con C. A. Swinburne. Alla fine degli anni Cinquanta **R** torna alla pittura a olio (che alterna comunque con altre tecniche come il pastello e il gesso) e avvia la lunga serie di ritratti femminili che costituiscono la sua produzione piú nota (*Beata Beatrix*, 1864; *Reverie*, 1868; *Proserpina*, 1874; *Astarte Syriaca*, 1877; *Sogno a occhi aperti*, 1878). La tragica morte della moglie (1862) e la tormentata relazione con Jane Morris, moglie dell'amico William, sono dati biografici non secondari nel processo di ideazione delle figure femminili di **R**, che la critica ha spesso visto come un prototipo poi ripreso, su toni diversi, da artisti quali Burne-Jones, Whistler, Crane, Beardsley, Khnopff e Klimt. (*gil*).

Rossi, Gino

(Venezia 1884 – Treviso 1947). Le prime notizie sull'artista risalgono al 1907, quando in compagnia di Arturo Martini si reca prima a Parigi e poi in Bretagna, oltre che

in Belgio e in Olanda; nonostante non si conoscano disegni o dipinti precedenti a questa data, **R** già dimostra, con questo suo viaggio, quel desiderio di apertura verso un'arte nuova che lo accompagnerà per tutta la vita. A Parigi frequenta la scuola di Hermen Anglade, enfatico decoratore, ma, soprattutto, visita i musei. In Bretagna, ripercorrendo i luoghi cari a Gauguin e alla scuola di Pont-Aven, scopre nel paesaggio e negli abitanti quella rude e aspra semplicità che ritroviamo nei suoi primi dipinti. Tornato a Venezia nel 1908 invia due opere alla mostra di Ca' Pesaro, ma la giuria le rifiuta, dando avvio a quel calvario di incomprensioni che lo perseguiterà per tutta la vita. Frequenta la cerchia dei giovani artisti che gravitavano attorno a Ca' Pesaro e al suo direttore Nino Barbantini. Nel 1911 si trasferisce a Burano nella speranza di ritrovare quell'atmosfera bretone che lo aveva incantato. I primi testi pittorici sono piccoll cartoni che raffigurano paesaggi bretoni o buranesi: in *Primavera in Bretagna* (1908: Venezia, coll. Levi) o in *Douarnenez* (1911: Venezia, GAM), la serenità espressa da un tessuto cromatico limpido e luminoso viene come frenata da una linea energica che, chiudendosi forzatamente su se stessa, blocca le immagini. Cosí, fin verso il 1914 i suoi dipinti rivelano una coerente riduzione dei volumi in sintesi cromatiche che organizzano espressivamente figure e paesaggio, situandosi originalmente in un'area di esperienze culturali tra simbolismo e «nabis»: *Fanciulla del fiore*, 1908 (Treviso, coll. Lovisatti), oltre alle opere già ricordate.
Nel 1912, al ritorno dal secondo viaggio parigino, arricchito da nuovi stimoli ma profondamente ferito nello spirito, elimina dai suoi dipinti qualsiasi elemento puramente descrittivo costruendo forme plastiche sorrette da un impianto architettonico, dove il colore incupito sottolinea la solidità della composizione; i paesaggi asolani, e soprattutto i ritratti severi e rigorosi, chiariscono questo importante passaggio nell'arte di **R**. Espone al Salon d'Automne di Parigi (1912) insieme ad Arturo Martini e a Modigliani, e successivamente partecipa alla mostra della Secessione Romana (1914). Nel 1916 viene richiamato alle armi, cade prigioniero e nel 1918 ritorna in patria logorato nel corpo e nella mente, ma riprende lucidamente il proprio discorso pittorico, approfondendo la conoscenza di Cézanne e del cubismo con un ennesimo viaggio a Parigi: l'artista concentra ora la propria attenzione sulle proprietà strutturali dell'oggetto. La *Fanciulla*

con il libro aperto (1921: Roma, GNAM) è la sintesi di questa concezione, in qualche analogia con le contemporanee esperienze scultoree dell'amico Arturo Martini: e si veda anche, nell'ambito di questa rinnovata visione, la *Natura morta con ventaglio* (1920 ca: Lendinara, coll. Dalla Villa). Nel 1926 viene ricoverato in manicomio dove muore nel 1947. L'anno successivo la XXIV Biennale di Venezia gli dedica una retrospettiva; poi torna il silenzio, nonostante sporadiche apparizioni a Roma alla GNAM nel 1956 e a Milano alla Galleria Gian Ferrari nel 1964; finché finalmente, nel 1974, in occasione della mostra di Treviso si redige un catalogo delle sue opere, rivisto e corretto nel 1984, anno della vasta retrospettiva veneziana a Ca' Vendramin-Calergi, nel centenario della nascita dell'artista. (*et + sr*).

Rossi, Giovan Battista

(Napoli, documentato dal 1749 al 1782). La produzione iniziale di **R** risulta strettamente connessa con le esperienze di F. Falciatore e D. A. Vaccaro, come documentano le sue prime opere quali il *San Raffaele e Tobiolo* del 1749 nella chiesa di San Raffaele a Pozzuoli. La produzione della fine degli anni Cinquanta e dell'inizio dei Sessanta e si distingue per le soluzioni di gusto *rocaille*, per il preziosismo cromatico che ricorda le opere di C. Giaquinto e per la conoscenza di modelli francesi recepiti attraverso le stampe e i contatti con l'ambiente romano dell'Accademia di Francia. Di questo periodo sono una serie di tele eseguite per chiese napoletane e della provincia (*Adorazione dei pastori*, *Adorazione dei Magi* e *Presentazione al Tempio*, 1759: Napoli, Santa Maria del Popolo agli Incurabili; *Madonna in gloria e santi*, 1760: San Giorgio a Cremano, Santa Maria del Principio; *Pentecoste*: Castellammare di Stabia, Spirito Santo). La fama del pittore resta però legata alla sua attività di decoratore per alcuni ambienti del Palazzo Reale di Napoli (1774, distrutti), di sovraporte e sovraspecchi nelle prime sale dell'Appartamento vecchio della Reggia di Caserta (1779-81), ma soprattutto all'attività presso la Real Fabbrica degli Arazzi di Napoli per la quale, tra il 1769 e il 1777, su incarico della corte, esegue dodici modelli preparatori con *Storie di Don Chisciotte* (Napoli, Museo Pignatelli). (*apa*).

Rossi, Mariano (Mario Antonio Russo, *detto*)

(Sciacca 1731 – Roma 1807). Avviato alla pittura da G. Testone a Sciacca e da F. Randazzo a Palermo, si trasferisce nel 1750 a Roma dove frequenta la bottega del Benefial. Di questo alunnato, però, non restano tracce nei suoi dipinti che lo presentano, invece, seguace della tradizione neobarocca romana e napoletana, interpretata attraverso l'eredità del Giordano, del Giaquinto e del Conca. Dopo il 1754, anno in cui riceve all'Accademia di San Luca il secondo premio di pittura con il disegno *Elia ordina l'arresto dei falsi profeti* (Roma, Accademia di San Luca), gli vengono commissionati numerosi dipinti per chiese romane (ben undici per la sola chiesa di San Giacomo alla Lungara, 1764-68). In seguito, a parte una breve permanenza a Sciacca (1767-68) dove lascia varie opere tra cui il primo affresco noto (*Assunzione della Vergine*: chiesa delle Giammare), la sua attività è caratterizzata da un susseguirsi di prestigiosi lavori in varie città italiane: Torino, affreschi del soffitto della seconda camera degli archivi nel Palazzo Reale (1770-71); Roma, affresco del salone d'ingresso nella Galleria Borghese (1776-79); Ravenna, affresco nel salone della Biblioteca Classense (1779); Caserta, affresco con il *Matrimonio di Alessandro e Rossana* (1787) nella Reggia. I dipinti della tarda attività segnano un adattamento, talvolta faticoso, a soluzioni proprie del neoclassicismo (*Assunzione della Vergine*, 1802: Palermo, Cattedrale). (*rdg*).

Rossi, Pasqualino

(Vicenza 1641 – Roma 1725). Formatosi in patria, risente dell'influenza di Pietro della Vecchia dal quale riprende il gusto per la scena di genere, sua specialità piú apprezzata (*Scuola delle merlettaie*: Parigi, Louvre). Su questo iniziale sostrato culturale si innesta l'incontro col naturalismo caravaggesco e con il gusto popolaresco dei bamboccianti avvenuto durante il soggiorno romano, documentato a partire dal 1668 quando **R** viene eletto Virtuoso del Pantheon. Tale cultura lo porta ad eseguire opere in linea con la produzione dell'Amorosi. Due anni dopo è accolto nell'Accademia di San Luca e nell'ottavo decennio del sec. XVII è attivo nelle Marche. A Roma, per la cappella di Santa Rosa in Santa Maria in Aracoeli esegue *La predica di santa Rosa da Lima* (1700 ca.); per Santa Maria del Popolo la pala con *Il Battesimo di Cristo*

(Cappella Pallavicini) e per San Carlo al Corso un'*Orazione nell'orto*: tutte tradiscono la sua propensione al racconto minuto e alla caratterizzazione dei personaggi. È probabile che sia stato l'affermarsi sempre piú totalizzante, a Roma, del classicismo marattesco a orientare la sua attività verso altri centri. Cosí, al periodo marchigiano appartengono la *Madonna del Carmine* e diversi episodi della vita di santa Lucia per la chiesa omonima di Serra San Quirico (Ancona) e le opere nella chiesa di San Benedetto a Fabriano (*San Romualdo assistito dagli angeli*, 1674; *San Romualdo morto*, 1674; *Santo martire*, 1679; *San Giuseppe*, 1679). Delle altre opere ricordiamo *La predica del Battista* (Dresda, GG), *Sacra Famiglia* (Ferrara, Pinacoteca) e *La maestra di scuola* (Roma, Gall. Pallavicini). (*apa + sr*).

Rossignolo, Giacomo

(Livorno Ferraris ? – Torino, prima del 1605). Personalità di rilievo della cultura artistica piemontese del secondo Cinquecento, è documentato in numerose imprese decorative del centro sabaudo (ad esempio nella complessa decorazione del Palazzo della Valle di Casale oggi perduta in cui **R** dovette eseguire emblemi dipinti), e anche a Roma, come ricorda van Mander, soggiorno in cui venne a contatto con la fondamentale impresa decorativa farnesiana di Castel Sant'Angelo. Nominato pittore di corte dei Savoia (1563), della sua attività di decoratore, ricordata anche da Lomazzo (Nizza, Palazzo Ducale, 1585; interventi nella Galleria di Palazzo Reale a Torino 1587), rimane forse traccia negli affreschi a grottesche e riquadri paesaggistici di gusto romano del Castello di Lagnasco (Cuneo), mentre si conserva ancora di sua mano la *Resurrezione di Cristo* nel Duomo di Torino del 1574. (*sr*).

Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo, *detto*)

(Firenze 1495 – Parigi 1540). Ammiratore di Michelangelo (disegni dalla *Battaglia di Cascina*), di natura indipendente e critica, **R** si formò forse presso Andrea del Sarto. Il 26 febbraio 1516 entrava nella corporazione dei pittori fiorentini. Dopo qualche lavoro di carattere decorativo dipinse, accanto ad Andrea, a Franciabigio e Pontormo, nel chiostro dell'Annunziata, l'*Assunzione della Vergine*, affresco in cui è già personale il modo di trat-

tare il colore e la luce (1517). L'esempio di Bandinelli lo aiutò a perfezionare il suo disegno dai tratti nervosi (*Scheletri*, 1517: Firenze, Uffizi). Risale al 1518 la *Madonna e quattro santi* (ivi); l'opera, ordinata per Santa Maria Nuova, secondo Vasari spaventò il capitolo. La *Deposizione dalla croce* del Museo di Volterra (1521) segna una tappa nuova verso il veemente lirismo del colore e la costruzione astratta, che caratterizzano le opere successive (*Madonna con i due san Giovanni*, 1521: parrocchiale di Villamagna presso Volterra). Durante un secondo periodo fiorentino, **R**, ormai noto e apprezzato, dipinse la pala della cappella della famiglia Dei in Santo Spirito (*Madonna con dieci santi*, 1522: Firenze, Pitti). Benché di ispirazione piú classica, l'opera non fu compresa, e cosí pure, forse, la singolare *Madonna con angeli* dell'Ermitage di San Pietroburgo. Tuttavia lo *Sposalizio della Vergine* (1523: Firenze, San Lorenzo), straordinario per l'arduo equilibrio di disegno e colore, fu unanimamente lodato. A questo stesso periodo appartengono certamente anche alcuni ritratti (*Uomo con elmo*: Liverpool, WAG; *Giovane uomo*: Napoli, Capodimonte) e la sua creazione piú astratta, *Mosè e le figlie di Jetro* (Firenze, Uffizi). Nel 1523-24 è a Roma; durante questo soggiorno per lui capitale, poté ammirare i capolavori romani di Michelangelo e Raffaello e conoscere i giovani innovatori Perino del Vaga e Parmigianino, col quale lavorò in un palazzo di via Giulia. Nella cappella Cesi in Santa Maria della Pace dipinse ad affresco entro una lunetta la *Creazione di Eva* e il *Peccato originale*, commissionati nell'aprile del '24, prima notizia sicura della sua presenza a Roma (disegni agli Uffizi e a Edimburgo, NG). La migliore conoscenza degli straordinari artifici di forma e colore negli affreschi della volta della Cappella Sistina, resa possibile dai recenti restauri, rende ancora piú pregnante il fondamento michelangiolesco della maniera del **R**. Forni disegni agli incisori (la serie degli *Dèi*, restano solo alcuni disegni conservati nel museo di Besançon e a Lione, Museo storico dei tessuti; le *Fatiche di Ercole*, incisi da Caraglio) in cui si avverte l'influenza del Bandinelli, della scuola romana (*Ratto delle Sabine*) e anche di Dürer (il *Furore*). Si è attribuita a questa fase la assai discussa *Sfida delle Pieridi* (Louvre) e uno dei suoi capolavori, il *Cristo morto* di Boston (MFA). Roma fu naturalmente la migliore occasione per lo studio dell'antico, direttamente evocato nella *Morte di Cleopatra* (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulri-

ch-Museum), di recente riferita al **R**, che si ispirò alla *Arianna* vaticana. Il Sacco di Roma indusse **R** a fuggire verso Perugia, Borgo San Sepolcro (*Deposizione*: San Lorenzo), Città di Castello e Arezzo, dove l'umanista Pollastra, suo amico, gli ispirò i soggetti di quattro cartoni per la volta di Santa Maria delle Lacrime. Dedicava allora molto tempo al disegno. Tornò a Borgo per compiere la *Trasfigurazione* iniziata nel 1528 (Città di Castello, Duomo). Nel 1530 si recò a Venezia, dove fu ospite dell'Aretino, che lo raccomandò a Francesco I inviandogli un disegno, *Marte e Venere* (Louvre), probabile allusione alla *Paix des dames*. Nello stesso anno è a Parigi alla corte del monarca francese. Colto, amante della musica, piacque al re, che fece di lui il primo artista della sua corte, accordandogli ogni privilegio (1532) e perfino nominandolo canonico della Sainte Chapelle. Le decorazioni di **R** a Fontainebleau sono in gran parte scomparse: *Padiglione di Pomona*, col Primaticcio (1532-40), distrutto (noto da un'incisione di Fantuzzi e da un disegno, forse una copia; *Vertumno e Pomona*: Parigi, Louvre); *Sala alta* del *Pavillon des Poesles* (1538-1540); *Galleria bassa* (1541-50). Resta solo la *Galleria di Francesco I* (1534-40), che ancora presenta, al di sopra dei rivestimenti in legno di Scibec da Carpi l'impressionante serie dei dodici affreschi dedicati al re (completati dalla *Danae* del Primaticcio), in una fantastica cornice di stucchi dalla straordinaria varietà di motivi, dove l'ornamentazione svolge un ruolo privilegiato, sottolineando o integrando il tema dell'affresco principale. Tra tutti questi motivi (maschere, ghirlande, putti), uno, il *cuir*, cosiddetto perché imita le volute di una striscia di cuoio, ebbe particolare successo, grazie alla sua diffusione nelle incisioni. Per il re **R** eseguí una copia della *Leda* di Michelangelo (cartone al BM di Londra). Unico quadro certo di questa fase è la *Pietà* di Ecouen (Louvre), dipinta per il connestabile di Montmorency (la datazione è molto discussa: 1534 ca. o 1537-40 ca.). Secondo alcuni studiosi **R** avrebbe inoltre dipinto in Francia (1540 ca.) la *Sacra Famiglia* oggi a Los Angeles (County Museum of Art), spesso attribuita anche al suo periodo italiano (1521-24 ca.). L'incisione ci tramanda il ricordo di alcune opere perdute (*Giuditta*), i costumi per le mascherate, i modelli per gli orafi (Fantuzzi, Boyvin); sfortunatamente non conosciamo i progetti di **R** per gli archi trionfali per l'entrata di Carlo V, né le miniature da lui eseguite per il re. Di questo periodo si conservano

rari disegni: fogli preparatori per composizioni oggi perdute (*Pandora*: Parigi, ENBA) e persino per sculture (*Progetto di tabernacolo*: Londra, BM). Il 14 novembre 1540 **R** morí, probabilmente di morte naturale, contrariamente al racconto vasariano. Fu tra i capofila del primo manierismo fiorentino e il fondatore della scuola di Fontainebleau; personalità potente e originale, che in Francia si rivelò decoratore straordinario, introducendo a Fontainebleau un repertorio e uno stile nuovi. Diffusa dall'incisione, la sua opera esercitò un influsso fondamentale in tutta Europa, soprattutto nel campo della decorazione. (*sb*).

Rostov

Città russa tra le piú antiche, a nord-est di Mosca; non ha conservato alcun monumento del Medioevo. Sotto l'episcopato, del metropolita Joñas Sysoevič (1652-90), vennero edificate all'interno del Cremlino le chiese della Resurrezione, del Salvatore e di San Giovanni Evangelista, e decorate di affreschi dovuti ad artisti venuti da Mosca Jaroslav e Kostroma. Le pitture coprono interamente le pareti di queste tre chiese. Tra le rappresentazioni piú interessanti vanno segnalati il vasto affresco del *Giudizio Universale* sulla parete ovest della chiesa del Salvatore e, nel santuario della medesima chiesa, la composizione detta *Dio il settimo giorno riposò*, ove le scene della Creazione circondano l'immagine centrale di Dio Padre entro un'aureola. La scuola di pittura di icone fiorita tra XIII-XIV secolo a **R** era influenzata dalla pittura moscovita (in maggioranza oggi conservate presso la Gall. Tret´jakov a Mosca). (*sdn*).

Rotari, Pietro

(Verona 1707 – San Pietroburgo 1762). Allievo del suo concittadino Balestra, proseguí la sua formazione a Venezia (1725-27), poi a Roma nella bottega di Trevisani (fino al 1731) e infine a Napoli presso Solimena. Tornato a Verona nel 1734, forte di quest'eclettico bagaglio, aprí una bottega ed ebbe un buon successo come pittore religioso (*San Francesco Borgia*: Verona, Museo di Castelvecchio). Intorno al 1751 si recò a Vienna e a Dresda, stabilendosi poi nel 1756 a San Pietroburgo alla corte di Elisabetta II Ritrattista e pittore di genere, divenne uno specialista di busti di giovani donne, di solito in costume contadino o borghese; ne produsse gran numero (Cateri-

na II ne possedeva 240), con un realismo discreto in cui si avverte l'influsso di Liotard e del gusto francese. Sue opere religiose sono conservate nelle chiese di Bergamo (Duomo, Sant'Alessandro della Croce, Santo Spirito), Padova (Basilica del Santo, San Giovanni), Parma (San Rocco) e Verona. I ritratti femminili dipinti in Russia sono in gran parte perduti (quelli di Tsarskoie Selo andarono distrutti durante la prima guerra mondiale) o dispersi. Dipinti del **R** sono conservati presso l'AP di Monaco, nella NG di Washington, nella GG di Dresda (*Ritratto di Elisabetta di Sassonia*), alla MNG di Budapest; un notevole *Ritratto di abate* è all'Ermitage di San Pietroburgo. (*sr*).

rotella

Piccolo scudo leggero, rotondo e convesso, con imbracciatura e maniglia interna per difesa contro le frecce, talvolta rilevato all'esterno con una borchia centrale, con o senza brocco. Questo tipo di scudo, diffuso nei secoli XV e XVI e corrispondente all'antico clipeo, era generalmente in legno ricoperto di pelle, cuoio o metallo e aveva di solito una parte centrale rilevata (umbone), a volte munita di punta per offendere (brocco). Di ferro furono invece, per lo piú, le «rotelline da pugno», piccole rotelle che si tenevano con la mano sinistra in occasione dei tornei.
Tra i rarissimi esemplari dipinti pervenutici si ricordano lo scudo d'onore del duca Francesco Maria d'Urbino istoriato da Polidoro da Caravaggio con *Scene di caccia* e l'*Assalto di una fortezza* (Torino, Museo d'Arte Antica) e lo scudo da torneo (diametro cm 60) realizzato dal Caravaggio con la testa di Medusa su tela applicata su tavola (databile 1596: Firenze, Uffizi), eseguito per il cardinale del Monte e da questi donato al granduca di Toscana. (*svr*).

Rotella, Mimmo

(Catanzaro 1918). Il suo esordio nel campo artistico riguarda la sperimentazione letteraria e l'invenzione a Roma nel '49 dei primi poemi fonetici. Negli anni '51-52 soggiorna a Kansas City, dove oltre alle *performances* di poesia fonetica, realizza un grande murale nella sala della Facoltà di Geologia e Fisica. In pittura è fautore di una corrente di «neo-geometria» fino al '54, quando, al ritorno dagli Stati Uniti, crea il primo «décollage». Nati dalla poesia delle notti urbane, invase da messaggi fra-

stornanti, i manifesti strappati di **R** appartengono a una concezione dell'arte come shock visivo e intellettuale, che risale al fascino di certi *ready-made* di Duchamp. Nello stesso tempo però affondano le radici nell'universo contemporaneo, nel linguaggio della televisione, dei video e nell'ossessionante sovrapporsi delle immagini pubblicitarie. Nel '61, **R** è invitato dal critico Pierre Restany ad aderire al gruppo parigino del Nouveau Réalisme. A Parigi, espone, nella mostra *Cinecittà*, i manifesti strappati dei ritratti di divi e cantanti famosi. Andy Wharol, in quegli anni, stava compiendo nell'ambito della Pop Art un'analoga operazione di «rivisitazione» dei grandi miti della celluloide, ma usando una tecnica puramente pittorica. Nel '63, **R** realizza le prime opere su tela emulsionata (proiettando il negativo ingrandito di una fotografia di décollage su tela emulsionata), dando inizio a quella che egli stesso chiamerà la Mac Art. Dopo numerosi viaggi, nel 1980 lascia Parigi e si stabilisce a Milano. Nella mostra *Cinecittà 2*, del 1984, **R** torna alla pittura, presentando grandi acrilici sul tema del cinema. Quest'esperienza lo porterà qualche anno piú tardi alle sovrapitture su manifesti pubblicitari. Nel 1991 presenta al Palazzo dei Diamanti di Ferrara gli interventi pittorici su brandelli di manifesti compiuti durante il suo soggiorno a Berlino del 1989. (*adg*).

Rothenstein, William

(Bradford (Yorkshire) 1872 – Far Oakridge (Gloucestershire) 1945). Studiò presso la Slade School di Londra e a Parigi, dove ebbe modo di conoscere Degas e Whistler. Si stabilí a Londra nel 1894 licenziando inizialmente alcuni ritratti litografati. Piú che al naturalismo dei suoi paesaggi e scene di genere la sua fama è legata alla produzione di ritratti; dal 1920 al 1935 fu direttore del Royal College of Art, venne poi nominato baronetto nel 1931. Uno dei suoi figli, **Michael** (1908) fu anch'egli pittore; un altro, sir **John R** (1901), divenne direttore della Tate Gall., che nel 1950 dedicò una mostra commemorativa delle opere del padre. Il museo conserva la *Casa di bambola* e la *Principessa Badroulboudour*. (*abo*).

Rothko, Marc

(Dangavpils o Dvinsk (Russia) 1903 – New York 1970). Emigrato negli Stati Uniti nel 1913, inizia i suoi studi a

Portland nell'Oregon, per frequentare poi l'Università di Yale che abbandona nel 1923 senza laurearsi, trasferendosi a New York, dove, dopo aver tentato diversi lavori, comincia a seguire i corsi di Max Weber all'Art Students' League (1926). Il suo inizio è realista, **R** si concentra su tematiche urbane e sociali sotto l'influenza di Weber, trattata nei toni crudi dell'espressionismo in quel momento molto seguito. Nel 1928 partecipa alla collettiva tenuta alla Gall. Opportunity di New York, cinque anni piú tardi l'AM di Portland organizzerà la sua prima personale, seguita pochi mesi piú tardi da un'altra personale alla Contemporary Art Gallery di New York dove espone olii, acquerelli e disegni. Nel 1934 fonda, insieme a Gottlieb ed altri artisti, il gruppo The Ten, che, senza un dichiarato impegno programmatico si orienta verso l'arte astratta non scevra da richiami espressionisti. Durante la crisi degli anni Trenta opera nell'ambito dei Federal Art Projects, che intendevano sovvenzionare gli artisti con incarichi pubblici. A partire da questi anni la sua ricerca si sofferma su tematiche mitologiche che sfoceranno nell'immediato dopoguerra in un tipo di pittura basata sulla tecnica dell'automatismo surrealista. Anche la struttura dei suoi quadri, determinata da una costruzione per registri orizzontali, andrà via via semplificandosi fino a giungere ai risultati astratti dei grandi campi di colore geometrizzanti. In questo periodo incontra Peggy Guggenheim, iniziando il suo continuativo rapporto con la Galleria Art of this Century; dal 1947 **R** comincia a numerare le sue composizioni ormai prive di qualsiasi riferimento reale o letterario (*Numero 10*, 1950: New York, MOMA), in cui alla semplificazione formale fa corrispondere un allargamento del campo di colore secondo i suoi tipici formati degli anni Cinquanta, dove in rettangoli di diverse dimensioni si inscrivono campiture cromatiche sovrapposte come in *Magenta*, *Black*, *Green on Orange*. Nel 1951 partecipa alla mostra *Seventeen Modern American Painters*, alla Gall. Frank Perls di Beverly Hills (Los Angeles), nel cui catalogo compare il saggio introduttivo di Motherwell (The School of New York), che per la prima volta definisce le caratteristiche del gruppo. Nel 1958 Philip Johnson gli commissiona una serie di dipinti monumentali per il ristorante del Seagram Building; **R** eseguirà tre differenti serie basate su forme fluttuanti e su variazioni cromatiche progressivamente tendenti al nero, la serie non verrà però consegnata e solo piú tardi

sarà donata dall'artista stesso alla Tate Gallery di Londra.
R è stato il principale esponente della tendenza astratto-contemplativa – opposta all'Action Painting – rappresentata nel dopoguerra dal Color-Fiel Abstraction, insieme ad A. Reinhardt, C. Still, B. Newman. I suoi dipinti dell'ultimo periodo sono basati su una ricerca di rapporti cromatici tendente a un progressivo incupimento (tele composte da due rettangoli neri e grigi o marroni), equilibrato dall'inserzione di una banda bianca di contorno.
Opere di **R** si conservano nei piú importanti musei americani ed europei: al MOMA di New York (*Yellow and Gold*, 1956), alla NG of Art di Washington (*Black on Black*, 1964), al MNAM di Parigi (*Dark over Brown*, *Number 14*, 1963) e alla Tate Gall, di Londra (*Light Red over Black*, 1957; *Black on Maroon*, 1964). Due importanti retrospettive, una al Guggenheim Museum di New York (1978), e l'altra al Ludwig di Colonia (1988), hanno riportato la sua opera all'attenzione del grande pubblico. (*dr + sr*).

Rothschild

Famiglia di finanzieri e collezionisti d'arte d'origine ebraico-tedesca il cui capostipite **Mayer Amshel** (1744-1822), francofortese di nascita, cambiò il proprio cognome ispirandosi all'insegna con scudo rosso «zum Rotenschild» che sormontava l'abitazione natale. Lavorando come cambiavalute divenne agente di corte del langravio d'Assia-Cassel, con il quale era entrato in rapporto grazie alla conoscenza delle monete antiche e all'amicizia con il generale Estoriff, collezionista ed esperto numismatico. Mayer Amshel, infatti, da quanto risulta dai prontuari di indirizzi dell'epoca, svolse accanto all'attività finanziaria (nel 1800 fondò una società con interessi in vari paesi europei), quella di mercante d'antichità, medaglie e oggetti d'arte, documentata anche da una dozzina di cataloghi di invii ai suoi clienti tra il 1770 e il 1790. Quest'attività era ancora fiorente tra il 1796 e il 1800 e fu proseguita dal maggiore dei suoi dieci figli **Amshel Mayer** (1773-1855), rimasto stabilmente a Francoforte, nel 1813-14. Il cadetto, **Salomon** (1774-1855), divise la sua attività tra l'Austria (a Vienna dove fondò una filiale **R**), l'Ungheria (dove mise in piedi la fabbrica di porcellane Herren), e Parigi. È noto che Salomon collezionò opere olandesi del

Seicento e oggetti di oreficeria, oltre ad acquistare in occasione della vendita della raccolta Razumovsky una scultura di Canova.
Suo figlio **Anselm** (1803-74), visse a Vienna interessandosi in modo particolare di oreficeria rinascimentale e alle opere del secolo XVII olandese. Nel 1842 acquisì inoltre la coll. Klerk de Reus che comprendeva quadri di Teniers, van Ostade, Wouwerman e Both. Commissionò, tra l'altro, ad Ary Scheffer nel 1827, il ritratto di sua moglie Carlotta.
I **R** divennero una potenza finanziaria egemone dell'Europa della restaurazione, intrecciando la loro attività agli avvenimenti politici del tempo. A rinsaldare le imprese del capostipite pensò **Nathan Mayer** (1777-1836), il quale stabilitosi a Londra fondò nel 1798 una casa bancaria che ebbe ruolo determinante nel finanziamento delle operazioni antinapoleoniche; l'intreccio di politica e finanza li vede presenti come esperti al Congresso di Vienna, **Jacob** (1792-1868), fondò una filiale **R** a Parigi, **Karl** (1788-1855) costituí una filiale a Napoli con il proposito di sostenere finanziariamente i Borbone. Il repertorio della collezione di quest'ultimo, tra cui i pezzi ricevuti in dono dal re di Napoli e di provenienza francese (gabinetto di Luigi XIV), comprendeva un nutrito gruppo di gemme e gioielli del rinascimento italiano noto dal catalogo F. Luthmer (Francoforte 1885). Nella sua casa francofortese Karl raccolse oltre tremila pezzi d'oreficeria medievale e rinascimentale, circa cinquecento tabacchiere e oltre cinquanta smalti Limosin e Pénicaud, cui dovevano aggiungersi anche opere di pittura delle quali però non si ha notizia.
James (1792-1869), il piú giovane dei figli maschi, si stabilí a Parigi acquistando numerose proprietà e opere d'arte. Gli interni delle sue abitazioni, tra cui quello disegnato da Duponchel nell'ex Hôtel de Laborde completamente ricostruito, o il castello costruito da Paxton (sulla proprietà Ferrières) e arredato da E. Lami con affreschi di Ph. Rousseau (sala da pranzo), rispecchiano il gusto eclettico del tempo come del resto le sue collezioni di pittura sostanzialmente assai eterogenee. Nel 1819 James acquistò la *Lattaia* di Greuze, nel 1840 un *Autoritratto* di Rembrandt appartenuto alla raccolta di Giorgio IV d'Inghilterra (vendita Simon Clarke dell'8 maggio '40 presso Christie). Nel 1841 James commissionò a Ingres il ritratto di sua moglie Betty, che fu terminato nel 1848 dopo

alcune incertezze del pittore (proprietà **R**). Nella sua collezione si trovavano anche dipinti di van Eyck e Petrus Christus ora alla Frick Coll. di New York. Dal processo verbale della vendita del cardinale Fesch a Roma (marzo 1845) ci sono noti i nomi dei suoi agenti fiduciari e i quadri che egli acquistò, tra cui un Luini, la *Siesta* di Jan Steen, la *Sosta durante la caccia* di Wouwerman, un van Ostade, un Murillo, una veduta di città di Cuyp. Altri quadri furono acquistati in diverse occasioni tra cui la vendita Patureau nel 1857 (opere francesi del sec. XVIII). I **R** della seconda generazione si dedicarono con maggior impegno alla costituzione di notevoli raccolte d'arte come ad esempio **Adolphe** (1823-1900), figlio di Karl, che stabilitosi a Parigi venne consigliato da Bonaffè, dal barone Davillier e da Foule. Il mercante d'arte Spitzer che commerciava soprattutto in quadri olandesi del Seicento, ne consigliò gli acquisti tra il 1872 e il 1892. La sua considerevole collezione di preziose suppellettili di culto dal sec. XII al XVI (1901, catalogo Molinier), oltre a sculture tra cui un Agostino di Duccio, venne donata al Louvre. **Charlotte** (1825-99), figlia di James **R**, pittrice essa stessa, si dedicò all'arte contemporanea (lascito di venticinque acquerelli di Jacquemart al Louvre), ma anche ai «primitivi» italiani: acquistò, durante i suoi viaggi in Italia, opere di Ghirlandaio, Botticelli, Ercole di Roberti, il Maestro della Natività di Castello, donate poi nel 1901 al Louvre. Il museo parigino acquisí inoltre dal lascito della baronessa dipinti francesi del sec. XVIII (alcuni Chardin, la *Lattaia* di Greuze, Fragonard). Numerosi manufatti medievali e suppellettili di culto ebraico furono donati al museo di Cluny. Un altro figlio di James, **Alphonse** (1827-1905), costituí una pregevole raccolta di pittura del Settecento (Watteau, Fragonard, Boucher, Reynolds, Gainsborough, Goya) e del sec. XVII fiammingo (tra cui due ritratti di Rubens, *Hélène Fourment* e quello del *Pittore con la sua famiglia*) e olandese (Pieter de Hooch, Hobbema, van der Heyden, il *Geografo* di Vermeer), in parte provenienti dalla collezione del duca d'Aumont e dall'acquisto in blocco (1877) della collezione van Loon di Amsterdam. Altri membri di questa influente dinastia di finanzieri, investirono capitali nell'acquisto di opere d'arte, contribuendo con lasciti consistenti, nel ramo **R** francese, all'ampliamento delle raccolte museali francesi (del Louvre in particolare). Tra questi va citato **Edmond** (1845-1934), il quale come Alphonse **R**

meritò il riconoscimento dell'ambiente culturale (fu membro dell'Institut des beaux-arts) contribuendo in misura eccezionale alla collezione del Cabinet des Estampes del Louvre (quarantamila incisioni e 3750 disegni) ; tra gli incunamboli entrati al Louvre con il suo lascito, vanno citate opere italiane del sec. xv, un corpus di incisioni di Marcantonio Raimondi, di Dürer, di artisti fiamminghi e Rembrandt. Tra i disegni, oltre ad opere di Leonardo, Pollaiolo e Primaticcio, va citata la *Maria-Antonietta* di David. Il ramo inglese dei **R** rispecchia nell'orientamento delle raccolte d'arte fin qui delineato per il ramo francese, il gusto dell'epoca indirizzato alla rivalutazione della pittura «intimista « del Seicento olandese e della pittura di genere del Settecento. Tipica in questo senso sarà la collezione di **Alfred R** (1842-1918) che raccolse dipinti di provenienza olandese (Ter Borch, Dou, A. van de Velde) e fiamminga ed opere del Settecento inglese e francese, cui aggiungerà quadri del Seicento italiano, un Reni (*Lucrezia*) e una *Maddalena* del Domenichino. Altre novità sono presenti nella raccolta di **Ferdinand** (1839-98) discendente dei **R** di Vienna e stabilitosi in Gran Bretagna. Nelle sue collezioni, accanto al *leit-motif* del Seicento olandese, va ricordato l'acquisto tra il 1880 e il 1890 di due monumentali vedute del Guardi (*Bacino di San Marco con San Giorgio e la chiesa della Salute*; *Bacino di San Marco col molo e Palazzo Ducale*) e opere lombarde del sec. xv. Tra i dipinti del Settecento vanno citati il *Ritratto del duca di Hamilton* e quello di *Lady Sheffield* di Gainsborough acquistati insieme ad altri da Agnew. Altri membri dei **R** si dedicarono al collezionismo, inserendo nel catalogo delle loro raccolte le novità artistiche del tempo come la pittura impressionista: quadri di Renoir vennero acquistati da M.me Beatrice Ephrussi (1859-1934) che costituí nella villa Ile-de-France a Cap Ferrat un'importante collezione (oggi museo) di cui fa parte una delle piú importanti opere umbre di primo Trecento, quadri di van Gogh (il *Ponte*) e Cézanne, posseduti da Miriam, figlia di Edmond **R** detta M.me Alexandrine (1864-1965), ancora di proprietà dei suoi eredi. (*nm + sr*).

Rotius (Rootius), Jan Albertsz

(Hoorn 1624-66). Allievo di Lastman, si dedicò al ritratto, lavorando soprattutto a Hoorn dopo il 1643; nella sua città natale sono conservate le opere piú significative del

pittore. Tra le opere di **R** di maggior rilievo vanno citati alcuni ritratti che ricordano il vivo interesse per la resa naturalistica dei volti di van der Helst: *Ritratto d'uomo* (Puy, Museo), *Ritratto di donna* (Barnard Castle, Bowes Museum), *Ritratto di giovanetto* (1652: Amsterdam, Rijksmuseum), *Ritratto di donna* (1658: Lille, MBA), *Adriaen van Bredehoff* (*1659*), la *Famiglia de Meyndert Sonck* (1662: Anversa, Museo Mayer den Bergh). Ebbe un figlio, **Jacob** (Hoorn 1644 ca. -1681/82), allievo di David de Heem, dalle cui nature morte trasse *pastiches*. (*jv*).

Rottenhammer, Hans Johann

(Monaco 1564 – Augusta 1625). Fu allievo, dal 1582 al 1588, di Hans Donauer – che partecipò sotto la direzione di F. Sustris alla decorazione dell'Antiquarium della Residenza di Monaco – e maturò nell'ambito del manierismo internazionale, quale si esprimeva nella corte di Monaco. Tuttavia l'impulso decisivo gli venne dato dall'Italia, ove ammirò le opere del Veronese e del Tintoretto e quelle dei paesaggisti fiamminghi a Roma. Durante i soggiorni a Roma (1589-96) e a Venezia (1596-1606) fu in rapporti amichevoli e professionali con Jan Bruegel dei Velluti e Paul Bril e anche con Palma il Giovane. Apprese la minuziosa tecnica della pittura su rame e fu tra i primi a trasferire lo stile monumentale italiano in una formula ispirata alla miniatura, che è alla base di quei suoi quadri di piccolo formato, destinati a garantirgli la fama (*Diana e Atteone*, 1602: Monaco, AP). Il cardinal Borromeo, il duca di Mantova e l'imperatore Rodolfo II lo onorarono dei loro incarichi; e gli incisori Kilian e Sadeler contribuirono alla diffusione delle sue composizioni.

L'evoluzione artistica di **R** giunse assai presto a compimento nei primi anni del suo soggiorno a Venezia (*Ecce Homo*, 1597: Kassel, GG; *Madonna col Bambino e santi francescani*: Fossombrone, San Francesco; *Incoronazione della Vergine*: Norimberga, GNM). Altrettanto distante dal naturalismo del primo Seicento quanto da un'interpretazione eccentrica del manierismo, l'arte di **R** rispecchia un ideale accademico, a sua volta in relazione con la contemporanea idea della grazia. La fortuna dei suoi raffinati dipinti sia di soggetto religioso che mitologico era ancora viva nel Settecento, in particolare in Francia. I suoi nudi sinuosi come arabeschi, lo svolgersi delle affollate

composizioni, di grande effetto decorativo, sono anch'essi testimonianza della vibrante inventività dell'artista, che inoltre dette prova del suo virtuosismo, in sintonia con il dominante gusto manierista, costringendo composizioni monumentali in dipinti di piccolo formato (*Giudizio Universale* e *Nozze di Cana*: Monaco, AP; *Ognissanti*: Northampton, coll. del conte di Spencer). La sua abilità nell'associare allo stile italiano elementi caratteristici del paesaggio fiammingo sfociò in un genere originale per raffinatezza e sensibilità. Alcune opere sono il risultato della sua collaborazione con Bril (*Caduta di Fetonte*: Kassel, GG) e con Bruegel dei Velluti (*Gloria d'angeli*: Milano, Ambrosiana), mentre le idilliche rappresentazioni del tema del *Riposo della Sacra Famiglia* (musei di Schwerin, di Kassel e Rijksmuseum di Amsterdam) si ricollegano alla tradizione tedesca. Questa fusione fra lo stile italiano dei personaggi e il paesaggio nordico porta fino ad Elsheimer, che lavorò nel 1598 a Venezia nella bottega di **R**.
Artista acutamente ricettivo, **R** accentuò il suo classicismo dopo essersi stabilito ad Augusta nel 1606. Da allora eseguì grandi dipinti di altare (pala di *Ognissanti*: Augusta, San Massimiliano), affreschi (Augusta, casa Hopfer, oggi distrutta) e decorazioni (castello di Buckeburg) ove la disposizione dei personaggi acquista maggior sobrietà. Al contrario di ciò che avvenne al suo allievo ausburghese Matthias Kager, il successo di **R** si restrinse alle cerchie dell'aristocrazia. (*hm*).

Rotterdam

Museo Boymans – van Beuningen Frans Jacob Otto Boymans (Maastricht 1774 – Utrecht 1847) aveva formato una grande collezione di quadri con l'intento di donarla al figlio alla sua maggiore età. Tuttavia, rovesci di fortuna lo avevano indotto nel 1811 a proporne l'acquisto al re Luigi Bonaparte per il museo appena creato ad Amsterdam, ma il re rifiutò. Boymans dovette allora venderla in asta pubblica; la collezione constava in quel momento di quasi cinquecento quadri antichi e moderni, 4000 disegni e gran copia di incisioni. Anche questo secondo tentativo non riuscí, e Boymans conservò la propria collezione, arricchendola ulteriormente. Essendo morto il figliolo, pensò di lasciarla alla città di Utrecht, dove esercitava le funzioni di giudice, ma il municipio rifiutò di erigere un nuovo edificio per ospitarne le rac-

colte; a quel punto la città di **R** avanzò la propria candidatura. Con testamento del 12 giugno 1847 Boymans nominava **R** erede universale, dopo che la città ebbe acquistato un edificio del sec. XVII che aveva sino ad allora ospitato vari servizi pubblici. Il museo venne inaugurato il 3 luglio 1849 e si arricchí assai presto di nuovi doni e acquisti. Vi si trovavano alcuni grandi nomi della pittura olandese, ma anche una quantità di maestri minori interessanti, raramente rappresentati nelle altre gallerie del paese. Il 16 febbraio 1864 un incendio distrusse una parte delle collezioni: circa trecento dipinti, tutti i disegni italiani acquistati da Boymans a Roma, tutte le stampe. La città decise di riedificare il palazzo e di ricostituire le collezioni. Il nuovo museo aprí le porte al pubblico l'8 agosto 1867; ai pochi quadri salvatisi dal disastro si aggiunsero112 dipinti acquistati dalla città, oppure offerti da amatori. Da allora le collezioni non cessarono di accrescersi; questo costante e considerevole arricchimento rese necessari locali piú vasti. Nel 1928 si decise di costruire un nuovo museo che fu inaugurato il 6 luglio 1935. Organizzato secondo i metodi della piú moderna museografia, apparve all'epoca esemplare per i criteri espositivi. Nel 1957 il grande collezionista olandese D. G. van Beuningen lasciò al Museo Boymans la propria collezione dopo una serie di donazioni e il sovvenzionamento nel 1940 dell'acquisto della collezione Koenigs. Essa comprendeva opere di Hieronymus Bosch, schizzi di Rubens e un complesso di disegni, tra i quali opere eccezionali provenienti in parte dalla collezione di Auspitz (1869-1942): Tintoretto, Dürer, Rubens, Rembrandt, Watteau, primitivi olandesi, opere del sec. XIX francese. Nel 1958 il consiglio municipale di **R** decise di aggiungere il nome di van Beuningen a quello di Boymans. Il museo è cosí divenuto il terzo dei Paesi Bassi, dopo il Rijksmuseum e il Mauritshuis. La scuola dei Paesi Bassi occupa nelle collezioni un posto preponderante a partire dai maestri del XV e XVI secolo: *Trittico di Norfolk*; van Eyck, le *Tre Marie sul sepolcro*; Memling, *Cavalli*; Gérard de Saint-Jean, la *Vergine*; Bosch, Nozze *di Cana*, *San Cristoforo*, il *Figliol prodigo*; Patinir; Luca di Leida; Gossaert; Quentin Metsys; P. Bruegel, *Torre di Babele*; Scorel, lo *Scolaro*; Aertsen, il *Cristo da Marta e Maria*; Heemskerck. Il sec. XVII olandese è ben rappresentato da ritratti (Rembrandt), nature morte, scene d'interno (la *Donna al clavicembalo* di E. de Witte), numerosi paesag-

gi, tra i quali un raro complesso di vedute urbane di Saenredam, nonché opere di H. Seghers; vanno aggiunti i bozzetti di Rubens, già citati. Alla vasta panoramica di pittura olandese si aggiungono opere italiane (Foppa, Ercole de' Roberti, Moroni, Tintoretto, Tiziano, Tiepolo, Strozzi, Guardi), francesi, come il *Profeta Isaia* del Maestro dell'Annunciazione di Aix, il doppio ritratto di J.-B. de Champaigne e di N. de Plattemontagne, opere di Watteau, Hubert Robert (*Bottega del pittore*), Lancret, Pater, degli impressionisti, nonché di van Gogh (*Ritratto di Armand Roulin*), Kandinsky (*Lirica*, 1911), Picasso, Kokoschka, van Dongen, Ensor, Munch, Marc, Wouters. Nel 1974 il museo si è ampliato con una nuova ala, che ospita le mostre temporanee e un complesso di opere moderne, soprattutto surrealiste (Dalí, Ernst, Magritte), alcune delle quali prestiti di collezionisti privati. Nel 1978 si è arricchito del lascito della collezione appartenente allo storico dell'arte Vitale Bloch, scomparso nel 1975, comprendente opere di Cavallino, Guercino, Corot, Vuillard, Morandi. (*gb*).

Rottmann, Carl Anton Joseph

(Handschuhsheim (Heidelberg) 1797 – Monaco 1850). Fu allievo del padre, l'incisore Friedrich **R**, e di Johann Xeller; frequentò l'Accademia di Monaco, e in questa città si stabilì a partire dal 1822. Si formò allora nell'influsso di Joseph Anton Koch, orientandosi verso il paesaggio eroico. Su richiesta di Luigi I di Baviera intraprese viaggi in Italia (1826-27 e 1829-30) e in Grecia (1834-35). Dipinse agli inizi paesaggi d'ambiente, ispirandosi fedelmente alla natura; sfociò infine in paesaggi di aspetto monumentale. La sua *Veduta di Palermo* gli meritò la commissione dei ventotto affreschi di città e siti italiani a decoro dei portici dell'Hofgarten di Monaco (1830-33), mentre dopo il viaggio in Grecia realizzò ad encausto un ciclo di paesaggi ellenici per l'edificio appena eretto della NP, entrambi vertici della propria arte. In questo secondo ciclo soprattutto, **R** raggiunge uno stile patetico grandioso, ottenuto mediante drammatici effetti decorativi, forme violente e una vigorosa suggestione spaziale. Dal 1840 è nominato pittore di corte. (*hbs*).

Rottmayr, Johann Michael

(Laufen (Baviera) 1654 – Vienna 1730). Fece il suo ap-

prendistato nella bottega di Carl Loth a Venezia (1675-87), e prende familiarità con l'arte di Rubens e van Dyck, caratterizzando i propri personaggi secondo tipologie tratte da Luca Giordano. Abitò a Salisburgo (1688-95), poi operò nel castello di Frain in Moravia (1696) dove collabora con l'architetto Johann B. Fischer, prima di stabilirsi a Vienna, che in seguito lasciò soltanto per eseguire commissioni specifiche. Dall'Italia riportò la moda del bozzetto: nello schizzo (Salisburgo, coll. Rossacher) per la *Caduta degli angeli* (1697: Tittmoning, chiesa del castello), gli intensi effetti pittorici (blu, bianco, giallo) prevalgono sui valori plastici, il cui sviluppo nell'opera definitiva rivela la sua profonda conoscenza di Rubens. Nella chiesa di San Mattia a Breslavia **R** copre (1704-706) le quattro volte della navata con un insieme continuo di affreschi (*Trionfo del nome di Gesú*), nel quale per la prima volta, grazie alla cooperazione di architetti austriaci, un pittore realizzava una decorazione il cui effetto illusionistico sostituiva le architetture tradizionali a soffitto. A Melk dipinse gli affreschi della navata centrale. Nel *Bucefalo domato* (1709-11: Salisburgo, Residenza, soffitto della Sala Carabineri), a dominanti di giallo, la composizione è ricca di dinamismo, benché l'insistenza sulle muscolature dei corpi rotondeggianti par ammorbidire le forme. Lo stile di **R** si caratterizza per la fresca creatività sostenuta dalla maestria del colore e da un senso molto sicuro della ripartizione degli accenti. Rari rimangono i quadri da cavalletto, schizzi e disegni. (*jhm + sr*).

Rouan, François

(Montpellier 1943). Dopo studi alle Scuole di belle arti di Montpellier e Parigi, esegue opere con carte dipinte a *gouache*, ritagliate e incollate su un fondo preparato (1964-65). Prossimo alle istanze del gruppo Support-Surface, il suo lavoro ha come punto di riferimento iniziale il Matisse delle *gouaches découpées* degli anni Cinquanta, oltre alle poetiche americane di Rothko e Newman. Dal 1966 datano i *Tressages*, carte o tele dipinte, tagliate a strisce, intrecciate e poi ritoccate: in questi lavori, il processo dialettico crea un terzo sistema di segni a partire dai due di partenza. Dal 1971 all'Accademia di Francia a Roma, **R** produrrà tra il 1972 e il 1975 le dodici *Portes* (di Roma), esposte nel 1975 al MNAM di Parigi. Emerge in esse al di sotto del gioco astratto, un rimando ad ele-

menti figurativi, che assumerà maggiore evidenza nelle serie dei *Cassoni*, dei *Boschi* e delle *Stagioni*: eseguite sulla base di suggestioni del periodo passato in Italia (1971-78), vi sono inseriti elementi del paesaggio toscano, di architetture e di dipinti come il *Buongoverno* di A. Lorenzetti. Il contenuto dei *tressages* si arricchisce in tal modo di significati che attingono alla memoria storica; scomposti in elementi minimi, essi acquisiscono nuove valenze (*CassoneI* (*Marmo/Figura/Paesaggio*), 1976: New York, Gall. Pierre Matisse; *Bosco in basso continuo*, 1979-80; *Cassone VII*, 1982-83: entrambi al MNAM di Parigi). Dopo la prima esposizione alla Gall. Lucien Durand di Parigi nel 1971, **R** ha avuto mostre personali a New York (Gall. Pierre Matisse, 1976 e 1982), Marsiglia (Musée Cantini, 1978), Düsseldorf (Städtische Kunsthalle, 1979), Parigi (MNAM, 1983); ha partecipato all'ARC di Parigi nel 1979 e nel 1981 e alla Biennale di Venezia nel 1982. Sue opere sono conservate al MNAM di Parigi, al MOMA di New York e nei musei di Grenoble e Marsiglia, (*eco*).

Rouart

Henri (Parigi 1833-1912), allievo del Politecnico, industriale e inventore, svolse ruolo pronieristico nella ricerca scientifica applicata al campo industriale. Fu anche pittore di talento (*Terrazza*: Parigi, MO) e amatore d'arte perspicace, tra i primi ad aprire la propria collezione agli impressionisti, fatti allora segno della generale incomprensione. Contribuí attivamente all'organizzazione e al finanziamento delle loro prime mostre, dove figurarono anche suoi quadri. Compagno di scuola di Degas, lo ritrovò all'assedio di Parigi del 1870 nella batteria che comandava, stringendo con lui durevoli vincoli d'amicizia. In questo periodo cominciò a collezionare dipinti, frequentando pressoché quotidianamente rue Laffitte, allora centro del commercio di opere d'arte. Il suo amore per la pittura di paesaggio deriva dal suo alunnato presso Millet del quale possedeva diverse opere (*Colpo di vento*, le *Boscaiole*), ma il maestro piú ampiamente rappresentato nella sua raccolta era Corot; anche di quest'ultimo prediligeva le opere piú sincere ed emozionanti, allora meno apprezzate: i *Paesaggi d'Italia* e le *Figure*. A questi artisti va aggiunto Daumier, che occupava anch'egli un posto d'onore nella galleria (*Crispina e Scapino*: oggi al MO di Parigi), acquistati col concorso dei figli di Henri: la

Lettura, gli *Avvocati*). Vanno citati anche Delacroix, Courbet, Boudin, Lépine e Degas, con alcune opere importanti: la copia del *Ratto delle Sabine* di Poussin, le *Danzatrici alla sbarra*, la *Ripetizione della danza*. Si citano infine la *Lezione di musica* e la *Spiaggia* di Manet, il *Viale del bois de Boulogne* di Renoir, e tele di Cézanne e Gauguin (*Papeete*).
Alexis, suo fratello, fu anch'egli collezionista, che se in minor misura (possedeva opere di Degas).
La famiglia **R** donò al Louvre alcuni suoi quadri: *Tivoli* e *Villa d'Este* di Corot; la *Dama in blu*, la *Dama in rosa*, la *Dama coi ventagli* di Manet; l'*Hortensia* di Bethe Morisot. (*gb*).

Rouault, Georges

(Parigi 1871-1958). Figlio di un ebanista, tra il 1885 e il 1890 **R** inizia a lavorare presso il *peintre-verrier* Hirsh, restauratore di vetrate antiche, esperienza che non mancherà di influenzare la sua visione pittorica. Parallelamente segue i corsi serali dell'Ecole des arts décoratifs, ma è insofferente all'orientamento classicista che ne caratterizza l'insegnamento. Allo scadere del 1890 s'iscrive all'Ecole des beaux-arts, diretta da Elie Delaunay, cui succede nel 1892 Gustave Moreau. La guida aperta e intelligente di quest'ultimo avvicina **R** allo studio di Rembrandt e favorisce l'affermazione della naturale inclinazione visionaria dell'artista. Lo stesso Moreau lo presenta al prix de Rome nel 1893 e nel 1895; anche in seguito all'esito negativo di questi tentativi **R** decide di abbandonare gli studi. Nel 1898 Moreau muore lasciando le sue collezioni alla città di Parigi; **R** ne diventerà, nel 1903, il primo conservatore. Tra il 1895 e il 1901 partecipa con soggetti tratti dalle Sacre Scritture ai *salon* parigini; sempre con un soggetto religioso espone, nel 1897, al Salon de la Rose-Croix. Lavora anche dal vero ed esegue paesaggi di spirito romantico dalle tonalità smorzate (*Il Cantiere*, 1897: coll. priv.). Nel 1901 frequenta l'abbazia benedettina di Ligugé, dove conosce Joris-Karl Huysmans. Nel 1903 partecipa alla fondazione del Salon d'Automne con Devallière, Matisse, Marquet, Piot e il critico Y. Rombosson e vi esporrà sino al 1908. Già a partire dal 1902 e sino al 1914 tralascia la pittura a olio per dedicarsi soprattutto ad acquerelli e tempere su carta, in cui predominano i blu profondi e una grafia impetuosa, caricaturale e drammatica. La sua attenzione si volge a un'umanità delusa, marginale e ritorna insistente-

mente sugli stessi soggetti: prostitute, clowns, ciarlatani, personaggi della Commedia dell'Arte, nudi. Il tema delle prostitute, già indagato da Degas e Lautrec, viene interpretato da **R** come simbolo di decadenza fisica e morale, ma questo non gli impedisce di offrirne un'immagine palpitante, non priva di una certa sensualità (*Prostituta allo specchio*, 1906: Parigi, MNAM). Tematica parallela è quella del clown, che l'artista tratterà per tutta la vita: il clown è metafora tragica della condizione umana, cui spesso l'artista associa la raffigurazione del Cristo deriso e oltraggiato (*Clown tragico*, 1904: Montreux, coll. priv.; *Cristo flagellato*, 1905: New York, coll. priv.). Nel 1904 conosce Léon Bloy, scrittore e polemista, rappresentante di un cattolicesimo intransigente e conservatore. Verso di lui **R** prova una sorta di venerazione e ammirazione, mentre l'anziano letterato, nonostante l'amicizia, non gli risparmia giudizi schietti e decisi. Al Salon d'Automne del 1905 **R** espone un trittico intitolato *Prostitute*, dove, su una delle ante, figurano *Monsieur e Madame Poulot* (Hem, Nord, coll. priv.), personaggi ispirati al romanzo di Bloy *La femme pauvre*, che suscita la violenta reazione dello scrittore. Dal 1906 **R** si interessa alla ceramica e fa conoscenza con il vasaio Methey, presso il quale conosce, nel 1907, il mercante d'arte Ambroise Vollard. Nello stesso anno dipinge *L'accusato* (Parigi, MAMV) che inaugura un altro dei suoi filoni prediletti negli anni che precedono la prima guerra mondiale, quello delle scene di Giustizia. La deformazione esasperata, quasi espressionista, che impronta molti di questi soggetti, traduce il turbamento dell'artista di fronte alla fallibilità della giustizia umana (*I tre giudici*, 1913: New York, MOMA). In parallelo **R** tratta soggetti ispirati ai diseredati dei sobborghi e delle periferie fatiscenti, in cui l'ispirazione umanitaria si coniuga con un forte sentimento religioso: l'eroismo del povero e l'amore sacrificale della madre sono assimilabili alle sofferenze di Cristo e hanno valore di redenzione (*Sobborgo delle Lunghe Pene*, 1911: Parigi, MAMV). Nel 1911 conosce André Suarès, con cui stringe un'intensa amicizia e con il quale avvia uno scambio epistolare che terminerà solo con la morte dello scrittore nel 1948. Gli eventi tragici legati alla morte del padre (1912) e allo scoppio della guerra ispirano, tra il 1914 e il 1918, l'esecuzione della maggior parte dei soggetti di *Guerra e Miserere*, che per iniziativa di Vollard, divenuto suo mercante esclusivo nel 1917, egli inciderà piú tardi e la cui tiratura sarà terminata nel 1927 (la pubblicazione

della raccolta, sotto il titolo di *Miserere*, sarà realizzata nel 1948). La sua attività di incisore, in parallelo a quella di pittore, è da quell'epoca considerevole. Dal 1918 al 1930 abbandona l'acquerello e la tempera per dedicarsi nuovamente alla pittura a olio; l'approfondimento delle ricerche sui contrasti tra chiari e scuri, legato alla pratica incisoria, si riflette sulla sua tavolozza: il blu, il giallo, il verde e l'ocra acquisiscono sfumature complesse, si mineralizzano per effetto di una materia spessa e grumosa. L'equilibrio tra l'astrazione formale, decorativa, e l'espressione *è* raggiunto nell'*Apprendista operaio* (1925: Parigi, MNAM), tanto piú esemplare trattandosi di un autoritratto, in cui l'intensità affiora e tuttavia resta velata. Di particolare rilievo, nel 1926, la pubblicazione dei *Souvenirs intimes*: volume illustrato da sei litografie originali nel quale **R** evoca i propri maestri e compagni spirituali Moreau, Huysmans, Bloy, Suarès. Immediatamente successive alcune litografie ispirate a *I fiori del male* di Baudelaire, autore essenziale per **R** accanto a Pascal e a Dostoiewski. Sono del 1929 le scenografie e i costumi per il balletto di Diaghilev, *Il figliol prodigo* (musiche di Prokoviev, coreografie di Balanchine). Nel 1932 esegue i due grandi quadri raffiguranti *Il Clown ferito* e *La famigliola* (entrambi Parigi, MNAM, Centre G. Pompidou) su richiesta di Marie Cuttoli, che li farà realizzare ad arazzo dalle manifatture di Aubusson. Negli anni tra le due guerre **R** tratta ripetutamente il tema della Passione di Cristo. La sua interpretazione del sacro è austera e priva di concessioni descrittive, affidandosi esclusivamente alle suggestioni che egli sa infondere attraverso la materia, lo spazio e il colore. La figura del Cristo (numerosi *Hecce homo*) s'identifica con il tema profano del *Pierrot*, l'uno e l'altro offerti alla derisione; effigi la cui portata simbolica s'impone attraverso la fissità atemporale dello sguardo (*Veronica*, 1954 ca.: Parigi, MNAM; *Testa di Cristo*, 1938: Cleveland, AM). In parallelo si collocano una seconda serie di incisioni per i *Fiori del Male*, quelle per il *Circo della Stella Cadente* (1938, testo dell'artista) e per *Passione* di A. Suarès (1939). Il paesaggio si presta assai bene all'incessante ricerca di spiritualizzazione di **R**; piú volte ripresi, a lunghi intervalli, i suoi dipinti su questo tema sono in continua metamorfosi. La staticità dell'impianto viene smentita dalle accidentalità che ne percorrono le superfici e dalla collocazione di personaggi allusivi che rinviano a soggetti mistici (*Fuga in Egitto*, 1940-48: Parigi, coll. priv.; *Fine autunno*, 1948-52: New York, coll. priv.). Nel

1945 si svolge una sua grande retrospettiva al MOMA di New York, cui seguirà nel 1948 quella alla KH di Zurigo. Ancora nel 1945 riceve l'incarico per cinque vetrate per la chiesa di Plateau d'Assy. Nel 1947 vince il processo contro gli eredi di Vollard che durava dal 1939. Questi ultimi dovettero restituire all'artista circa ottocento dipinti incompiuti. Nel 1953 il medico Maurice Girardin lega alla città di Parigi la sua ampia collezione di opere di **R**, di cui fu amico personale, mentre nel 1963, cinque anni dopo la scomparsa dell'artista, i suoi eredi offrono allo Stato francese un gran numero di opere incompiute, esposte nella grande retrospettiva parigina del 1971. Tra le mostre piú recenti ricordiamo l'antologica tenuta nel 1992 al Centre Pompidou. (*mas + sr*).

Roudnice

Città della Boemia centrale, residenza estiva di vescovi e arcivescovi di Praga, si segnalò nella storia della pittura medievale boema sotto l'episcopato di Giovanni IV di Dražice (1301-43) e del suo successore, l'arcivescovo Arnoštdj Pardubice. Questo primo prelato aveva soggiornato undici anni (1318-29) alla corte papale di Avignone, donde aveva riportato vari manoscritti miniati, provenienti dall'Italia e dalla Francia meridionale, da lui in seguito donati al proprio monastero degli Agostiniani di **R**, ove il loro influsso sull'evoluzione della miniatura fu notevole. Egli fece decorare, oltre al palazzo episcopale di Praga (attorno al 1330), il monastero e il palazzo di **R**, con pitture che sono quasi tutte scomparse, se si fa eccezione per la monumentale *Allegoria della Santa Croce* del chiostro (eseguita tra il completamento dell'edificio nel 1342 e il 1350), il cui tema e la espressività vanno ricollegati alle spinte spirituali proprie della *devotio moderna*. Sussiste inoltre un pannello di un altare disperso, noto col nome di *Predella di Roudnice* (dopo il 1340: Praga, NG), gli si è potuto accostare l'*Antependio* detto *di Pirna*, il cui disegno sarebbe dovuto agli artisti di **R**; l'*Altare di Vyšši Brod* presenta anch'esso analogie con le pitture di **R**. Questo centro artistico sussistette fino alle guerre ussite, come testimonia un quadro della *Vergine* noto da una copia del 1396, detta *Madonna di Ežeznice* (Praga, NG). Nella seconda metà del sec. XV vi si raccolsero opere provenienti dalle botteghe di Praga, come il grande quadro votivo dell'arcivescovo Giovanni Očko di Vlašim

con ritratti di Carlo IV e di Venceslao IV, destinato alla cappella del castello (ivi), la *Vegine* detta *di Roudnice* (1380-90 ca.), «l'Arca», reliquiario di **R** (verso il 1410: ivi). All'inizio del sec. XV risale l'affresco della originaria biblioteca del monastero, rappresentante *Sant'Agostino che consegna la Regola* e *San Gerolamo che cura il leone*; al 1522 un grande altare dedicato alla *Passione* e ispirato alle incisioni di Cranach. (*jho*).

Rouen

Musée des Beaux-Arts Compreso nel decreto consolare del 14 fruttidoro anno IX, che fondava quindici musei dipartimentali, il Museo di **R** ricevette dallo Stato assegnazioni notevoli, che si aggiunsero alle prime requisizioni rivoluzionarie locali, effettuate soprattutto negli istituti religiosi; queste erano state raccolte e classificate dal pittore Lemonnier e dall'insegnante di disegno Le Carpentier, veri fondatori del museo. Collocato nell'antica abbazia di Saint-Ouen, trasformata in municipio, divenne museo comunale nel 1803 e fu aperto ufficialmente al pubblico il 4 luglio 1809. Il costante accrescimento delle collezioni rese necessaria, alla fine del secolo, la costruzione di un edificio piú adatto ad ospitarle. Il nuovo museo, sorto sulla spianata di Sauvageot, fu inaugurato nel 1887. Assai danneggiato durante la seconda guerra mondiale, dovette essere interamente ripristinato e riorganizzato. La scala è decorata da composizioni di Puvis de Chavannes (*Inter Artes et Naturam*, la *Ceramica*, 1890). Dopo la fondazione si è continuamente arricchito di donazioni, nuove assegnazioni da parte dello Stato e felici acquisti (coll. Descamps nel 1818, coll. Lemonnier nel 1822). Va ricordata la presenza nelle collezioni di diverse opere di un certo interesse: *Vergine tra le sante* di Gérard David, uno dei pochissimi primitivi compresi nelle prime assegnazioni del Muséum central des arts, il *Bagno di Diana* attribuito a François Clouet, la *Giustizia di Traiano* di Delacroix, la *Bella Zelia* di Ingres. Il sec. XVII francese è ben rappresentato (Bourdon, Champaigne, Le Sueur, Régnier, Vouet, Stella, La Hyre). Notevole d'altronde il ruolo degli artisti di origine normanna; Poussin vi compare con *Venere mentre arma Enea*, la *Tempesta*, acquistato nel 1976, e un *San Dionigi l'Areopagita*, la cui attribuzione non è da tutti accettata; Jouvenet vi compare con oltre venti dipinti, tra cui la *Morte di san Francesco*, *l'Apo-*

teosi di san Paolo e i dodici bozzetti per la cupola degli Invalides, rappresentanti i *Dodici Apostoli*. Vi sono conservate opere di P. Le Tellier, A. Sacquespée, Jean Restout, J.-B. Deshayes, nonché un complesso di tele, studi e bozzetti di Géricault (*Cavallo fermato dagli schiavi*, *Ufficiale delle guide mentre carica l'arma* [?]); ma anche opere del XVIII secolo francese (J.-F. de Troy, Fragonard, Robert, Boilly), opere italiane e spagnole (tavole del Perugino, *San Barnaba* del Veronese, la *Visitazione* del Guercino, la *Flagellazione* di Caravaggio, opere di Giordano, Preti, Castiglione, Strozzi; il *Democrito* di Velázquez). Vanno poi segnalati dipinti fiamminghi e olandesi (Berchem), opere del sec. XIX (Daubigny, P. Huet, Millet, Corot), alcune tele impressioniste (*Rue Montorgueil impavesata* di Monet; *Crisantemi* di Renoir; Sisley), molti Lebourg, un'interessante serie di ritratti di Jacques-Emile Blanche, e opere contemporanee (Dufy, Soulanges, Villon, Vieira da Silva). Ai dipinti citati si aggiunge l'importante complesso di opere donate da Henri e Suzanne Baderou (1975) (tra gli altri, Morazzone, Guercino, Bor, Régnier, Vignon, Dughet, Jouvenet, Regnault, Decamps, Gérôme, e una rara serie di dipinti di Gabriel de Saint-Aubin), e la collezione di disegni (Bellange, Callot, Vouet, Le Sueur, Plattemontagne, Greuze, Vincent, David, Ingres, Chassériau, Gustave Moreau, Bonnard, La Fresnaye, Picasso; il Parmigianino, il Guercino, Mola, Solimena, Piranesi, i Tiepolo; Bloemaert, J. de Gheyn, van Dyck). (*gb + sr*).

Rouffignac

La grotta di **R** (località della Dordogna, arrondissement di Sarlat, a nord-ovest degli Eyzies-de-Tayac), esplorata e descritta sin dal sec. XVI, è costituita da immense gallerie ramificate in una rete di quasi dieci km. I dipinti vennero segnalati dagli speleologi del gruppo di Perigueux nel 1947; solo però nel 1956 il proprietario della grotta ne autorizzò lo studio. L'origine preistorica della decorazione fu fortemente contestata in una violenta polemica, spiritosamente definita «la guerra dei mammut». Infine l'autenticità dei dipinti e delle incisioni è apparsa irrefutabile; gli ultimi studi dimostrano che la composizione, il linguaggio e l'organizzazione stessa del santuario presentano i caratteri classici del Maddaleniano. A 200 m dal monumentale ingresso, si apre a destra una galleria che,

dopo 150 m, sbocca in una sala a volta bassa, il cui soffitto è coperto di meandri digitali. Nella galleria principale, le prime raffigurazioni compaiono sulla parete di destra, denunciando immediatamente l'importanza conferita al mammut. Un po' piú lontano, una galleria discende verso una vasta sala terminale, il cui soffitto, sfortunatamente deteriorato da iscrizioni moderne, è ornato da una dozzina di magnifici mammut incisi con perfetta maestria. Di grande dimensione, spesso col pelame ben definito e occhi triangolari, essi costituiscono una sorta di tela in cui s'inseriscono meandri digitali simili a quelli del soffitto della sala iniziale. La medesima associazione mammut-serpentine viene piú volte ripresa nella grotta. Dopo la svolta della galleria principale, ove un filo d'acqua cola da una dolina, un corridoio è decorato con due mammut e un felino. A 650 m dall'ingresso la galleria principale si biforca; un ramo, a destra, è detto «galleria H. Breuil»; l'altro conduce al «grande soffitto». La galleria H. Breuil è adorna del piú bel fregio di mammut noto nell'arte preistorica. Tre rinoceronti lanosi, tracciati a contorno nero modellato, con la testa bassa, e un cavallo, di cui è rappresentata soltanto la testa, precedono undici mammut, divisi in due gruppi affrontati. La composizione è impressionante per le qualità pittoriche, e per la collocazione, nel cavo d'una curva naturale della parete. Di faccia, un complesso inciso sul tema bisonte-cavallo e mammut prosegue fino in fondo alla galleria, conclusa da due profili umani incisi faccia a faccia. Tra le incisioni della galleria H. Breuil va citato il celebre *Patriarca*, mammut di 70 cm che deve il nome alla sorprendente pelliccia. L'ampio corridoio che conduce al «grande soffitto» è stato ornato sul tema bisonte-mammut, unito ad orsi e rinoceronti. Il «grande soffitto» presenta uno dei complessi dipinti piú prestigiosi dell'arte paleolitica; lo si potrebbe paragonare a quelli di Altamira o di Niaux se, sfortunatamente, non fosse sfigurato da sacrileghe iscrizioni vandaliche. Leroi-Gourhan scorge in esso un esempio tipico dell'organizzazione convenzionale dei santuari paleolitici. Cinquanta figure di animali sono disposte in due zone: al centro compare, due volte, il tema cavallo-bisonte-mammut. La composizione principale raggruppa un mammut di grande dimensione di fronte a una grande testa di bisonte, in prossimità di un grande cavallo; tutti gli altri animali sono di taglia molto minore; e questa curiosa alternanza di proporzioni si ritrova anche nella zo-

na periferica, ove compaiono un grande stambecco con la sua femmina, appena piú piccola. Intorno ai gruppi centrali si svolge un fregio di piccoll stambecchi, mammut, bisonti accompagnati da rinoceronti. Gli animali, dipinti a contorno nero, sono individuati da qualche dettaglio, come il labbro prensile della tromba e l'occhio triangolare di alcuni mammut, che consentono di datarli cronologicamente vicino a quelli di Font-de-Gaume e di Bernifal. Lo stile, molto omogeneo, dimostra chiaramente l'appartenenza di tale grotta al complesso ornato del gruppo di Les Eyzies, in particolare della grotta delle Combarelles (i cui segni astratti sono gli stessi); ma la preponderanza di mammut è un fatto unico. I dipinti e le incisioni della grotta di **R** possono cosí classificarsi nello stile IV, il che significa che il santuario apparterrebbe alla fine del Maddaleniano medio. (*yt*).

Rouget, Georges

(Parigi 1783-1869). Allievo di Garnier, fu il principale collaboratore di David. Operò al *Leonida* e contribuí all'esecuzione dei grandi incarichi imperiali: l'*Incoronazione dell'imperatore Napoleone*, la *Distribuzione delle aquile*. Secondo prix de Rome nel 1803, presentò la sua prima opera personale al Salon del 1812: *Nascita del re di Roma* (Versailles). Il successo della *Morte di san Luigi* (ivi) al Salon del 1817 lo orientó definitivamente verso il genere storico; numerosi suoi dipinti vennero realizzati in arazzo presso i Gobelins. Le *Nozze tra Napoleone e Maria Luisa* (1837: ivi) derivano dall'*Incoronazione dell'imperatore*, alla cui replica egli aveva pure collaborato (ivi). Sotto Luigi Filippo realizzò numerosi ritratti per Versailles, rivelando in tale genere le sue migliori qualità di osservazione e di esecuzione: le *Signorine Mollien* (Parigi, Louvre), *Autoritratto* (Versailles). Un quaderno di disegni (Louvre) mette in risalto la varietà delle sue doti, che appaiono piú personalizzate nel campo del ritratto e del paesaggio. (*fm*).

Rousseau, Henri, *detto* il Doganiere

(Lavai 1844 – Parigi 1910). Quarto figlio di un lattoniere di Lavai, ottiene al liceo, nel 1860, un premio di disegno e uno di musica. S'impiega presso un procuratore di Angers; condannato a un mese di prigione per abuso di fiducia, per evitare lo scandalo firma un arruolamento volontario nell'esercito (partecipa per pochi mesi, al con-

flitto con la Prussia del 1870). Viene assunto come commesso di seconda classe al dazio di Parigi nel 1878; pittore dilettante, **R** nel 1884 ottiene l'autorizzazione per lavorare come copista ai Musées nationaux. Nel 1886, presentato da Signac, espone al secondo Salon des Indépendants, manifestazione a cui partecipa con regolarità, tranne che nel 1899 e nel 1900. Riporta una forte impressione dalla visita all'Esposizione Universale del 1889, che ne stimola il gusto per l'esotico. Nel 1893 lascia il dazio per potersi dedicare completamente alla pittura. Il dipinto esposto agli Indépendants nel 1894, *La guerra* (*Cavalcata della discordia*) (Parigi, MO), ne rivela l'originalissima maniera da primitivo moderno. Un suo concittadino di Lavai, Alfred Jarry, gli fa conoscere Rèmy de Gourmont, che pubblica nella sua rivista «L'Ymagier», nel 1895, la litografia del quadro, che secondo l'opinione espressa dal pittore e litografo L. Roy sul «Mercure de France» è superiore a tutti quelli esposti al Salon del '94. Nel 1897 espone agli Indépendants la celebre *Zingara addormentata* (New York, MOMA), ispirata a un'opera di Gérome, dipinto che esemplifica ciò che egli intende per realismo. Intorno al 1900 suona nell'orchestra dell'Amicale del V arrondissement; per vivere dà lezioni di pittura e di musica: Il suo primo soggetto esotico, *Esploratori attaccati da una tigre* (Merion, Barnes Foundation), viene esposto agli Indépendants nel 1904.
L'anno successivo viene ammesso al Salon d'Automne, nella sala dei fauves, ove presenta il *Leone affamato* (*Giungla con antilope assalita da un leone*) (Svizzera, coll. priv.) da collocare tra le prime «giungle» e che rivela come, nel periodo iniziale del suo esotismo, **R** sia ancora in parte condizionato dalla resa in profondità dello spazio. Da allora **R** acquisí una discreta notorietà; Jarry gli fa conoscere Apollinaire e questi gli presenta Robert Delaunay. La madre di quest'ultimo gli commissiona l'*Incantatrice di serpenti* (Parigi, MO), esposta al Salon d'Automne del 1907, opera capitale di **R** in cui lo spunto esotico approda a una dimensione fantastica, segnata da originali e feconde soluzioni di spazio e di luce. Le continue difficoltà finanziarie lo spingono a prendere parte a un raggiro ai danni della Banque de France, per il quale, in quello stesso 1907, viene imprigionato. Nel 1908 Apollinaire scrive di lui sulla «Revue des lettres et des arts»; Wilhelm Uhde, che nel 1911 scriverà la sua biografia, gli organizza una personale a Parigi – l'unica, vivente **R** –

presso un venditore di mobili. In suo onore Picasso nel 1908 offrí un banchetto, rimasto famoso, nel suo studio del Bateau-Lavoir. Lo stesso **R** teneva nel suo studio serate «musicali e familiari», con melodie di sua composizione. D'altro canto, nel 1904, aveva pubblicato il valzer *Clémence*, in memoria della seconda moglie. Tutto ciò è il riflesso di una migliorata situazione economica: le vendite dei suoi quadri sono abbastanza regolari, soprattutto grazie a Vollard e Brummer. Agli Indépendants del 1909 espone *La musa ispirante il poeta* (Basilea, KH) in cui sono raffigurati Apollinaire e Marie Laurencin. Nonostante il crescente successo artistico, una difficile vita privata rende infelici i suoi ultimi giorni. Nel 1910 muore solitario all'ospedale di Necker. L'anno successivo i suoi amici Delaunay e il formatore Queval sosterranno le spese per acquistargli una tomba. Per la lapide Apollinaire scrisse una celebre poesia che, piú tardi, Brancusi incise sulla pietra. Molti aspetti della vita di **R** restano enigmatici; pieno d'immaginazione, scaltro nella sua ingenuità, l'artista non si preoccupò di smentire le numerose leggende, talune del tutto prive di fondamento, costruite intorno al suo personaggio dai suoi amici scrittori. Molte delle sue opere precedenti il 1900 sono andate perdute. Conobbe, tramite l'amico Clément, pittore del *salon*, i maestri ufficiali per i quali non nascondeva la sua profonda ammirazione: Cabanel, Bouguereau, Gérome. Parlando di se stesso si definisce «uno dei nostri migliori pittori realisti». L'uso del termine realista va notato. Benché l'amicizia di Jarry lo avesse introdotto negli ambienti d'avanguardia, benché avesse attirato l'attenzione di Gauguin e di Degas, e piú tardi di Picasso e Delaunay, **R** si sente lontano dalle tendenze impressioniste e moderne. Ammirava Ingres e gli schizzi da lui lasciati sono di un linguaggio piuttosto diverso, e piú classico, rispetto alle sue composizioni. A partire da queste contrastanti premesse egli sviluppa un linguaggio di assoluta originalità, naïf per lo spirito e la sensibilità, ma assai meditato nella tecnica. Si possono distinguere varie tematiche nella sua produzione: anzitutto ritratti e scene di vita popolare come alcuni autoritratti (1888-90: Praga, NG), il *Matrimonio in campagna* (1905: Parigi, Orangerie, coll. Walter Guillaume) e il *Ritratto di Loti* (Zurigo, KH). Una seconda serie, quella dei paesaggi parigini, mostra i dintorni della Senna e le strade di periferia, con piccoll personaggi, gente che passeggia, pescatori con la lenza: *Una sera di carneva-*

le (1886: Philadelphia, AM), *Passeggiata nella foresta* (tra il 1886 e il 1890: Zurigo, KH), *Veduta del parco di Mont Souris* (1895: Parigi, coll. priv.), *Bois de Boulogne* (1898: già coll. H. Siemens).
Vanno poi ricordate scene collettive patriottiche (il *Centenario dell'Indipendenza*, 1892: Düsseldorf, coll. Vommel) altre di soggetto militare (gli *Artiglieri*: 1893 ca.: New York, Guggenheim Museum; i *Rappresentanti delle Potenze straniere vengono a salutare la Repubblica in segno di pace*, esposto nel 1907: Parigi, Museo Picasso) o sportivo (*Giocatori di pallone*, 1908: New York, Guggheneim Museum). Uno spirito simbolico si sviluppa ancor piú in scene pressoché fantastiche come nel *Sogno* (1910: New York, MOMA).
Il filone piú conosciuto è quello dei soggetti esotici che **R** sviluppa in grandi formati alla fine della sua vita, e che gli procurano incarichi e successo: il *Pasto del leone* (1907: New York, MMA), i *Fenicotteri* (1907: New York, coll. Ch. S. Payson), *Negro attaccato da un giaguaro* (1909: Basilea, KH), le *Scimmie nella foresta vergine* (1910: New York, MMA), la *Cascata* (1910: Chicago, Art Institute). La sua tecnica è caratterizzata dalle campiture nette con cui egli delinea le forme, che indica una reazione, parallela a quella di Gauguin, alla pittura impressionista, e con una sottigliezza di colori, insieme franchi e delicatamente modulati, che lo accosta ai primitivi del sec. xv, cosí come alla corrente di pittori popolari e anonimi che lo hanno preceduto, e tra i quali egli è il primo ad affermare una potente personalità. Sensibili al fascino della sua pittura saranno i surrealisti e la sua influenza si riflette nelle suggestioni primitive e naïf che hanno arricchito talune correnti del nostro secolo. (*sr*).

Rousseau, Jacques

(Parigi 1631 – Londra 1693). Formatosi a Parigi e in Italia, dove sposò la sorella di Swanevelt, si specializzò nel paesaggio di architetture e nelle prospettive. Tornato a Parigi dipinse i paesaggi della galleria dell'hotel Lambert (verso il 1655?), divenendo celebre con le prospettive a fresco con cui ornò le pareti di alcune dimore parigine (scomparse, alcune incise dai Pérelle). Operò pure a Saint-Cloud, a Versailles (*trompe-l'œil* nel Salone di Venere, 1683-84, conservati) e soprattutto a Marly. Era protestante; lasciò la Francia, benché si fosse convertito

nel 1687, e terminò la sua vita in Inghilterra. Qui dipinse paesaggi, cinque dei quali conservati a Hampton Court, e partecipò alla decorazione della Montagu House a Londra (scomparsa). (*as*).

Rousseau, Philippe

(Parigi 1816 – Acquigny (Eure) 1887). Allievo di Gros e di Bertin, si dedicò inizialmente al paesaggio, dipingendo dal vero e insieme ispirandosi agli olandesi del sec. XVII. L'influsso di questi ultimi impronta altrettanto profondamente le sue rappresentazioni di animali (esempi nei musei di Chartres, Douai, Lione, Riom, Rouen) e le nature morte, che costituiscono la parte migliore della sua opera (*Marmellate di prugne*, 1871: Dieppe, Musée di Dieppe; esempi a Parigi, Louvre, alla NG di Londra, allo SM di Amsterdam, nei musei di Le Mans, Reims, Valenza e Valenciennes). (*ht*).

Rousseau, Théodore

(Parigi 1812 – Barbizon 1867). Figlio di agiati borghesi che incoraggiarono la sua precoce vocazione artistica, il suo primo maestro fu un cugino, il paesaggista Pau de Saint-Martin, ed in seguito studia sotto la guida di Rémond e di Guillon-Lethière. Non soddisfatto dell'insegnamento accademico, studia al Louvre gli antichi maestri come Lorrain e i paesaggisti olandesi, pur non trascurando i paesaggisti inglesi contemporanei. A questo periodo di copia dall'antico aggiunge un attento lavoro di osservazione nelle campagne intorno a Parigi. Nella sua interpretazione analitica e appassionata della natura si notano, sin dagli esordi e per tutta la vita, gli alterni influssi di Constable e di Bonington, di Ruysdael e di Hobbema. Ogni tappa della sua carriera artistica è segnata da un viaggio: il primo, nel 1830, lo porta in Alvernia ove scopre siti selvaggi che gli ispirano paesaggi pieni di gusto romantico (*Veduta d'Alvernia*: Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) e con un *Paesaggio d'Alvernia* (Rotterdam, Fondazione Willem van de Vorm) esordisce al Salon del 1831. Due viaggi in Normandia, nel 1831 e nel 1832, insieme a Paul Huet e poi a Charles de Laberge, gli rivelano la luminosità dei cieli marini e da allora s'impegna nella rappresentazione di vasti orizzonti (*Parigi dalla terrazza di Bellevue*, 1833: Bruxelles, MAM). Nell'estate del 1834 esegue nel Giura due delle sue opere piú

famose: la *Tempesta sul monte Bianco* (Copenhagen, NCG) e la *Discesa delle mucche* (L'Aja, Museo Mesdag; importanti schizzi nei musei di Mesdag e di Amiens). Quest'ultimo quadro viene respinto dalla giuria del Salon parigino del 1835, sconcertata dall'audacia della composizione e dai colori stridenti. Invitato in Vandea nel 1837 dal pittore Charles Le Roux, spinge al parossismo l'inclinazione a penetrare il segreto della creazione nella formazione delle rocce, nei corsi d'acqua, nella crescita degli alberi. Due dipinti allora intrapresi, la *Valle di Tiffauge* (Museo di Cincinnati) e il celebre *Viale dei castagni* al Louvre, dimostrano con quale esasperazione egli si lasciasse trascinare in un universo minerale e vegetale. Aiutato da un solitario soggiorno nel Berry nel 1842, iniziò a interpretare il vibrare e fluttuare dell'atmosfera a seconda delle ore e delle stagioni (*Stagno*: Museo di Reims; *Sotto i faggi*: Toledo, Ohio, AM), ricerca che costituisce il suo impegno maggiore durante il viaggio nelle Landes in compagnia di Jules Dupré nel 1844 (la *Palude nelle Landes*: Parigi, Louvre), e un po' piú tardi a L'Isle-Adam dove per la prima volta nella storia della pittura viene dipinto dal vero un paesaggio d'inverno, la *Brina* (1846: Baltimore, WAG).

Il 1848 segna una svolta nella carriera di **R** che si stabilisce definitivamente a Barbizon dove spesso aveva incontrato i paesaggisti che frequentavano la foresta di Fontainebleau, ed esegue una nutrita serie di dipinti che immortalarono quei luoghi: le *Gole di Apremont* (Museo di Limoges), la *Collinetta di Jean-de-Paris* (Parigi, coll. priv.), l'*Uscita dalla foresta a Brolles* (Parigi, Louvre), il *Vecchio dormitorio di Le Bas-Bréau* (ivi), la *Lande d'Arbonne* (New York, MMA), capolavori sui quali lavora per anni, spesso ripresi e talvolta sovraccarichi di bitume e di colori chimicamente incompatibili che il tempo ha reso oscuri. In questo soggiorno silvestre trova riscatto ai suoi fallimenti. Respinto regolarmente dalla giuria dei *salons* dal 1835 (tornò in favore solo dopo la rivoluzione del 1848), misconosciuto dal grande pubblico, deluso nella vita privata, angosciato dai progressi della civiltà, si rifugiava nel cuore di quella natura che venerava di un culto panteistico, sostenuto dalla confortante amicizia di Millet. Il suo nome era ormai legato alla scuola di Barbizon, divenendo maestro, esempio e modello di tutta una generazione di paesaggisti, spesso venuti da paesi remoti. **R** fu l'unico che, di là dall'impegno naturalistico, inserisce

nella sua opera un'intenzionalità intellettuale di ricerca metafisica.
Fu notevole l'influenza esercitata dalle sue idee e dai suoi metodi. Intorno al 1860 inventa un modo di riprodurre la luminosità dell'aria mediante la giustapposizione di tocchi di colore puro a forma di virgole (*Paesaggio della foresta di Fontainebleau*: Museo di Valenciennes). Questa tecnica, che egli insegna a Monet e a Sisley, è la stessa degli impressionisti. Nel 1862, durante la moda del *japonisme*, prefigura negli abbozzi monocromi l'arte dei Nabis (*Effetto di pioggia*: Parigi, Louvre; *Sottobosco in tempo di neve*: Parigi, coll. Roger-Marx). Solo alla fine della sua vita ebbe successo (trionfò all'Esposizione Universale del 1855); ma fu rapidamente dimenticato in Francia, eclissato dall'impressionismo.
Esponente piú autorevole del gruppo dei Barbizon, recentemente rivalutato criticamente anche grazie all'interesse collezionistico degli americani, **R** è oggi considerato uno dei personaggi chiave per la comprensione della pittura di paesaggio nel sec. XIX. (*ht*).

Roussel, Ker Xavier

(Chêne Lorry-lès-Metz (Mosella) 1867 – L'Etang-la-Ville (Yvelines) 1944). L'incontro decisivo della sua vita fu quello con Vuillard, suo compagno al liceo Condorcet, che egli orientó verso la pittura, di cui sposò la sorella (1893) e di cui fu fraterno amico per tutta la vita. Nel 1888 frequentarono insieme l'Académie Julian, legandosi a Bonnard e costituendo il gruppo dei Nabis. Nel 1891 **R** espose presso Le Barc de Boutteville, nel 1901 agli Indépendants, nel 1904 al Salon d'Automne, poi presso Bernheim-Jeune nel 1906. Nello stesso anno andò a visitare, con Maurice Denis, Cézanne ad Aix-en-Provence. Nel 1909 intraprese grandi decorazioni per i Bernheim e per Lugné-Poe, nel 1913 il sipario della Comédie des Champs-Elysées; realizzò decorazioni nel 1916 per il KM di Winterthur in Svizzera, nel 1936 per il *palazzo* delle Nazioni a Ginevra (*Pax nutrix*), nel 1937 nel vestibolo del Théâtre, in collaborazione con Vuillard e Bonnard, de Chaillot a Parigi (la *Danza*). Nel 1930 ebbe studio presso Vollard, praticandovi attivamente e con risultati di tutto rilievo la litografia e, a causa dello stato di salute precario e del costante dolore agli occhi, dedicandosi a opere di piccolo formato.

Agli esordi l'arte di **R** si apparenta a quella, familiare e intimista, del suo amico Vuillard e allo spirito simbolista dei Nabis: *Donna in vestaglia blu maculata* (1891: Parigi, coll. priv.) e primi suoi pannelli decorativi (le *Stagioni della vita*, 1892: Losanna, coll. priv.). Ma anziché sviluppare l'analisi degli interni, come Vuillard, si orientó verso l'universo spirituale e poetico del simbolismo, perseguendo un sogno di calore e sensualità (*Bagnanti*, 1903 ca.: Parigi, coll. Bernheim-Jeune). La scoperta del Midi nel 1906 trasformò la sua *tavolozza* nel senso di una serena luminosità. Trovò la sua strada personale nei temi d'una mitologia sognante e intenerita, tra paesaggi grondanti di sole: *Venere e Amore in riva al mare* (1908), *Pastorale* (1920) e *Corteo di Bacco*, tutti e tre a Parigi (Louvre; MAM). Fauni e ninfe, pastori d'Arcadia, idilli di dèi o eroi biblici popolano paesaggi verdeggianti sotto un cielo eternamente azzurro, in un'atmosfera di gioia fuori del tempo (l'*Estate*, 1910 ca.: Brema, KH; *Idillio*, 1929: Parigi, coll. priv.). L'artista esprime, nell'arte moderna, con stile franco e fresco, i sogni pagani che hanno popolato l'animo francese da Poussin a Mallarmé. La piú importante retrospettiva dedicata a **R** e Vuillard, è stata organizzata a Monaco e all'Orangerie di Parigi, nel 1968. (*rc*).

Roussillon

Il **R** e metà della Cerdagne, annessi alla Francia col trattato dei Pirenei e oggi compresi nel dipartimento dei Pyrénées-Orientales, furono sempre terre catalane. Tuttavia, per la posizione geografica, questa zona ebbe, nel Medioevo, rapporti piú stretti con la Francia che col resto della Catalogna. Ciò si spiega anche con l'appartenenza all'arcivescovado di Narbona, con la conservazione di case comitali private fino al sec. XII, con l'attrattiva esercitata dalla potenza politica dei conti di Tolosa e poi dei Capetingi loro eredi, che, come gli Aragonesi, sostennero i re di Maiorca, membri del ramo cadetto di casa reale, cui erano state assegnate sin dal 1276 le Baleari, il **R** e la Cerdagne. L'annessione di questo Stato, sin dal 1344, da parte di Pietro il Cerimonioso, non impedí che si conservassero legami economici e culturali col Nord. Luigi XI e il suo successore riuscirono persino, dal 1463 al 1473, poi dal 1475 al 1493, ad occupare i paesi oltrepirenaici. E peraltro impossibile separare l'arte medievale del **R** dall'arte catalana: se ne distingue solo per qualche

sfumatura, piú o meno accentuata a seconda delle epoche.
Tali caratteri sono già assai netti in epoca romanica. Cosí gli affreschi, molto arcaici, dell'abside e del coro della chiesa di Casesnoves (Berna, Werner Abbeg Found; Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire) si accostano per il semplicissimo disegno al limite del puro calligrafismo – linee ocra, rosa o grigio-verde su fondo bianco che mostrano affinità con le miniature del *Beatus* di Gerona e di La Seu di Urgel, – a talune miniature del **R** conservate nella biblioteca di Perpignan, che possono datarsi intorno al 1100. Oltre ai dipinti del priorato di Marcevol, il sec. XII ha lasciato opere originali di qualità. In primo luogo l'importante complesso della piccola chiesa di Saint-Martin de Fenollar, ove figurano, sotto il *Cristo dell'Apocalisse* della volta, la figura della *Vergine* e la rappresentazione di vari episodi dell'infanzia di Cristo. Lo stile è alquanto rozzo, ma la sobrietà dei colori e il vigore del disegno conferiscono a quest'opera grande valore espressivo. Lo stesso maestro decorò con un *Pantocrator* l'abside del vicino Santuario di L'Ecluse-Haut ed influenzò i pittori rurali del timpano di Notre-Dame de Riquer, presso Prades, e dell'abside di Notre-Dame du Vilar. Sono state segnalate relazioni tra Saint-Martin di Fenollar e i dipinti di Saint-Plancard nell'Haute-Garonne, cosí come l'influsso di altri centri catalani. Cosí il *Frontale di Hix* in Cerdagne proviene da botteghe di Urgel. Il *Cristo* e gli *Apostoli* dell'abside della vicina chiesa di Estavar derivano dalla medesima tradizione, benché con maggiore libertà. La *Deposizione della croce* di Serrabone si apparenta agli affreschi di Santa Maria de Mur (Boston, MFA). In uno stile dalla bellezza alquanto eccezionale, le figure di serafini della tribuna ovest dell'abbaziale di Arles-sur-Tech partecipano dello spirito di «distensione» che anima la pittura murale catalana nella seconda metà del sec. XII. Sembrano risalire intorno al 1157, data della consacrazione dei vicini altari di san Michele e san Gabriele. Intorno al 1200 e per buona parte del sec. XIII prevale nel **R** e in Cerdagne la corrente di origine italo-bizantina che domina l'arte pittorica nel resto della Catalogna. Essa si manifesta sia nelle absidi di Angoustrine (*Cenacolo* e *Calendario*) e di Caldegas (*Cristo nel tetramorfo*, *Crocifissione*, *Deposizione dalla croce* e ritratto del donatore) che in oggetti di arredo, abbastanza numerosi. In questo campo l'opera piú notevole è il *Frontale di Oreilla*, dai colori ric-

chi e dal modellato delicato, attribuito al Maestro di Valltarga (nella Cerdagne spagnola). Il Maestro Alessandro, il cui nome figurava su un antependio scomparso di Saint-Genis-des-Fontaines, è l'unico pittore del **R** che sia possibile menzionare. L'autore del *Frontale di Avia*, presso Ripoll (Bacellona, MAC) influenzò gli autori degli antependia di Latour-de-Carol e di Rivesaltes. Una miniatura eseguita su un documento proveniente da Saint-Martin-du-Canigou, datato 1195 (Parigi, ENEA), consente di stabilire la cronologia di tali opere. Infine, nella seconda metà del sec. XIII, il Maestro di Soriguerola (Cerdagne spagnola) dipinse i pannelli del retablo di *Sant'Eugenia*, proveniente da Saga (Pyrénées-Orientales; oggi a Parigi, MAD) e da La Llagone; introdusse nelle sue produzioni, spesso arricchite da borchie e sfondi ornamentali di gesso dorato, al modo catalano, elementi gotici: motivi decorativi, colori da vetrata, profili di stereotipa eleganza.
L'esistenza del regno di Maiorca (1276-1343) avvicinò ancor piú il **R** e la Cerdagne alla Francia. I rapporti economici col Nord arricchirono le città, Puigcerdá e soprattutto Perpignan, divenuta nel contempo una delle capitali del nuovo Stato. I documenti d'archivio contengono i nomi di numerosi pittori, indigeni, barcellonesi, della Linguadoca e persino fiamminghi, stabiliti in quest'ultima città, dove operavano anche numerosi miniatori, molti dei quali ebrei. La produzione di questi artisti ha lasciato però scarse tracce, che si mescolano a quelle dello stile gotico proveniente dal Nord, ma intrise d'un sapore provinciale piú o meno marcato: miniature delle terre di Collioure (1295), delle costituzioni sinodali di Elne (intorno al 1326), *Retablo* di Serdinya (datato 1342), pannelli dell'armadio di Ille-sur-Têt. Dei manoscritti ebraici di Perpignan sussiste una *Bibbia* del 1301, conservata a Copenhagen, la cui illustrazione si limita all'inventario degli oggetti racchiusi nel Tempio. Essi non sono minimamente modellati, e il loro stile si accosta a quello delle miniature ebraiche contemporanee in Spagna e nella Francia meridionale. Molto dopo la riannessione al regno aragonese, l'influsso franco-gotico resta avvertibile nelle scene dell'*Infanzia* e della *Passione di Cristo* degli affreschi di Camelas (intorno al 1380); ma assai presto si esercitò l'influsso delle botteghe barcellonesi, il cui linguaggio derivava, com'è noto, nel secondo terzo del sec. XIV, da modelli senesi e fiorentini. I pittori della capitale catalana lavorarono per le chiese del **R**: Borrassá fece un

retablo per il Palazzo Reale di Perpignan, Jaime Serra è autore della *Madonna del latte* di Palau-de-Cerdagne, e si attribuisce a Ramón Destorrents il *Retablo* di Iravalls (presso Latour-de-Carol). Perpignan era pure in diretta relazione con le grandi città italiane e con Avignone. Non è possibile valutare l'influsso di queste diverse tendenze sull'arte di Perpignan prima della fine del sec. XIV. Esse entrano allora nel quadro del gotico internazionale, quale si esprime nelle botteghe della città verso il 1400 e all'inizio del sec. XV. Tali botteghe produssero intorno al 1399 il *Retablo di san Nicola* di Camélas e, un po' piú tardi, quello di *Sant'Agnese*, proveniente dalla stessa chiesa (New York, Cloisters). L'opera, dai sontuosi colori, è forse dovuta a Francisco Ferrer, attivo dal 1398 al 1411. Sotto il nome di Maestro del **R** (forse Jaubert Gaucelm, attestato a Perpignan dal 1398 al 1434) si raggruppano numerosi retabli – quelli di Evol, dei *Santi Just e Pastor* nella chiesa americana di Parigi, di *Sant'Andrea* ai Cloisters di New York – nonché la tavola proveniente dai Domenicani di Collioure. La felice composizione di tali opere e lo stile dei personaggi sembrano dimostrare che il pittore si formasse nella cerchia di Borrassá.
L'attività delle botteghe continuò intensa per tutto il resto del sec. XV come mostrano le menzioni trovate negli archivi e i numerosi complessi conservati, che tuttavia non sembra sempre possibile attribuire agli artisti di cui conosciamo il nome dai documenti. La maggior parte delle opere si riallaccia alle correnti che si manifestano all'epoca nelle botteghe della Spagna orientale. Inoltre si può cogliere l'influsso dell'arte francese. Cosí Arnaud Gassies, che operò a Valenza e fu poi tra gli allievi di Bernardo Martorell a Barcellona, visse a Perpignan dal 1440 alla sua morte nel 1454. È certamente autore di un'opera di cattivante freschezza, il *Retablo di san Michele e di sant'Ippolito* nella chiesa di Palaudel-Vidre. A Jaime Huguet, che rinnovò nella seconda metà del secolo l'arte dei pittori di Barcellona, s'ispirarono molti artisti locali. Tra le loro opere si è identificata quella del Maestro di Olot, attivo sui due versanti dei Pirenei. A lui si devono il *Retablo di sant'Eulalia* di Rigarda, presso Prades, e la *Vergine di misericordia* di Les Escaldes nella Cerdagne francese, notevoli per la vivacità dei colori che giocano sui fondi d'oro e per la rudezza alquanto artigianale del modellato. Invece il bel paesaggio marino del *Retablo della Loggia del mare* a Perpignan (oggi nella chiesa di Saint-

Jacques) sembra dovuto a un allievo di Fouquet, cui si attribuiscono altre tavole: quelle dei retabli di Canapost presso Gerona e di Saint-Romain a Caldégas in **R**. L'incarico dei dipinti per l'altare della cappella della Loggia del mare risale d'altronde al 1489, vale a dire all'epoca dell'occupazione francese. Sono state pure notate tracce dell'influsso di Fouquet nella *Madonna del latte* di Ayguatebia, peraltro assai rovinata. In sintesi, malgrado un'evidente mancanza di originalità, la pittura rimase assai viva in **R** e in Cerdagne negli ultimi decenni del sec. XV. (*jg*).

Rovedata, Giovanni Battista

(Trento 1570 ca. – post 1630). Si forma a Verona tra i seguaci di Felice Brusasorci. Nel 1605 esegue a Verona le prime opere note, le lunette affrescate nel primo chiostro del convento di San Bernardino con *Storie di san Francesco d'Assisi* e quelle dipinte nel secondo chiostro con *Fatti della vita di san Bernardino da Siena*. Dopo gli impegni veronesi la presenza e l'attività del pittore a Trento è attestata con una certa continuità. Al 1608 risalgono la pala del *Rosario* oggi conservata al Castello del Buonconsiglio a Trento, e la tela, di identico soggetto, a Volano. Nel 1613 firma e data la pala con la *Madonna*, *il Bambino e i santi Rocco*, *Sebastiano*, *Fabiano*, *Floriano e Dorotea*, nella chiesa di Miola di Piné. Negli anni tra il 1614 e il 1617 è menzionato in documenti trentini. Al 1616 e 1617 risalgono i due «paragoni» al Museo di Castelvecchio a Verona raffiguranti *La predica del Battista* e *L'orazione nell'orto*, esemplati, soprattutto sui modelli della scuola di Utrecht. L'attività successiva è scandita anno dopo anno da una serie di dipinti: la pala di *Santa Giustina* nella chiesa di Balbido (1617); la *Madonna del Rosario* (1618) e le pale di *Sant'Antonio abate* (1619) e della *Trinità*, in San Giovanni Battista a Tavon. Al terzo decennio del Seicento appartengono la pala del *Rosario* nella parrocchiale di Cavedine (1625) e la *Madonna col Bambino e i santi Francesco*, *Giorgio e Michele arcangelo* (1626) nella chiesa di Casaline. Un disegno con paesaggio e figure, firmato e datato 1630, è conservato presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi a Firenze. (*emt*).

Roviale, Francesco

(attivo tra Roma e Napoli tra il 1545 e il 1560 ca.). Di formazione toscana affine a quella del Salviati, è stato anche considerato una sola persona con Pedro Rubiales (Roviale Spagnolo), pittore di origini iberiche attivo a Roma sino al 1582. L'opera da cui si può partire per ricostruire il suo percorso è la *Conversione di san Paolo* (1545: Roma, Santo Spirito in Sassia), affine al decorativismo di Salviati e di Perin del Vaga; di poco successivi sono gli affreschi con la *Deposizione*, la *Crocifissione*, e la *Pietà* (dopo il 1547 ca.: Napoli, Castel Capuano, cappella della Sommaria), e quelli con *Storie di Esaú e Giona* (Napoli, chiesa di Monteoliveto, Oratorio del Santo Sepolcro). A un probabile secondo periodo romano potrebbe appartenere la *Crocifissione* (entro il 1555: Roma, Oratorio del Gonfalone), tuttavia di attribuzione non certa. (*rla*).

Rovigo

Accademia dei Concordi L'Accademia, la cui nascita risale secondo alcuni al 1580, secondo altri al 1608, fu fondata nel proprio palazzo dal conte Gaspare Campo che cosí istituzionalizzò il cenacolo letterario e musicale che lí era solito riunire. Scioltasi e ricostituitasi definitivamente nel 1734, l'Accademia deliberò di acquistare una sede in cui sistemarsi stabilmente. Scelto il Palazzo Durazzo, nella piazza centrale di **R**, l'Accademia ne promosse il restauro e, nel 1814, vi si trasferí. Nel 1739 l'Accademia aveva ridefinito il proprio statuto e lo aveva sottoposto all'approvazione del Senato di San Marco godendo da quel momento della sua protezione e istituendo su una sollecitazione una speciale sezione agraria. La costituzione di una pinacoteca in seno all'Accademia fu originata da avvenimenti esterni piuttosto che da una programmata politica di acquisizioni. Tali avvenimenti furono le donazioni Casilini e Silvestri, pervenute rispettivamente nel 1833 e nel 1876. Fino ad allora il nucleo pittorico dell'Accademia era costituito principalmente dai ritratti che, a partire dal 1740, venivano commissionati a pittori di fama con l'intento di onorare le personalità locali, i Concordi piú illustri e i protettori dell'istituzione. Tra gli artisti prescelti vi furono A. Longhi, G. B. Piazzetta, che ricevette anche l'incarico di ridisegnare lo stemma dell'Accademia, G. B. Pittoni e G. B. Tiepolo. Pochi anni dopo l'arrivo della donazione Casilini, l'Acca-

demia cercò di acquisire il primo nucleo cospicuo della sua biblioteca, ossia gli oltre 6000 volumi della coll. Gnocchi di cui non era in grado di sostenere l'acquisto. Esso fu reso possibile dal Comune di **R** in virtú di un accordo che rendeva nel contempo l'Accademia comproprietaria e depositaria dei volumi Gnocchi e il Comune comproprietario dei dipinti dei Concordi. Nella biblioteca, aperta al pubblico nel 1840, furono depositati, nel 1865, dal governo austriaco gli atti delle corporazioni religiose soppresse dai decreti napoleonici e, in momenti diversi, alcune donazioni tra cui, nel 1858, quella Silvestri di circa 40 000 volumi, comprendenti codici miniati di grande interesse. Diciotto anni piú tardi gli stessi Silvestri lasciarono le loro collezioni di dipinti e di archeologia al municipio e al Seminario Vescovile che, nella divisione, smembrarono le due raccolte. La metà municipale fu destinata all'Accademia, dove solo da qualche anno sono giunti in deposito anche i quadri del Seminario Vescovile. Con l'arrivo dei dipinti Casilini – donati con l'espressa volontà che divenissero di pubblica fruizione – e Silvestri, la pinacoteca dell'Accademia venne in possesso di un patrimonio di oltre 250 opere costituito soprattutto da testimonianze dell'arte veneta ed emiliana, in particolare ferrarese, e, in misura minore, da altre opere italiane e straniere, per lo piú fiamminghe, olandesi e tedesche. Il lascito del Casilini, del quale sono documentati i rapporti con il mercato veneziano tra Settecento e Ottocento, contava molte opere dal Quattrocento al Seicento. Esso annoverava, tra gli altri, i Veneti Giovanni Bellini, Palma il Vecchio, B. Licinio, A. Turchi, G. Forabosco, F. Maffei, G. Carpioni, gli emiliani G. Francia, D. Calvaert, L. Fontana e i ferraresi B. e D. Dossi e Scarsellino; inoltre, lo Spagna, il Cavalier d'Arpino e gli stranieri Mabuse e H. Maler. Nel legato Silvestri, costituito – per la parte pervenuta in Accademia – prevalentemente da quadri del Seicento e del Settecento, figuravano, tra i Veneti, N. di Pietro, P. della Vecchia, S. Mazzoni, M. Stom, G. B. Pittoni e, tra gli altri, L. Giordano. In entrambe le collezioni erano inoltre numerosi i lavori di artisti anonimi, di bottega e le copie. All'Accademia sono giunte nel tempo altre opere provenienti da conventi soppressi, ricevute in custodia o deposito da chiese cittadine o avute da privati come il lascito Gobbetti del 1901. Oggi i dipinti dell'Accademia sono oltre 400. Essa conserva inoltre alcuni pregevoli arazzi, una

collezione di monete e medaglie e una di antichità egiziane. (*mgu*).

Rovisi, Valentino

(Moena 1715-83). All'età di dodici anni viene inviato a Venezia dove, assolti i primi studi di pittura, intorno al 1736 entra nella bottega di Giambattista Tiepolo, rimanendovi fino alla partenza del maestro per Wurzburg nel 1750. Al periodo veneziano risale la pala dei *Santi Vigilio*, *Massenza e Giovanni Nepomuceno* (datata 1742), dipinta per l'altar maggiore della parrocchiale di Moena sotto la suggestione diretta delle opere create dal Tiepolo all'inizio degli anni '40 (*Martirio di san Giovanni*: Bergamo, Duomo; *Miracolo di san Patrizio*: Padova, MC). È possibile che il definitivo ritorno a Moena, dove **R** è documentato a partire dal 1753, non seguisse di molto la metà del secolo. Tra le prime opere un posto di rilievo spetta agli affreschi della cappella del Carmine nella parrocchiale di Moena, databili forse al quinto o all'inizio del sesto decennio, e a quelli nella sagrestia del Santuario di Pietralba (1753 ca.), gli uni e gli altri modellati sul ciclo decorativo del Tiepolo ai Gesuati. Noto soprattutto come frescante, il pittore opera nella valle dell'Avisio, in Alto Adige, in Valsugana e nell'Agordino, divulgandovi la lezione tiepolesca. Tra il 1756 e il 1758 si stabilisce con la famiglia a Chiusa, dove esegue gli affreschi della parrocchiale; nel 1759 dipinge il *Giudizio Universale* nella chiesa di san Pietro a Cembra; nel 1761 firma la pala del *Beato Adalpreto* nella parrocchiale di Moena; intorno al 1767 affresca la volta della parrocchiale di Grumes. Accanto a queste commissioni di indubbio impegno vanno segnalati i dipinti votivi che ornano le facciate di alcune case a Moena, Predazzo, Ziano e Panchià, nei quali si fondono elementi di tradizione colta e di gusto popolare. Negli anni che seguono l'attività del **R** è attestata in territorio agordino e in Valsugana: pale di Cencenighe (1774), di San Simon di Vallada (1776), di Alleghe (1780) e di Falcade Alto. Intorno alla metà degli anni Settanta è impegnato nella vasta decorazione ad affresco nella nuova parrocchiale di Roncegno, alla quale collabora la figlia Valentina che affiancherà il padre anche nel ciclo affrescato nell'arcipretale di Cavedine (1779-82). L'intervento del **R**, interrotto con la sua morte, va circoscritto all'invaso absidale e alla seconda campata. (*emi*).

Rowlandson, Thomas

(Londra 1756-1827). Figlio di un ricco mercante di tessuti, studiò alla Royal Academy, di recente fondazione, dove apprese il disegno secondo la maniera dei pittori di storia. Giovanissimo, intraprese attorno al 1773 un viaggio in Francia, stabilendosi fino al '74 presso una zia a Parigi. Qui venne a contatto con le fluenze arrotondate del rococò e soprattutto con le qualità sensuali, fresche e morbide della pittura di Boucher, mentre la conoscenza dell'opera di John Hamilton Mortimer, caratterizzata da un tratto incisivo, netto, capace di imprimere un ritmo vigoroso alla ricchezza inventiva delle sue composizioni, diede ricchezza di materia e stimoli fondamentali alla formazione dello stile di **R**.
Indirizzatosi verso la pittura di storia (nel 1775 presenta alla Royal Academy il disegno: *Dalila si reca a visitare Sansone prigioniero*), si provò anche come ritrattista e pittore di paesaggi, e in particolare come caricaturista, genere ormai acquisito al gusto del pubblico. Espose la sua prima caricatura ad incisione nel 1781 (*Scuola dell'eloquenza*: Windsor, Royal Library), seguita nel 1784 dal *Viaggio in una carrozza di posta* ed altre come il *Marito infuriato*, la *Moglie bizzarra*, l'*Amputazione*. Nello stesso anno l'artista affrontò anche la caricatura politica. Associatosi con Henry Wigstead, col quale viaggiò nel 1789 nel sud dell'Inghilterra e nel 1797 nel Galles, collaborò in seguito con Rudolph Ackermann, che aveva aperto nel 1795 sullo Strand un negozio di stampe. **R** venne conosciuto dal grande pubblico grazie alla pubblicazione delle sue caricature su periodici, come il «Poetical Magazine», «The Humorist» e l'«English Spy», e alle sue illustrazioni di numerosi romanzi inglesi, come il *Vicario di Wakefield* di Goldsmith (1817). Tra le opere piú importanti va citata la serie del *Dott. Syntax alla ricerca del pittoresco* (1812-20). Suoi disegni, ravvivati ad acquerello, sono conservati a Londra (BM e VAM). (*jns + sr*).

Roy, Pierre

(Nantes 1880 – Milano 1950). Studiò il giapponese, poi si stabilí a Parigi dedicandosi interamente alla pittura. Nel 1904, influenzato dal neoimpressionismo, entrò nello studio di Jean-Paul Laurens; quindi operò con Grasset, che considerò suo maestro. Dal 1908 entrò in contatto con i fauves e i loro amici Apollinaire, Max Jacob e An-

dré Salmon. Dopo la guerra aderí al surrealismo e partecipò alla prima collettiva del gruppo nel 1925, alla Gall. Pierre. Influenzato da De Chirico, si concentrò però piuttosto, come Magritte, sul rapporto tra oggetti incongruenti (*Fine dei brutti giorni*, 1923: Parigi, coll. priv.; *Pericolo nella scala*, 1927: New York, MOMA). Dopo una prima personale a Parigi, Gall. Pierre Loeb (1928), introdusse nelle sue tele immense prospettive dove sono posti, con flagrante sproporzione, oggetti minuziosamente rappresentati (*Musica n.* 3, 1930: ivi; *Una giornata in campagna*, 1937: Parigi, MNAM). Molto apprezzato negli Stati Uniti, dove soggiornò ogni anno fino al 1940, partecipò qui a tutte le manifestazioni surrealiste. Gli si debbono anche scene per balletti (*Coppélia*, 1938; *Jeu de cartes*, 1945) e litografie per il *l'Enfant de la haute mer* di Jules Supervielle (1946). Il MNAM di Parigi conserva un ampio complesso di suoi disegni. (*rp*).

Roy-Audy, Jean-Baptiste

(Charlesbourg (Québec) 1785 ca. – Trois-Rivières (Québec) 1845). A sedici anni l'artista studia disegno e pittura nello studio del pittore François Baillairgé, che frequenta per soli sei mesi. In seguito esegui vari lavori, tra cui pitture d'insegne, divenendo famoso come mobiliere-ebanista. Tuttavia verso il 1815, definí se stesso come «pittore di storia e di ritratti». I suoi ritratti, e cosí i suoi quadri religiosi, rivelano una *naïvité* spontanea. I numerosi ritratti conservati a Montreal, e il suo *Autoritratto* (1826: Québec, Museo del Québec), ne definiscono bene l'opera, diretto e fervido approccio alla realtà, che egli traduce con artigianale esattezza. Le opere religiose meno numerose discendono in modo inequivocabile dagli esempi degli antichi maestri, tuttavia l'*Educazione della Vergine* e il *San Giuseppe col Bambino Gesú* (1820) raggiungono la qualità dei suoi ritratti. (*jro*).

Roybet, Ferdinand

(Uzès (Gard) 1840 – Parigi 1920). Riscosse un certo successo presso il pubblico amatoriale dipingendo scene di genere animate da figure vestite alla moda del sec. XVII, moschettieri e bevitori. Dalla sua ampia produzione emergono tuttavia alcune tele, in cui ritrova il fervore dei primi romantici (il *Fuoco*, 1867: Museo di Grenoble). Sue opere sono al Louvre, nei musei di Bordeaux,

Dunkerque, Lione, Montpellier, Mulhouse, Reims, e, con una serie di dipinti, nel Museo di Courbevoie. (*ht*).

Rozzolone, Pietro

(attivo a Palermo tra il 1484 e il 1526). Le notizie raccolte dal Di Marzo indicano nel 1484-1526 il periodo di attività del **R**: oltre quarant'anni, cui corrispondono solo due opere sicuramente documentate, cioè la grande *Croce* a due facce della Cattedrale di Termini Imerese, commissionata nel 1484 e la tavola con i *Santi Pietro e Paolo* di circa dieci anni piú tardi (Palermo, Galleria di Palazzo Abatellis). A queste due opere sono state accostate per affinità stilistica la *Croce* dipinta già a Caccamo (ivi) e il complesso polittico della Madrevecchia di Castelbuono, probabilmente del 1520. L'opera del **R** è stata messa in rapporto con lo stile tardo di Cristoforo Scacco; resta problematica l'identificazione del **R** con il Maestro della Croce di Piazza Armerina. (*gsa*).

Rubens, Pieter Paul

(Siegen (Westfalia) 1577 – Anversa 1640). Fece il suo apprendistato pittorico ad Anversa, prima forse presso Tobias Verhaecht, poi con Adam van Noort e Otto van Veen. Nel 1598 venne iscritto come maestro alla corporazione dei pittori della gilda della città. Nel maggio del 1600 partí per l'Italia; fu assunto come pittore alla corte di Mantova presso il duca Vincenzo I Gonzaga, conservando tale carica fino alla fine del suo soggiorno italiano. Nel 1601 venne inviato a Roma allo scopo di copiare quadri per il suo protettore. Durante questo primo soggiorno romano (1601-602) esegue per la cappella di Sant'Elena della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme il *Trionfo di sant'Elena*, l'*Incoronazione di spine* e l'*Innalzamento della croce*. Le opere, che accanto alla cultura d'origine riflettono già sia l'attenzione per la pittura veneta del Cinquecento (Tiziano e Tintoretto) sia quella per il romano 'stile dei cavalieri' (Roncalli), si trovano adesso nella Cattedrale di Grasse (l'*Innalzamento della croce* è una copia, poiché l'originale è andato perduto per l'umidità nel Seicento. Viene assegnato al medesimo soggiorno il *Compianto sul corpo di Cristo* della Galleria Borghese e il *Martirio di san Sebastiano* di Palazzo Corsini. Nel 1603, il duca Gonzaga lo inviò in missione presso il re di Spagna. Tornato a Mantova all'inizio del 1604, **R**

vi restò fino al 1605, anno in cui torna a Roma, soggiornando presso il fratello Filippo e mettendo mano alla decorazione dell'abside di Santa Maria in Vallicella (chiesa Nuova), terminata alla fine del 1607. Ma la prima versione (ora al Museo di Grenoble), nella quale erano riuniti in un unico dipinto la Madonna e i cinque santi, fu rifiutata, cosicché **R** esegue, l'anno seguente, su ardesia, i tre dipinti tuttora nella chiesa (la *Vergine in gloria adorata dagli angeli*, i *Santi Gregorio, Mauro e Papiano*, *i Santi Domitilla*, *Nereo e Achilleo*). Questo secondo soggiorno romano fu interrotto nel 1606 da un viaggio a Genova. Sempre a Roma, nel 1608, venne a conoscenza della malattia della madre e decise bruscamente di tornare ad Anversa, ove giunse peraltro troppo tardi. Il soggiorno in Italia fu di grandissima rilevanza sia per **R** che per la cultura pittorica dei luoghi nei quali (o per i quali) fu attivo: da Roma a Genova e a Mantova. Studiò i Veneti del Cinquecento (Tiziano, Veronese, Tintoretto, i Bassano) ma anche il rinascimento fiorentino (si conservano i suoi disegni da Leonardo, Raffaello e Michelangelo). Fece acquistare da Ferdinando Gonzaga la *Morte della Vergine* di Caravaggio, rifiutata dai frati di Santa Maria della Scala; della sua attenzione per il Merisi è ulteriore documento la *Deposizione* (Ottawa, NG), che piú che una copia dal quadro della PV ne costituisce un'interpretazione già barocca. **R** elimina la figura femminile con le mani levate, gonfia i panneggi e fa ruotare i personaggi nello spazio, enfatizzando chiaroscuro ed espressioni. L'intera sua opera, che presenta continui riferimenti all'antico, gli artisti del Cinquecento e del Seicento (oltre a quelli già nominati, i Carracci ma anche Roncalli, Correggio e Barocci), fu sicuramente un tramite per la diffusione della cultura pittorica italiana nei Paesi Bassi (va ricordato però che egli fu, a Roma, anche uno dei rari estimatori di Elsheimer, del quale acquistò opere che recò con sé in patria). Del «trittico» realizzato a Mantova entro il 1605 per la chiesa dei Gesuiti, solo la tela con *La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità* è rimasta in loco (nel *Palazzo* Ducale, priva di alcune parti) ; il *Battesimo di Cristo* è ad Anversa (Koniklijk Museum voor Schone Kunsten) e la *Trasfigurazione* a Nancy (MBA). A Genova resta nella chiesa del Gesú la *Circoncisione* (1604-605; il quadro con i *Miracoli di sant'Ignazio* fu inviato da Anversa nel 1620); **R** vi lasciò splendidi ritratti di esponenti della nobiltà cittadina (*Brigida Spinola Doria*, 1606: Washington, NG;

Giovan Carlo Doria a cavallo: Genova, GN di Palazzo Spinola, ecc.). Per gli oratoriani di Fermo eseguì l'*Adorazione dei pastori* (1608: Fermo, PC). Tutte queste opere, decisamente più evolute e innovative rispetto alle prime (le tele per Santa Croce in Gerusalemme, ora a Grasse), risultarono determinanti nell'elaborazione della cultura figurativa del barocco (da Bernini a Pietro da Cortona e al Gaulli) a Roma, a Genova e in altri centri italiani. Bellori, che di **R** scrisse la biografia, ne esaltò l'elevato rango sociale conseguito per mezzo dell'esercizio dell'arte. Fin dal ritorno in patria – dove Jan Bruegel dei Velluti lo fece accogliere nella Confraternita dei 'Romanisti' – **R** ebbe il sostegno di due potenti protettori: Nicolas Rockox, scabino e più volte borgomastro della città di Anversa, e l'arciduca Alberto, governatore dei Paesi Bassi meridionali. Alla fine del 1609 sposò Isabella Brant, figlia dell'avvocato Jan Brant (*Rubens e Isabella Brant*, 1609-10: Monaco, AP; *Isabella Brant*: Washington, NG). Nel 1611 si comperò una casa borghese cui aggiunse uno studio. Nel cortile di tale dimora, che è oggi la casa **R** ad Anversa, fece erigege un portico e, in fondo al giardino, un piccolo padiglione. Tra il 1625 e il 1630 prese parte a due missioni diplomatiche per la conclusione della pace tra Inghilterra e Spagna. Poco dopo assolveva a consimili compiti per la governatrice dei Paesi Bassi meridionali presso gli Stati Generali d'Olanda, fino al 1633. La sua attività diplomatica gli valse il titolo nobiliare, da parte sia del re di Spagna che del re d'Inghilterra. Nel 1630 sposò Hélène Fourment, che aveva sedici anni ed era figlia minore di Daniel Fourment, ricco mercante di arazzi (tra i numerosi ritratti di *Hélène Fourment* si distinguono quelli della Fondazione Gulbenkian di Lisbona, dell'AP di Monaco, del KM di Vienna e del Louvre; *Suzanne Fourment*, sorella di Hélène, è il modello del famoso *Cappello di paglia* della NG di Londra). Gli ultimi dieci anni furono assai felici. Ricco, giunto al culmine dell'arte e della gloria, circondato da una sposa giovane e bella e da una numerosa famiglia, **R** visse il sogno esaltante che immortalò nei suoi dipinti. Nel 1627 aveva acquistato una casa di campagna ad Ekeren e, nel 1635, aveva comperato la tenuta dello Steen a Elewyt, dove trascorreva l'estate.

Anversa, che nel sec. XVI era stata un centro commerciale internazionale, perdette tutta la sua prosperità in seguito alla chiusura dell'Escaut. Al momento in cui esplose il genio di **R**, era appena terminata una lunga fase di

torbidi interni; ma la minaccia della guerra non era completamente scongiurata. In contrasto con tali circostanze sfavorevoli e con lo scarso vigore della vita artistica allora vigente, **R** diede prova di una fecondità e di una vitalità esuberanti. Con la sola forza magnetica del suo genio, seppe creare un ambiente proprio alla fioritura di talenti notevoli quali quello di van Dyck, di Jordaens e di tanti altri. E se non costituí una scuola nel senso vero e proprio della parola, esercitò comunque una tale influenza che la sua tecnica e il suo stile divennero patrimonio di quasi tutti i pittori fiamminghi contemporanei che si dedicassero a grandi composizioni. Egli è l'incontestabile creatore del barocco fiammingo e del clima artistico della scuola di Anversa; ma lo sviluppo del movimento venne stimolato dalla Controriforma, che introdusse il fasto nella liturgia e che fece aumentare gli incarichi conferiti dalle chiese, com'era d'altronde necessario a causa delle perdite dovute alle lotte di religione. Per la potenza e l'originalità del suo linguaggio, **R**, poco dopo il ritorno dall'Italia, s'impose come capofila della scuola di Anversa. Quasi tutti i pittori fiamminghi del suo ambiente gli devono molto; e alcuni di loro ne furono allievi (van Dyck, Jordaens, Snyders, van Thulden) o ne furono in qualche momento i collaboratori (Bruegel dei Velluti). Il ruolo della bottega, d'altro canto, non va né esagerato, né minimizzato o ignorato. È certo che in numerosi grandi dipinti **R** si fece aiutare dagli allievi, soprattutto tra il 1610 e il 1620. Anche per le decorazioni di complessi dovette fare appello a collaboratori; questi ultimi erano spesso, però, artisti indipendenti che operavano in base ai suoi schizzi. Nondimeno, le piú importanti tra le grandi composizioni sono interamente di sua mano. E se la produzione è enorme, essa è in primo luogo il frutto della sua feconda immaginazione, della sua incomparabile rapidità e sicurezza esecutiva, e del suo ispirato ardore di grande creatore.

L'opera di **R** è sterminata; è difficile fissarne il catalogo completo, tanto piú che i suoi allievi, collaboratori e colleghi si sono a tal punto ispirati alla sua maniera che non è sempre facile distinguere che cosa sia del maestro e che cosa dei suoi seguaci. Il talento di **R** maturò lentamente; egli trova definitivamente il suo stile personale solo dopo esser tornato dall'Italia. Nel 1610-11 **R** dipinge l'*Erezione della croce* della Cattedrale di Anversa, immenso trittico ove se ne manifesta per la prima volta l'audacia.

Tutto in esso è nuovo: il dinamismo intenso, le forme potenti, la fattura rapida e insieme salda. Ma già nella *Deposizione dalla croce*, centro di trittico della stessa Cattedrale, eseguita tra il 1611 e il 1614, questo dispiegarsi di forze fisiche e questo parossismo di movimenti si attenuano a favore di forme piú armoniosamente equilibrate, di una nobile grandiosità. Il corpo di Cristo, il cui candore è accentuato dalla brillante luce del sudario, che sottolinea l'andamento diagonale della composizione, è raccolto in un silenzio tragico da coloro che lo hanno amato. Un quadro da cavalletto, il *Figliol prodigo* (1612 ca.: Museo di Anversa), incanta per l'aspetto realistico e pittoresco della scena, per gli effetti di luce e per l'esecuzione fluida e brillante. In questo esso è paragonabile all'*Inverno* delle raccolte reali britanniche (in corrispondenza con l'*Estate*), che lo supera per la rievocazione dell'atmosfera. Nel 1615, al momento dell'esecuzione della *Caduta dei dannati* e del *Piccolo giudizio universale* (ambedue a Monaco, AP), **R** giunge alla piena fioritura del suo stile drammatico e della sua maestria. Rappresenta il dramma irrimediabile di un oceano umano i cui individui, trascinati dal vasto movimento, si dissolvono nello spazio indefinito e illimitato. Dalla medesima ispirazione, e pressoché nel medesimo periodo, è nato il *Combattimento delle Amazzoni* (ivi). Anche qui le figure si fondono nell'insieme dell'atmosfera, e il miscuglio tumultuoso si muove a un ritmo talmente vertiginoso che se ne dimenticano le prodezze formali e pittoriche. Il *Ratto delle figlie di Leucippo* (1618-20: ivi) introduce ingegnosamente il movimento entro una composizione a prima vista statica, ma in realtà concepita intorno a curve concentriche. A partire da quest'epoca e fino alla fine della sua vita, **R** non cessò di sviluppare l'eccezionale dono che possedeva, la capacità di conferire slancio vitale e spontaneità alle grandi decorazioni. Cosí queste grandiose composizioni religiose sono investite con un brio simile a quello dei quadri di cavalletto o degli schizzi. Tale carattere si ritrova tanto nelle opere drammatiche, come il *Colpo di lancia* (1620: Museo di Anversa), che nei soggetti pieni di palpitante animazione, come l'*Adorazione dei Magi* (1624: ivi). La *Vergine adorata da santi e sante* della chiesa di Sant'Agostino ad Anversa (1628), il *Martirio di san Livino* (Bruxelles, MRBA, datato generalmente 1635), e la *Salita al Calvario* (1636-37: ivi) rappresentano il trionfo della fede, ma insieme costituiscono un inno prodigioso alla gioia di vivere.

Le innumerevoli opere profane della maturità dell'artista sono altrettanti omaggi alla vita sana ed istintiva di un'umanità assai vicina alla terra. Quest'ebbrezza di vita scoppia nella turbolenta *Kermesse* del Louvre (1635-36). La sensualità che, in quel caso, si esprimeva in un orgiastico abbandono, riveste carattere cortese nell'*Artista e sua moglie in giardino* (1631: Monaco, AP) e nell'ammirevole *Giardino d'amore* al Prado (1635), oppure ha una nota allegra e ironica in quel puro capolavoro che è il *Ritratto di Hélène Fourment e di due suoi figli* (tra il 1635 e il 1638: Parigi, Louvre). Durante gli ultimi anni della sua vita, **R** accumulò capolavoro su capolavoro. Nei paesaggi, spesso d'ispirazione drammatica, si scatenano le potenze insieme distruttive e generatrici della natura. Il *Paesaggio con arcobaleno* (Monaco, AP), i *Paesaggi con veduta di Steen* (Londra, NG; Vienna, KM), il *Paesaggio con carretta impantanata* (San Pietroburgo, Ermitage), tutti datati 1636, e il paesaggio con *Filemone e Bauci* (1638-40: Vienna, KM) presentano il medesimo slancio vitale che si manifesta nella *Vergine e santi* della chiesa di San Giacomo ad Anversa (1636-38) o nei meravigliosi nudi di *Andromeda* (Berlino, SM, GG), nonché del *Giudizio di Paride* (1638-39) e delle *Tre Grazie* (1638-40), ambedue al Prado.

Le grandi decorazioni di **R** hanno prodotto un'ammirevole serie di bozzetti eseguiti a olio. L'opera propriamente decorativa dell'artista è immensa; ben si comprende pertanto come il maestro si facesse aiutare dai collaboratori, che operavano in base ai suoi modelli. Gli schizzi erano dunque, piuttosto che studi in vista della preparazione del lavoro, veri e propri modelli da sottoporre ai clienti e da dar da eseguire ai collaboratori. Sono tutti di rapida esecuzione, di limpidezza estrema; e traducono perfettamente l'ispirazione spontanea del suo genio. L'elenco delle principali scene può fornire un'efficace idea dei ritmi di lavoro della sua bottega:

1617-18: progetti per una serie di arazzi rappresentanti, in sette composizioni, la *Storia di Decio Mure*; l'incarico venne conferito da gentiluomini di Genova. I dipinti si trovano oggi nella galleria dei principi del Liechtenstein a Vaduz.

1620: decorazione dei *Soffitti della chiesa di San Carlo Borromeo* ad Anversa, costituita da trentasei pannelli distrutti nell'incendio dell'edificio nel 1718. Gli schizzi, tra i piú belli di **R**, dimostrano il virtuosismo degli effet-

ti di scorcio che egli ricercò per tali soffitti, trionfo dell'illusionismo barocco (Parigi, Louvre; musei di Gotha, Quimper, Praga; Vienna, Akademie; Londra, coll. Seilern). 1621-22: cartoni per una serie di dodici arazzi rappresentanti la *Storia dell'imperatore Costantino*, destinati a Luigi XIII (arazzi al Mobilier national di Parigi e a Philadelphia, Museum of Art; schizzi, in particolare, presso la Wallace Coll. di Londra e in collezioni private a Parigi).
1621-25: decorazione della *Galleria di Maria de' Medici*: ventidue dipinti destinati ad ornare una delle ali del palazzo del Lussemburgo a Parigi, oggi al Louvre (serie di schizzi a Monaco, AP, all'Ermitage e al Louvre). 1625-28: progetti per quindici grandi arazzi col *Trionfo dell'eucaristia*, destinati al convento delle carmelitane scalze di Madrid e ordinati dall'arciduchessa Isabella (grandi bozzetti soprattutto al Prado).
1627-31: inizio della decorazione della *Galleria di Enrico IV*, ordinata da Maria de' Medici e destinata a un'altra ala del palazzo del Lussemburgo. Il progetto non ebbe seguito (due grandi composizioni, ampiamente abbozzate, agli Uffizi; schizzi al Museo di Bayonne e alla Wallace Coll. di Londra).
1629-34: decorazione della *Banqueting Hall di Whitehall* a Londra: nove dipinti con la glorificazione di Giacomo I, ordinati da Carlo I d'Inghilterra: bozzetti in particolare all'Ermitage, al Louvre, a Rotterdam (BVB), ai musei di Anversa e di Bruxelles (MRBA).
1630-32: serie di otto arazzi con la *Storia di Achille* (serie di schizzi a Rotterdam, BVB; due piú grandi al Museo di Pau).
1635: *Apparati della città di Anversa in occasione della felice entrata del nuovo governatore generale dei Paesi Bassi, l'arciduca Ferdinando d'Austria*; schizzi in particolare all'Ermitage, nei musei di Anversa e di Bayonne e vari grandi dipinti per 43 teatri e archi di trionfo. 1637-38: *Decorazione della Torre de la Parada*; schizzi (serie al MRBA di Bruxelles, al Prado, al Museo di Bayonne e a Rotterdam, BVB) per 112 dipinti basati sulle *Metamorfosi* ovidiane per ornare venticinque stanze del padiglione di caccia di Filippo IV.
Avendo riportato dall'Italia il ricordo dell'ampiezza di visione dei grandi decoratori, **R**, sin dal suo ritorno ad Anversa, abbandona la maniera meticolosa che la tradizione pittorica fiamminga aveva consacrato e che i suoi con-

temporanei applicavano persino ai grandi dipinti. L'italianismo marcato attraverso il quale egli volle imporsi si muterà peraltro ben presto in un nuovo tipo di barocco nordico, cui egli conferisce energia tutta nuova attraverso l'intensità dei colori, il dinamismo della concezione e il brio dell'esecuzione. **R** si è creato un mondo immaginario e sognato, ricondotto all'essenza delle forme reali e nel contempo ripensato attraverso un ritmo elementare e veemente. La vita, nella sua opera in continua evoluzione, diviene un turbine la cui propulsione è rappresentata mediante diagonali e spirali. La luce, sempre cangiante, fa mutare di continuo i colori. Svolge d'altronde un ruolo assai importante nella composizione, poiché progredisce nel senso delle grandi linee di forza del dipinto. Le forme di **R** sono caratterizzate da un uguale impegno nella sintesi, nell'ampiezza, nella vitalità. Per i suoi personaggi l'artista si è creato un tipo umano ideale, di taglia eroica per gli uomini e pieno di sensualità per le donne. Le loro rappresentazioni, innanzi tutto pittoriche, non sono caratterizzate da contorni netti, ma s'integrano completamente nello spazio luminoso che le avvolge. Si deve qui notare che i disegni di **R** serbano sempre tale carattere virtualmente pittorico. È evidente che l'elemento fondamentale del quadro è il colore. La ricchezza e il calore dei colori determinano il fascino tutto particolare delle opere dell'artista, concepite per la maggior parte in toni dorati. Le campiture piatte si trovano soltanto nei primi piani dei grandi dipinti, ove producono uno splendente effetto decorativo. Disseminate ovunque, le sfumature cangianti suggeriscono l'impressione del momentaneo e dell'atmosfera. La ricchezza cromatica è ottenuta grazie a una tecnica abbagliante, fondata su un impiego economico della sola gamma dei primari e complementari, in tutto una mezza dozzina di colori. Sin dalla maturità l'artista abbandonò il principio del chiaroscuro italiano a favore di colori vivi e vibranti di luce. Questa luminosità, d'altro canto, è aumentata dal principio della giustapposizione dei colori puri e dalla sintesi visiva che ne risulta. Inoltre, egli fa uso sapiente dell'opposizione tra i complementari nell'intento, una volta di piú, di far risaltare lo splendore della sua tavolozza; e i suoi dipinti brulicano di audacie tecniche, sfruttate poi sistematicamente soltanto dal sec. XIX. **R** non cessa di moltiplicare le sfumature: le sovrappone le une sulle altre, le tempera nella luce e le fa fondere nell'atmosfera generale della

composizione. Le tinte chiare, fuse cosí all'insieme, acquistano una risonanza confrontabile a quella delle tonalità della musica: attraverso il fremito del colore, **R** organizza il quadro come Beethoven orchestra una sinfonia. (*aro + sr*).

Rubin, Reuven

(Romania 1893-?). Giunse una prima volta in Palestina nel 1912 e studiò presso la Scuola di arti e mestieri Bezalel di Gerusalemme. Proseguí la formazione a Parigi, presso l'Académie des beaux-arts e l'Accademia Colarossi, nel 1913-14. Dopo una prima personale a New York, presso la Gall. Anderson, organizzata da Alfred Stieglitz, si stabilí definitivamente in Palestina e tenne la sua prima mostra alla Cittadella di David nel 1923. Qui **R** ebbe un successo rapido e duraturo. La sua concezione pittorica non mutò, ma lo stile conobbe diverse fasi. La sua stilizzazione, leggermente influenzata dal Doganiere Rousseau, accentuò il carattere pastorale dei suoi temi: olivi, primavera in Galilea, Gerusalemme, figure leggendarie o folkloristiche, gruppi familiari. L'artista è anche autore d'incisioni su legno espressioniste (*Cercatori di Dio,* 1923). Piú tardi, **R** ha dipinto numerose nature morte, ritratti in una maniera piú ingenuamente poetica, di una grazia piú ricercata. Nel 1948 venne nominato ambasciatore d'Israele in Romania. **R** ha esposto spesso nei musei d'Israele (grande retrospettiva nel 1966), negli Stati Uniti (nel 1940 e nel 1945, nel 1952 e nel 1958, nel 1962), a Parigi e a Londra. È autore di numerose scenografie per i teatri israeliani. Culmine della sua opera restano le grandi composizioni pastorali degli anni Venti. *La mia famiglia* (Museo di Tel Aviv), le *Danzatrici di Merone* e taluni ritratti, come quello del *Poeta Grinberg* (Gerusalemme, coll. priv.). Le opere di **R** figurano in numerosi MAM (Parigi, New York) e nei musei d'Israele. (*mt*).

Rublëv, Andrej

(1360/70 ca. – 1430) Sulla vita dell'artista si deve lamentare la stessa scarsezza di dati documentatari e l'ambiguità che caratterizzano spesso l'arte bizantina. La stessa cosa vale per la sua opera, cosí che non è facile individuare la mano di **R** nella pittura a fresco dell'epoca. Quasi sempre, infatti, **R** ha lavorato insieme ad altri ar-

tisti, e questo ha provocato giudizi diversi sulla paternità delle opere. Rare sono le sue opere superstiti, ma è certo che **R** lavorò soprattutto a Mosca e nelle città e nei monasteri vicini alla metropoli. L'artista si forma nell'ambiente culturalmente piú evoluto dell'epoca, quello del principe di Vladimir a Mosca, Dmitri Ivanovici Donskoi (1359-89). Negli anni del principato di Dmitri Donskoi operavano a Mosca numerosi artisti, anche stranieri, come i greci Ignatios e Teofan. Mosca, politicamente rafforzata – dopo la vittoria di Kulikovo (1380) contro l'invasione tartara – e cresciuta culturalmente poiché si apriva alle nuove idee prerinascimentali, è il luogo piú favorevole all'affermarsi degli ideali, della sensibilità per i valori umani e della straordinaria creatività di **R**. La fedeltà ai vincoli della tradizione artistica bizantina non fa che mettere in risalto i valori di nascente umanesimo propri della sua arte. La prima testimonianza scritta attesta la partecipazione di **R** nel 1405 per l'esecuzione dei dipinti per il pulpito e le pareti della Cattedrale Blagovescenskj (*Annunciazione*) del Cremlino. **R** vi opera insieme ad altri due artisti, Prohor il Vecchio di Gorodet e Teofane il Greco. L'ultimo, giunto (1395 ca.) da Novgorod a Mosca, è attivo in tre chiese, ma il suo nome è legato anche a un'importante scuola di pittori di icone. Le differenze fra l'opera di Teofane il Greco, che predilige il monumentale, una espressività resa dinamica attraverso il modellato piú plastico delle figure abbinato a linee di contorno nettamente marcate, e quella di **R**, dove la perfezione ideale delle forme si unisce a colori chiari, movimenti calmi, esprimendo con accenti lirici un senso di grande serenità, rendono possibile stabilire la paternità dei loro reciproci interventi pittorici. Nel 1408, insieme a Daniil Ciornii, grande pittore di icone, **R** realizza gli affreschi e le icone per il pulpito della Cattedrale Uspenski (*Dormizione*) di Vladimir. Quasi niente ne è rimasto: di ciò che si è conservato vanno ricordati il ciclo del *Giudizio Universale*, sulla volta cilindrica a ovest, e l'immagine di *Cristo* come Giudice dei mondi, al centro della cupola centrale, circondato dal sinodo degli apostoli con in fondo le gerarchie celesti. Se si possono attribuire a **R** le scene di impianto piú moderno, a Daniil si possono riferire la concezione complessiva e la maniera piú arcaica. A entrambi gli artisti si deve il superamento dello schema bizantino della narrazione, specie nei volti che diventano piú dolci, umanizzati, terrestri, mentre si deve a **R**,

e per la prima volta nella pittura russa, la rappresentazione di un'umanità fiduciosa nel bene, contemplativa e degna di amore, serena e non piú atterrita dal giudizio divino. In questi affreschi c'è una vera galleria di volti che contribuisce ad accrescere l'unità del ciclo. **R** dipinse anche alcune icone per il pulpito della Cattedrale: nel sec. XVIII sono state acquistate dalla chiesa del villaggio Vasilievski e oggi sono conservate nella Galleria Tret´jakov a Mosca e nel Museo russo di San Pietroburgo.
Dopo quest'impresa le tracce dell'attività di **R** si perdono, per riapparire soltanto verso la fine della sua vita quando lavora con lo stesso Daniil nel monastero Trinità Sergievski, vicino a Mosca e a Zagorsk, dove aveva passato la sua gioventú come novizio. Il padre superiore del monastero, Nikon, che aveva espresso il desiderio di vedere la chiesa dipinta, prima della sua morte, affidò ai due pittori i lavori di decorazione, compiuti in un tempo abbastanza breve nel 1427-28, grazie anche all'intervento di un folto gruppo di assistenti. Sfortunatamente gli affreschi sono stati interamente ridipinti nel 1635 e nel frattempo rifatti varie volte. Contemporaneamente furono eseguite anche le icone per il pulpito della chiesa; ne sono rimaste solo alcune sulla cui paternità si registrano opinioni diverse. L'icona della *Trinità* (1422-27 ca.), considerata da tutti il capolavoro di **R** diventò, per il suo carattere originale, la rappresentazione tipica nella pittura russa della bellezza umana e della natura e per i pittori di icone il modello classico da seguire, raccomandato dal Sinodo del 1551. La *Trinità* rappresenta Dio-Padre, Dio-Figlio e lo Spirito Santo che appaiono ad Abramo nelle vesti di tre angeli pellegrini. L'invito a cena di Abramo e Sara diventa il pretesto simbolico per una meditazione profonda sulla verità umana, sottolineata dall'atmosfera triste e dai volti addolorati degli angeli. I personaggi sono disposti intorno a un tavolo, che simboleggia la mensa d'altare per il sacrificio e anche la coppa appoggiata allude al calice eucaristico. La composizione, giocata su un impianto geometrico ortogonale – il numero otto rappresentava nell'arte del Medioevo la vita eterna –, è definita spazialmente dai panchetti, dal dettaglio architettonico in alto a sinistra e dalla linea della montagna sulla destra. Al di là dello schema teologico, risalta il messaggio etico dell'icona, volto a sollecitare la fratellanza fra gli uomini e il loro spirito di sacrificio in nome di alti ideali. Non a

caso l'icona è stata eseguita da **R** su commissione di Nikon per commemorare il padre Sergio di Radonez, strenuo combattente per l'unità dei territori russi contro il nemico. Essa fu messa sulla tomba del santo. Diventa icona di sagra nel sec. XVII e oggi si trova nella Galleria Tret´jakov di Mosca. **R**, considerato il massimo pittore russo di icone e un importantissimo autore di affreschi, ha fatto evolvere le tradizioni delle scuole di Rostov e Suzdal. Alcuni documenti del sec. XVII testimoniano la morte di **R** nel monastero Andronikov a Mosca. La Cattedrale del monastero fu costruita tra il 1418 e il 1427, cioè verso la fine della sua vita. Qui, insieme a Daniil Ciornii e discepoli, **R** esegui affreschi oggi quasi totalmente scomparsi; sono rimaste soltanto alcune fasce con ornamenti vegetali e la decorazione intorno alle finestre. La sua tomba non è stata ancora scoperta. Nel suo ultimo studio, nel monastero, è stato creato oggi il Museo **R** di antica arte russa. (*slr*).

Rucellai

Il convento domenicano di Santa Maria Novella e il monastero vallombrosano di San Pancrazio costituiscono l'ambiente delle committenze **R**. Nel transetto della chiesa domenicana nei primi decenni del Trecento viene edificata una cappella dedicata a Santa Caterina, al patronato della quale i **R** rinunciarono sino al 1464. Per questo, ma soprattutto per le notizie contraddittorie che si hanno in merito alla data di edificazione, non è possibile riferire con certezza alla loro iniziativa gli affreschi, attribuiti al Maestro della Santa Cecilia, che in essa si conservano; sicuramente non apparteneva loro la *Maestà* di Duccio di Boninsegna, ora agli Uffizi che, commissionata dalla Compagnia dei Laudesi, fu collocata nella cappella solo nel 1570. L'altra cappella era quella del Campanile, in seguito dedicata a Tutti i Santi, terminata nel 1334, quando **Albizzo di Nardo R** vi fece costruire la propria tomba disponendo per il pagamento degli affreschi, comunemente attribuiti a Buffalmacco. Questa fu restaurata intorno al 1460 per volere di **Fra Andrea R,** rettore della società di San Pietro Martire e «celebre aritmetico», il quale si adoperò per riottenere il patronato su quella di Santa Caterina che dotò di nuove vetrate. A lui spetta anche la commissione del pulpito in marmo della navata centrale eseguito, su disegno di Filippo Brunelle-

schi, nel 1443 da Giovanni di Piero del Ticcia e da Andrea di *Lazzaro* Cavalcanti, al quale si devono i quattro bassorilievi che lo ornano.
A partire dall'inizio del sec. XV, una serie di pagamenti attesta il ruolo svolto dai **R** nell'edificazione e ristrutturazione della chiesa e dell'annesso monastero di San Pancrazio. In particolare, dalla metà del secolo, essi hanno il patronato sulla cappella di San Girolamo, per il cui altare **Girolamo e Domenico R** commisero nel 1485 a Filippino Lippi la pala con la *Madonna col Bambino* e i santi loro omonimi, attualmente alla NG di Londra, e su quella del Santo Sepolcro ad essa contigua. Per quest'ultima, nel 1457 Leon Battista Alberti forni il progetto, collocando VI, un decennio dopo, un tempietto, internamente affrescato da Giovanni di Piamonte. L'edicola vuota, ideata in analogia col Santo Sepolcro di Gerusalemme, è un progetto ambizioso promosso da **Giovanni di Paolo R** (1403-81), personalità problematica nella scena politica del tempo per la sua parentela con Palla Strozzi, di cui era diventato il genero nel 1428. Le commissioni di Giovanni, tra cui spicca il palazzo di via della Vigna e la nuova facciata per Santa Maria Novella, terminata nel 1471, si presentano come un vero e proprio programma nel contesto della città, quasi un elemento di confronto e di scontro con le imprese medicee. La dipendenza delle commissioni «pubbliche» di Giovanni dalle rendite e forse dal gusto di Palla Strozzi esule, di cui aveva sposato una figlia è un'ipotesi suggestiva e significativa se posta in confronto al ciclo di affreschi, in parte perduto, che egli fece dipingere nell'altana del palazzo intorno al 1460. Questi affreschi rappresentano un prezioso esempio di decorazione figurativa in un palazzo privato e sono probabilmente da riferirsi alla bottega di Filippo Lippi, per quanto Giovanni, nello *Zibaldone*, si vanti di possedere opere eseguite dagli artisti piú prestigiosi del tempo. Sempre a lui si deve la costruzione delle ville di Poggio a Caiano, cedute poi a Lorenzo il Magnifico nel 1479, di Quaracchi e di Campi. Poco studiata è l'influenza che **Bernardo R** (1448-1514) ebbe per la cultura artistica fiorentina tra Quattro e Cinquecento. A lui sono legate le vicende degli Orti Oricellari, sin'ora considerate per gli interessi politici e letterari del proprietario e non per le implicazioni relative alla sua committenza.
Da questo momento in poi si avranno solo sporadiche commissioni: a Palla di Bernardo (1473-1543) dobbiamo

la pala d'altare per la cappella di Santa Caterina, commessa a Giuliano Bugiardini intorno al 1530
Nuovi lavori risalgono infine alla metà del Settecento, quando, in occasione del matrimonio di Giuseppe **R** con Teresa de' Pazzi, furono fatti affrescare i saloni e le gallerie nel palazzo che fu di Giovanni (soffitti e gallerie attribuiti a Gian Domenico Ferretti, il quale eseguí ad olio anche tre bei pannelli con scene mitologiche. (*ama*).

Rudnay, Gyula

(Pelsöc 1878 – Bábony 1957). Studiò successivamente a Budapest, Monaco, Baia Mare, Roma e Parigi. Rientrò poi in Ungheria, con la convinzione di dover cercare la propria strada, e quella della pittura nazionale, ispirandosi alla vita ungherese. Si riallacciò ai pittori della Pianura **(Pianura, scuola della),** operò e insegnò in numerose città di provincia, e infine si ritirò in un villaggio. Le sue ricerche stilistiche fanno costantemente riferimento a una visione realista tradizionale. La sua opera è rappresentata a Roma (GAM), Bruxelles (MRBA), in musei ungheresi di provincia e a Budapest (MNG). **R** approntò inoltre cartoni per un arazzo nel Parlamento di Budapest e per gli affreschi dell'Università di Debrecen. (*fd*).

Rueda, Gerardo

(Madrid 1926). La sua pittura è frutto di una lunga evoluzione nel corso della quale ricorrono un certo numero di costanti: discrezione, misura, equilibrio, costruttività, senso dello spazio. Cominciò a dipingere intorno al 1945 quadri figurativi; si volse all'astrattismo nel 1954. Nel 1958 la sua pittura, fortemente influenzata da de Staël, è caratterizzata dall'impiego di colori vivi e forme costruite. Dal 1960 al 1962 va collocato il «periodo grigio» dell'artista; la tavolozza oscilla tra grigi, neri e azzurri leggermente differenziati. Punto di partenza dei dipinti resta ancora un'impressione naturale o un paesaggio, ma da questa base ancora legata ad elementi realistici **R** giunse, sotto l'influenza dell'arte informale, a poco a poco alla pittura monocroma basata su sottili animazioni della superficie pittorica in leggero rilievo. Si tratta di grandi superfici monocrome (bianche, rosso vivo, verdi, blu oltremare) con «incidenti» costituiti da leggeri rilievi di materia. Nel 1964 **R** approda a un puro geometrismo; il rilievo, l'incisione, il cavo, l'ombra, riferibili al suo pe-

riodo monocromo, svolgono ora un ruolo notevole. Il pittore ha avuto un notevole influsso sulk nuova generazione; negli anni Settanta ha eseguito rilievi in legno e metallo cromato. Sue opere sono al Museo di Manila, al MEAC di Madrid, al Museo d'arte astratta spagnola di Cuenca e al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.). (*abc*).

Ruegg, Ernst Georg

(Milano 1883 – Männedorf (cantone di Zurigo) 1948). Segui i corsi della Scuola d'arti e mestieri di Zurigo e dell'Accademia di Dresda. Nel 1907 comparvero i suoi primi paesaggi, di tipo romantico, in contrappunto con le sue poesie. Tra le due guerre preferí toni monocromi semplificando la composizione, ed elementi fantastico-allegorici (*I mostri tornano nelle regioni deserte*, 1944: Zurigo, KH). (*bz*).

Rugendas, Johann Moritz

(Augusta 1802 – Weilheim (Württemberg) 1858). Studiò incisione e disegno col padre, direttore dell'Accademia d'arte di Augusta. Fu assunto dal diplomatico Langsdorff come disegnatore in una spedizione scientifica in Brasile, posta sotto il patrocinio dello zar. Abbandonò la spedizione, continuando a compiere studi sul Brasile per proprio conto e redigendo un'opera sulla situazione generale del paese. Tornato in Europa pubblicò a Parigi, nel 1835, presso Engelmann, una sontuosa edizione di cento disegni (*Viaggio pittoresco in Brasile*). Incoraggiato dallo scienziato naturalista Humboldt, viaggiò per tre anni nell'America latina e giunse nel 1831 nel Messico. Qui eseguí circa 1700 disegni, dipinti e acquerelli (collezioni nazionali messicane). Nel corso di altri viaggi redasse numerose opere sugli Indiani del Cile, dell'Argentina, del Perú e della Bolivia. Le sue opere si trovano in collezioni private brasiliane, argentine e uruguayane, nonché in musei tedeschi (Monaco, NP), e in Unione Sovietica. **R**, come altri pittori che si dedicarono con spirito neopositivista alla «mappatura» topo-etnografica della fioritura esotica del mondo non civilizzato (K. Bodmer, G. Catlin, P. Kane, C. Krieghoff), fece dell'osservazione analitica uno strumento di documentazione per immagini del paesaggio e degli usi e costumi dei popoli latino-americani nel sec. XX. (*aaa + sr*).

Ruggeri, Piero

(Torino 1930). Agli inizi degli anni Cinquanta si iscrive all'Accademia Albertina di Torino, dove sceglie i corsi di Paulucci; qui conosce la pittura di Spazzapan, verso la quale si sente naturalmente attratto. Nelle prime opere, presentate in una serie di mostre collettive a Torino, **R** affronta il tema del paesaggio (*Collina rossa*, 1955), ricostruendo nella propria memoria le sensazioni di luci-colori che i luoghi gli avevano dato. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, influenzato da Bacon e De Kooning, si misura con la figura umana, una figura drammatica, tracciata con gesto violento, che si dissolve nell'indistinzione con il fondo (*Il Dottor Carrion*, 1956). Il passaggio all'astrazione avviene attraverso una lenta meditazione sulla possibilità di superare il dato reale mantenendone la presenza. La complessità tecnica della sua pittura, l'ordine compositivo, che gli vengono dal continuo confronto con l'antico, frenano l'impulso istintivo organizzandolo in un «tutto» armonico. Dopo la serie dei *Napoleoni* (1968-70), portatori di un chiaro messaggio politico, l'artista torna alla natura con i *Roveti*: linee sottili fittissime si intersecano, formando una superficie che non è possibile superare. Questa sorta di ostacolo si fa ancora piú evidente nelle ultime opere, dove la trama si distende in un segno ampio dando luogo a un vero e proprio muro; in *Grande composizione in nero* (1985), il colore, steso con la spatola in numerosi strati, lascia trasparire solo flebili tracce di luce date da altre tinte. In questi dipinti neri, bianchi o rossi **R** tende verso un assoluto monocromo senza mai raggiungerlo, continuando a muovere, impercettibilmente, la superficie del quadro con minime variazioni (*Superficie Rossa 2*, 1986; *Bianco*, 1986; *Meditazione* (*Ayler*), 1988). **R** inizia la sua attività espositiva nel 1955, quando partecipa alla mostra, alla Galleria La Bussola di Torino, *Niente di nuovo sotto il sole*; seguono la Biennale di Venezia (1956), la prima personale (1959) alla Galleria Odyssia di Roma, la partecipazione alla *Mostra della critica italiana* 1961 (Milano, Gall. Civica d'Arte Moderna) e a quella intitolata *Aspetti della ricerca informale in Italia fino al 1957* (Livorno, Palazzo del museo, 1963). Si ricordano qui anche due mostre antologiche, una a Ferrara nel 1984, e una a Torino nel 1986. (*et + sr*).

Ruibolini, Francesco → Francia, Francesco

Ruisdael, Isaack

(Naarden 1599 – Haarlem 1677). Fratello di Salomon e padre del grande Jacob (che come lui firmava con un «i» nel cognome, mentre Salomon e Jacob-Salomonsz scrivevano il proprio con un «y», si trasferí molto presto ad Haarlem, ove si sposò. È ricordato nel 1626 come in rapporti d'affari con Jan Porcellis, e definito sia come corniciaio in legno di ebano (*Ebbenhoute lystemaker*) che come mercante di quadri, ma altri documenti lasciano inferire sia la sua iscrizione alla gilda dei pittori (dove appare però solo come allievo) sia (inventali del 1636, 1668, 1669) una sua attività di pittore, costellata, dal 1628 al '46, da difficoltà finanziarie. Nonostante le resistenze da parte di alcuni critici che negano a Isaack un qualsiasi catalogo d'opere, la firma IVR presente in un piccolo numero di paesaggi, le cui caratteristiche tecniche e stilistiche mal si accordano con quelle del figlio Jacob, rende del tutto convincente l'attribuzione a **R** di un ristretto numero di opere caratterizzate da una fattura minuta e da una stesura di colori dalle fredde tonalità, data per piccoll colpi di pennello (*Veduta di Naarden*, datata 1645: in coll. priv. americana; due *Vedute di Egmond*, presumibilmente degli anni '50: in coll. Philips a Bussum; *Paesaggio con steccato*: Vienna, Akademie der bildenden Künste; *Veduta di Weesp*: in coll. Michaelis, Cape Town). Esse si discostano nella sostanza sia dal paesaggio «tonale» di Esaias van de Velde e Jan van Goyen (che nel 1634 lavorava nella bottega dei **R**, accanto a Salomon) che da quello puntigliosamente descrittivo di artisti quali Reyner Claez. Snicker e Cornelis Vroom (J. Giltaij, 1992) presentandosi tuttavia come preludio alle opere giovanili del grande Jacob (che iniziò a dipingere autonomamente dal 1646) – nelle quali si continua a intravedere spesso la collaborazione del padre – sensibili anche ai delicati effetti di trasparenza tipici di Salomon. (*sr*).

Ruisdael, Jacob van

(Haarlem 1628/29-82). Figlio di Isaack van **R** fu secondo Houbracken indirizzato dal padre agli studi latini e medici. La critica odierna tende però a dubitare delle informazioni dell'Houbracken (ad esempio la notizia della registrazione del pittore nella *Series Nominum Doctorum*

nel 1676 ad Amsterdam), sulla base di alcuni dati certi come le precarie condizioni finanziarie paterne e la precoce attività di pittore intrapresa da Jacob appena diciottenne o diciannovenne.
Dopo tre anni di apprendistato (1643-46) svolto probabilmente presso il paesaggista Salomon van Ruysdael suo zio – ipotesi che sembra confermata dai suoi primi lavori firmati e datati 1646 rivelanti tracce dello stile e della tecnica esecutiva di Salomon –, Jacob risulta assistente del padre e nel 1648 iscritto nella corporazione dei pittori di Haarlem dove ricopriva la carica di decano suo zio Salomon. Il giovane dovette assimilare la cultura pittorica circolante nell'ambiente familiare; dovette conoscere le opere di Jan van Goyen, stabilitosi per un periodo nella casa di Isaack ad Haarlem, e del pittore Miense Molenaer, amico di famiglia. Diverse opere del primo periodo della sua attività tra le quali disegni (*Veduta di Rhenen*: San Pietroburgo, Ermitage) e dipinti (*Mulino lungo una strada di campagna*, 1646: Cleveland, AM) piú spesso su tavola, resi con un gusto topografico del paesaggio attraversato, documentano i viaggi che il pittore fece in questo periodo: ad Alkmaar, Egmond aan Zee (*Veduta di Egmond aan Zee*, 1646: Eindhoven, coll. de Jongh), Naarden (*Veduta di Naarden*, disegno a L'Aja e dipinto su tavola, 1647: coll. Thyssen-Borne-misza, già Lugano, Castagnola), verso la frontiera tedesca a Rhenen e a Bentheim nel 1650 insieme al paesaggista italianizzante N. Berchem e nella regione di Clèves. Questi suoi appunti di viaggio forniranno motivi incessanti di rielaborazione come testimonia una delle versioni del *Cimitero giudaico* del 1653-54 (Dresda, GG) in cui emerge sullo sfondo il ricordo delle *Rovine del castello di Egmond* (disegno: Stuttgart, SG).
La vita del pittore è scarsamente documentata, e la sua opera fornisce piú spesso la traccia per ricostruire i suoi spostamenti; si è avanzata l'ipotesi di un suo viaggio ad Amsterdam già nel 1653-54 sulla base di alcuni motivi che compaiono in disegni e dipinti, prima di stabilirvisi nel 1656-57 dove farà professione di fede nella chiesa riformata mennonita diventando cittadino di Amsterdam nel 1659 poco dopo il paesaggista Allart van Everdingen (1557); del 1660 è un documento che certifica la buona condotta del suo allievo Hobbema con il quale nel 1660-61 compirà un secondo viaggio in Germania riportandone numerosi disegni che forniscono la mappa del percor-

so da lui svolto durante il suo *tour* tedesco. Durante i sei anni successivi **R** appare figura dominante dell'ambiente artistico di Amsterdam. Il suo influsso inizia a farsi sentire su piú giovani pittori come Jan van Kessel; inoltre viene chiamato a dare il suo parere di conoscitore sull'autenticità di alcune marine attribuite a Jan Porcellis (1661) e i suoi quadri nel 1664 nominati accanto alle opere di A. van de Velde e J. van der Heyden raggiungono prezzi altissimi (un **R** raggiungeva i sessanta fiorini rispetto a prezzi piú comuni dai dodici ai quarantadue fiorini), fatto questo che getta discredito sulla romantica leggenda del pittore vissuto in miseria cara alla storiografia del sec. xix. Nel 1682 **R**, cagionevole di salute (aveva stilato il suo testamento nel 1667), muore probabilmente ad Amsterdam e viene seppellito poi nella chiesa di San Bavone della sua città natale.
Artista prolifico, si dedicò – in particolare durante la prima attività – anche all'incisione; nei suoi dipinti degli anni Quaranta dimostra le sue doti di minuzia descrittiva e sensibilità per la resa di particolari naturalistici, oltre che fedeltà alla topografia dei luoghi nelle immagini costruite secondo il punto di vista del viandante, in cui strade e sentieri attraversano un angolo di paesaggio con alberi, dune o città sullo sfondo che utilizzano i topoi cari al paesaggismo olandese.
L'influsso di Salomon van Ruysdael, evidente nell'emergenza assegnata agli alberi e alle fronde capricciose in primo piano, si lega all'essenza grafica di H. C. Vroom e al ricordo per suo tramite dei naturalistici controluce tra fronde scure e chiare tonalità del cielo di Helsheimer. Le evoluzioni grafiche di Jacob, soprattutto nelle acquaforti di questa prima fase, hanno fatto parlare di reminiscenze manieriste di un Roelant Savery o Gillis van Conixloo, ma anche di un rapporto con la contemporanea produzione di Giliam Dubois e Jan van der Meer il Vecchio. Accanto ai dipinti già citati – risalenti alla sua prima produzione – alcune opere vanno segnando il passaggio dalla veduta panoramica classica all'elaborazione di elementi che drammatizzano la struttura compositiva: come ad esempio l'inquadratura scura creata dalla quinta laterale degli alberi architettonicamente monumentali (*Veduta di Egmond*, 1648: Manchester, AG; *Paesaggio fluviale*, 1649: Edimburgo, NG of Scotland). Quest'ultimo, insieme alle numerose versioni sul tema del castello di Bentheim, documenta l'evoluzione di **R** verso uno stile monumentale

che ricerca effetti di profondità e insieme accoglie suggerimenti dalla voga per il pittoresco sviluppatasi intorno all'interesse per le opere riportate dal Brasile da F. Post o da Allart van Everdingen nel 1645 dal suo viaggio in Scandinavia. A questa nuova fase appartengono i suoi paesaggi creati sulla scorta del viaggio in Germania con Berchem (*Castello di Bentheim*, 1653: Dublino, NG of Ireland; *Paesaggio collinoso con Burgesteinfurt*: Londra, Wallace Coll.) e le citate versioni del *Cimitero ebraico* (Dresda, GG e Detroit, Institute of Art) il cui pacato dialogo tra simboli della morte e della vita tanto entusiasmava Goethe. Del resto un nuovo impulso compositivo e pittorico, con l'accrescersi dell'importanza del motivo architettonico (ponti, mulini, chiuse, castelli) come elemento caratterizzante del paesaggio, trova conferme nella contemporanea pittura olandese da P. de Koninck agli italianizzanti come Both, Berchem, Dujardin che si provarono ad armonizzare i vari elementi compositivi mediando espressione e gravità monumentale. Dopo il 1653 le opere datate di **R** sono rare, non facilitando la cronologia del corpus del pittore; inoltre l'artista sembra adattare il suo stile in funzione dei temi prescelti. In generale in questa seconda fase piú confusa **R** ricerca effetti pittorici, preferendo toni caldi e meno scuri adatti ai temi delle marine (*Burrasca marina*: Forth Worth, AM) e vedute urbane (*Veduta di Haarlem*: Berlino, SM, GG), che offrono il pretesto per grandi effetti di cieli nuvolosi. In questi anni poi **R** si dedicherà con insistenza alla produzione di *Cascate* e *Torrenti* dove è visibile l'influsso di van Everdingen, anche se rimarrà fedele agli elementi pittorici che lo contraddistinguono: come le tonalità scure e l'intenso lirismo drammatico dei suoi tronchi ritorti o spezzati in primo piano (*Tre grandi alberi in un paesaggio montagnoso*: Pasadena, California, Norton Simon Foundation).
La vibrante pittoricità delle opere databili agli anni Cinquanta (marine e paesaggi boschivi), appare sciogliersi in una pittura piú fluida, illuminando di luce dorata i suoi verdi fulvi e le gamme grigio-brune (*Rovine della casa Kostverloren sull'Amstel*: Amsterdam, HM). Il celebre *Mulino a Wijk bij Duurstede* (Amsterdam, Rijksmuseum) è un esempio calzante del maturo effetto di luminosità delle nubi sul paesaggio e della raggiunta armonizzazione tra istanze interpretative e di fedeltà topografica del **R** degli anni Sessanta.
Precisamente a partire dal 1660 si fa luce in **R** una ten-

denza verso il paesaggio panoramico, verso una spazialità sostenuta dall'insistenza delle orizzontali e dai contrasti di luce; tendenza che rammenta la magistrale profondità ottenuta da Philips de Koninck, e che si fa elemento distintivo di una serie di vedute databili all'incirca a questi anni: la *Veduta di Ootmarsum* (Monaco, AP), le varie *Haarlempjes* di grande forza compositiva e visuale nella veduta della città sullo sfondo della vasta pianura delimitata dal basso orizzonte del cielo (*Veduta di Haarlem*: L'Aja, Mauritshuis; Amsterdam, Rijksmuseum; Zurigo, KH); le numerose *Vedute di Beverwijk* (Monaco, AP) o delle spiagge di Egmond aan Zee (Londra, NG) e di Scheveningen (Chantilly). Alcuni paesaggi come *Campi di grano* (Lille, MBA; New York, MMA; Rotterdam, BVB) e soprattutto il famosissimo *Colpo di sole* acquistato da Luigi XVI nel 1784 (Parigi, Louvre; databile approssimativamente intorno al 1670 ca.), che ricorda per la combinazione di trattamento pittorico e motivo (il raggio dorato che illumina le morbide nuvole e un paese) il *Paesaggio fluviale con rovine* di Rembrandt a Kassel, vanno accostati per la qualità dell'emozione lirica raggiunta al *Paesaggio montano* dell'Ermitage. A questi anni di maturità si riallaccia inoltre l'impegno nei suoi paesaggi con foreste e paludi, di strutturare sempre piú chiaramente il gioco ornamentale dei tronchi degli alberi, in **R** veri e propri simboli tematici (l'albero dalla corteccia bianca caduto in diagonale in primo piano, motivo tipico in **R** poi sfruttato instancabilmente da Wynants) : le *Paludi* (Londra, NG; San Pietroburgo, Ermitage; Berlino, SM, GG) riportano frequentemente il motivo dell'albero spezzato in primo piano; l'eloquente ripresa architettonica di un motivo manierista alla Savery che nel pittore praghese restava puramente decorativo e gratuito, mostra perfettamente le qualità dello stile di **R**, grave e riflessivo. L'intensa malinconia e la delicatezza di toni che accompagnano l'ultima sua attività sono compresenti a un certo cedimento della qualità pittorica nei temi spesso reiterati e ad una riduzione della produzione determinata dal declino del mercato olandese nel 1672 sotto l'occupazione francese, anche se a questo periodo risale l'originale veduta di *Amsterdam con il suo porto* (coll. priv.), una delle piú riuscite vedute della città realizzate da **R** negli ultimi anni (forni spesso disegni per la serie incisa di vedute curata da Blootelingh intorno al 1663 ca.), e una serie di delicati paesaggi invernali in

cui **R** dimostra grande sensibilità per la resa delle gamme grigio-argentee (*Paesaggio invernale*: Francoforte, SKI) (*if + sr*).

Ruisdael, Salomon van → Ruysdael, Salomon van

Ruknuddin

(attivo in India nella seconda metà del sec. xvin). Attivo alla corte di Bīkāner nel Rājasthān durante i regni di Karan Singh (1631-69) e di Anup Singh (1669-98), accompagnò certamente il suo signore Anup Singh quando questi venne nominato governatore di Adoni nel Deccan. Numerose miniature recano il suo nome, in particolare un'*Eroina che fa toletta* e illustrazioni di una *Rasikapriyā* (Bīkāner, coll. del Lalgarh Palace), e *Donna sotto un albero* (Bīkāner, coll. Kajanchi); si riconosce la mano di **R** in tutto un gruppo di dipinti, tra i quali la *Visita all'asceta* (Patna, coll. G. K. Kanoria) e in ritratti di dignitari râjput o moghul a piedi o a cavallo, dispersi in numerose collezioni. Artista musulmano **R** molto deve all'arte moghul dell'epoca di Shāh Jahān, ma subí anche l'influsso della pittura del Deccan. Per il raffinato disegno e la delicatezza del colore, le opere di **R** rappresentano il culmine della scuola di Bīkāner. L'artista ebbe numerosi figli e nipoti pittori. (*jfj*).

Rumhor, Carl Friedrich von

(Reinhardsgrimma (Dresda) 1785 – Dresda 1843). Storico dell'arte, collezionista, artista praticante, grande conoscitore e figura chiave della nascita della storia dell'arte come disciplina. Ebbe rapporti con Goethe, Schlegel, von Humboldt e Bettina von Arnim. Studiò a Göttingen con Fiorillo e a Dresda con Runge e Tieck. Soggiornò a lungo in Italia (1805 e 1816-1822). Intraprese la revisione delle *Vite* del Vasari al fine della pubblicazione tedesca. Il lavoro ebbe come esito le *Italienische Forschungen* (voll. 1 e 2, 1827; vol. 3 con F. Nehrlich, 1831), che rimane la sua opera maggiore e una pietra miliare per la metodologia dello studio delle fonti. **R** prese posizione contro la teoria della ricezione dell'antico di Winkelmann fin dal lavoro giovanile sul gruppo di Castore e Polluce del 1812, ma nel corso dei successivi studi, contrapponendo i concetti di arte e prodotti artistici, arte e

linguaggio artistico, finisce per riconfermare la distinzione tra teoria e storia dell'arte proclamata da Winkelmann e Schelling.
Le sue *Ricerche italiane* infatti sono divise in due parti: la prima, composta di tre capitoli, è dedicata agli aspetti teorici; la seconda, articolata in dodici capitoli, descrive lo sviluppo dell'arte italiana dagli esordi gotici e longobardi al culmine dell'arte di Raffaello. La revisione della storia vasariana muove dalla conoscenza diretta degli originali e da un'analisi delle fonti confortata dal consiglio diretto del Niebhur. **R** vede nella natura l'origine di ogni ispirazione artistica e per questo si oppone al tentativo di Winkelmann e di Quatremère de Quincy di una storicizzazione integrale dell'arte. In ciò si riflettono anche le tendenze artistiche del suo tempo, naturalistiche e antiaccademiche. **R** stesso incoraggiò artisti come Horny e Nerly e influenzò l'attività dei musei di Dresda e Berlino.
Alla storia dell'arte contrappone la storia degli artisti e delle tendenze, nemica di ogni generalizzazione ed educata rigorosamente al metodo dello studio degli originali e delle fonti. Riconosce i condizionamenti di ambiente e delle situazioni storiche nelle produzioni degli artisti, ma non la produzione artistica come formazione storica e sociale. Il risultato delle *Ricerche italiane* è ambivalente: da un lato fonda una nuova tradizione, quella del conoscitore che si fa analista dei sostrati materiali delle opere e su questo basa l'attribuzione e la revisione delle attribuzioni precedenti; dall'altro, non problematizzando il naturalismo e il contenuto imitativo dell'arte, riconferma la dipendenza della storia dell'arte dall'estetica normativa. I suoi scritti annoverano componimenti letterari, raccolte di novelle, racconti di viaggio, studi sull'arte di Holbein del 1836, una storia e teoria dell'incisione su legno del 1837 e anche un'opera dedicata all'arte culinaria (*Geist der Kochkunst*, 1978, ma 1822). Il metodo inaugurato dalle *Italienische Forschungen* fu ripreso da Franz Kugler e Franz Xaver Kraus, (*ss*).

Rumiantsev, Nikolai Petrovič, conte

(? 1754 – San Pietroburgo 1826). Attivo propagatore della scienza storica russa, costituí nel suo palazzo di San Pietroburgo una galleria d'arte ricca soprattutto di pittori russi (A. Ivanov, schizzi e dipinto dell'*Apparizione di*

Cristo). Lasciata allo Stato dopo la sua morte, la galleria divenne pubblica nel 1831, col nome di Museo **R**, e nel 1861 venne trasferita a Mosca. Dal 1921 al 1927, le opere finirono ai vari musei della città, in particolare alla Gall. Tret´jakov. (*bl*).

Rumpler, Franz

(Tachau (Boemia) 1848 – Klosterneuburg (Vienna) 1922). Il padre, scultore in legno della foresta boema, faceva figure di santi e di cristi. Franz manifestò assai giovane il proprio talento per la pittura e, grazie alla protezione della casa principesca di Windischgrätz e di altri cultori d'arte, poté entrare sin dal 1863 all'Accademia di Vienna. L'Esposizione Universale di Vienna nel 1873 gli assegnò una medaglia d'oro per un quadro di genere, *Il piccolo malato*. Attraverso il mercante Sedelmeyer, originario di Vienna, ottenne nel 1873 una borsa di studio per Parigi, ove soggiornò nuovamente e piú a lungo nel 1879. Nel 1875 fece un viaggio in Italia con Makart, di cui subí l'influsso. Per le decorazioni in occasione del giubileo dell'imperatore, commissionate a Makart nel 1879, creò tutta una serie di grandi disegni con composizioni in fregio, eseguiti a penna. Illustrò l'opera *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild* con numerosi disegni di teste caratteristiche e tipi popolari boemi. Nel 1885 venne nominato professore della sezione pittura dell'Accademia di Vienna, dove insegnò fino al 1919, svolgendovi una feconda attività. La sua opera è assai varia; pittore di genere, di ritratti e di paesaggi, soprattutto verso la fine della sua vita eseguí fiori e nature morte. Nel 1897 espose con successo alla Gall. Miethke di Vienna; ma restò sempre, per sua scelta, in disparte rispetto alle manifestazioni artistiche. Le qualità pittoriche delle sue opere, di un moderato naturalismo, hanno esercitato grande attrazione sui collezionisti. **R**, tuttavia, è pure rappresentato nelle raccolte pubbliche: *Veduta del Belvedere* (Vienna, ÖG). (*g + vk*).

Runciman

Alexander (Edimburgo 1736-85) e **John** (Edimburgo 1744 – Napoli 1768), figli di un imprenditore di Edimburgo, operarono come apprendisti in una bottega locale di pittura. Poi, col sostegno finanziario di sir James Clerk, che aveva appena fatto ricostruire il suo castello,

Penicuik House, nel 1761, partirono per Roma (1766) per formarsi come pittori di storia. Alexander, che aveva cominciato a dipingere intorno al 1762 eseguendo acquerelli molto leggeri ispirati ai paesaggi scozzesi d'impronta topografica, si legò a Füssli, giunto dopo di lui a Roma, che ne riconobbe le capacità. Tornato in Scozia (1771) fu tra i primi ad ispirarsi alla poesia «romantica», traendo da Ossian i temi di una serie di dipinti decorativi ordinatagli da James Clerk per Penicuik House. Sfortunatamente la serie andò distrutta in un incendio nel 1899; con essa è andata perduta l'opera principale di Alexander, e uno dei rari esempi di illustrazione di soggetti celtici realizzate in Gran Bretagna. Alcuni disegni (la *Morte di Oscar*: Edimburgo, NG) e rari dipinti (l'*Origine della pittura*: Penicuik House; il *Trionfo di Davide* dal quadro di Rubens: Kemble Foundation, Fort Worth, Texas) consentono di farsi un'idea della maniera di questo artista, le cui fattezze ci sono note grazie a un doppio *Autoritratto* di Brown e Alexander (1784) conservato al NM of Antiquities of Scotland a Edimburgo. A Roma, John condivise con Barry una vivissima ammirazione per le grandi decorazioni romane, e in particolare per Raffaello. A causa della sua morte prematura, rare sono le opere rimaste. Il suo capolavoro, *Re Lear nella tempesta* (1767: Edimburgo, NG) rivela, come accade per il fratello, un talento curiosamente romantico nel modo di affrontare un soggetto teatrale senza impiegare artifici scenografici, come fecero invece gli artisti britannici che dipinsero i quadri d'ispirazione shakespeariana per la Gall., di Boydell a Pall Mall (i quadri andarono dispersi all'inizio del sec. XIX). (*jns*).

Runge, Philipp Otto

(Wolgast 1777 – Amburgo 1810). Nel 1795 giunse ad Amburgo, per iniziarsi al commercio presso il fratello Daniel. La vita artistica che animava la città lo confermò nell'intento di dedicarsi alla pittura. Dopo aver studiato disegno ad Amburgo, frequentò dal 1799 al 1801 l'Accademia di Copenhagen, ove fu allievo di Jens Juel; partí poi per Dresda, ove incontrò Anton Graff si legò al poeta Ludwig Tieck, che ebbe influsso profondo sulla sua formazione intellettuale. Di questi primi anni sussistono ritratti a matita e progetti di composizioni di figure che si accostano al neoclassicismo di Carstens e di Flaxman. Capolavoro dell'epoca di Dresda si possono considerare

le quattro incisioni, strettamente simmetriche, delle *Ore del giorno*, il cui tema, arricchito dalle esperienze panteistiche e religiose dell'artista, assume qui un'inedita dimensione. La figura umana diviene simbolo degli elementi naturali, e da ciò nasce una relazione armoniosa tra uomo e creazione. Tale nuova concezione del paesaggio sarà ormai, come **R** spiega nelle sue lettere (raccolte postume dal fratello Daniel in un'edizione del 1840-41, insieme al resto degli scritti teorici), il suo principale mezzo espressivo attraverso il quale operare un radicale rinnovamento, tematico e stilistico, del proprio stile in senso romantico. Sognò di utilizzare tali composizioni per decorazioni murali. Nel 1803 tornò ad Amburgo, rimettendosi a dipingere (*L'ora di lezione dell'usignolo*, 1802-803; seconda versione del 1805, ispirata dall'ode di Klopstock) soprattutto ritratti, in preparazione della sua nuova concezione del paesaggio animato, e traendo solitamente i modelli dalla sua stessa famiglia. Nel 1805 dipinse i quadri *Noi tre* (già al Museo di Amburgo, bruciato nel 1931) e il *Giovane Perthes* (Museo di Weimar); poi, nel 1806, i *Bambini Hülsenbeck* (Amburgo, KH). Dal 1806 al 1807 operò a Wolgast, eseguendo il *Doppio ritratto dei propri parenti* e due composizioni religiose: il *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Cristo sul lago* (tutti e tre ad Amburgo, KH). Stabilitosi di nuovo ad Amburgo nel 1807, riprese il tema delle *Ore del giorno* dipingendo una variante del *Mattino* (ivi). Realizzati questi lavori, intraprese una nuova composizione sul medesimo soggetto in formato maggiore, ma non poté condurla a termine (*Mattino*, 1809: ivi). Durante i due ultimi anni della sua vita **R** consegnò il risultato delle sue ricerche sulla teoria dei colori in un trattato intitolato *Farbenkugel oder Konstruktion des Verhältnissen aller Mischungen der Farben zueinander* (Il cerchio dei colori ovvero Costruzione dei rapporti tra tutti i miscugli di colori, 1810).

La brevità della sua esistenza gli consentì di realizzare soltanto parzialmente i suoi progetti artistici. La maggior parte dell'opera dipinta si compone di ritratti, che per noi restano l'espressione piú diretta del suo talento, ma ai quali egli attribuiva solo importanza secondaria. Essi rivelano l'influsso di Graff, ma si ispirano pure a modelli inglesi della fine del secolo, pur distinguendosene per un piú saldo modellato, una piú rigorosa composizione e colori piú intensi. Come è stato spesso notato, la forza espressiva dei ritratti romantici tedeschi è in rapporto

con le affinità spirituali tra l'artista e il modello. Ciò si avverte in modo particolare nei ritratti di bambini, ove si coglie una sensibilità profonda per la psiche infantile. Benché il maestro sia, con Friedrich, il piú noto pittore dell'inizio del secolo, ebbe sui contemporanei un'influsso relativamente scarso. Reminiscenze del suo stile si riscontrano nell'arte amburghese. Le innovazioni di **R** nella pittura di paesaggio verranno riprese, almeno in parte, da Schinkel. Alla KH di Amburgo è raccolta la maggior parte delle sue opere: dipinti, le incisioni delle *Ore del giorno*, disegni, le illustrazioni per *Ossian*. Un complesso di suoi disegni è conservato nella NG di Berlino. (*hbs*).

Ruoppolo

Giovanni Battista (Napoli 1629-93). fu tra i migliori pittori di natura morta del secolo e giustamente considerato il vessillifero (se non il capo scuola: ma cronologicamente è solo un continuatore) della pittura di genere a Napoli. Muove i primi passi in un ambito di cultura tardocaravaggesca (alla Luca Forte, o nei modi del Maestro di Palazzo San Gervasio), in termini di serrato rigore naturalistico (la piú antica *Natura morta con ortaggi e pane* (Capodimonte) o la *Natura morta con sedani* (firmata, dello Ashmolean Museum di Oxford), forse ancora con qualche ricordo della composizione del van der Hamen. Questa prima produzione abbastanza vasta (che comprende la *Natura morta con frutta e ortaggi in un paesaggio*: coll. priv.; la *Natura morta con verdure*: Londra, Arcade Gallery) è d'alta qualificazione formale; ma già verso il '65-70 la pittura di **R** si trasforma, per l'influenza del Porpora maturo, e in genere dei «generisti» romani, oltre che per la diffusione della pittura barocca a Napoli (Giordano, Preti, C. Fracanzano ecc.). All'attenta indagine luministica si sostituisce un piú vibrante giuoco di atmosfere colorate, mentre la composizione si fa lussureggiante, scenografica, ricca di enfasi decorativa: una evoluzione che ci mostra un pittore diverso, non meno intenso e felice di quanto fosse nella fase naturalistica, ma ormai in tutt'altra veste, al passo con i tempi, e su di un piano polemico rispetto ai risultati di Giuseppe Recco e di A. Belvedere (*Pesci sulla spiaggia*: Napoli, Museo di San Martino; *Natura morta con pesci e granchio*: Napoli, coll. priv. e i celebri *Trionfi* di frutta e verdura).
Il percorso di **Giuseppe** († 1710), per quanto sin qui se

ne conosce, non è molto diverso da quello di Giovan Battista **R**, piú anziano e forse suo zio, e anche il livello artistico della sua produzione è molto notevole, a giudicare da qualche tela firmata (ma la firma è di incerta lettura), come la *Natura morta con pasticcio e cedri* del Museo Duca di Manina a Napoli, o quella (*Natura morta di frutti*) ad Amburgo. Appena piú marcate rispetto a Giovan Battista sono l'insistenza luministica in senso pittoricizzante e l'apertura verso i modi di Giuseppe Recco (ma ancora una volta la matrice non può essere altra che quella del piú antico Luca Forte). E però Giuseppe si distacca da Giovanni Battista nella fase matura; non ne segue l'evoluzione verso una scrittura permeata di libertà e di vivacità piú propriamente barocche, ma ripiega invece verso una sorta di accademizzazione delle esperienze precedenti, solo arricchite nel modulo compositivo. E le ultime opere (se sono di Giuseppe), quelle col monogramma G.R.U. (Roma, GNAA, Palazzo Corsini), rivelano una ripetizione convenzionale, stanca e manierata, dei precedenti risultati, di ben altra intensità stilistica; tanto da legittimare l'ipotesi che si tratti di un artista diverso da Giuseppe R. Numerosi «generisti» napoletani si collegano molto strettamente ai due **R**; degni di ricordo Francesco della Questa, Aniello Ascione e piú tardi Marco de Caro, tutti però sensibili anche ai modi di Giuseppe Recco, l'altro famoso protagonista della pittura di genere del Seicento napoletano. (*rg*).

Rupf, Hermann

(Berna 1880-1962). Raccolse, negli anni che precedettero la prima guerra mondiale, molte opere cubiste: nove quadri di Braque (*Case all'Estaque*, 1908; *Bicchiere e asso di fiori*, 1919), sette Derain (la *Strada*, 1907) e quattordici Juan Gris (il *Violino*, 1913; *Ritratto di M. me Josette Gris*, 1916); quadri che ripercorrono le tappe evolutive del cubismo. Raccolse anche esempi che illustrano l'opera pittorica e grafica di Picasso (*Testa di donna di profilo*, 1905; il *Violino*, 1913), nel periodo rosa e nel periodo cubista. Legato a Kahnweiler, mercante e amico di questi pittori, **R** acquistò la maggior parte dei dipinti nello stesso anno in cui furono eseguiti. Conobbe anche Klee, di cui possedeva alcune opere (*Montagna d'inverno*, 1925), e Kandinsky, che andò a trovarlo a Berna nel 1935 (*Costruzione leggera*, 1940). Quest'importante raccolta è com-

pletata dalle litografie e da libri illustrati da Braque, Gris, Picasso, Masson e Léger, nonché da una scelta di sculture di Laurens, Manolo e Arp. Una parte della collezione è stata trasformata in fondazione presso il KM di Berna nel dicembre 1962. (*er*).

Ruschi, Francesco

(Roma 1600 ca. – Treviso 1661). Formatosi a Roma nell'ambito del Cavalier d'Arpino, in contatto con l'Albani e con l'ambiente postcaravaggesco di Renieri, Caroselli, Saraceni e Ceceo del Caravaggio, si apre altresí alla cultura di Pietro da Cortona. Al momento del suo definitivo trasferimento in Veneto (a Venezia ante 1629 e a Treviso nella tarda maturità dal 1656 al 1661), **R** esporta questi dati di cultura – e in particolare l'eco del cortonismo proposto però in tono accademico – sui quali innesta un gusto chiaro del colore e una maniera di comporre da riferire alla sua personale ripresa dell'opera di Paolo Veronese (*Madonna e tre santi*, 1641: San Pietro di Castello; *Madonna e quattro santi*, 1656 ca.: San Clemente). Perfettamente inserito nei circoli di cultura veneziani, esegue frontespizi e illustrazioni per l'estroso letterato Gian Francesco Loredan di cui era amico e interpreta temi biblici o di storia romana in chiave decorativa destinati al collezionismo (*Ripudio di Agar*: Treviso, MC).
La produzione véneta di **R**, piuttosto omogenea dal punto di vista evolutivo, si configura da un lato come promotrice di quel neoveronesismo che nella seconda metà del sec. XVII diverrà organica corrente di gusto, e dall'altro come stimolo per la maniera dei tenebrosi grazie all'eredità postcaravaggesca da lui importata.(*apa*).

Rusconi, Benedetto → Diana

Rusiñol, Santiago

(Barcellona 1861 – Aranjuez 1931). Rappresentante significativo del «modernismo» catalano degli anni 1890-1900, **R** fu anche scrittore e pubblicista.
Appartenente a un'agiata famiglia di industriali si dedicò dapprima alla pittura prendendo lezioni dal pittore Tomás Moragas nei ritagli di tempo concessi dagli impegni nella fabbrica famigliare di tessuti. Nel 1865 poté finalmente effettuare un primo viaggio a Parigi dove lavo-

rò all'Académie Gervex. Nel 1887 si stabilí a Montmartre, condividendo la vita frenetica dei giovani catalani, tra cui il critico d'arte Miguel Utrillo e il pittore Ramón Casas, e, dal 1890, il basco Zuloaga. Frequentò l'Académie de la Palette, sotto la direzione di Puvis de Chavannes e Carrière, e fu assiduo dello Chat-Noir. La sua vita da bohémienne lo mise in contatto con diversi ambienti letterari e artistici; fu intimo di Léon Daudet, Toulet, Curnonsky, Erik Satie oltre che di numerosi pittori. Le sue prime opere, influenzate da Carrière, da Whistler, dalle stampe giapponesi e dagli impressionisti, ritraggono soggetti presi dalla vita reale (*Utrillo davanti al Moulin de la Gaiette*: Barcellona, MAM), angoli di Montmartre, figure di giovani donne o di bambini in interno (*Ritratto di Sarah Bernhardt*: Madrid, Prado, Casón), con toni brumosi costruiti su una fine gamma di grigi. In seguito la sua pittura si carica di valenze simboliche che ricordano la poetica preraffaellita (il *Mistico*, l'*Angelus*, *Notte di veglia*: Sitges, Museo del Cau Ferrat). Tornato definitivamente a Barcellona nel 1894, assunse un ruolo importante nella vita artistica, attraverso la sua produzione di manifesti, decorazioni e dipinti. Fu tra i fondatori dei Quatre Gats, trasposizione barcellonese dello Chat-Noir e punto di ritrovo di tutta l'avanguardia. Inoltre, nel piccolo porto di Sitges, nel 1892 trasformò la casa di pescatori che aveva acquistato in una villa, dove raccolse dipinti tra cui una *Maddalena* di El Greco, mobili antichi, ferri battuti, e che decorò con allegorie goticizzanti (*Pittura*, *Musica*, *Poesia*). Il Cau Ferrat divenne teatro di «feste moderniste», e lasciato in eredità alla città di Sitges, fu aggregato dal 1932 ai musei di Barcellona. **R** fu eccellente ritrattista (*Una romanza*: Barcellona, MAM), ma soprattutto amante dei giardini fece di questi il suo tema preferito (*Giardino di Aranjuez*, 1908: Madrid, Prado, Casón; *Mandorli in fiore*, 1929: ivi). La collezione di dipinti di **R** rappresenta una testimonianza preziosa sui pittori spagnoli all'inizio del secolo (Picasso, Zuloaga, Regoyos) e consente di seguire le tappe della sua opera. (*pg + sr*).

Ruskin, John

(Londra 1819 – Brantwood 1900). Nasce a Londra nel 1819 da genitori scozzesi: John James, un commerciante cultore d'arte, e Margaret, puritana evangelica di stretta osservanza. La sua educazione preuniversitaria è affidata

a tutori, lontano dalle scuole pubbliche, con un diretto e condizionante controllo dei genitori. La madre, sua unica insegnante sino a dieci anni, lo educa a un quotidiano esercizio di lettura esegetica della Bibbia, abitudine che **R** conserva anche dopo la rinuncia alla fede puritana compiuta nei primi anni Cinquanta in favore di una religiosità non confessionale; abitudine di decisiva importanza, poiché costituisce la base delle categorie che dominano il suo pensiero e determina il suo metodo interpretativo anche in campo artistico. Già dai primi anni Quaranta, dopo un'esperienza universitaria a Oxford, poco felice e bruscamente interrotta (1837-40), alla lettura della Bibbia si affianca l'analisi dell'opera di Platone condotta da **R** con la stessa quotidiana frequenza e con la medesima attenzione. La sua formazione ha dunque una doppia radice e si nutre tanto di «ebraismo» quanto di «ellenismo», per usare la terminologia con cui Matthew Arnold (*Cultura and Anarchy*, 1869) definisce le due «forze spirituali» che dominano la cultura inglese dell'epoca. Da tale duplicità trae origine, in **R**, il frequente ragionare sui rapporti tra linguaggio visivo e scrittura. Completa il quadro dei riferimenti, cui il suo pensiero costantemente si rivolge, una profonda conoscenza della cultura medievale, mai confusa con le pur amate riletture alla Walter Scott, ma sempre frutto di uno studio diretto dei testi (Dante sopra ogni altro) nonché di minuziose analisi dell'architettura, della scultura e della pittura di quell'epoca.

Estremamente precoce l'evoluzione di **R** come artista e come critico. Data la predilezione del padre per i viaggi e per i libri ad uso dei turisti – altro elemento decisivo nella formazione di **R** e fonte del suo interesse per l'estetica alpina – è naturale che egli si formi, come acquerellista, alla scuola di coloro che illustravano tali libri con vedute pittoresche: C. Fielding (suo maestro nel 1834-35), J.D. Harding (suo maestro nei primi anni Quaranta), S. Prout, C. Stanfield, D. Roberts, ovvero i membri della Società dei Pittori Acquerellisti. In quell'ambito **R** conosce anche la pittura di Turner, oggetto centrale della sua pur varia esperienza di critico. È proprio per difendere la nuova maniera turneriana, accusata di essere una rappresentazione sempre meno veritiera della natura, che **R** dà avvio alla sua piú rappresentativa opera teorica sulla pittura: *Pittori Moderni*, in cinque volumi, pubblicati rispettivamente negli anni 1843 (I), 1846 (II), 1856 (III,

IV), 1860 (V). Scopo dichiarato è di mostrare la superiorità dei moderni paesaggisti, ricusando i modelli allora dominanti suggeriti da Reynolds nelle sue lezioni all'Accademia Reale: Claude Lorrain, Salvator Rosa e Nicolas Poussin. In realtà, l'opera si nutre dei numerosi riferimenti di cui **R** dispone e segue le sue molteplici e variabili passioni: l'arte italiana, conosciuta prima attraverso la *Poesia dell'arte cristiana* (1836) di A. F. Rio, poi tramite gli studi di Lord Lindsay (*Lineamenti di storia dell'arte cristiana*, 1847), ma soprattutto studiata direttamente grazie a frequenti viaggi; la rivalutazione dei primitivi, parallela ma autonoma rispetto alle elaborazioni di studiosi come F. Palgrave, H. Drummond e C. Eastlake (come ha riconosciuto Venturi in *Il gusto dei primitivi*, 1926); la «rivelazione» di Tintoretto, nel 1845, e il conseguente ingresso nel «mare maggiore» della scuola veneziana; la sostanziale avversione per i fiamminghi; la riformulazione del concetto di sublime in opposizione a Burke; il costante riferimento a Wordsworth e alla sua capacità di comporre assecondando la verità espressa dalla natura; le reminiscenze delle teorie associazionistiche di Alison.
Ma ogni giudizio critico diviene per **R** anche l'occasione per esporre parte di un complesso e autonomo programma teorico. Il cuore di tale programma è la teoria figuralista, di nuovo un tratto comune a molti intellettuali e artisti inglesi di epoca vittoriana e postvittoriana. Il figuralismo vittoriano trae origine dalla lettura tipologica dei testi sacri adottata, in ambito teologico, sulla base delle formulazioni relative alla profezia reale di matrice paolina e agostiniana. Profezia reale significa che ogni evento storico vive in una propria dimensione presente ma si rispecchia tanto in un altro evento passato prefigurante, ugualmente reale e storico, quanto in un evento futuro iscritto nella prospettiva della redenzione e dell'adempimento finale. Riportato nell'ambito della rappresentazione artistica, il figuralismo consente di leggere la realtà alla luce di una doppia verità, frutto della costante compresenza di naturale e sovrasensibile, di temporalità ed eternità. Da ciò l'idea ruskiniana dell'artista che, dotato di una seconda vista, coglie e rappresenta una verità divina contenuta nella realtà naturale. Il figuralismo è anche il terreno di incontro tra **R** e i preraffaelliti.
Nel decennio che separa il secondo dal terzo volume di *Pittori Moderni*, **R** si occupa intensamente di architettura e pubblica due delle sue opere piú note: *Le sette lampade*

dell'architettura (1849) e *Le pietre di Venezia* (3 voll., 1851-53). Dal 1852, il sempre crescente interesse per i problemi politici e sociali, incoraggiato dall'amico T. Carlyle, caratterizza anche la produzione di argomento artistico (*Economia politica dell'arte*, 1857); ma rimangono ben vivi gli interessi strettamente legati alla pittura, come dimostrano gli studi su Botticelli (1872-73), il costante impegno di catalogazione e interpretazione dell'opera pittorica di Turner, i manuali di disegno (*Elementi di disegno*, 1857; *Elementi di prospettiva*, 1859), i molti temi affrontati nelle lezioni tenute a Oxford (1870-78; 1882-85). L'aggravarsi di una ciclotimia, rivelatasi per la prima volta nel 1878, costringe **R** ad abbandonare l'insegnamento universitario nonché a ridurre progressivamente l'attività letteraria e scientifica, fino al totale silenzio degli ultimi anni. (*gil*).

Russ, Karl

(Vienna 1779-1843). Allievo dell'Accademia di Vienna, ove dopo aver seguito i corsi di disegno di fiori e di paesaggio studiò il disegno storico, **R** proseguí gli studi alla Hofbibliothek di Vienna (ove era conservata la collezione di stampe) sotto la direzione di Bartsch, che fu il primo a fissare i principî dell'incisione nella sua celebre opera *Le Peintregraveur* (*Il pittore incisore*, 1803-21). La casa editrice Artaria pubblicò, verso il 1807, una serie di diciannove stampe intitolate *Eigene*, *in Kupfer gebrachte Ideen von Karl Russ, Maler* (Idee originali trasferite su rame da K. R., pittore), tra le quali si trovava l'incisione di un quadro che era stato premiato, *Ecuba sulla riva presso i cadaveri dei suoi figli*. Fu senza dubbio il talento di **R** come pittore di storia a decidere l'arciduca Giovanni ad assumerlo al proprio servizio. Il principe poneva il suo mecenatismo a disposizione dello Stato austriaco, di recente costituito (1806). **R** eseguí nel 1814 *Incontro di Rodolfo d'Asburgo colprete*. Si appassionò all'antichità e alla mitologia; possedeva un'importante biblioteca e preparava con cura estrema le sue composizioni. In una mostra dell'Accademia nel 1822 figuravano trenta suoi quadri di storia. Dal 1817 fu conservatore della Galleria del Belvedere a Vienna. Parallelamente, la sua fama come pittore di storia era divenuta immensa. Oggi i quadri di storia di **R** sono quasi del tutto dimenticati; invece il suo *Autoritratto* (Vienna, ÖG) restituisce l'immagine penetrante di

un giovane artista entusiasta, che esercitò un influsso decisivo nell'epoca di transizione dal classicismo al romanticismo. (*g + vk*).

Russ, Robert

(Vienna 1847-1922). Con E. J. Schindler, Jettel e Ribarz, fece parte del gruppo di paesaggisti di talento che, nella seconda metà del sec. XIX, si formarono presso l'Accademia di Vienna nei corsi di Albert Zimmermann. Trasse i suoi paesaggi soprattutto dalle Alpi austriache, e talvolta da siti piú lontani come l'Italia o lo Helgoland. Il suo stile fu sulle prime caratterizzato da un disegno saldo e colori decorativi: *Paesaggio con stagno in un villaggio* (Vienna, ÖG). Piú tardi, per influsso dell'impressionismo, la sua tavolozza si schiarí, e le linee si risolsero in una materia colorata scintillante, che rammenta il puntinismo. Le opere eseguite con questa tecnica non mancano d'attrattiva, ma l'arte di **R** non si evolvette piú. (*g + vk*).

Russell, John

(Guilford 1745 – Hull 1806). Figlio di un libraio e mercante di stampe, fu allievo nel 1767 di Francis Cotes – ritrattista di un certo interesse nei pastelli – e, come il maestro, si dedicò al ritratto. Entrato nel 1770 come studente nella Royal Academy, ne diverrà associato nel 1772 e membro nel 1788. **R**, che aveva studiato da vicino le opere di Rosalba Carriera ed aveva subito l'influsso di Reynolds, divenne famoso pastellista, e le sue opere raggiunsero prezzi alti quanto le opere dello stesso Reynolds. Si fabbricava i pastelli da sé e li mescolava sui dipinti sfregandoli leggermente con le dita in modo che i colori si fondessero. Pubblicò a questo proposito nel 1772 un suo testo tecnico: *Elements of Painting with Crayons*, e nel 1790 fu nominato «Painter to the King and Prince of Wales". Pittore, miniaturista, ma soprattutto pastellista, eseguí centinaia di ritratti, i piú notevoli dei quali di bambini: il *Bambino con ciliege* (1798: Parigi, Louvre). Sue opere sono conservate a Londra (NPG e VAM) e ad Edimburgo (NG). Va inoltre ricordato che **R** s'interessò d'astronomia, indirizzato dall'astronomo sir William Herschel. Ancora un aspetto che lo fa tipico rappresentante dell'epoca, partecipe degli entusiasmi per l'investigazione scientifica dei fenomeni di natura è l'invenzione del «selenografo»; **R** eseguí, a pastello, an-

che una grande carta della luna (Oxford, Radcliffe Observatory; altre versioni a Birmingham, City Museum) rappresentante i vari aspetti dell'astro, assai singolari. (*mri + sro*).

Russell, Morgan

(New York 1883 – Broomall (Pennsylvania) 1953). È considerato, con MacDonald-Wright, il fondatore del sincromismo. Dal 1906 si familiarizzò con gli impressionisti e Cézanne in occasione di un primo viaggio a Parigi, in seguito al quale seguí i corsi di Robert Henri all'Art Students' League. Per tre anni, tornò ogni estate in Europa, interessandosi particolarmente delle soluzioni date da Monet ai problemi della luce e del colore. Nel 1909 si stabilí a Parigi (lasciò la Francia solo nel 1946), frequentò Leo e Gertrude Stein e, presso di loro, conobbe Picasso e poi Matisse, con il quale operò, nello stesso anno, a una serie di sculture. Nel 1910 espose al Salon d'Automne (*Uomini nudi sulla spiaggia*: Stati Uniti, coll. dott. William Q. Sturner). S'interessava allora piú di Cézanne che di Monet. Nello stesso tempo, dava grande importanza agli scritti teorici di Chevreul, Helmoltz e Roods (*Modern Chromatics*). Incontrò MacDonald-Wright nel 1911. Fieri delle proprie conoscenze teoriche e istruiti dall'esempio di Delaunay e di Kupka (benché mai abbiano interamente ammesso l'influsso di essi sul loro lavoro), **R** e Mac Donald-Wright espressero le proprie posizioni nel 1913 in una serie di mostre accompagnate da opuscoli, a Monaco (Neue Kunstsalon), Parigi (Bernheim-Jeune), nonché al Salon des Indépendants ed all'Armory Show.

Il programma di **R** può riassumersi in una frase da lui scritta nell'introduzione alla sua mostra presso Bernheim-Jeune: « La forma deve scaturire da un insieme di colori che si equilibrano intorno a un colore generatore» (*Synchro-my to Form*: *Orange*, 1914: Buffalo, Albright Knox AG). Nel 1916 **R** tornò a una pittura figurativa di tema religioso vicina a Maurice Denis; ma, sembra, continuò a dipingere sincromie fino al 1929. L'influsso di **R** e del movimento sincromista apparve chiaramente nel 1916 in occasione della Forum Exhibition (New York, Anderson Gall.) su pittori come Thomas Benton, Andrew Darsburg e Schamberg.

L'opera sincromista di **R** è rara, persino nelle collezioni pubbliche americane. Pone delicati problemi di datazio-

ne: a causa della rivalità che lo contrapponeva a Delaunay e agli orfisti, **R** anticipò le date di alcuni quadri agli anni Venti. Citiamo peraltro *Schizzo per una sincromia in azzurro violaceo* (1913: Los Angeles, County Museum of Art), *Creavit Deus Hominem*, *Synchromy n° 3. Color Counterpoint* (1913: New York, MOMA), *Four Part Synchromy* (1914-20: New York, Whitney Museum), *Color Form Synchromy* (*Eidos*) (1922-23: New York, MOMA). (*jpm*).

Russia

Dal X al XVII secolo Lo sviluppo iniziale della pittura russa (per il periodo preistorico **preistorica, pittura**) è determinato dall'importazione dei modelli bizantini sia per quanto riguarda l'affresco che la pittura su tavola. Le ragioni sono da ricercare nelle scelte politiche fatte da Vladimir principe di Kiev, presentatosi come il campione dell'ortodossia greca; dopo la cristianizzazione (988), l'arte religiosa si espande in diretto collegamento con Bisanzio e raggiunge il Nord, Novgorod, Pskov, Vladimir, Suzdal', poi Mosca alla fine del sec. XIV. La pittura monumentale, funzionale alla forma architettonica, è ispirata direttamente dai modelli bizantini, di cui riprende il disegno, il colore, i temi, le tecniche (Cattedrali di Santa Sofia a Kiev e a Novgorod, chiesa del Salvatore di Neredic, sec. XII). Analogamente, le prime icone riproducono fedelmente tipologie bizantine. L'icona piú antica, la *Vergine di Vladimir* (sec. XII: Mosca, Gall. Tret´jakov), capolavoro dell'arte bizantina, venne portata dal principe Andrea Bogoljubovskij da Costantinopoli e offerta alla Cattedrale di Vladimir. Il modello della *Vergine tenera*, nel quale il Bambino poggia la guancia contro quella della madre, verrà riprodotto e usato per le stesse funzioni di rito(*Vergine del Don*, fine del sec. XIV: ivi), pur con alcune varianti (il Bambino che accarezza il mento della madre: *Vergine di Jaroslavl'*, sec. XV: ivi). La *Vergine del Segno*, *o Znamenie* (fine del sec. XV: ivi), che rappresenta la Vergine orante col Cristo sul petto in un medaglione, copia la celebre icona della chiesa delle Blacherne a Costantinopoli. Il tema del *Santo Volto* (sec. XIII: ivi), riprodurrà il volto di Cristo miracolosamente impresso su un sudario, anch'esso tipico esempio dell'iconografia costantinopolitana del sec. X.
Solo nel sec. XIV l'accresciuta produzione di immagini

sotto la spinta della richiesta popolare e dello sviluppo liturgico legato all'iconostasi, darà luogo a una certa elaborazione indipendente dai canoni greci. Il sec. XIV vede il lento sviluppo del principato di Mosca, la fondazione del monastero della Trinità – San Sergio, ma innanzi tutto l'affermarsi della potenza di Novgorod, alla cui scuola appunto si deve l'emancipazione pittorica, visibile tanto nella scelta dei temi che nella tecnica di pittura dell'icona. Il soggetto storico compare infatti nella *Battaglia tra gli abitanti di Novgorod e gli abitanti di Suzdal'* (sec. XV: Museo di Novgorod), che illustra la protezione miracolosa di Novgorod da parte dell'icona della *Vergine del Segno*. I santi russi sono una fonte iconografica inesauribile (*San Boris e san Gleb*, fine del sec. XIV: ivi). Quanto alla tecnica, essa si arricchisce di caratteri che la diversificano nettamente dalla tradizione bizantina: il colore si fa brillante, la giustapposizione di toni intensi forma contrasti violenti, si afferma un maggior vigore espressivo e l'immagine è meno ieratica, benché l'*Arcangelo Michele* (Mosca, Gall. Tret´jakov) sia il riflesso di un evidente misticismo. Questo trattamento appare realmente rivoluzionario nelle icone della fine del sec. XV, che provengono dall'iconostasi di Kargopol' (ivi), nelle quali la concentrazione del soggetto, il ritmo delle linee e dei colori, la stilizzazione spinta all'estremo dimostrano che l'icona russa non dipende piú da Bisanzio. Fu forse un bizantino, Teofane il Greco, all'inizio del secolo, a portare a Novgorod i primi germi di tale rivoluzione pittorica, prima di esser chiamato a Mosca, dove ebbe per allievo Andrej Rublëv. Fino ad allora la scuola di Mosca era stata quella piú profondamente fedele a Bisanzio. L'opera di Rublëv introdusse una simbologia, una scienza del tratto e del colore, che influí sulla pittura russa fino alla fine del sec. XVI. Oltre alla *Trinità* (Mosca, Gall. Tret´jakov), che i pittori copiano testualmente dal capolavoro di Rublëv, i temi piú frequenti sono: l'*Ascensione di Elia sul carro di fuoco*, che simboleggia l'ascensione di Cristo; la *Divina sapienza*, ispirata dall'inno di Cosmas di Maiuma (sec. VIII), cantato il giovedí santo, che simboleggia l'Incarnazione; *Ti glorificano tutte le creature* (ivi), prime parole di un inno alla Vergine, che riassume il culto mariano; l'*Hexameron* (bottega del Maestro Dionisij: ivi), esplicazione mistica della settimana secondo il calendario liturgico. Ma, sin dall'inizio del sec. XVI, verranno introdotti elementi formali nuovi: personaggi allungati, valori

cromatici acidi o esageratamente pallidi, la decorazione raffinata ed elementi pittoreschi invadono la scena raffigurata complicando la composizione. Queste caratteristiche dell'opera di Maestro Dionisij (*Miracolo di san Flor e di san Lavr*. Mosca, Gall. Tret´jakov; *Crocifissione*: ivi), conferiscono alle composizioni un'eleganza particolare che si ritrova nei suoi figli e negli allievi usciti dalla sua bottega. Queste caratteristiche sono amplificate dai maestri della scuola Stroganov (fine del sec. XVI), che vanno trasformando l'icona in un quadro religioso piú complesso. La rappresentazione stessa del tema è diversa. Si vede comparire nella Trinità la figura di Dio Padre (Nikifor Savin, scuola Stroganov, la *Trinità*: Mosca, Gall. Tret´jakov). Si moltiplicano i *Giudizi Universali*, e tutta una folla di angeli in armi colma i medaglioni, attornia Cristo e dà adito all'apparire di elementi decorativi raffinati che prevalgono sull'espressione religiosa. La grande pittura russa di icone ha un ultimo rappresentante in Simon Usakov (sec. XVII), la cui produzione oscilla tra il rispetto della tradizione e l'influenza occidentale. Il mondo di ideale bellezza, obbediente alle proprie regole, che i pittori russi avevano saputo creare liberandosi della grande tradizione che avevano ereditata, si altera a contatto con un'arte sino ad allora ignorata. Si devono attendere le riforme di Pietro il Grande e la fondazione di San Pietrobur-go perché la pittura russa conosca un rinnovamento. (*bdm*).

Il XVIII secolo Tale rinnovamento è definitivo e totale, con l'introduzione di generi profani e soprattutto con l'importazione del modello spaziale basato sulla prospettiva lineare, e con la pratica dell'olio che soppianta la tempera. I primi rappresentanti di quest'arte nella nuova capitale sono stranieri: G. Danhauer, G. e M. Gsell, L. Caravaque e i decoratori di soffitti Ph. Pillement e B. Tarsia, assunti sia per eseguire lavori diversi che per formare allievi russi. Nel 1716, una ventina di giovani russi vengono inviati all'estero e, al loro ritorno, i fratelli Nikitin e A. Matveev inaugurano la nuova scuola di pittura autoctona. L'incisione su rame, di cui Usakov fu un pioniere, beneficia di un insegnamento sistematico con l'arrivo, nel 1698, dell'olandese A. Schoonbeeck, che tra i suoi allievi conta i fratelli Zubov, P. Bunin, A. Rostovcev. Formatisi a Parigi presso Ch. Boit, G. Mussikijskij e A. Ovsov praticano la miniatura su smalto. Al tempo di Elisabetta la decorazione pittorica dei palazzi, delle chie-

se e dei teatri viene affidata a italiani: G. Valeriani, A. Peresinotti, S. Barozzi e S. Torelli, accanto ai quali si formano I. Visnjakov, I. Firsov, i fratelli Belskij e B. Suchodolskij (sopraporta, 1754: San Pietroburgo, Museo russo, e Mosca, Gall. Tret´jakov). Avendo concepito il progetto di reintrodurre nella decorazione degli edifici l'uso del mosaico, perdutosi dopo il sec. xii, il fisico e poeta Lomonosov fonda a questo scopo una bottega e vi realizza egli stesso una *Battaglia di Poltava* (1762-64: San Pietroburgo, Accademia delle scienze). I ritrattisti stranieri sono G. Grooth, P. Rotari (autore pure di graziose «teste di carattere» femminili) e soprattutto L. Tocqué (1756-58), accanto ai quali opera la seconda generazione russa: I. Vişnjakov, A. Antropov e il giovane I. Argunov. Recando da Venezia l'arte delle «vedute», G. Valeriani dipinge nello spirito del Canaletto qualche panorama di San Pietroburgo (*Secondo Palazzo d'Inverno*, 1752: San Pietroburgo, Ermitage), genere proseguito da Mačaev.
L'Accademia di belle arti di San Pietroburgo, fondata nel 1758, ha il suo apogeo con Caterina II e partecipa del clima neoclassico. I suoi immediati precursori sono Le Lorrain, Lagrenée il Vecchio, M. Pučinov, G. Kozlov e, dopo il 1769, un allievo della prima leva, A. Losenko, che diviene professore di pittura di storia. Nella sua scia s'iscrivono Doyen e la linea russa degli esponenti dell'accademismo davidiano: P. Sokolov, I. Akimov, G. Ugrjumov, V. Şebuev, A. Egorov, F. Tolstoj, D. ed A. I. Ivanov. Ai soggetti classici della pittura di storia (temi religiosi, mitologia, storia, epopea greco-romana), s'aggiungono con Losenko i soggetti di storia russa. Nel paesaggio, accanto a F. Alekseev, che prosegue con grande talento la tradizione delle «vedute», trovano posto Semën Ščedrin, professore all'Accademia, che opera nello stile di J. Vernet, il suo successore M. Ivanov, fautore del paesaggio eroico e pittore di battaglie, F. Matveev, stabilitosi a Roma, dove morí; e, nella generazione successiva, Sil'vestr Ščedrin e M. Lebedev, morti entrambi giovani a Napoli. Un ruolo a parte spetta al grande scenografo P. Gonzaga, continuatore di Piranesi. Nel ritratto gli artisti stranieri, stabilitosi in **R** o di passaggio, sono Erichsen, Roslin, Lampi, Delapierre, Voille, Falconet figlio e M.me Vigée-Lebrun, emigrata durante la rivoluzione, come i miniaturisti Ritt e Mosnier. La terza generazione di artisti russi è dominata da Rokotov, Levickij e Borovikovskij, accanto ai quali meritano menzione S. Ščukin, auto-

re del migliore ritratto di Paolo I, e Šibanov. Quest'ultimo si colloca insieme a Firsov, tra i pionieri della «pittura della realtà» russa, i cui precursori stranieri sono il francese Le Prince e lo scandinavo Erichsen, cui si riallacciano, in alcune opere, Losenko, Argunov e Ermenev. L'incisione, insegnata dopo il 1758 all'Accademia delle arti da G. F. Schmidt, conta tra gli stranieri J. Klauber e J. Walker e tra i R. I. Sokolov, E. Cemessov, I. Bersenev, G. Skorodumov, K. e V. Ceski e, sotto Alessandro I e Nicola I, N. Utkin. Gli incisori e litografi del paesaggio urbano sono M. Vorob'ëv, S. Galaktionov, K. Beggrov, A. Martynov, B. Paterson, J. Atkinson e M. Damame-Demartrais.

Il XIX secolo La tendenza romantica trova radici sin dagli inizi del sec. XIX nelle scene di vita militare o contadina disegnate o dipinte dal pittore d'origine polacca A. Orlowski e, paradossalmente, nell'*Autoritratto con una bohémienne* del davidiano V. Šebuiev e nei ritratti migliori di O. Kiprenskij. Ma l'ascendente del gusto classicista ufficiale è tanto forte che la nuova espressione artistica, persino nel periodo del suo predominio ufficiale sotto Nicola I (1825-55), sarà sempre assai attenuata. I tre principali rappresentanti di quest'arte sono K. Brjullov, che ebbe successo europeo con l'*Ultimo giorno di Pompei*, F. Bruni, autore del *Serpente di bronzo*, e A. A. Ivanov, che accanto alla sua convenzionale *Apparizione di Cristo al popolo* lasciò una serie soprendente di studi dal vero e di disegni a soggetto evangelico, oscillando tra studio dal vero e misticismo visionario.

La corrente naturalista cominciò a svilupparsi con la caricatura (periodo della guerra 1812), con un repertorio d'immagini popolari analogo a quello di Epinal, trovando interpretazione in pittura con l'opera di V. Tropinin e A. Venecjanov. Pittore notevole, quest'ultimo forma inoltre dal 1820 al 1850 tutta una schiera di maestri minori, che s'ispirano quasi esclusivamente a soggetti narrativi della vita urbana o contadina, talvolta prendendo spunto dalle opere letterarie del tempo. Sono K. Zelencov, L. Plachov, F. Slavjanskij, G. Krylov, I. Krendovskij, A. Denisov, A. Alekseev , G. Soroka, Smirnov. Questi pittori aneddotici sono dominati dalla forte personalità di P. Fedotov, nel quale la verve satirica è unita a un mestiere pittorico formato sugli esempi della pittura olandese del sec. XVII. Quest'itinerario verso il realismo denuncia lo stato generale delle coscienze, sempre piú guidate dalla

letteratura, che affronta la vita russa e i suoi problemi scoprendo e denunciando i misfatti dell'ineguaglianza delle classi. La critica letteraria, guidata da Belinskij, Dobroljubov e Černyševskij, cui si devono i *Rapporti tra arte e realtà*, usciti nel 1855, invita il pittore a copiare fedelmente la natura, unica fonte della vera bellezza, e a liberare l'arte, al servizio del progresso sociale, da ogni servitú ai canoni formali. Cosciente ormai della propria missione civile, la giovane generazione si mostra sempre piú insoddisfatta dell'insegnamento ufficiale. Nel 1863 un gruppo di tredici allievi dell'Accademia, rifiutando di trattare un soggetto mitologico imposto in occasione di un concorso, lascia la Scuola imperiale per costituire coraggiosamente una sorta di falansterio che, nel 1870, diverrà la società dei Peredviŕniki (gli «Ambulanti»). La tendenza rivendicativa si attenuerà sensibilmente verso il 1890, e la pittura di genere scivolerà verso la narrazione aneddotica, nella quale riesce particolarmente bene V. Makovskij. Ruolo importante assume la pittura di storia nazionale, liberata dall'impronta accademica (cui peraltro un poco si attiene K. Makovskij, che risente di Siemiradzki), ma non esente da cadute melodrammatiche come mostrano *Pietro il Grande e il figlio Alessio* di Gay (1871: Mosca, Gall. Tret´jakov) o *Ivan il Terribile e il figlio Giovanni* di Repin (1885: ivi), mentre le scene trattate da V. Surikov contrappongono un realismo piú robusto e spontaneo. Altro esempio di pittura di storia è quello di V. Vereščagin, «storiografo» di *Napoleone in Russia* e delle campagne di cui fu egli stesso turbato testimone. La pittura religiosa è ben lungi dall'essere abbandonata. Rendendo tardivo omaggio all'*Apparizione di Cristo* di A. Ivanov, Kramskoj e Gay, seguiti da Repin, cercano di trarre dal Nuovo Testamento o dalle vite dei santi spunti per trattare drammi psicologici con uno spirito realista che Gay spinge fino alla brutalità provocando un certo scandalo. V. Polenov e V. Vereščagin, lettori appassionati della *Vita di Gesú* di Ernest Renan, realizzarono il sogno di Ivanov recandosi in Palestina per ritrovarvi il paesaggio e i tipi popolari ebraici, con l'intento di ricollocare la storia sacra nel suo ambiente genuino. Il ritratto invece risponde direttamente all'ideologia dei Peredvižniki. In questo campo, Kramskoj e Perov se la cavano onorevolmente, mentre Gay e Repin furono i maggiori esponenti del genere. La pittura di paesaggio, per lungo tempo tributaria della visione italiana, dové al nazionalismo

dei Peredvižniki il suo attaccamento appassionato ai temi russi. I. Ajvazovskij si istituí «ritrattista» del Mar Nero, e il suo allievo A. Kujnžig prese spunto dalle steppe ucraine e le rive del Dniepr. Prjanišnikov dipinse soprattutto sottoboschi tappezzati di neve, e I. Šiškin dipinse con fotografica precisione le foreste della **R** centrale. V. Polenov, che durante il suo soggiorno in Francia seguí con attenzione la scuola di Barbizon e persino gli impressionisti, introdusse impressioni atmosferiche nei suoi «paesaggi intimi» aprendo con Vasil'ev (*Barche sul Volga*, 1870: San Pietroburgo, Museo russo) ed A. Savrasov (*Sono arrivati i corvi*, 1871: Mosca, Gall. Tret´jakov) strade inedite. Nel frattempo i Peredvizniki, favoriti sotto il regno del loro protettore Alessandro III (1881-1894) che li introdusse nell'insegnamento ufficiale (scuole di San Pietroburgo e Mosca fondata nel 1843), andavano perdendo la loro carica innovativa, divulgando una sorta di realismo accademico.
Gli ultimi anni del sec. XIX si presentano come una fase di transizione. I Peredvižniki continuano ad esistere come corporazione professionale ben ordinata e senza rivali, dal 1872 al 1890, numerosi loro membri passarono, durante i loro studi all'Accademia, attraverso l'insegnamento di P. Cistjakov, pedagogo animatore per il quale il senso artistico e un solido mestiere erano le basi principali della pittura; dallo studio di Cistjakov uscirono Repin, Surikov, Polenov, V. Vasnecov, Vrubel' e Serov. L'anno 1885 segna la fine di questo periodo, con l'inizio della decorazione interna della Cattedrale di San Vladimir a Kiev. Si credette di scorgere nelle pitture murali di Vasnetsov un manifesto della «pittura religiosa nazionale», che avrebbe ritrovato le sue fonti bizantine. A tali opere si riallacciano i dipinti di Nesterov, qualificato come il «preraffaellita russo», e le ornamentazioni di M. Vrubel', che aveva appena fornito, con la decorazione della chiesa di San Cirillo nella stessa città (confermata in seguito dai soggetti fantastici e folkloristici della sua pittura di cavalletto), la testimonianza di un talento pittorico ben piú vigoroso. Il mondo del folklore russo attirò anche V. Vasnetsov; A. Vasnetsov ed A. Riabuchkin si dedicarono alla rievocazione del passato nazionale; infine il paesaggio e il ritratto trovarono in Levitan e in Serov i maestri maggiori di questo periodo. (*sz*).
XX secolo L'ultimo decennio del sec. XIX rappresenta per la cultura russa un'epoca di fermenti e di ricerche che de-

terminerà lo sviluppo delle tendenze del decennio successivo. La rivista e l'omonimo gruppo di esteti, letterati, artisti e musicisti: «Mir Iskusstva» (Il Mondo dell'Arte, 1898-1904) fondata a Mosca da Sergj Djagilev (1872-1929) «l'uomo che aveva occhio» e Alexandre Benois ne interpreta la contraddittoria ricchezza. In primo luogo la dialettica fra cultura nazionale e cultura europea, vale a dire da una parte la ricerca, di carattere quasi etnologico delle tradizioni e del folklore popolare, che apre la strada al neoprimitivismo degli anni '10, dall'altra l'inclinazione cosmopolita alla sperimentazione formale, all'autonomia dei linguaggi artistici, e infine alla trasgressione, che prelude alle avanguardie. Infatti Djagilev, nella sua straordinaria capacità di mescolare ecletticamente aspirazioni e tendenze diverse, e di tradurle in astuto linguaggio pubblicitario – come dimostra l'impresa dei Balletti Russi (1909-29) a Parigi e a Montecarlo, da lui ideata come divulgazione moderata di ciò che era russo, barbaro e primitivo agli occhi del sofisticato pubblico mondano europeo, non aveva esitato a esporre a fianco dei manufatti artigianali di Abramcevo e Talaskino, pezzi di Lalique Tiffany e Galle alle mostre del Mondo dell'Arte di San Pietroburgo nel 1889 e nel 1900, mentre al contempo si assicurava un degno spazio espositivo per il neonazionalismo russo al Salon d'Automne a Parigi nel 1906. In questo contesto tuttavia, se le opulenti Baccanti e Cleopatre rappresentate da Lev Bakst nei Balletti Russi rientravano ancora nei confini di un «accettabile» erotismo per l'esplosione vitalistica di forme e colori che le giustificava, altrettanto non si poteva dire dei «veri» decadenti come Nikolaj Feofilak-tov (1878-1941), artista le cui immagini pornografiche decoravano l'appartamento moscovita di Valerij Brjusov, o Nikolaj Kalmakov (1873-1955), il «Beardsley di Mosca», i cui stravaganti comportamenti sessuali e la firma in forma di fallo stilizzato indicavano piuttosto l'estenuarsi della ricerca simbolista. La rivista «Il Vello d'oro» (1905-10) di Mosca, fu l'interprete, nel bene e nel male, degli eccessi decadenti dei simbolisti. Il ruolo che amava giocare il suo fondatore, il ricchissimo mecenate Nikolaj Rjabusinskij portava agli estremi il comportamento di dandy stravagante e munifico di Djagilev, la veste grafica della rivista era sontuosa sino allo spreco, le sue ricerche formali senza principî, ma orientate verso tutto ciò che sembrava estremo, dalle «aberrazioni» ottiche dell'ultimo Vrubel quasi cieco (*Ritratto di*

Brjusov, 1906: Mosca, Galleria Tret´jakov, ordinato da Rjabusinskij all'artista che si trovava in un ospedale psichiatrico), alle solide, vigorose immagini primitiviste di N. Gončarova e di M. Larionov presentate alla mostra del *Vello d'Oro* del 1909-10. Qui il contrasto fra le scene di provincia di Larionov, le robuste contadine della Gončarova e i delicati colori pastello, le rarefatte immagini dei rappresentati di «Golubaja Roza» (La Rosa Azzurra) fondato nel 1907 da Pavel Kuznecov (1868-1968) non poteva essere piú grande. Il simbolo predominante in questo gruppo era la disincarnata femminilità della bizantina Sofia reinterpretata dal filosofo Vladimir Solov'ev (1853-1900) e il referente visivo le sfibrate immagini femminili di nostalgia di Viktor Borisov-Musatov (1870-1905) che ne era il maestro spirituale. Il confronto apparentemente cosí stridente stava a dimostrare una sostanziale continuità nella discontinuità fra l'avanguardia e il simbolismo. La cura con cui le mostre sia del «Vello d'oro» che del «Mondo dell'arte» venivano allestite come eventi percettivi totali, anticipavano le concezioni sintetetiche e sinestetiche di V. Kandinsky, cosí come lo stato d'animo apocalittico di fine secolo riappare con estrema violenza nelle immagini primitiviste della guerra di N. Gončarova e «velato» nelle opere astratte di Kandinsky fra il 1911 e il 1913.

Simbolisti sono anche i primi tentativi di Malevič, mentre l'artista d'avanguardia Pavel Filonov (1883-1941), segue le involontarie distorsioni ottiche di Vrubel per farne strumento di una complessa visione analitica. Prima della guerra gli embrionali tentativi di nuovi linguaggi si definiscono e maturano all'interno di una frenetica attività associazionistica, inseguendo come disse Kuzma Petrov Vodkin «la bandiera sollevata da Ivan Ščukin «con la sua attualissima collezione di artisti europei contemporanei da Matisse a Picasso. Restava tuttavia la dicotomia fra nuova arte occidentale e ricerca delle proprie tradizioni nazionali, ricerca che si spingeva indietro sino alle figure di pietra degli sciti (Gončarova e Filonov) e all'iconografia ebraica tradizionale (Chagall, El Lisickij). Questa ambiguità si trova nel gruppo Il fante di quadri organizzato a Mosca da Larionov e Aristarch Lentulov nel 1910 all'interno del quale si evidenziarono subito una fazione «russa», primitivista, e una «francese» cezannista, fatto che portò alla secessione di Larionov e del suo gruppo e alla fondazione di La coda d'asino, l'anno seguente. In

questi primissimi anni la continua osmosi fra i diversi gruppi è rivelata dalla definizione di cubofuturismo data ai primi esperimenti dell'avanguardia russa, definizione onnicomprensiva come quella di *lubok* usata da Larionov per gli oggetti d'arte primitiva. Il centro teorico del movimento era L'Unione della gioventú di San Pietroburgo che nei tre numeri della rivista omonima (1912-13) pubblicò citazioni da P. Uspenskij sulla «quarta dimensione» commentate da Michajl Matjuščin (1861-1934) e a testi di Vladimir Markov (1877-1914) e Olga Rozanova (1886-1918) sulla «Nuova Arte». Nel 1913 Larionov organizzò la mostra il *Bersaglio* a Mosca seguita da N. *4* l'anno seguente e pubblicò il suo *Manifesto del raggismo*. Mescolanza di scientismo positivista, permeato di esaltazione per l'elettricità e per l'ultima moda scientifica: i raggi X, nonché ancora legato a vaghe reminiscenze teosofiche di sapore simbolista, il raggismo si poneva come autonoma controparte del futurismo italiano e apriva definitivamente la strada alla non-oggettività. Strada che fu percorsa negli anni successivi in tre direzioni coerenti: il raggismo di Larionov; il suprematismo di Malevič le cui prime opere tuttavia apparvero soltanto alla *Ultima mostra Futurista di quadri*: *0.10* nel dicembre 1915 a Pietrogrado; la «cultura dei materiali» di Vladimir Tatlin i cui «controrilievi» vennero esposti alla stessa mostra e a *Tramway V* a Pietrogrado nello stesso anno; la «cultura organica» rappresentata da Pavel Filonov (1883-1941) e Michayl Matjuščin. Come simboli generali di queste tre tendenze potrebbero essere presi il Cosmo, l'Oggetto, e la Natura, argomenti centrali delle elucubrazioni teoriche dei tre artisti, elucubrazioni che rappresentano un fenomeno specificamente russo e che lascerà una traccia in tutte le generazioni di artisti successive. Anche per questo lo spartiacque della rivoluzione d'ottobre è puramente convenzionale, tanto piú che questi stessi artisti vi aderirono prontamente cercando di utilizzare a proprio vantaggio le nuove strutture statali espositive, la riorganizzazione pedagogica degli istituti artistici (VCHUTEMAS e INCHUK a Mosca, l'UNOVIS a Vitebsk, il GINCHUK a San Pietroburgo) e dei musei a loro vantaggio. Occasioni di dare uno sbocco concreto alle proprie concezioni vennero offerte dalla propaganda e dalle feste di massa sia al tardo simbolismo di *La Presa del palazzo di Inverno* di Annenkov nel 1920 che all'astratto rigore del progetto per la teatralizzazione della parata mili-

tare per *Il Congresso della Terza Internazionale* di Aleksandr Vesnin e Ljubov Popova nel 1921. Il ritorno improvviso, e di breve durata, dall'estero di artisti come Chagall, Kandinsky, Gabo, Pevsner e altri servi a dare ulteriore energia alle nuove ricerche. L'Istituto di Cultura Artistica di Mosca (INCHUK) formatosi nel maggio del 1920 alla guida di Kandinsky ebbe in seguito una filiale a Vitebsk con Malevič, fu in contatto con il giornale «Ves/Gegenstand/Objet", pubblicato a Berlino nel 1922, di cui era redattore El Lisickij, ed ebbe contatti con Olanda, Ungheria, Giappone.
La brusca interruzione dei contatti internazionali dalla fine degli anni '20 in avanti, con lo stabilirsi del realismo socialista come arte ufficiale, prima attraverso l'appoggio dato all'ACHRR (Associazione degli Artisti Russi Rivoluzionari, il cui primo manifesto fu pubblicato già nel 1921) e, dopo, con lo scioglimento di tutti i gruppi artistici e letterari nel 1932, ebbe come risultato anche l'isolamento degli artisti d'avanguardia dentro il paese. La ristabilita Accademia d'Arte divenne il fulcro della politica conservatrice del realismo socialista e vennero «ripuliti» i musei delle opere formaliste delle grandi collezioni francesi prerivoluzionarie di Ščukin e Morosov, sotto l'istigazione di Aleksandr Gerasimov (Kozlov 1881 – Mosca 1963) e puniti i sognatori dell'avanguardia. Dopo la morte di Stalin i tentativi di apertura culturale si scontrarono ancora con l'inerzia del periodo precedente. Prova ne è il fatto che se durante l'epoca di Chruščev si organizza una forma di opposizione con i rappresentanti del cosiddetto «stile severo» di Nikolaj Andronov (Mosca 1929) o Dimitrij Zilinskij (Mosca 1927), ancora nel 1956 una tardiva direttiva amministrativa ingiungeva ai musei di provincia di liberarsi delle opere considerate «inutili» e chiedeva a membri ufficiali dell'unione degli artisti locali di compilare degli elenchi di proscrizione, elenchi che solo per il buon senso dei curatori non vennero tenuti in considerazione. Faticosamente l'arte non-ufficiale, di Il'ja Kabakov, Vladimir Jankilevskij, Jurij Sooster, dello scultore Ernst Neizvestnij e altri conquista a Mosca un suo pubblico e un suo circuito alternativo benché la prima uscita allo scoperto, la Mostra annuale del XXX anniversario dell'Unione degli Artisti tenutasi al Maneggio di Mosca nel 1962, provochi la violenta reazione dello stesso Chruščev. Il decennio seguente testimonia da una parte l'investitura formale di artista dissidente a coloro che

avevano partecipato alla cosiddetta «mostra dei buldozers» nel 1974 a Beliaevo, nei dintorni di Mosca (in cui le opere esposte all'aperto furono distrutte dai buldozers) e, in seguito, la tacita convenzione in base a cui gli stessi artisti sono piú o meno liberi di sperimentare purché al di fuori delle strutture ufficiali e all'interno di certe restrizioni. Nonostante il clima ancora intimidatorio, è in questi anni che si stabilisce attraverso canali di informazioni alternative la fama di artisti cinetici, concettuali, comportamentali, ecc. come Ivan Cujkov, Fancisco Infante, Rimma e Valerij Gerlovin e soprattutto i rappresentanti della Soc Art, Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, molti dei quali emigrano in questo decennio. Dal 1986 in avanti, dapprima con esitazione, poi con un'accelerazione febbrile cadono tutti i tabú dei trent'anni precedenti: il realismo socialista viene dichiarato sorpassato, gli artisti liberi di trattare apertamente anche i temi della religione e del sesso, il rock assorbe e permea le giovanissime generazioni. In questo contesto la Soc Art, trasgressiva e ironica negli anni '70, perde di mordente e gli ultimi arrivati, Vadim Zacharov, Konstantin Zvezdochotov e Jurij Albert preferiscono ignorare la problematica dei loro immediati predecessori. Favoriti dalla moda per tutto ciò che è sovietico, artisti sovietici giovani e non, trovano il loro spazio e il loro mercato nelle aste e nelle gallerie americane ed europee (a partire dalla prima asta di Sotheby's a Mosca nel 1988 sino alla mostra *Transit Russian Artists between East and West 1989-90* a New York e a San Pietroburgo che vuole ricomporre la frattura fra artisti d'avanguardia emigrati e non), allo stesso modo in cui si moltiplicano letteralmente le opere postume e di imprevedibile provenienza degli stessi artisti dell'avanguardia storica vendute sul mercato occidentale. Il processo di disgregazione, anche culturale, in corso in **R** e nelle repubbliche ormai autonome, se da una parte fa cadere positivamente l'effimero interesse della moda e del mercato, dall'altra prelude a scenari di ambigua definibilità. (*nmi*).

Russolo, Luigi

(Portogruaro 1885 – Cerro di Laveno 1947). Dopo aver frequentato saltuariamente l'Accademia di Brera a Milano e aver fatto il praticantato come restauratore presso la bottega di Crivelli, **R** nel 1908 esegue una serie di ac-

queforti. L'anno seguente conosce Boccioni, e si lega all'avanguardia futurista. **R** sarà tra i piú assidui «agitatori» del gruppo futurista marinettiano: nel '10 firma il *Manifesto dei pittori futuristi* e partecipa alla serata futurista al Teatro della Fenice di Venezia. Intanto espone con Boccioni e Carrà opere come *Profumo*, *Il lavoro*, *Treno in corsa nella notte*, dove al dinamismo delle linee-forza e alla teoria della compenetrazione dei piani, si unisce un'atmosfera onirica, dimatrice simbolista. In *Solidità nella nebbia* del '12 il sintetismo dinamico esalta le risonanze di colori, forme e linee. Pur continuando ad esporre nelle principali mostre futuriste in Italia e all'estero, **R** s'indirizza verso la creazione di un'estetica musicale d'avanguardia. Nel '13 scrive *L'arte dei rumori*, che diventa il fondamento teorico dell'invenzione di un nuovo strumento: rintonarumori. Con una serie di concerti basati sull'armonia di «svariati rumori», dal crepitatore al ronzatore, allo stropicciatore, **R** diffonde in tutta Italia il suo ideale di musica futurista. Nel '14 viene scritturato al Coliseum di Londra per dodici esecuzioni con l'orchestra di intonarumori, che dopo iniziali gazzarre, riscossero un grande successo. Interventista, **R** allo scoppio della guerra si arruola e nel '17 viene seriamente ferito alla testa. Terminato il conflitto, **R** ricomincia a esporre insieme ai suoi amici futuristi (nel '20 è presente nel padiglione italiano dell'Esposizione d'arte moderna di Ginevra, nel '21, nella collettiva futurista alla Galerie Reinhardt di Parigi). Nel giugno dello stesso anno, dirige al Thêatre des Champs Élysées di Parigi tre concerti di *Bruiteurs futuristes*. Presenti al primo concerto (che venne boicottato dai dadaisti): Strawinsky, Ravel e Kahn. Negli anni successivi **R** brevetta nuovi tipi di strumenti, come il rumorarmonio (o russolofono e l'arco enarmonico). Trasferitosi a Parigi, nel '30 invia alla XVII Biennale di Venezia alcune opere, ora disperse. Dopo un soggiorno di due anni in Spagna, **R** rientra in Italia e nel '38 pubblica il volume filosofico *Al di là della materia*. In questi anni, torna a una pittura «classica», realistico-simbolica. (*adg*).

Rustici, Francesco

(Siena 1592-1626). Figlio di Vincenzo, allievo e collaboratore di Alessandro Casolani, che era il fratello della moglie di Vincenzo, **R** può dunque assimilare nell'ambito familiare il gusto dell'ultimo manierismo senese, come si

vede, ad esempio, nella *Immacolata con il Bambino e angeli* (Siena, San Sebastiano in Camollia) e nella *Madonna con Bambino e santi* (Siena, Santa Lucia) con ricordi evidenti sia del Casolani che del Vanni.
Forse sull'esempio del suo conterraneo Manetti, che apparteneva alla generazione precedente, **R** fu attratto dal naturalismo romano di ambito caravaggesco, con cui si familiarizzò nel corso di un soggiorno a Roma, che il Mancini colloca allo scorcio del secondo decennio. Si noti che in quegli anni erano già diffuse proposte di un caravaggismo addolcito e non privo di aggiustamenti in senso classicistico, soprattutto in direzione dei bolognesi a Roma, che incontrarono particolare fortuna sia nella pittura per le chiese sia nel collezionismo privato: da Honthorst al Gramatica, all'Orbetto fino allo stesso Manetti. L'opera successiva del **R**, poco numerosa perché troncata precocemente dalla morte, s'inscrive agevolmente in questa temperie stilistica (*Pittura e Architettura*, *Maddalena morente*, *Morte di Lucrezia*: Firenze, Uffizi; *Madonna e santi*: Cortona, San Francesco). (*sr*).

Rusuti, Filippo

(seconda metà sec. XIII – primo quarto sec. XIV). Unica opera certa del **R**, perché firmata, è il mosaico col *Redentore in trono fra angeli* e la *Madonna col Bambino e sette santi* nella facciata di Santa Maria Maggiore a Roma, datato comunemente al periodo 1288-97, con successivi interventi fino al 1318-19. Appare ben chiaro in quest'opera il rapporto con i modi dei contemporanei Jacopo Torriti e Pietro Cavallini, volti alla ricerca di nuove vie espressive per l'arte musiva, mediante procedimenti mutuati dalla pittura ad affresco. L'obiettivo era una piú sensibile plasticità e una resa del chiaroscuro per minuti passaggi cromatici, qualità d'altra parte, che richiamano il modello della pittura monumentale bizantina di età paleologa. Di queste ricerche il **R** coglie l'importanza e fornisce la sua personale interpretazione, non certo indenne da incertezze e titubanze, specie per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio. Quanto alla meditazione sui modelli bizantini, che nessun mosaicista, ancora sullo scorcio del sec. XIII, poteva eludere, è da notare, ad esempio, l'iconografia tradizionale del Cristo in gloria combinata con la rappresentazione del Pantocratore in trono col libro aperto, recante le parole di Gio-

vanni (VIII, 12), che richiamava analoghe rappresentazioni sopra l'ingresso principale di Santa Sofia e sopra la porta bronzea del Palazzo imperiale di Costantinopoli (scelta che andrà certo ricondotta alla politica della famiglia Colonna, committente dell'opera). Tuttavia nella reinterpretazione del **R** l'immagine guadagna una inedita forza plastica, sottolineata soprattutto dal deciso ombreggiare delle pieghe e dalle raffinate gradazioni di colore.
Incerta è l'attribuzione allo stesso maestro dei mosaici del registro inferiore della facciata, con le storie della Basilica all'epoca di papa Liberio, dove comunque le ricerche della fascia superiore proseguono con ardite sperimentazioni nella resa della profondità architettonica, che rivelano singolare consonanza con le *Storie di san Francesco* nella Basilica Superiore di Assisi. Si discute ancora se considerare i mosaici romani un modello per la pittura di Giotto, o al contrario ipotizzare una loro derivazione dagli affreschi assisiati.
Un possibile intervento giovanile ad Assisi del **R** (da collocare verso il 1277-78) è stato proposto sulla base di un raffronto tra il Cristo di Santa Maria Maggiore e il *Creatore* nelle *Storie della Genesi*. Recenti ipotesi tendono ad avvicinare alla personalità del maestro romano il mosaico absidale di San Crisogono a Roma, con la *Madonna in trono fra i santi Crisogono e Jacopo*, dove la Maria Vergine delle antiche icone viene mostrata seduta su un sontuoso trono classicheggiante e inserita in uno spazio concavo ricavato nella superficie del fondo oro. Incerto è il riferimento al **R** di alcuni affreschi dell'abbazia di Grottaferrata, e dei clipei con busti di apostoli o profeti nel transetto sinistro di Santa Maria Maggiore. Infine un'attività oltralpe del maestro sarebbe indicata da alcuni documenti in cui si parla di un «Philippus Bizuti de Roma», attivo col figlio Giovanni nel palazzo di Poitiers nel 1308 e ricordato in Francia fino al 1317: gli sono stati avvicinati su questa traccia affreschi con *Angeli* nella chiesa di St.-Nazaire a Béziers. Un fatto che ben s'inquadrerebbe con la diaspora di artisti da Roma e dal Lazio in seguito al trasferimento della corte papale ad Avignone. (*mba*).

Ruthart, Carl

(Danzica 1630 – L'Aquila, dopo il 1703). I documenti lo menzionano per la prima volta tra il 1652 e il 1659 a Ve-

nezia e a Roma. Per influsso della pittura fiamminga di animali **R**, membro della gilda dei pittori di Anversa, nel 1663-64, diverrà uno dei piú notevoli pittori barocchi di questo genere, con paesaggi selvaggi popolati di animali: *Caccia all'orso* (Parigi, Louvre); cervo abbattuto da una belva, *Animali selvaggi* (Firenze, Pitti). Dopo aver operato a Vienna dal 1665 al 1667 per il principe di Liechtenstein, si fece religioso (1672), col nome di Padre Andrea, nel convento dei Celestini di Roma. È rappresentato nei musei di Dresda, Innsbruck, Vienna, Stoccolma e Budapest e da dipinti murali nel convento di Santa Maria di Collemaggio dell'Aquila. (*ga*).

Rutland, Charles Manners, quarto duca di

(? 1754 – Dublino 1787). Il primo conte di **R** fu Edoardo Plantageneto (1375-1415), figlio del duca di York, nipote di re Edoardo III. Il titolo venne riassunto, nel 1525, da Thomas Manners, cui Enrico VIII donò il castello di Belvoir (Leicestershire), titolo trasformato poi in quello di duca nel 1703. Charles, quarto duca di **R**, deputato ai Comuni, lord reggente d'Irlanda, fu anche infaticabile collezionista. Il fulcro della sua raccolta era costituito da tele ereditate dal padre, che verso il 1750 aveva costituito una galleria di quadri nel castello di Belvoir. Charles arricchí considerevolmente questo primo fondo, in particolare con dipinti italiani del XVI e XVII secolo ed opere inglesi contemporanee; venne consigliato nelle ricerche da sir Joshua Reynolds, che ne ritrasse piú volte la moglie. I dipinti italiani comprendevano opere attribuite a Correggio, Parmigianino, Bronzino, Bassano, Veronese, Caravaggio, l'Albani, Carlo Dolci, Luca Giordano, Mola, Salvator Rosa, Schedone. La raccolta conteneva anche un certo numero di dipinti di altre scuole del sec. XVII: quella spagnola con la *Sacra Famiglia* e l'*Adorazione dei Magi* di Murillo; quella francese con cinque dipinti della prima serie dei *Sette Sacramenti* di Poussin e *Apollo e la Sibilla* di Claude Lorrain; quelle fiamminga e olandese comprendevano alcuni Rubens, un notevole gruppo di ritratti di van Dyck, nonché il bozzetto a grisaille della *Processione dei cavalieri della Giarrettiera*, una serie di Teniers, in particolare i *Proverbi*, *Marine* di Ruisdael e di van de Velde, alcune scene di genere di Berchem, Wouwerman, Wynants, G. Dou, van der Heyden, Netscher, Steen, e il *Ritratto di Titus* di Rembrandt (oggi a New York, MMA);

la scuola inglese contava opere come una replica del *Ritratto di Enrico VIII* di Holbein, quattro Mortimer, in particolare *Re Giovanni che concede la Magna Charta*, tre *Paesaggi* di Gainsborough, tra cui il *Ritorno del boscaiolo*, opere di Marlow, Peters e Stubbs, numerosi dipinti di Angelica Kauffmann e una magnifica serie di Reynolds (*Giove bambino*; disegno per le vetrate della cappella del New College). Circa 110 dipinti, tra cui diciannove Reynolds e sedici van Dyck, andarono distrutti in un incendio nel 1816; quarantaquattro quadri del sec. XVII furono venduti presso Christie nell'aprile 1926. Il resto della collezione è tuttora conservato nel castello di Belvoir. (*jh*).

Ruvo di Puglia

Città pugliese, in provincia di Bari, fu importante centro di produzione di ceramica apula nel IV e III secolo a. C. ed ebbe un ruolo rilevante prima della conquista romana, come dimostrano gli straordinari corredi delle sue necropoli, sparsi in vari musei e collezioni, tra i quali il cittadino Museo Jatta. Celebre è la tomba dipinta scoperta nel 1833 (Napoli, MN), in cui è raffigurato un corteo di danzatrici dalle vesti ricche e variopinte, databile al sec. IV a. C. (*mlg*).

Ruysch, Rachel

(Amsterdam 1664-1750). Allieva di W. van Aelst, sposò nel 1693 il pittore Juriaen Pool. Dal 1701 al 1708 soggiornò all'Aja, dal 1708 al 1716 a Düsseldorf. Dipinse *Fiori* e *Frutti* (Amsterdam, Rijksmuseum; Dresda, GG; Firenze, Uffizi; L'Aja, Mauritshuis; Lille, MBA). Lo stile minuzioso, derivato da J. D. de Heem e da van Aelst, piuttosto vicino a quello di Mignon, è caratterizzato da una disposizione armoniosa dei fiori in rapporto al vaso che li contiene. Come Jan van Huysum, la pittrice è una delle ultime rappresentanti di un certo rilievo della pittura di fiori nei Paesi Bassi, tradizione spinta da **R** a una tale cura della descrizione dei dettagli naturalistici che talvolta la composizione risulta appesantita dal virtuosismo fine a se stesso. (*jv*).

Ruyscher (Ruischer, Rauscher), Johannes, *detto* Jonge Hercules

(Francker 1625 ca. – ? dopo 1675). Paesaggista, attivo

principalmente a Dordrecht, poi, dopo il 1655-60, in Sassonia, è stato assimilato al monogrammista J. R. Si distinguono nella sua evoluzione stilistica tre grandi fasi: prima del 1645, è influenzato da A. van der Neer e da H. Seghers, come dimostra il *Paesaggio* alla GG di Kassel. Tra il 1645 e il 1650 ca. la sua arte, e in particolare i disegni, deriva da Rembrandt (*Paesaggio*, dal vasto panorama: Lipsia, Museum der bildenden Künste). Infine, dopo il 1665 ca., i suoi *Paesaggi* (1670: Göteborg, Museo), dagli orizzonti molto ribassati, s'integrano in una tradizione tipicamente olandese. (*jv*)

Ruysdael, Salomon van

(Naardem dopo il 1600 – Haarlem 1670). Fratello di Isaack van Ruisdael e zio del grande Jacob van Ruisdael, Salomon (il cui cognome è scritto con «y», a differenza di quello dello zio e del nipote) si specializzò anch'egli nel paesaggio. Si formò probabilmente ad Haarlem presso un maestro ignoto; in ogni caso, secondo Vincent-Laurensz I van de Virine (le cui notizie Houbraken ha spesso utilizzato), sin dal 1623 sarebbe stato iscritto alla gilda di questa città, divenendone poi commissario nel 1647 e nel 1669, e decano nel 1648. La sua condizione economica dovette essere agiata, come dimostrano l'ammontare delle sue imposte e le elevate spese per i funerali della moglie nel 1660. Infine, è noto che **R** professava la fede mennonita. Le sue opere note piú antiche – datate 1627 – mostrano l'influsso congiunto di Esaias van de Velde e di Molyn, due paesaggisti che insieme a van Goyen, diedero vita al gusto per il paesaggio di tonalità monocrome, entrambi legati ad Haarlem (van de Velde vi soggiornò fino al 1618, Molyn vi svolse tutta la sua carriera). Inoltre le affinità con van Goyen sono a tal . punto evidenti – le opere giovanili di entrambi sono state spesso confuse -, che Wurzbach, senza prove, ha fatto di Salomon un allievo di van Goyen.
Come van Goyen, **R** privilegia paesaggi fluviali dalle rive boscose (soprattutto negli anni Trenta), o vedute di dune e di strade animate da alberi frondosi (frequenti dal 1640 in poi). Il modellato delle foglie viene reso, a somiglianza di van Goyen, tramite minute pennellate sul variare di tonalità grigio-verdi. Curiosamente, la loro evoluzione è inversamente simmetrica: van Goyen mirò all'effetto generale, preferendo toni monocromi sempre

piú accentuati, contenuti da una luce calda bruno-dorata; Salomon, piú sensibile ai dettagli, al grafismo sinuoso dei tronchi degli alberi, all'animazione pittoresca del bestiame e dei personaggi, resi in modo assai sommario (per influsso di Esaias van de Velde?), gioca anche su una piú ricca, anche se piú fredda policromia, soprattutto dopo il 1640. Nei quadri di questo periodo **R** ravviva i toni azzurro chiaro dei cieli che contrastano con le fronde degli alberi piú alti. Le sue opere tarde, come il bel paesaggio di fantasia delle *Rovine dell'abbazia di Egmond* (1664: Museo di La Fère), di grande limpidezza atmosferica, raggiungono dopo il 1650, con i vivaci effetti tonali e la maggior monumentalità impaginativa, un risultato patetico e drammatico che traduce i contenuti emotivi del soggetto avvicinando **R** ai paesaggisti italianizzanti come Berchem, Both o Moucheron. Risalgono agli stessi anni tardi alcuni rari saggi di natura morta: uno degli esempi piú notevoli, scoperto di recente, è l'affascinante *Natura morta con tacchino* del Louvre, datato 1661, assai vicino alle opere contemporanee di van Aelst, di Lelienbergh o di Jan Baptist Weenix (va citata inoltre un'altra natura morta di Salomon al Museo Bredius dell'Aja). Le opere di **R**, molto spesso firmate e datate, sono conservate in numerosi musei europei). (*jf*).

Ružička, Leopold

(Vukovar 1887 – Zurigo 1976). La sua collezione comprendeva quarantadue dipinti di maestri fiamminghi e olandesi dal sec. XV al XVII, tra cui vanno ricordati F. Hals (*Ritratto di uomo dai capelli scuri e con guanto*, 1657) e Rubens (*Orfeo e Euridice*). Queste opere furono acquistate nel 1949 dalla KH di Zurigo. (*er*).

Ryckaert

David I (Anversa 1560-1607). La sua opera non è documentata; si sa che fu maestro di suo figlio **David II** (Anversa 1586-1642), autore di un dipinto conservato nel Hallwylska Museet di Stoccolma monogrammato D.R. e rappresentante un *Macellaio dietro il tavolo da taglio*; fu maestro di Gonzales Coques ad Anversa intorno al 1630. **Martin** (Anversa 1587-1631), fratello del precedente e come lui allievo del padre, e di T. Verhaecht, si dedicò alla pittura di paesaggio. Libero maestro ad Anversa nel 1611, aveva fatto precedentemente un

viaggio in Italia, dove subí l'influsso di P. Bril: *Paesaggio* (1616: Firenze, Uffizi). Invece il suo *Paesaggio con la Sacra famiglia* (castello di Pommersfelden, coll. del conte Schönborn) rileva piuttosto un manierismo fantastico alla Gillis d'Hondecoeter e R. Savery. Come numerosi suoi contemporanei collaborò con Bruegel dei Velluti. (*php*).

David III (Anversa 1612-61), figlio di David II **R**, libero maestro nel 1636, fu cognato di Gonzales Coques. Pittore di genere, in particolare di scene rustiche, ha lasciato numerose opere firmate e datate (tra il 1637 e il 1661), molte delle quali assai simili. Le prime, come il *Chirurgo* (1638: Valenciennes), l'*Interno di bottega* (1638: Parigi, Louvre) o l'*Interno rustico* (Dresda, GG) tradiscono l'influsso di Brouwer; ma le successive, come la *Famiglia contadina* (1642: ivi) *Studio del pittore* (Digione, MBA), e l'*Alchimista nel suo laboratorio* (1648: Bruxelles, MRBA) ricordano soprattutto D. Teniers. Infine, gli ultimi lavori tradiscono, come nota F. C. Legrand, l'ascendente di Jordaens. La vasta produzione di **David III** testimonia della sua notorietà e dell'uso di formule di successo. Dopo il 1650 uno dei suoi temi principali sarà la *Tentazione di sant'Antonio* (esemplare a Firenze, Pitti). Nel panorama mediocre della pittura fiamminga di genere della seconda metà del sec. XVIII l'artista si presenta come una delle personalità da non sottovalutare. (*jl*).

Ryckhals, Frans

(Middelburg 1600 ca. – 1647). Attivo a Dordrecht, dove è iscritto alla gilda di San Luca nel 1633-34, e nel 1644 a Middelburg, dipinse scene contadine – due *Interni di capanna* (1637 e 1638: Karlsruhe, SKS), *Interno* (1640: Haarlem, Museo Frans Hals) – vicine a quelle di H. M. Sorgh e di E. van der Poel. Le sue *Nature morte* (1640: Berlino, SM, GG) dimostrano una grande sensibilità per la resa dei dettagli e sono caratterizzate, come per Kalf, da un trattamento sontuoso e da un eccesivo accumularsi di oggetti. **R** influenzò Jacques de Claeuw. (*jv*).

Ryder, Albert Pinkham

(New Bedford (Massachusetts) 1847 – Elmhurst (Long Island) 1917). Artista solitario, poco noto durante la sua vita, ebbe formazione d'incisore, si mise a dipingere e studiò all'Accademia di New York. Attratto piú

dall'immaginario che dalla realtà, trasse soggetti da varie fonti letterarie (*Sigfrido e le figlie del Reno*: Washington, NG; *Giona*: Washington, Smithsonian Institution); ma l'illustrazione dei testi è quanto mai libera, e la sua attenzione si concentra piú sul tema generale che sull'aneddoto.
Generalmente di piccola dimensione, i dipinti di **R** sono realizzati con colori densi e cupi. Con la sovrapposizione di impasti lavorati a spatola e con la velatura, l'artista cerca di suggerire la materia degli oggetti (l'*Uccello morto*: Washington, coll. Phillips), inaugurando cosí una maniera nuova di tradurre la realtà. I suoi paesaggi, spesso carichi di significati allegorici, rivelano un temperamento romantico. Ma il gusto della semplificazione e degli impasti espressivi ne fanno un precursore dell'arte moderna. Si recò piú volte in Europa (1877, 1882, 1887, 1896), ma sembra non venisse quasi influenzato dalla pittura contemporanea, e neppure dall'arte del passato. Tuttavia il suo lavoro, volto verso il mondo interiore, presenta numerose analogie con quello di Redon e di Gauguin. (*sc*).

Rykr, Zdenek

(Chotěboř 1900 – Praga 1940). Autodidatta, i suoi esordi sono contrassegnati di volta in volta dall'impressionismo, da Cézanne e dal cubismo. Dopo un periodo incerto, nel quale predomina un realismo descrittivo, la sua arte si semplifica sfociando in una pittura riaccostabile alle tendenze neofauves dell'epoca, e che richiama spesso, inoltre, la calligrafia cinese. Nel 1933 **R** comincia ad operare con materiali grezzi: avanzi di carta, di stracci o di spago, pezzi di legno, sassi, rifiuti diversi, sia incollati su un supporto di carta, sia interposti tra lastre di vetro, sia montati a costituire oggetti di assemblaggio. Tra le sue opere conservate citiamo il ciclo dei *Vetri* (1936: Museo di Chotěbor), nel quale i frammenti di carta e di materiali naturali si mescolano a elementi grafici e pittorici. Tornato alla pittura nel 1935, **R** esegue una serie di dipinti a soggetto fantastico e simbolico (il *Cavaliere e il drago*, 1937: ivi). Nel 1937 l'artista espone al Salon des Surindépendants di Parigi. Partecipa, un anno dopo, all'esposizione *Parigi 1938*, che si tiene a Praga con la partecipazione di pittori come Beaudin, Bores, Delaunay, Estève, Léger, Lhote, Masson. I suoi ultimi lavori sono composizioni costituite da piani di colore che mirano a

produrre un effetto ottico (*Composizione*,1939: ivi). L'opera di **R**, interrotta dal suicidio, prefigura un certo numero di tendenze che dovevano manifestarsi solo nel dopoguerra: in particolare il nuovo realismo e l'Art Brut. (*ivj*).

Rylov, Arkadii Alexandrovič

(San Pietroburgo 1870-1939). Studiò all'Accademia di belle arti di San Pietroburgo dal 1894 al 1897 e frequentò lo studio di A. I. Kuindji. Incarna il lato romantico della rivoluzione interpretata secondo lo spirito dei Peredvizniki. L'uomo liberato, simboleggiato dai cigni che volano sull'acqua, è soggetto della sua prima tela sovietica, *Nello spazio azzurro* (1918: Mosca, Gall. Tret´jakov).
R fu uno dei primi a ritrarre Lenin (*Lenin a Rasliv*, 1934: ivi). Dipinse pure la vita sovietica (il *Trattore al lavoro nei boschi*, 1934; *Fuochi d'industria sul Volga*, 1937: ivi), ma il suo genere preferito restò il paesaggio, interpretato secondo la tradizione realista, ma dai forti connotati simbolici. (*bdm*).

Ryman, Robert

(Nashville (Tennessee) 1930). Studiò presso Albers al Black Mountain College; produsse anzitutto, negli anni Cinquanta, dipinti e collages derivati dal cubismo. Dell'espressionismo astratto serbò soltanto, e in modo piú esigente, la ricerca della materializzazione della pittura e il senso del lavoro gestuale; le sue fonti stanno piuttosto nei dipinti bianchi di Malevitch. Scelse il formato quadrato come forma neutra, e il bianco come colore fondamentale, cui però la luce e l'illuminazione conferiscono numerose sfumature. Nel 1959 eseguí piccoli dipinti su carta da ricalco, poi su materia vinilica, ammettendo un effetto di trasparenza che rinviava al supporto murale. I rapporti costanti con lo spazio presso il dipinto caratterizzano l'arte di **R**, che conferisce pure grande importanza alla materia del supporto (lino, cotone, carta, fibra di vetro, legno, metallo) e al *medium* (olio, guazzo, caseina, smalto). La serie di dipinti intitolata *Standard* (1966-67) è eseguita su acciaio laminato molto sottile; nel 1969 **R** sfrutta la carta goffrata; nel 1971-72, le *Surface-Veil* sono le piú ampie tele quadrate da lui utilizzate: il limite del gesto di dipingere determina cosí il limite del dipinto. La

complessità degli elementi materiali contrapposti e assoggettati a un linguaggio rigoroso (né colore né spazio, tanto sfruttati!) costituisce l'originalità dell'apporto di **R**, che non si è imposto rapidamente nella pittura americana. Ha esposto presso John Weber a New York, Konrad Fischer a Düsseldorf, Yvon Lambert a Parigi, nonché alla Gall. Rencontres (1975, con Bishop e A. Martin). (*sr*).

Rysbrack, Pieter

(Anversa 1655 – Bruxelles 1729). Maestro ad Anversa nel 1673, si recò a Londra nel 1675, poi a Parigi; tornato ad Anversa nel 1687, si stabilí intorno al 1720 a Bruxelles. Il ricordo del suo soggiorno parigino, è evidente nei suoi *Paesaggi* improntati agli esempi di Dughet e di Francisque Millet (esempi nei musei di Anversa, Darmstadt, e Amburgo, KH). Fu maestro di Breydel e dei propri figli, **John Michael** (Anversa 1693 – Londra 1770), che fu scultore ed assai ricercato in Inghilterra, e **Geerard** (Anversa 1696-1773). Questi, maestro ad Anversa nel 1726, soggiornò a Parigi tra il 1747 e il 1754; pittore di animali, fu minuzioso osservatore del vero: *Uccelli e pesci*, *Selvaggina in un paesaggio* (1751: Parigi, Louvre), *Caccia al lupo*, *Caccia al cervo* (Senlis, Museo della caccia). (*jv*).

Rysselberghe, Théo van

(Gand 1862 – Saint-Clair 1926). Dopo gli studi presso le Accademie di Gand e Bruxelles, esegue la sua prima opera significativa durante un viaggio in Marocco nel 1883-84 (*Fantasia*: Bruxelles, MRBA). È tra i fondatori del gruppo Les Vingt (XX) nel 1884 e della Libre Esthétique dieci anni dopo: insieme ad Octave Maus costituisce un fondamentale collegamento tra l'ambiente artistico parigino e quello belga delle gallerie e delle esposizioni. Dal 1888 dipinge secondo i modi del neoimpressionismo, soprattutto ritratti e paesaggi (*Madame Maus*, 1890: Bruxelles, MRBA; *Punta Per-Kiridec*, 1889: Otterlo, Kröller-Müller); mantiene però una profonda vocazione realista che si risolve in esiti di singolare contrasto tra tecnica e contenuti, specie nelle opere dei primi anni del Novecento (*Lettura*, 1903: Gand, Museo, in cui è raffigurato l'ambiente letterario belga e quello della Libre Esthétique). Nel decennio 1890, anche in collaborazione con Henri van de Velde, esegue disegni per mobili e altre ap-

plicazioni industriali. Importante anche la sua opera grafica, composta di disegni e acqueforti di grande talento (*Porto di Trieste*, 1896); disegna anche illustrazioni per pubblicazioni legate a gruppi anarchici, ai quali è politicamente vicino. A Parigi dal 1898, si trasferisce poi nel 1910 a Saint-Clair; è in questi anni che si distacca definitivamente dal neoimpressionismo (*Pini della Fossette*, 1919: Flémalle-Haute, coll. priv.). (*vb*).

Elenco degli autori e dei collaboratori.

aaa Aracy Abreu Amarai
aba Annie Bauduin
abc Antonio Bonet Correa
abl Albert Blankert
abo Alan Bowness
acf Anna Colombi Ferretti
ach Albert Châtelet
acl Annie Cloulas
acs Ariette Calvet-Sérullaz
ad Anne Distel
ada Antonietta Dell'Agli
aem Andrea Emiliani
aeps Alfonso Emilio Perez Sánchez
ag Andreina Griseri
agc Alessandra Gagliano Candela
alb Agnès Angliviel de La Baumelle
am Arpag Mekhitarian
amr Anna Maria Rybko
an Antonio Natali
ap Alessandra Ponente
aq Ada Quazza
ar Artur Rosenauer
as Antoine Schnapper
asp Agnès Spycket
at Amanda Tomlinson (Simpson)
az Adachiara Zevi
bda Bernard Dahhan
bdm Brigitte Pérouse de Montclos
bdr Barbara Drudi
bl Boris Lossky
bp Béatrice Parent

bt Bruno Toscano
bz Bernard Zumthor
ea Égly Alexandre
came Carlo Melis
cc Claire Constans
cd Christian Derouet
cf Corrado Fratini
cfs Christine Farese Sperken
eg Charles Goerg
chmg Chiara Maraghini Garrone
cmg Catherine Mombeig Goguel
cpi Claudio Pizzorusso
cr Claude Rolley
cre Claudie Ressort
cv Carlo Volpe
da Dimitre Avramov
dg Danielle Gaborit
dgc Daniela Gallavotti Cavallero
dh Dieter Honisch
dk Dirk Kocks
dp Denis Pataky
dr Daniel Robbins
eb Evelina Borea
eca Elisabetta Canestrini
eg Elisabeth Gardner
el Elvio Lunghi
elr Elena Rama
em Eric Michaud
en Enrica Neri
er Elisabeth Rossier
erb Elena Rossetti Brezzi
es Elisabetta Sambo
et Emilia Terragni
fa François Avril
fc Françoise Cachin
fca Francesca Castellani
fd Ferenc Debreczeni
fd'a Francesca Flores d'Arcais
ff Fiorella Frisoni
fg Flávio Gonçalves
fgp François-Georges Pariset

fh Françoise Henry
fir Fiorenza Rangoni
fm Françoise Maison
fa Fritz Novotny
fr François Rambier
frm Frieder Mellinghoff
fv Françoise Viatte
fw Françoise Weinmann
fzb Franca Zava Boccazzi
ga Götz Adriani
gb Germaine Barnaud
gbc Gilles Béguin
gbo Geneviève Bonnefoi
gem Gilbert Émile-Mâle
gh Guy Habasque
gibe Giordana Benazzi
gl Geneviève Lacambre
gla Gemma Landolfi
gm Gunter Metken
gma Georges Marlier
gp Giovanni Previtali
gpe Giovanna Perini
gr Giovanni Romano
grc Gabriella Repaci-Courtois
gs Gunhild Schütte
gsa Giovanna Sapori
gse Gabriella Serangeli
gv Germaine Viatte
g + vk Gustav e Vita Maria Künstler
hb Henrik Bramsen
hbf Hadewych Bouvard-Fruytier
hbs Helmut Börsch-Supan
hl Hélène Lassalle
hm Helga Muth
hn Henry Nesme
ht Hélène Toussaint
hz Henri Zerner
ic Isabelle Compin
ij Ionel Janou
im Ines Millesimi
ivj Ivan Jirous e Vera Jirousova

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

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

ps Pietro Scarpellini
pv Pierre Vaisse
pva Poul Vad
rch Raymond Charmet
rdg Rosanna De Gennaro
rg Renzo Grandi
rl Renée Loche
rla Riccardo Lattuada
rm Robert Mesuret
rn Riccardo Naldi
rp René Passeron
rpa Riccardo Passoni
rpr Robert Prinçay
rr Renato Roli
rs Roy Strong
rt Rossana Torlontano
rvg Roger van Gindertael
sag Sophie-Anne Gay
sb Sylvie Béguin
sba Simone Baiocco
sc Sabine Cotte
scas Serenella Castri
sd Suzanne Dagnaud
sde Sylvie Deswarte
sdn Sirarpie Der Nersessian
sg Silvia Ginzburg
sls Serge L. Stromberg
so Solange Ory
sr segreteria di redazione
sro Serenella Rolfi
svr Sandra Vasco Rocca
tb Thérèse Burollet
tp Torsten Palmer
vb Victor Beyerd
vbe Virginia Bertone
vc Valentina Castellani
ve Vadime Elisseeff
vn Vittorio Natale
wb Walther Buchowiecki
wh Wuef Herzogenrath
wj Wladyslawa Jaworska

wl Willy Laureyssens
wv William Vaughan
wz Walter Zanini
yb Yvonne Brunhammer
yt Yvette Taborin

Elenco delle abbreviazioni.

Accademia	Gallerie dell'Accademia, Venezia
Accademia	Galleria dell'Accademia, Firenze
AG	Art Gallery
Albertina	Graphische Sammlung Albertina, Vienna
AM	Art Museum, Museum of Art, Musée d'art, Museu de Arte, Muzeul de arta
AM	Altes Museum, Berlino
Ambrosiana	Pinacoteca Ambrosiana, Milano
AP	Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
BA	Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi
BC	Biblioteca civica, Biblioteca comunale
BIFA	Barber Institute of Fine Arts, Birmingham
BL	British Library, Londra
BM	British Museum, Londra
BM	Biblioteca municipale
BN	Biblioteca nazionale
Brera	Pinacoteca di Brera, Milano
BV	Biblioteca Vaticana, Roma
BVB	Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Capodimonte	Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli
Carrara	Galleria dell'Accademia di Carrara, Bergamo
Castello	Museo del Castello Sforzesco, Milano
Castelvecchio	Museo di Castelvecchio, Verona
Cloisters	The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters, New York
CM	Centraal Museum der Gemeente Utrecht, Utrecht
ENBA	Ecole Nationale des Beaux-Arts, Louvre, Parigi

Escorial	Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (prov. di Madrid)
Fogg Muséum	William Hayes Fogg Art Mus eum, Harvard University, Cambridge, Mass.
GAM	Galleria d'Arte Moderna
GG	Gemäldegalerie
GM	Gemeentemuseum, L'Aja
GN	Galleria Nazionale
GNAA	Galleria nazionale d'arte antica, Roma
GNAM	Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
GNM	Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
GNU	Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia
HM	Historisches Museum
KH	Kunsthalle, Kunsthaus
KK	Kupferstichkabinett, Musei Statali, Berlino
KM	Kunstmuseum, Museum für Kunst, Kunsthistorisches Museum
KNW	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Kröller-Müller	Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Olanda)
MA	Museo Archeologico
MAA	Museu Nacional de arte antiga, Lisbona
MAC	Museo de arte de Cataluña, Barcellona
MAC	Museo españnol de arte contemporàneo, Madrid
MAC	Museu Nacional de arte contemporânea, Lisbona
MAC	Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
MAC	Museo de arte contemporânea, San Paolo del Brasile
MAD	Musée des arts décoratifs, Parigi
MAM	Museo d'arte moderna, Musée d'art moderne, Museo de arte moderno
MAMV	Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
Marciana	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
Mauritshuis	Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis), L'Aja

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

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